



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

*TALLER (1938-1941):*

**DIÁLOGOS POLÍTICOS Y POÉTICOS ENTRE ESCRITORES MEXICANOS Y  
EXILIADOS ESPAÑOLES**

**TESIS**

QUE PARA OPTAR EL GRADO DE  
**DOCTORA EN LITERATURA HISPÁNICA**

PRESENTA

**ANGÉLICA LÓPEZ PLAZA**

ASESOR: DR. JAMES VALENDER

CIUDAD DE MÉXICO

FEBRERO DE 2016



La verdadera realidad de la comunicación humana consiste en que el diálogo no impone la opinión de uno contra la de otro, ni agrega la opinión de uno a la de otro a modo de suma. El diálogo transforma una y otra, ello posibilita la solidaridad moral y social.

Hans George Gadamer, *Verdad y método*

A mi madre, mis hermanos y sobrinos por todo su amor.

A Ángel por siempre estar a mi lado.



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a mi asesor, el Dr. James Valender, porque sin sus comentarios, sus consejos y sus sugerencias este trabajo no hubiese sido posible. También quiero agradecer a la Dra. Rose Corral por el curso que ofreció sobre las revistas literarias y culturales en Hispanoamérica.

A los funcionarios de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas, especialmente a Lourdes Quiroa Herrera, bibliógrafa del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, por su apoyo en la búsqueda de material hemerográfico. Asimismo, agradezco a Xavier Asins Ridaura, Técnico del Departamento de Archivos Personales e Institucionales de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, por apoyarme en la búsqueda de los manuscritos de Juan Gil-Albert. También agradezco a las bibliotecarias de la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras por la localización de las cartas inéditas de Octavio Paz.

Doy mi reconocimiento al Dr. Rafael Olea Franco, director del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, por el apoyo económico que gestionó para todos los estudiantes de la promoción 2011-2015. Gracias, también, a Griselda Rayon Miranda, secretaria de la coordinación del CELL, por su apoyo incondicional y por su disposición para resolver las cuestiones burocráticas de los alumnos. Igualmente quiero agradecer a mis compañeros del doctorado, en especial a: Juan Pablo García, Juan Berdeja, Óscar González, Sebastián Pineda y Daniel Samperio por las largas y bonitas pláticas.

También agradezco a los amigos que siempre me dieron la mano en este largo camino: Conrado Arranz, Marilí Rodríguez y Leyda Vázquez. Finalmente, agradezco de manera especial el apoyo incondicional de mi familia y de mi esposo. En los momentos de

mayor incertidumbre, sus consejos, sus palabras y cariños fueron el salvavidas que me mantuvo a flote, GRACIAS.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. Las revistas literarias: un acercamiento metodológico	9
2. <i>Taller</i> ante la crítica literaria: el estado de la cuestión	15
3. El presente estudio	33
CAPÍTULO I: MÉXICO DURANTE EL SEXENIO DE LÁZARO CÁRDENAS	38
1. El contexto político	38
2. Situación de la cultura	43
CAPÍTULO II : EL GRUPO DE <i>TALLER</i>	53
1. Antecedentes: <i>Barandal</i> (1931-1932), <i>Cuadernos del Valle de México</i> (1933-1934) y <i>Taller Poético</i> (1936-1938)	53
2. La revista <i>Taller</i>	62
a. Descripción externa	64
b. Descripción interna	80
c. Manifiesto: “Razón de ser”	86
d. La crítica al “nacionalismo cultural” en <i>Taller</i>	89
CAPÍTULO III: ESPAÑA DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA	95
1. La República española y la Iglesia Católica	95
2. La cultura española durante la II República: los casos de <i>Cruz y Raya</i> (1933-1936) y <i>El Mono Azul</i> (1936-1939)	101
3. <i>Hora de España</i> (1937-1938) y la búsqueda de un nuevo humanismo	117
CAPÍTULO IV: <i>TALLER Y HORA DE ESPAÑA</i> : ALGUNOS DIÁLOGOS HISPANOMEXICANOS	139
1. La guerra civil española vista por los talleristas	139
a. La guerra civil española vista por los mexicanos: José Revueltas y Octavio Paz	140
b. La guerra civil vista por los republicanos españoles: Juan Gil-Albert y Antonio Sánchez Barbudo	158
2. La literatura española de la guerra civil y la literatura española en el exilio	172
3. Antonio Machado entre dos mundos: España y México	199
a. Los homenajes de Enrique Díez-Canedo y Antonio Sánchez Barbudo	206
b. El ensayo de José Alvarado	210
4. La poesía en <i>Taller</i>	213
a. Los poetas mexicanos	213

b. Los poetas del exilio español	229
CAPÍTULO V: LOS ESCRITORES EXILIADOS ANTE LA CULTURA MEXICANA	238
1. Antonio Sánchez Barbudo y las crónicas del Nuevo Mundo	238
2. Lorenzo Varela lee a Juan de la Cabada	247
CONCLUSIONES	260
BIBLIOGRAFÍA	267
APÉNDICE	285



## INTRODUCCIÓN

### 1. LAS REVISTAS LITERARIAS. UN ACERCAMIENTO METODOLÓGICO

¿Cómo “leer” una revista? ¿Revistas, para qué? Son, quizás, algunas de las primeras interrogantes que le asaltan al investigador al momento de acercarse a este tipo de textos. Las revistas literarias y culturales se ubican a caballo entre dos posturas no siempre conciliatorias: la organización interna del grupo que dirige el proyecto y sus relaciones propuestas (no siempre alcanzadas) con otras agrupaciones literarias y artísticas. El modo en que el grupo se identifica a sí mismo permite contrastarlo con el contexto cultural en el que se inserta. Nacionalista o universalista, de corte ético o estético, la ruta que una revista traza para señalar el lugar que ocupa o anhela ocupar marca también la toma de distancia, más o menos polémica, respecto de otras posiciones incluidas en el territorio literario<sup>1</sup>.

La revista literaria como forma de articulación de un discurso de grupo (aunque en algunas ocasiones la noción de autoría colectiva se ve amenazada por la categoría unipersonal de alguno de los integrantes) nos remite al concepto de las generaciones literarias<sup>2</sup>. El conjunto común de intereses ideológicos o estéticos que comparten los integrantes de una revista determina el contexto de pertenencia. El escritor construye una imagen de sí mismo a la misma vez que se afilia a un proyecto inmerso en un sistema cultural y social determinado<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Sigo aquí a Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura y sociedad*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1983, pp. 77 y ss.

<sup>2</sup> El tema de las revistas y las generaciones literarias ha sido trabajado por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *ibid.*, pp. 96-100.

<sup>3</sup> El concepto “afiliación” y su contraparte “filiación” son utilizados como lo propone Edward Said: “Todo se construye en el movimiento que va, de la inserción involuntaria [o filiación] en ciertos sistemas clasificatorios

La revista, espacio de intercambios, es un acto discursivo que incide tanto en el ámbito personal e intelectual de sus colaboradores, como en la esfera pública y cultural de una sociedad. De ahí, el error de estudiar las revistas literarias aisladas de los referentes históricos y sociales, pues es necesario indagar fuera de su materialidad si se quiere hacer una interpretación acertada de su propuesta y sus textos. Cada revista propone un diálogo cultural, artístico y (en ocasiones) político con otros textos, organizaciones y revistas. Todos los proyectos que rodean la revista – tanto el *contexto de su producción* (los datos que tienen relación con la fabricación del objeto) como el *contexto de su edición* (la red constituida por el conjunto de revistas publicadas en una época dentro de una cultura)<sup>4</sup>– permiten ampliar y extender el análisis para abarcar no sólo su faceta estrictamente literaria, sino también, en un sentido más amplio y más complejo, su proyección social y cultural<sup>5</sup>.

Así pues, la variedad de matices que ofrece una revista – en cuanto a temas, disciplinas, géneros literarios, ideología, escritores – es uno de los principales desafíos que enfrenta el crítico literario a la hora de encarar este tipo de estudio. Las características de

---

“naturales”, ya dados (la clase social, raza, etcétera), a la adscripción consciente y voluntaria [afiliación] a sistemas que tienen que ver con la cultura y la sociedad (tendencias ideológicas). En ese movimiento aparece la conciencia crítica: en esa manera de situarse por medio del trabajo intelectual, el escritor construye una imagen de sí mismo, se adscribe a un proyecto, y propone una manera de leer las relaciones entre su obra y el mundo”. Véase Edward Said, *El mundo, el texto y el crítico*, Debate, Madrid, 2004, pp.20 y ss.

<sup>4</sup> Según Annick Louis, es necesario pluralizar el concepto “contexto” al momento de analizar una revista. Se trata de un tipo de concepto que resulta particularmente productivo si es pensado en plural, y como una serie de círculos concéntricos, con puntos de contacto y otros de divergencia: contexto de publicación, contexto de edición, contexto de producción y contexto de lectura. Los conceptos que resultan de esta declinación de la noción de contexto no son fijos ni rígidos. El “contexto” así pensado no reemplaza la tradición interpretativa en que se inserta un trabajo, esto es, su contexto cultural. Véase Annick Louis, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, Hanno Ehrlicher y Nanette Ribler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica*, Shaker Verlag, Alemania, 2014, pp. 31-57.

<sup>5</sup> Algunos investigadores parten de la idea de las revistas literarias como objetos autónomos (sistemas regidos por sus propias leyes) insertados en la coyuntura de cierto momento histórico concreto. Véase, por ejemplo: Nadia Lie, *Transición y transacción. La revista cubana* Casa de las Américas (1960-1976), Hispamérica-Leuven University Press, Lovaina, 1996; Noemí Girbal-Blacha y Diana Quattrocchi-Woisson (eds.), *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo xx*, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1999; Alba Nora Rosenfield, *Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1945*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 2001; Alejandro Iván Pérez Daniel, *Autonomía, universalismo y renovación: la primer época de la Revista Mexicana de Literatura (1955-1957)*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 2008.

una revista se perciben en todos sus detalles internos y externos. En la organización interna destacan la elección de los textos, el estilo y la estética perseguida; mientras que en la estructura externa sobresalen la distribución de las secciones, la tipografía, el tamaño y el formato, la portada, los anuncios, el financiamiento, entre otros. En efecto, las revistas, como “textos múltiples”<sup>6</sup>, son objetos de estudio susceptibles de distintos enfoques críticos.

Las revistas, a menudo, han sido clasificadas o caracterizadas a partir de su comité de redacción. Encontramos las que son expresión de un sólo individuo o que son unipersonales (tal es el caso de la revista *Monterrey* [1930-1937] de Alfonso Reyes). También existen aquellas en que el criterio estético e ideológico del director prevalece por encima del de los colaboradores y se exterioriza como eje central de la publicación (por ejemplo la revista *Futuro* [1933-1946] dirigida por Vicente Lombardo Toledano). Pero la mayoría de las revistas literarias son obras de un grupo de escritores que comparte, hasta cierto punto, los mismos valores estéticos. A pesar de lo problemático que supone estudiar la dimensión colectiva de una revista, su carácter aglutinante resulta, sin embargo, uno de sus rasgos distintivos.

En efecto, uno de los principales obstáculos que enfrenta el investigador al estudiar este tipo de publicación reside, precisamente, en su dimensión colectiva y, por tanto, en la heterogeneidad de sus colaboradores. Las diferencias ideológicas y estéticas entre los escritores que conforman una revista, a veces, pueden ser abismales. A este hecho se le suma la posibilidad de que algunos colaboradores sean escritores extranjeros inscritos en esferas públicas y literarias distintas a las de la revista en la que participan. Esto sin contar

---

<sup>6</sup> Según John King, “surgen problemas cuando nos encontramos ante un texto múltiple, pues es necesario identificar los nexos de cierto número de textos diversos sin reducir una empresa tan compleja a una burda clasificación general de contenidos”. Véase John King, Sur, *Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 13.

la posibilidad de que la revista recoja traducciones de escritores de otros ámbitos intelectuales y de tradiciones literarias muy diversas.

Pero el sólo hecho de seleccionar a los colaboradores permite determinar el hilo conductor, tanto temático, como ideológico y estético, de la revista. La decisión de incluir (y su contraparte: de excluir) a tal o cual escritor es uno de los elementos clave para descifrar las líneas editoriales que persiguen los fundadores. Según Fernanda Beigel, “la selección y clasificación de los textos se encuentra ligada a la praxis del grupo cultural que edita la revista. No será lo mismo un artículo de un colaborador ocasional que uno firmado por el director o en nombre del grupo o, incluso, aquellas publicaciones anónimas que en definitiva representan el comité de redacción”<sup>7</sup>. En este sentido, una revista de literatura no sólo apela a intervenir en la coyuntura de su actualidad social y cultural, sino que además encarna en sus páginas una idea artística que necesariamente dialoga con la tradición<sup>8</sup>. De hecho, la estética buscada por los integrantes de la revista puede ser una apuesta por modificar el canon estético establecido. De ahí la necesidad del diálogo entre tradición y novedad, entre canon y ruptura.

Como se deduce de lo expuesto, una de las tareas más complejas para el investigador a la hora de estudiar las revistas literarias es precisar los acercamientos teóricos y metodológicos que utilizará. ¿Cómo leer y analizar una revista? Una aproximación a los estudios sobre revistas literarias realizados hasta el momento revela un creciente interés en este campo. También deja en evidencia un hecho innegable: que cada revista exige una praxis metodológica muy específica. No es lo mismo el análisis de una revista de vanguardia que el análisis de una revista generacional de la década de los sesenta

---

<sup>7</sup> Fernanda Beigel, “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, *Utopía y praxis latinoamericana*, vol. 8, núm. 20, enero-marzo, 2003, p. 113.

<sup>8</sup> Sigo aquí las ideas de Iván Pérez Daniel, *op. cit.*, p. 18.

o el análisis de una revista dirigida por alguna institución política o educativa. En efecto, si bien no hay una postura teórica uniforme y única que abarque todos los problemas metodológicos, literarios y estéticos que se desarrollan en las revistas, los estudios realizados hasta el momento han articulado conceptos y acercamientos muy diversos que el investigador puede aprovechar.

Veamos ahora algunas de las investigaciones que han aportado reflexiones importantes a la discusión metodológica y teórica sobre la especificidad de las revistas literarias. Indudablemente existen numerosos estudios en torno a revistas consideradas como “instituciones o símbolos de una cierta cultura tradicional”<sup>9</sup>: *La Revue des Deux Mondes* (1829- hasta el presente), *La Nouvelle Revue Française* (1909-1943; 1953- hasta el presente), *Esprit* (1932-1939) en el ámbito francés; la *Revista de Occidente* (1923-1936), *La Gaceta Literaria* (1927-1932) en España; *Criterion* (1922-1939) para la tradición inglesa, y la revistas *Sur* (1931-1987), *Orígenes* (1944-1956) y *Asomante* (1948-1972) para las latitudes hispánicas, entre otras. Asimismo, a partir de la década de los ochenta y los noventa se da lo que podría denominarse como el auge de los estudios hemerográficos<sup>10</sup>. Distintas revistas académicas dedican números monográficos al estudio de las revistas

---

<sup>9</sup> Alba Nora Rosenfeld, *op. cit.*, p. 12.

<sup>10</sup> Roxana Patiño distingue tres etapas en el estudio de las revistas literarias y culturales en América Latina. Hasta los años sesenta, la revista habría permanecido en un estado de anciliaridad respecto de la literatura, es decir, relegada a un lugar secundario frente al canon compuesto por las grandes obras literarias en forma monográfica. El primer momento de inflexión se daría en los años sesenta, cuando se produce una politización de los estudios literarios, se cuestiona el canon establecido y se reconocen las revistas como medios eficaces de difusión de los “nuevos contenidos culturales y políticos”. Sin embargo, en esa época el nuevo interés por la revista siguió restringido al campo literario en un sentido estricto, esto es, separado metodológicamente del estudio de la cultura en su conjunto. A partir de los años ochenta, gracias a una reforma metodológica de las filologías que contribuye a la integración de estas en el nuevo paradigma de los estudios culturales, se habría producido un tercer momento en el estudio de las revistas, marcado por nuevos aportes a la teoría cultural y social como los de Raymond Williams y Pierre Bourdieu. Véase Roxana Patiño, “Revistas literarias y culturales”, en José Amicola y José Luis de Diego (eds.) *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*, Ediciones al Margen, España, 2008, p. 145 y ss. También puede consultarse Hanno Ehrlicher, “Introducción”, en Hanno Ehrlicher y Nanette Ribler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica*, Shaker Verlag, Alemania, 2004, pp. 1-10.

latinoamericanas. Véase, por ejemplo, el número setenta de la revista *Iberoamericana*<sup>11</sup> y algunos números de *América, Cahiers du CRICCAL*<sup>12</sup>.

Por otra parte, hay que destacar para el ámbito cultural de América Latina el estudio imprescindible, ya citado, de John King sobre *Sur*<sup>13</sup>; la compilación de Saúl Sosnowski, *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*<sup>14</sup>; los libros coordinados por Lydia Elizalde, *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*<sup>15</sup> y por Regina Crespo, *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*<sup>16</sup>. Para el ámbito de España se pueden mencionar el libro *Tiempo, materia y texto. Una reflexión sobre la revista literaria* de Rafael Osuna, propuesta que retoma y amplía seis años después en el libro *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*<sup>17</sup>; y los tres libros coordinados por Manuel J. Ramos Ortega y José María Barrera López, bajo el título de *Revistas literarias españolas del siglo XX*<sup>18</sup>.

A pesar de que los distintos estudios mencionados reflejan enfoques y procedimientos metodológicos muy diversos, la mayoría tienen en común un mismo

---

<sup>11</sup> En el 2004 aparece la compilación hecha por Jorge Schwartz y Roxana Patiño del volumen LXX de la *Revista Iberoamericana* (núm. 208-209, julio-diciembre, 2004) dedicado al estudio interdisciplinario de las revistas literarias y culturales, así como a la búsqueda de nuevos métodos de estudio y diversas perspectivas de enfoque.

<sup>12</sup> *América, Cahiers du CRICCAL, Les discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*, núm. 9/10, 1992.

<sup>13</sup> En el ámbito de los estudios hispánicos John King fue el primero en realizar un estudio interdisciplinario de la revista *Sur*. La metodología utilizada por el investigador marcó el precedente para las futuras investigaciones en torno a estos temas.

<sup>14</sup> Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1999. El libro recoge los trabajos de varios investigadores que se reunieron en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en 1997, con el fin de presentar y discutir los resultados de diversas investigaciones sobre algunas de las revistas más importantes de Latinoamérica.

<sup>15</sup> Lydia Elizalde, (coord.), *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*, Universidad Iberoamericana, México, 2007.

<sup>16</sup> Regina Crespo, (coord.), *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010.

<sup>17</sup> Rafael Osuna, *Tiempo, materia y texto: una reflexión sobre la revista literaria*, Edition Reichenberger, Kassel, 1998; *Las revistas literarias: un estudio introductorio*, Universidad de Cádiz, España, 2004.

<sup>18</sup> Manuel J. Ramos Ortega y José María Barrera López, (eds.) *Revistas literarias españolas del siglo XX*, 3 vols., Ollero y Ramos, Madrid, 2005.

propósito (en apariencia sencillo): el estudio del texto hemerográfico en el ámbito intelectual e histórico en que se inserta. De esta manera, “leer” una revista equivale a descubrir las distintas valencias y dimensiones expresivas que tienen los textos al aparecer publicados en un proyecto hemerográfico y, a su vez, pensar en la relación que mantiene el grupo fundador con el panorama cultural e histórico en el que se inscribe.

## 2. *TALLER* ANTE LA CRÍTICA LITERARIA: EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

La revista *Taller*, aparecida en la ciudad de México en diciembre de 1938 y de publicación mensual (aunque con periodos irregulares) –salieron doce números entre diciembre de 1938 y febrero de 1941 –, fue un proyecto literario y cultural impulsado, en un primer momento, por escritores mexicanos. Rafael Solana (iniciador del proyecto) junto con Octavio Paz, Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez son “los responsables” de la publicación hasta el número cuatro; a partir del quinto (octubre de 1939), y tras la dimisión de Rafael Solana, el joven Paz será el director, y Juan Gil-Albert, recién exiliado en México, su secretario. Es importante señalar la colaboración en la revista no sólo de Gil-Albert, sino de un grupo de destacados intelectuales españoles exiliados en México al final de la guerra civil. En 1937, y en España, Octavio Paz conoció a algunos de los intelectuales y artistas que luego serán invitados a formar parte de *Taller*, particularmente los escritores que se reunieron en torno a la revista republicana *Hora de España*.

*Taller* se ha establecido como un punto de referencia importante para la historiografía literaria mexicana, sobre todo en lo que respecta a la llamada generación de escritores jóvenes nacidos entre 1914 y 1915: Octavio Paz, Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez, José Revueltas y Rafael Solana. La importancia de estas señeras figuras en el ámbito de las letras hispanoamericanas es indiscutible. Algunos de ellos comenzaron a

destacarse en el ámbito público a raíz de su participación en distintas revistas y periódicos. Porque, claro, involucrarse en el campo intelectual de los años treinta no sólo implicaba la publicación de libros, sino también la integración y la asidua colaboración en revistas o, en su defecto, la creación de algún proyecto hemerográfico. En la medida en que cada uno de estos jóvenes escritores incidía en la actualidad de los debates ideológicos y literarios de su época, así también organizaba sus propias intuiciones estéticas y legitimizaba sus propuestas en un espacio público y colectivo<sup>19</sup>. Una vez concluido el proyecto, y ya desde nuestra perspectiva actual, podemos apreciar la importancia de primicias que, con el tiempo, llegarían a constituir el *opus magnum* de los escritores en cuestión.

Analizar las revistas también nos permite acercarnos directamente a una etapa de la cultura intelectual sin mirarla por el filtro de la historia y la crítica literaria. Coincidimos con María Teresa Gramulio, quien opina que las revistas “revelan el pulso de los tiempos en que se desarrollan, ponen en escena las novedades, recogen o protagonizan los debates de la época, definen posiciones en el campo intelectual”<sup>20</sup>. Sin embargo, y pese a la importancia que se viene prestando a las revistas, entendidas como redes intelectuales y espacios múltiples de intercambio de ideas, la crítica literaria sobre *Taller* es muy escasa. Apenas se han escrito dos tesis, algunos artículos y unas cuantas notas destinadas a las historias literarias o panoramas de la literatura mexicana. A este respecto, cabría destacar el

---

<sup>19</sup> Según Alexandra Pita González, quien retoma a su vez ideas de Altamirano y Sarlo en *Literatura y sociedad*, “es posible observar la activa participación de los intelectuales, quienes utilizaban las revistas para definir su participación al interior del campo intelectual, así como al exterior de éste, en relación a otros grupos de poder. Como actores sociales inmiscuidos en las empresas editoriales, éstos buscaban expresar sus inquietudes a través de este medio de comunicación y, simultáneamente, encontrar un espacio que legitimara la posición que deseaban alcanzar”. En Alexandra Pita González, “Las revistas culturales como fuente de estudio de redes intelectuales”, Universidad de Colima, [http://www.cialc.unam.mx/Revistas\\_literarias\\_y\\_culturales/PDF/Articulos/Las\\_revistas\\_culturales\\_como\\_fuente\\_de\\_estudio\\_de\\_redes\\_intelectuales.pdf](http://www.cialc.unam.mx/Revistas_literarias_y_culturales/PDF/Articulos/Las_revistas_culturales_como_fuente_de_estudio_de_redes_intelectuales.pdf), pp. 5-6 (2 de julio de 2015).

<sup>20</sup> María Teresa Gramulio, “*Sur*. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental”, en Carlos Altamirano (ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II, Katz, Buenos Aires, p. 192.



excelente trabajo de distintos investigadores adscritos a la Universidad Veracruzana quienes dedicaron a *Taller* el VI Congreso Internacional, celebrado en octubre de 2014.

Si dirigimos una mirada crítica a los estudios que ya existen sobre *Taller* sacamos tres conclusiones inmediatas: primero, la escasez de investigaciones monográficas o especializadas (la mayoría de los artículos están orientados hacia la labor literaria de un solo escritor: Octavio Paz); segundo, la falta de unanimidad con respecto a la estética perseguida o puesta en práctica por los integrantes de la revista; y, tercero, la escasez de estudios que analicen las colaboraciones de los republicanos exiliados en las páginas de *Taller*.

Un rasgo que condiciona las diferentes valoraciones que se han hecho de la revista es el momento histórico en que son redactadas: algunas coinciden con la publicación misma de la revista (por ejemplo, las referencias a *Taller* en revistas como *Ruta* y otros textos de la época); otras han sido articuladas por los mismos colaboradores, pero sólo más tarde, a partir de los años sesenta; y, finalmente, contamos con la crítica académica, que comienza a darse a partir de los años setenta con la tesis doctoral de Ronni L. Gordon Stillman, titulada “Octavio Paz y la generación de *Taller*”, defendida en Rutgers University. A continuación presento el estado de la cuestión en orden cronológico<sup>21</sup>.

La primera mención de *Taller* en el ámbito intelectual mexicano de la que tenemos noticia es la nota de Ermilo Abreu Gómez, titulada “Taller”, aparecida en 1939<sup>22</sup>. De forma muy escueta el autor de la nota detalla los aciertos y desaciertos del primer número de la revista, a la vez que aconseja a los editores definir el rumbo de la misma. Entre los

---

<sup>21</sup> El estado de la cuestión es un panorama detallado de lo que distintos escritores y críticos literarios han comentado de la revista. Las siguientes notas al pie darán cuenta de la referencia bibliográfica de los textos que reseñamos. Las páginas de cada uno de los textos que se citan, se consignarán en el cuerpo del escrito. En los próximos capítulos se retomarán algunas de estas notas críticas y se valorarán en el contexto estético y cultural del proyecto hemerográfico.

<sup>22</sup> Ermilo Abreu Gómez, “Taller”, *Ruta*, núm. 8, 1939, p. 54.

aciertos se menciona la prometedora carrera literaria de uno de los responsables, Octavio Paz. El crítico elogia el estilo literario de Paz, que se presenta como a caballo entre la prosa y la poesía. En cambio, los desatinados, a juicio de Abreu Gómez, son dos: Rafael Solana y su trabajo sobre María Izquierdo, caracterizado como “*verdaderamente inteligente*”, pero alejado de la “posición social que implica la pintura de la jalisciense” (p. 54); y Efraín Huerta, calificado como imitador de Pablo Neruda.

Abreu Gómez finaliza el comentario reconociendo el carácter problemático de la revista. La exhortación final parecería, más que un consejo, un dictamen: “«Taller» es un problema. «Taller» tiene la obligación de definir su rumbo; tiene que fijar su orientación literaria, su posición política; no basta la *calidad literaria*. Esto estuvo bien ayer. Hoy se exige otra cosa: un sentimiento de responsabilidad social, *revolucionaria*, en la literatura” (p. 54). Estas palabras ponen de manifiesto uno de los problemas centrales en el campo intelectual de los años cuarenta en México: la posición ideológica y social del escritor frente al arte. De ahí la alusión velada a los Contemporáneos, al “grupo sin grupo”, cuya calidad literaria, según el crítico, sería cosa del pasado.

En 1939, Efraín Huerta publica “Revista poética. Poesía de *Taller*”<sup>23</sup>. El artículo se divide en seis apartados distintos. En el primer apartado se destacan dos problemas centrales del campo intelectual y cultural mexicano de finales de los años treinta. Por un lado, la falta de editores que publiquen la poesía juvenil mexicana. A este respecto, el autor menciona a los poetas más jóvenes que comienzan a despuntarse en la poesía: Enrique Gabriel Guerrero, Rafael Vega Albela, Alberto Quintero Álvarez y el propio Huerta. Y, por otro, la falta de espacios y estructuras sociales para que se produzca la profesionalización

---

<sup>23</sup> Efraín Huerta, “Revista poética. Poesía de *Taller*”, *El Nacional*, 24 de septiembre de 1939, p. 5; *apud* Efraín Huerta, *Aurora roja. Crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas. 1936-1939*, Guillermo Sheridan (ed.), Pecata minuta, México, 2006, pp. 262-266.

del escritor. El autor remite a la indispensable rentabilidad económica que debe tener la labor de un escritor y, a su vez, aunque menos evidente en su reflexión, a la necesidad de entender la escritura como oficio y al escritor como un profesional con autonomía. En palabras del propio Huerta:

Pero, repetimos, los señores editores relumbran por su ausencia. Y a los poetas, que los devoren los lobos. O que se dediquen a hacer notas sobre volúmenes ajenos: decir que Samsa es el genio de todas las virtudes y reflejo de todas las voluptuosidades, o describir a León Chestov, como hace el propio Quintero en los ratos de ocio que le deja la crítica cinematográfica. El caso de Enrique Guerrero, el fulminante Gabriel que otrora nos atemorizara con una serie de sonetos, se dedica pacientemente a demostrar cómo son los cimientos del nuevo edificio de la Lotería Nacional (p. 263).

La segunda sección lleva por subtítulo “Aventura, experiencia”. Huerta describe la revista como un proyecto ideado por jóvenes, por eso – comenta – “provocó tanto placer y asombro” (p. 263). El co-fundador de la revista también aclara que el proyecto se hizo sin subsidio de ninguna naturaleza y que, además, no fue una continuación de *Taller Poético*. La sección finaliza con una valoración de la poesía publicada en los tres primeros números de la revista.

“El tiempo contemplado” es el subtítulo que encabeza la tercera sección del artículo. Efraín Huerta analiza “la región poética” de Alberto Quintero Álvarez, un autor al que considera “una de las más sólidas esperanzas para nosotros” (p. 264). Con el mismo tono que las secciones anteriores, en la cuarta sección – “El mundo y los poetas” – Huerta analiza la utilidad de la poesía en el ámbito social. La reflexión del articulista se origina debido a una crítica que el abogado Octavio N. Bustamante hiciera sobre la finalidad y utilidad de los poetas en la sociedad. Los dos últimos apartados se refieren a las entregas número tres y cuatro de *Taller*. Efraín Huerta destaca la cuarta entrega de la revista por

considerarla el número más logrado y definido. En esta entrega aparecen poemas de Xavier Villaurrutia, de José Bergamín, de Emilio Prados, de Rafael Solana y de Octavio Paz.

Los testimonios sobre la revista que los colaboradores dejarán tiempo después también constituyen documentos de valor histórico. Cada testimonio se crea desde el horizonte de expectativas del declarante, con lo cual las opiniones y los discursos de los colaboradores o, en algunos casos, de los fundadores de la revista padecen, inevitablemente, de cierta parcialidad. Por lo mismo sus textos ofrecen visiones de los hechos que a menudo discrepan entre sí y que, en términos generales, no coinciden plenamente con la estética puesta en práctica en las páginas de la revista; o, bien, son visiones muy parciales y sesgadas con respecto a lo que fue finalmente el proyecto hemerográfico.

En “Poesía mexicana moderna” (1957)<sup>24</sup>, Octavio Paz ensaya un primer intento de definir los logros alcanzados por su generación. La lectura de la recién editada *Antología de la poesía mexicana moderna* (1953) de Antonio Castro Leal le permite a Paz explicar los gustos estéticos que, según el poeta, definieron a los talleristas. Tras una larga reflexión acerca del desdén con que la alta burguesía mexicana ha visto la cultura y particularmente la poesía (“un libro de poemas cuesta diez o quince pesos, un cuadro vale diez mil o quince mil. No se puede atesorar poesía. Los poemas no dan intereses”, p. 67) y luego de elogiar los aportes de la *Antología*, el poeta se centra en las omisiones, en los silencios y en las faltas que presenta esta publicación. Concretamente, Paz se pregunta si en la *Antología* “¿están de veras las obras más importantes, aquellas que dan fisonomía a nuestra poesía y la distinguen entre todas las que se escriben en español?” (p. 70).

---

<sup>24</sup> Octavio Paz, “Poesía mexicana moderna”, en *Las peras del olmo*, segunda edición, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965, pp. 65-79.

Octavio Paz define la estética de su generación mediante la comparación y el contraste obligado con la generación de escritores que lo antecedió, estos es, con el grupo de los escritores reunidos en torno a la revista *Contemporáneos*. La búsqueda de una “palabra original, por oposición a la palabra personal”, y su concepción de la poesía como una experiencia vital son dos de las características que diferencian, según Paz, a su generación de la anterior (p. 75). También destaca las afinidades e influencias de los talleristas con los místicos, con los surrealistas y con la poética de algunos románticos alemanes e ingleses. Asimismo, pone especial énfasis en la influencia que ejerció Luis Cernuda y León Felipe en la poética de sus compañeros de generación.

Octavio Paz dedica varios párrafos de su reflexión a explicar la actitud poética de los talleristas: “cambiar al hombre y cambiar la sociedad” (p. 78). El poeta intenta explicar por qué el amor, la poesía y la revolución fueron conceptos considerados sinónimos para su generación. La actitud del escritor ante los cambios sociales e históricos fue uno de los asuntos que más interés generaron en el autor de *Libertad bajo palabra*. Al decir de Paz, “no se trataba de un «imperativo social» - para emplear el lenguaje de Castro Leal- sino de la imperiosa necesidad, poética y moral, de destruir a la sociedad burguesa para que el hombre total, el hombre poético, dueño al fin de sí mismo, apareciese” (p. 77). Las palabras de Paz, dinámicas y polémicas, contrastan con el tono muy mesurado del antólogo. Y es que Paz revalora la poesía de su generación al mismo tiempo que formula su propia estética: la dialéctica de la libertad y de la comunión como rasgos ordenadores del mundo.

Seis años después de la reflexión de Octavio Paz aparece la conferencia de Rafael Solana, “Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva”, publicada en 1963<sup>25</sup>. La reflexión

---

<sup>25</sup> Rafael Solana, “Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva”, en *Las revistas literarias de México*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1963, pp. 185-206.

forma parte de un ciclo de conferencias sobre las revistas literarias mexicanas organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1962. El punto de vista de este escritor ha sido uno de los más criticados y recordados por los investigadores, sobre todo, debido al carácter polémico de sus palabras. Rafael Solana, inicial organizador del proyecto, le recrimina a Octavio Paz el espacio otorgado a los exiliados españoles en la revista. El fundamento de su crítica se basa en la importancia y el relieve que tuvieron – según Solana – los escritores republicanos en las páginas de *Taller*. Solana comenta que Octavio Paz “abrió la revista a los inmigrantes españoles, que la invadieron y desplazaron de sus páginas a los escritores mexicanos” (pp. 197-198). Aunque reconoce que varios de estos escritores eran conocidos en el campo intelectual español y que sus “colaboraciones fueron aportaciones valiosas y prestigiosas”, no dejó de increpar que *Taller* se hubiese vuelto “una revista española editada en México” (p. 198).

La reflexión culmina con un tono bastante apasionado. Rafael Solana utiliza la metáfora de la casa – espacio nacional e identitario – para calificar a los huéspedes republicanos como “intrusos, o pasajeros, o fantasmas” (p. 199). El topos de la casa, elemento literario que posee un carácter predominantemente simbólico, es articulado como espacio de permanencia que a raíz de la intromisión de los escritores españoles ha sido degradado al espacio transitorio de un cuarto de hotel:

Pienso que no fue un acierto el de Octavio Paz al admitir, no como invitados, como García Lorca y Moreno Villa habían estado desde el principio, sino como dueños de la casa, a quienes sólo pasaron por ella como por un cuarto de hotel, provisionalmente, y mientras encontraban otra cosa (p. 199).

Luis Leal en *Panorama de la literatura mexicana actual* (1968)<sup>26</sup> propone entender la estética de la revista como la suma de dos elementos esenciales: la literatura mexicana y la literatura universal. Según el antólogo, los escritores de *Taller*, junto con los de *Tierra Nueva*, “forman, con la colaboración también de los escritores de la literatura de tema social, una síntesis del pensamiento nacional. Este interés en la síntesis, en la expresión de lo mexicano a través de lo universal, es lo que caracteriza y distingue a los escritores más destacados que surgieron durante esos años y que se dieron a conocer en las páginas de estas dos revistas” (p. 97). La propuesta de una estética caracterizada por la síntesis es uno de los rasgos que investigadores como Ronni L. G. Stillman, Trinidad Barrera López y Anthony Stanton también trabajarán en sus respectivas investigaciones en torno a la revista.

En 1974, Ronni L. G. Stillman presenta su tesis doctoral titulada “Octavio Paz y la generación de *Taller*”<sup>27</sup>. Si bien la tesis tiene algunos problemas de estilo y de redacción (la lengua materna del investigador es el inglés y la tesis fue escrita en español), se puede afirmar que el mérito de la investigación consiste en plantear la importancia de las revistas como objetos de estudios culturales, literarios y generacionales. La propuesta del investigador consiste en analizar la generación de escritores reunidos en torno a las páginas de la revista, poniendo especial énfasis en la figura de Octavio Paz.

Según Ronni L. G. Stillman, *Taller* representa la suma de dos corrientes estéticas que se encuentran en la literatura mexicana del siglo xx: por un lado, el arte puro y, por otro, el arte social o comprometido. Stillman argumenta que la propuesta poética y literaria de la revista proviene de unir la actitud de dos agrupaciones muy distintas entre sí: “la preocupación socio-política de los estridentistas y el esteticismo promovido por los

---

<sup>26</sup> Luis Leal, *Panorama de la literatura mexicana actual*, Unión Panamericana, Washington, 1968.

<sup>27</sup> Ronnie L. G. Stillman, *Octavio Paz y la generación de Taller*, tesis doctoral, Rutgers University, New Jersey, 1974.

Contemporáneos” (p. 23). En cuanto a la formación de la revista, el investigador destaca la importancia de proyectos hemerográficos como *Barandal*, *Cuadernos del Valle de México* y *Taller Poético*. Además, sitúa la revista en el panorama cultural de los cafés literarios, particularmente del Café de París.

Según Stillman, la poesía es el género literario más importante practicado en la revista. El investigador analiza la creación poética de los talleristas antes del lanzamiento de la revista y posterior a 1940, pero al contrario de lo que cabría esperar, la poesía publicada en *Taller* no forma parte de los análisis del investigador. A este respecto conviene citar una de las conclusiones propuesta por el estudioso: “en general Rafael Solana, Alberto Quintero Álvarez y Neftalí Beltrán representan una actitud más bien esteticista; Octavio Paz demuestra una postura de compromiso social, humanitario más que político, nunca perjudicial al elemento estético; Efraín Huerta, en cambio, manifiesta una actitud de compromiso social y político, bien militante, propagandístico, que muchas veces daña a lo estético” (p. 84). El autor concluye su tesis presentando un panorama descriptivo de “los datos internos de *Taller*”, es decir, una catalogación de las distintas colaboraciones publicadas en los doce números del proyecto hemerográfico.

Juan Gustavo Cobo Borda, en su artículo “El «Taller» de Paz” publicado en 1982<sup>28</sup>, establece que los “núcleos centrales” de la dilatada obra de Octavio Paz comienzan a fijarse en *Taller* (p. 330). Según el articulista, en esta primera faceta creativa “Paz se debatía entre los otros colaboradores para encontrar su tono” (p. 329). La propuesta principal del artículo consiste pues en leer a Paz a través de *Taller*. Cobo Borda destaca la influencia de León Felipe, José Bergamín y Emilio Prados en el periodo formativo del joven mexicano. Las

---

<sup>28</sup> Juan Gustavo Cobo Borda, “El «Taller» de Paz”, *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*, núm. 249, julio de 1982, pp. 319-335.



influencias de escritores nacionales también son fundamentales en la obra de Paz. En el artículo se mencionan varios escritores que colaboraron en *Taller* y que Paz, sin duda, leyó con mucha atención: Salvador Toscano, Xavier Villaurrutia, Alfonso Reyes, entre otros. Según el investigador, la revista fue para Octavio Paz un lugar de trabajo y lectura que tuvo sus frutos en la madurez creativa del poeta. “Paz no reniega de su pasado [comenta el investigador] ni se deja apabullar por un presente ingrato: continúa escribiendo. Remira, e incorpora, ya decantadas y quizá olvidadas, las palabras que lo marcaron. Con ellas hace otras nuevas”. (p. 334).

Uno de los aspectos menos estudiados de la revista, y es un aspecto muy significativo, es el carácter generacional de *Taller*. En su artículo “Antevíspera: «Taller» (1938-1941)”, publicado en 1983<sup>29</sup>, Octavio Paz explora este camino, partiendo de la premisa de que una generación literaria es un “puente que comunica a los escritores con su medio social y a las obras con sus primeros lectores” (p. 11). Propone así demostrar que en la década de los años treinta se forma en México una nueva generación de escritores agrupados en torno de la revista *Taller*. Paz resume las características principales de su generación: son un “grupo de jóvenes escritores que, en calidad de simpatizantes, asisten a las reuniones políticas de los movimientos de izquierda que se celebran en bares y cafés” (p. 12), lugares idóneos para la lectura, el diálogo y la sociabilidad de distintos escritores y artistas.

Las relaciones que los talleristas mantuvieron con el grupo precedente – al decir de Paz – eran “ambiguas”: “los unía la misma soledad frente a la indiferencia y hostilidad del medio”, y al mismo tiempo “sentían cierta impaciencia ante la frialdad y la reserva con que

---

<sup>29</sup> Octavio Paz, “Antevíspera: *Taller* (1938-1941)”, *Generaciones y semblanzas: escritores y letras de México*, 3. *Literatura Contemporánea*, edición de Octavio Paz y Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 11-34.

la generación anterior veía a las luchas revolucionarias mundiales” (pp. 12-13). En cuanto al papel de los escritores españoles en la revista, Octavio Paz propone que influyeron de manera no sólo política sino también histórica y literaria: “fue un acto de fraternidad pero también fue una declaración de principios: la verdadera nacionalidad de un escritor es su lengua” (p. 17). Según el escritor mexicano, “la actitud de *Taller* fue semejante a la de *Hora de España*, pues las dos revistas nacieron en los años de lucha contra el fascismo y ambas recogieron la herencia de los congresos Internacionales de Escritores Antifascistas” (p. 32).

En 1987 se publica “*Taller* (México, 1938-1941): en la encrucijada cultural del exilio español” de Trinidad Barrera López<sup>30</sup>. El artículo es una de las muy escasas investigaciones que dedican una mirada crítica a la presencia e influencia de los refugiados españoles en la revista. La investigadora parte de la idea de que el diálogo entre ambos grupos de escritores se origina en una identificación con los ideales y valores de la Segunda República española. Trinidad Barrera establece dos tradiciones importantes en la trayectoria del proyecto hemerográfico: por un lado, el estridentismo, que para ella es “punto de partida de un esfuerzo de modernización de la cultura mexicana que culminó en *Contemporáneos* y, más tarde, en *Taller*” (p. 81); y, por otro, la tradición española, particularmente la estética de los escritores exiliados en México.

La investigadora divide la revista en dos etapas: una que va del número inaugural hasta el número cuatro y que viene señalada por un importante cambio en el consejo de redacción; y otra etapa que corresponde a los números cinco al diez. En el primer período de *Taller* “se pone en evidencia el apoyo moral de los jóvenes mexicanos a la causa

---

<sup>30</sup> Trinidad Barrera López, “*Taller* (México, 1939-1941): en la encrucijada cultural del exilio español, en *VII Jornadas de Andalucía y América: Andalucía y América en el siglo XX*, tomo II, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, España, 1987, pp. 81-98.

republicana, la admiración que sentían hacia personas y obras relacionadas con esa causa y las colaboraciones suyas de carácter creativo, donde estaba ausente la veta social” (p. 91). En la segunda etapa predomina la reflexión sobre los hechos inmediatos: “España, el exilio, la nostalgia, la soledad” (p. 94). A su juicio, “con el número X se alcanza el momento más pleno de la segunda etapa de la revista, y paradójicamente se marca también el inicio de su crisis” (p. 96). La decisión del español Ramón Gaya de retirarse entonces de la publicación proyecta sobre la revista “la sombra de graves divergencias de criterio” (p. 97). Según la investigadora, los últimos dos números se caracterizan por cierta agonía literaria, sobre todo porque los españoles habían gestado sus propios proyectos de difusión: *España Peregrina* (1940) y *Romance* (1940-1941). Trinidad Barrera culmina su artículo poniendo especial énfasis en la importancia de la “revista como un puente colgante entre generaciones distintas que supieron acompañar sus preocupaciones e inquietudes en favor de una tarea común: la cultura” (p. 98).

Otro estudio importante, aunque dedicado casi exclusivamente a la figura de Octavio Paz, es la introducción, compilación y notas de Enrico Mario Santí a las *Primeras letras 1931-1941*<sup>31</sup> del poeta mexicano. Prologado en 1988, el libro reúne la mayor parte de los artículos publicados por el joven escritor en periódicos y revistas mexicanos en las fechas señaladas. La propuesta del compilador consistió en presentar un libro que mostrara la faceta evolutiva del joven Octavio Paz a través de los textos que iba publicando entonces. Algunas de estas colaboraciones pertenecen a la época de *Taller*. Según Santí, “la revista se convirtió en portavoz de los escritores jóvenes, aun cuando no excluía a los mayores, pues logró reunir a figuras muy diversas entre sí” (p. 40). El investigador también destaca el

---

<sup>31</sup> Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Octavio Paz, *Primeras letras (1931-1941)*, Vuelta, México, 1988, pp. 15-59.

diálogo hispánico que vincula a *Taller* con el núcleo de la revista valenciana *Hora de España*. Según el investigador, “es en la moral poética de *Hora de España* donde Paz encuentra una afinidad sorprendente: todos rechazan el arte puro, pero no el aspecto crítico, el rigor estético, de la vanguardia” (p. 32).

Las expresiones de Manuel Durán sobre *Taller*, aparecidas en el artículo “Las revistas *Taller* y *Tierra Nueva*: nueva generación, nuevas inquietudes” de 1989<sup>32</sup>, señalan una lectura que relaciona a *Taller* con otra revista de aquellos años, *Tierra Nueva* (1940-1942). El investigador destaca la importancia del momento histórico en ambas revistas, resaltando los proyectos “modernizadores” y “revolucionarios” de Lázaro Cárdenas: “el reparto de tierras, la creación de ejidos, la nacionalización del petróleo” (p. 1152), entre otros. Según el crítico, estas revistas de corte social nacen en un momento histórico que exigía una actitud mucho más comprometida que las expresadas en revistas anteriores, sobre todo en *Contemporáneos*. Sin embargo, el articulista propone que ninguna de las dos revistas llega a promover en sus páginas un arte propagandístico; la estética perseguida en los dos proyectos se relaciona con lo que Manuel Durán llama “una política de ideas, de ideales y de principios” (p. 1152). El investigador también propone que estas revistas ayudaron a cultivar el pensamiento y la emoción lírica que luego habría de nutrir libros de “poemas y ensayos de Octavio Paz, los mejores cuentos de Juan Rulfo y las mejores novelas de Carlos Fuentes” (p. 1160).

Por su parte Anthony Stanton, en “La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943)” (1991)<sup>33</sup>, destaca la importancia de las creaciones literarias

---

<sup>32</sup> Manuel Durán, “Las revistas *Taller* y *Tierra Nueva*: nueva generación, nuevas inquietudes”, *Revista Iberoamericana*, vol. LV, núm. 148-149, julio-diciembre de 1989, pp. 1151-1158.

<sup>33</sup> Anthony Stanton, “La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943)”, *Literatura mexicana*, vol. 2, núm. 1, 1991, pp. 23-55. En 2001, Anthony Stanton amplía este análisis y dedica un estudio

del entonces joven escritor en distintas revistas literarias. El investigador propone analizar y valorar la primera etapa de las ideas estéticas del autor, tal y como quedaron plasmadas en los textos en prosa publicados entre 1931 y 1943. De esta forma, pretende “demostrar cómo Paz va creando, paulatinamente y a través de una confrontación polémica con las ideas dominantes del momento, una poética personal que se va modificando en el curso del tiempo” (p. 26). Uno de los puntos clave del artículo tiene que ver con la polémica sobre la noción de poesía pura y poesía social. Las estrategias retóricas utilizadas en distintos escritos de Octavio Paz, así como la propuesta estética articulada en la revista *Taller*, delatan, según el investigador, “un deseo de encontrar un punto de equilibrio, una síntesis entre los dos polos” (p. 35). El investigador también señala la importancia de la guerra civil española en los textos del joven escritor y comenta que “en esos años, Octavio Paz entiende la guerra en términos más metafísicos que puramente políticos” (p. 40).

Uno de los primeros trabajos que se centran en la influencia que ejerce *Hora de España* en la revista mexicana es el artículo “Hora de Taller, Taller de España” (1995) de Guillermo Sheridan<sup>34</sup>. El investigador propone estudiar las relaciones entre la revista española y *Taller*, ésta última entendida como una primera experiencia del exilio, vivida durante un “período de reconocimiento que se establece entre españoles y mexicanos” (p. 287). Ambas promociones, “tanto los escritores que se agrupan en torno a *Hora de España* cuanto los mexicanos de *Taller*, surgen en un momento especialmente complicado de la historia literaria: los dos grupos representan, a pesar de una leve mayoría de edad por parte de la española, la primera generación que surge en sus respectivos países después del

---

más completo a la obra temprana del mexicano en *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, Sin Nombre/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001. Más recientemente ha publicado *Río reflexivo: poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.

<sup>34</sup> Guillermo Sheridan, “Hora de Taller, Taller de España”, Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender (eds.), *Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México*, El Colegio de México, México, 1995, pp. 287-299.

apogeo de las vanguardias, y ambos protagonizan un momento singularmente abierto de la cultura hispánica” (p. 288). La afinidad entre ambos grupos consiste, al decir de Sheridan, en la “*solidaridad poético-política* con la causa de la II República”. El artículo también señala la experiencia personal y literaria vivida por Octavio Paz durante la guerra civil española.

En la tesis titulada “La Generación de *Taller* y su revista” (2003), Alicia Correa Pérez<sup>35</sup> hace un repaso panorámico y descriptivo de los integrantes del proyecto y de sus colaboraciones. La investigadora propone leer la revista como un proyecto generacional. El objetivo principal de la tesis “consiste en determinar las características del grupo y en definir en que medida éste constituye una generación” (p. 3). También se insiste en la importancia de los escritores que influyeron en los talleristas: por un lado, los escritores del “grupo sin grupo”; y, por otro, los republicanos españoles.

Según Alicia Correa, el principal motivo de reflexión para los talleristas fue la poesía. Preferencia muy explicable, al decir de la investigadora, “puesto que los principales colaboradores eran poetas: Octavio Paz, Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez, Rafael Solana y Juan Gil-Albert. Sin embargo, la autora propone que, contrario a lo que pudiera pensarse, Octavio Paz no fue el poeta de la generación” (pp. 76-77). Para la investigadora, “la gran revelación poética fue Alberto Quintero Álvarez” (p. 82). Por otra parte, señala cómo la prosa en *Taller* va desde la narración corta, el ensayo y la reflexión filosófica,

---

<sup>35</sup> Alicia Correa Pérez, “La Generación de *Taller* y su revista”, tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003. La investigadora comienza a trabajar las ideas que formarán parte de su tesis doctoral en el artículo titulado “La generación de *Taller*, la presencia de Federico García Lorca en la revista y en Octavio Paz”, *Decires. Revista Electrónica*, vol. 2, núm. 2, 1999, pp. 48-60. Un año después de la defensa de su tesis, Alicia Correa Pérez participa en el xv Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: “Las dos orillas”, celebrado en Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004, con la ponencia titulada “La generación de *Taller*, su revista y los exiliados”. Su artículo aparece publicado en *Actas del xv Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Beatriz Mariscal y María Teresa Míaja de la Peña (coords.), vol. 3, El Colegio de México, México, 2007, pp. 491-512.

hasta la crónica, la crítica, el relato breve y el comentario de textos. A su juicio, “*Taller* buscó fusionar las corrientes más importantes de la década de los años cuarenta: el arte nacional y el cosmopolitismo” (p. 225).

Jorge Aguilar Mora en “Un taller mexicano” (2004)<sup>36</sup> visualiza la revista desde una perspectiva nacional, concibiéndola como un “frente común intelectual y obrero, pero también como una prolongación de la empresa editorial *Taller Poético*” (p. 825). Contrario a lo que anticipa el título del artículo, el comentario de Aguilar Mora está dirigido particularmente a la obra de Octavio Paz en *Taller*. Se destaca la importancia de las “Vigilias” en la trayectoria poética del escritor mexicano. Según el investigador, el texto publicado en la revista da origen, veinte años después, al extenso poema *Piedra de sol* (p. 827).

César Andrés Núñez en “Más allá de la política: España y los españoles en la revista *Taller* (1938-1941)” (2012)<sup>37</sup> propone analizar la tensión entre compromiso social y estético en la prosa literaria de algunos refugiados que colaboran en la revista. Asimismo, analiza el punto de vista de los escritores mexicanos sobre el tema de la guerra. Según el investigador, al participar en este diálogo, “los escritores republicanos intervienen en el debate nacional mexicano” (p. 63), que influye en su obra lo mismo que en la estética de los escritores mexicanos. Por otra parte, al comentar las presentaciones que hacen Octavio Paz y Efraín Huerta de los exiliados republicanos en las páginas de *Taller*, subraya cómo ambos evitan mencionar que los escritores en cuestión son exiliados, aunque en cambio sí destacan la filiación intelectual y literaria de cada uno de ellos. Núñez aclara que “los

---

<sup>36</sup> José Aguilar Mora, “Un taller mexicano”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, núms. 208-209, julio-diciembre 2004, pp. 825-837.

<sup>37</sup> César Andrés Núñez, “Más allá de la política: España y los españoles en la revista *Taller* (1938-1941)”, *Literatura Mexicana*, 2, 2012, pp. 63-95.

escritores mexicanos no pretenden esconder posiciones ideológicas, sino articular una estrategia política literaria” (p. 68). Núñez también compara el programa cultural de la revista mexicana con la estética practicada por los escritores españoles reunidos en torno a la revista *Hora de España*. A este respecto, el investigador analiza tres textos publicados en la revista mexicana en los que Lorenzo Varela, Juan Gil-Albert y Antonio Sánchez Barbudo tratan el tema de la guerra civil española. César Núñez termina su artículo con un análisis de dos textos que remiten a la intervención de los españoles Lorenzo Varela y Ramón Gaya en el campo intelectual mexicano. En ambas reflexiones se destaca la libertad crítica y autónoma que ostentan los escritores exiliados a la hora de comentar aspectos de la realidad social y literaria del país de acogida. Los dos escritores republicanos intervienen en temas controvertidos y delicados para la identidad nacional mexicana como la “novela de la revolución” y el muralismo mexicano.

A partir de estas observaciones, algunas de índole general y otras más específicas, se pueden sacar las siguientes conclusiones: si bien hay quienes parten de la noción de generación literaria para estudiar los escritores reunidos en torno a las páginas de *Taller*, son más bien escasos los estudios dedicados al grupo en sí. En este sentido, se presta más atención a la figura de Octavio Paz y se olvidan las colaboraciones de otros escritores igualmente importantes. A menudo se alaba a Octavio Paz como el mayor poeta de la generación, mientras a Efraín Huerta se le critica como un escritor excesivamente militante. Sin embargo, una simple hojeada de los doce números de la revista pone en evidencia el error de estas aseveraciones.

Se observa asimismo una seria limitación en los trabajos dedicados a la literatura del exilio español publicada en *Taller*. Muchos de los estudios críticos separan los dos componentes esenciales de la revista: o estudian la generación de escritores mexicanos o,



en cambio, analizan la importancia de la generación de exiliados españoles, pero muy raras veces estudian las dos generaciones de forma complementaria. Otro aspecto a resaltar es la polarización de los estudios críticos con respecto a la ideología de la revista. Se destacan tres posturas: una, que entiende la revista como plataforma de una estética social; otra, que considera que *Taller* se aleja del compromiso político e ideológico de la época; y, por último, aquella que plantea una síntesis de las dos posturas anteriores.

### 3. EL PRESENTE ESTUDIO

El objetivo principal del presente estudio es analizar los alcances del diálogo entre la generación de jóvenes escritores mexicanos adscritos a *Taller* y el grupo de españoles exiliados en México. El diálogo se desarrolla a partir de dos conceptos clave: la política y la poesía. Se parte de la premisa de que los escritores de uno y otro grupo fueron todos solidarios con la causa de la República española. Los temas centrales que vertebran este diálogo son cuatro: la guerra civil española, la literatura española de la guerra, la misión del poeta y del escritor, y la cultura mexicana vista y analizada por los exiliados españoles.

Se interpreta el texto de la revista a partir de la coyuntura histórica en la que se produce, así como el campo cultural en el que se inscribe. Al tratarse de una revista mexicana que acoge entre sus páginas a un grupo selecto de escritores exiliados republicanos, las nociones metodológicas antes expuestas quedan atravesadas por una serie de problemas de índole histórica, política e ideológica, así como por nociones estéticas muy específicas que intentaremos desentrañar en la presente investigación.

Con el fin de situar los textos de *Taller* en su entorno y de reconstruir el diálogo que la literatura, implícita o explícitamente, establece con el contexto en que se produce, este estudio empieza por describir algunos de los rasgos más relevantes del panorama histórico

y cultural mexicano durante el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940). Así, en el primer capítulo se intenta reconstruir los debates y las polémicas que tuvieron lugar entonces, haciendo especial hincapié en las peculiaridades de una cultura dominada por la ideología nacionalista de un México posrevolucionario.

Dado que el lanzamiento de una revista es el resultado de un proceso que llega a su fin en el momento mismo de la publicación del primer número, en el segundo capítulo se ha intentado reconstruir los antecedentes de *Taller*. A partir de los testimonios de algunos de sus colaboradores y de su participación en distintos proyectos previos, se propone establecer el origen y la evolución del grupo que dio vida a la revista. Luego se hace un análisis de las características externas e internas de la publicación. Aquí se destaca el *contexto de producción* de la revista, así como su propuesta estética. También se analizan los primeros acercamientos que en términos materiales y estéticos vinculan a *Taller* con *Hora de España*.

En vista de la plena incorporación al proyecto de *Taller* de varios escritores españoles, resulta lógico preguntarse por el panorama histórico y cultural de este grupo intelectual previo al exilio. Esta es la materia del tercer capítulo, que tiene como propósito analizar las discusiones literarias y políticas que se entablaron en el mundo letrado español durante la II República. Se atiende aquí a los enfrentamientos políticos e ideológicos que en general desembocaron en el conflicto bélico, pero se pone especial énfasis en la cuestión religiosa. En el marco de esta discusión intentamos ofrecer un panorama de las distintas actitudes expresadas, tanto en los foros políticos y eclesiásticos como en el mundo intelectual. Como ejemplos de la evolución cultural vivida por los españoles durante los años treinta, se hará referencia específica a tres revistas: *Cruz y Raya* (1933-1936), *El Mono Azul* (1936-1939) y *Hora de España* (1937-1938). Se señala la importancia de cada una de

ellas, sobre todo en lo que respecta a las discusiones sobre el papel del intelectual y la función del arte. Por tratarse de una revista que reunió a todos los españoles que después colaborarían en *Taller*, se analiza *Hora de España* con mayor detenimiento, particularmente la propuesta estética e ideológica defendida en la “Ponencia colectiva” publicada en el número de agosto de 1937.

Como se ve, los primeros tres capítulos exploran algunos aspectos del ambiente cultural y literario que se vivía en México y en España durante los años treinta. En ellos se intenta no sólo trazar la evolución estética de ambos grupos de escritores, sino también perfilar una de las principales preocupaciones de los escritores de uno y otro grupo: la reivindicación de un humanismo que, al margen de políticas partidistas, busque cambiar al hombre.

Los otros dos capítulos que conforman la tesis se centran un poco más en los textos propiamente literarios, al buscar los puntos de encuentro que vinculan a los jóvenes mexicanos de *Taller* con el grupo de *Hora de España*. De esta manera, el cuarto capítulo se centra en los ensayos y la poesía publicados en la revista. Los textos críticos responden, como es natural, a varios motivos: a la interpretación de la guerra civil, a comentar los textos publicados por los españoles durante la guerra y a entablar un diálogo con la literatura española publicada en el exilio. En este rubro se destacan las aportaciones de Octavio Paz, José Revueltas, Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez y José Alvarado. Asimismo, se analizan las experiencias de la guerra civil recreadas en las narraciones de Juan Gil-Albert y Antonio Sánchez Barbudo. Otro puente entre estos dos grupos de escritores es la figura de Antonio Machado, que fue muy admirado por unos y por otros. La valoración que los mexicanos hacen de la obra machadiana —del compromiso político que encierra, pero también del tono íntimo y meditativo que ejemplifica— pone de manifiesto

una vez más el diálogo político y poético de *Taller* con *Hora de España* y con los escritores exiliados.

En el apartado dedicado a la poesía se hace un recorrido panorámico por los principales temas y corrientes poéticas que presentan, primero, los poetas mexicanos, y después, los poetas españoles. Las páginas dedicadas a la poesía mexicana arrancan con un comentario sobre la polémica que desencadenó una encuesta publicada en las páginas de la revista *Hoy* acerca de “los nuevos valores de la poesía”. Son de especial interés los pronunciamientos que en torno a este tema hacen, por un lado, algunos integrantes del “grupo sin grupo” (los “Contemporáneos”) y, por otro, los jóvenes poetas de *Taller*. Asimismo, se destacan las dos corrientes poéticas que más influyen en la poesía de los talleristas: el romanticismo europeo (desde Hölderlin hasta Rimbaud) y la poesía impura de Pablo Neruda. Las páginas dedicadas a la poesía del exilio español resaltan dos temáticas recurrentes en dicha obra: la vida íntima del propio poeta (donde su experiencia personal asume un valor esencial) y la vida pública y colectiva (donde el tema de España llega a predominar).

El diálogo político y poético entre estos dos grupos resulta algo contradictorio. Porque si bien los escritores mexicanos demuestran gran interés en la literatura escrita por sus amigos españoles (tanto por la que data de la guerra civil como la que redactan en México) los españoles, en cambio, son muy reservados con respecto a la literatura de los jóvenes mexicanos. Puesto que los españoles apenas se expresan acerca del mundo intelectual mexicano, el diálogo resulta extrañamente unilateral. El quinto capítulo se ocupa de la reflexión que dos republicanos, excepcionalmente, hacen de la cultura y la literatura mexicanas. Antonio Sánchez Barbudo colabora con un texto sobre las crónicas de la

conquista del Nuevo Mundo, mientras que Lorenzo Varela comenta la colección de cuentos *Paseo de mentiras* del escritor mexicano Juan de la Cabada.

El estudio se cierra ofreciendo un balance de los alcances del diálogo entablado entre los dos grupos de escritores.

## CAPÍTULO I

### MÉXICO DURANTE EL SEXENIO DE LÁZARO CÁRDENAS

#### 1. EL CONTEXTO POLÍTICO

El período presidencial del general Lázaro Cárdenas (1934-1940) fue decisivo en la historia de México. Durante el cardenismo hubo cambios y transformaciones en todos los órdenes: el presidente Cárdenas fortaleció los lazos con los sectores populares, obreros y políticos (véase, por ejemplo, la legalización de las actividades del Partido Comunista Mexicano, la alianza entre los intelectuales y el gobierno por medio de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) o la creación de la Confederación de Trabajadores de México (CTM) al mando de Vicente Lombardo Toledano); promovió las reformas agrarias; nacionalizó el petróleo; fundó el Departamento Autónomo Indígena; convocó a un Congreso Nacional Indigenista e impulsó la educación socialista y laica.

Según Francisco Javier Guerrero, “para algunos autores, la política cardenista fue una expresión más del populismo, forma de régimen político que se presentó en América Latina como soporte del proceso de industrialización”<sup>38</sup>. Frente a la Universidad Nacional, que había ganado su autonomía en 1929 y que impugnaba las políticas gubernamentales, el gobierno cardenista creó el Instituto Politécnico Nacional (IPN), para diversificar la formación de cuadros técnicos que requería la industrialización y la expansión de la obra pública. Para afianzar estos cambios, en 1938 se optó por crear el Partido de la Revolución Mexicana (PRM). La principal novedad en esta iniciativa era que el nuevo partido estaba conformado por cuatro sectores principales: el obrero, el campesino, el popular y el militar.

---

<sup>38</sup> Francisco Javier Guerrero, “Lázaro Cárdenas: el gran viraje”, *México, un pueblo en la historia*, tomo 4, *Los frutos de la revolución (1921-1938)*, Alianza Editorial, México, 1989, p. 224.

En este esquema corporativo el presidente de la república reafirmó su papel de líder de la organización partidaria, encargada de mediar entre los distintos grupos políticos<sup>39</sup>.

Las reformas sociales, políticas y económicas del cardenismo dividieron (como era de esperarse y como siempre sucede en la esfera política) la sociedad mexicana. Si bien es cierto que la idea de nación y de “lo mexicano” cobró gran vigor, quizá como nunca antes en la historia del país, el cardenismo también dividió y diversificó la opinión pública y política. En 1939, bajo la dirección del abogado Manuel Gómez Morín, nació el Partido de Acción Nacional (PAN), cuya intención era oponerse a lo que se consideraban los excesos socializantes y colectivistas del cardenismo, así como impulsar un modelo de sociedad que se alejara por igual de los ideales socialistas y liberales<sup>40</sup>.

La política cardenista también se expresaba en el ámbito internacional. Quizás, uno de los aspectos más significativos de la política exterior del cardenismo haya sido el apoyo a la República española y, por ende, su política antifascista. Eran muchos los lazos que unían a España con México a lo largo de su historia y, en ese momento, eran parecidos los proyectos que se impulsaban en los dos países. El establecimiento de la República en España había significado el inicio de relaciones muy prometedoras. En 1931, la República española avaló la entrada de México a la Sociedad de Naciones; decisión que años después sería muy favorable para la España en guerra. Coincidimos con Dolores Pla Brugat cuando comenta:

Fue el estallido de la guerra en España lo que puso de manifiesto que las relaciones entre ambos países tenían una particular textura y fuerza. México estaba del mismo lado de la trinchera de la República española. En cuanto a política interna, se ponía de manifiesto que los procesos reformistas que se querían impulsar en ambos países

---

<sup>39</sup> Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929-2000”, en *Nueva Historia Mínima de México*, Pablo Escalante Gonzalbo, Bernardo García Martínez, et al., El Colegio de México, México, 2004 (séptima reimpresión, 2010), p. 268-269.

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 269.

tenían varios aspectos en común (reforma agraria, reivindicación de las demandas obreras, impulso a la educación, entre otros), y los opositores también eran parecidos<sup>41</sup>.

El gobierno mexicano canalizó esta ayuda por medio de varias estrategias políticas: la realización de esfuerzos diplomáticos en el exterior del país, el envío a España de ayuda material (fusiles y cartuchos de fabricación nacional) y, una vez perdida la guerra civil, la decisión de ofrecer asilo político a miles de republicanos españoles<sup>42</sup>. Pero, desde luego, no todos los mexicanos eran simpatizantes de Cárdenas y de su política reformista, ni vieron con buenos ojos la política de puertas abiertas al exilio español.

Los que se oponían a las reformas posrevolucionarias (al intento cardenista de recuperar los principios revolucionarios de la Constitución de 1917) y a la política internacional eran en gran medida aquellos grupos o sectores a los que habían perjudicado con las reformas gubernamentales. Entre ellos se encontraban algunos representantes de obreros, empresarios, religiosos y, en términos generales, la clase media mexicana (abogados, médicos, comerciantes, etc.). Varias fueron las organizaciones de derecha que nacieron como una respuesta al llamado radicalismo cardenista. Una de las más importantes fue la Unión Nacional Sinarquista, fundada en 1937.

La derecha mexicana, representada por varias organizaciones y partidos políticos, tenía mucho en común con el falangismo español. La Falange Española Tradicionalista y de las Juventudes de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS), delegación México, formaba parte de la Falange Exterior que fue creada en la España franquista en abril de

---

<sup>41</sup> Dolores Pla Brugat, “Un río español de sangre roja. Los refugiados republicanos en México”, *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, Dolores Pla Brugat (coord.), Instituto Nacional de Migración/Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2007, p. 37.

<sup>42</sup> Véase Clara Lida, *Caleidoscopio del exilio: actores, memoria, identidades*, El Colegio de México, México, 2009, pp. 131-141.



1937. Se dedicaba primordialmente a realizar una extensa labor de propaganda con la esperanza de ganar para su causa a los españoles emigrados. Publicaba unas quince revistas en América Latina, además de un gran número de carteles, postales, hojas de divulgación, folletos, boletines de prensa y fotos<sup>43</sup>. Y, en efecto, algunas de las principales características de la derecha mexicana – la fe católica, el hispanismo y, en general, unos valores muy conservadores– la acercaban a la ideología de los sublevados franquistas en España. Salvador Abascal, líder de los sinarquistas mexicanos, afirmaba:

En cuanto a Franco es otra cosa, siempre he considerado yo que la salvación de México está en reafirmar su espíritu católico, su tradición católica y como ésta la recibimos de España, nuestras ligas con España deben estrecharse con el espíritu hispanista. Y como Franco fue quien restauró la hispanidad en España ... con España tenemos relaciones de tipo ideológico, místico<sup>44</sup>.

Como comenta Pérez Montfort, “esta visión, apoyada por nociones religiosas y por ideas imperialistas provenientes del hispanismo, no concibe movilidad social alguna y descarta cualquier participación popular en las decisiones del gobierno”<sup>45</sup>. Con todo, no sólo la derecha mexicana arremetió contra las políticas exteriores del cardenismo; la colonia española establecida en México también dedicó gran parte de sus esfuerzos colectivos a desacreditar el gobierno de la Segunda República española y a favorecer a los rebeldes. Los miembros de la vieja comunidad española (algunos pertenecientes a generaciones emigradas durante el último cuarto del siglo XIX) integraban una burguesía emergente y su espíritu conservador los hizo inclinarse hacia el falangismo y el franquismo<sup>46</sup>. En los

---

<sup>43</sup> Ricardo Pérez Montfort, *Hispanismo y Falange. Los sueños de la derecha española y México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pp. 134-135.

<sup>44</sup> Citado en Ricardo Pérez Montfort, *Hispanismo y Falange*, op. cit., p. 157.

<sup>45</sup> Ricardo Pérez Montfort, *Hispanismo y Falange*, op. cit., p. 17.

<sup>46</sup> José Antonio Matesanz escribe que en México La Falange se ocupó de “establecer contactos con la colonia española, conservadora y política, partidaria natural del autoritarismo representado por el ejército y temerosa del marxismo, para sacarle dinero, difundir sus principios, denigrar a la República, hacer propaganda a favor de los rebeldes y reclutar voluntarios para el ejército de Franco”. Véase José Antonio Matesanz, *Las raíces*

periódicos de la época, como *Excélsior* y *El Universal*, se expresaron las ambivalencias de la opinión pública de entonces, aunque en la mayoría de las ocasiones fue explícitamente favorable al franquismo.

Con todo, el gobierno del general Lázaro Cárdenas mantuvo firme su decisión de apoyar la causa republicana, puesto que en última instancia se trataba no sólo de un acto ético y humanitario, sino también de una estrategia política, a nivel tanto nacional como internacional. Así pues, las piedras angulares de la política cardenista consistieron en promover y mantener un nacionalismo postrevolucionario y en apoyar la causa antifascista encarnada en la II República española. De forma paralela, hubo también organismos políticos de apoyo a la República. De ellos, sin duda, el más consistente fue el Frente Popular Español de México<sup>47</sup>.

Como se desprende de lo comentado hasta el momento, la política de Cárdenas hacia la República española suscitó múltiples reacciones en la sociedad mexicana, tanto a favor como en contra. Al tomar la decisión de abrir las puertas a los refugiados españoles, en el ánimo del presidente pesaron tanto razones humanitarias y de simpatía hacia la España republicana, como otras que más bien estaban destinadas a procurar beneficios para México.

Otros dos acontecimientos, uno de carácter nacional y otro internacional, vinieron a fortalecer el crispado ambiente mexicano. En 1940, el relevo en el poder presidencial ocupó

---

*del exilio. México ante la guerra civil española, 1936-1939*, El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999, p. 349.

<sup>47</sup> “Los izquierdistas españoles de México, el 22 de agosto de 1936, acordaron tomar una medida que puede tomarse como respuesta a la actividad desplegada por los antiguos residentes de tendencia conservadora. Reunidos más de quinientos en el salón de sesiones del Centro de Meseros de México, acordaron crear el Frente Popular Español de México, con el propósito de difundir entre españoles y mexicanos la verdad sobre lo que sucedía en España, y recabar fondos para realizar un amplio programa cultural. Al efecto habría de fundarse un periódico, *Frente Popular*”, *Ayuda. Boletín del Comité de Ayuda a los Niños del Pueblo Español*, núm. 3, septiembre de 1937; *apud.*, Dolores Pla Brugat, *op cit.*, pp. 44-45.

gran parte de la discusión pública sobre el quehacer nacional. El presidente Cárdenas y el partido oficial apoyaron a Manuel Ávila Camacho como candidato a la presidencia frente a la candidatura de Juan Andrew Almazán. En una jornada electoral sumamente disputada Ávila Camacho finalmente se impuso. A pesar de la violencia y las acusaciones de fraude electoral, Cárdenas logró entregar el cargo al candidato que había sido asignado por el partido oficial<sup>48</sup>. El otro acontecimiento que comenzó a preocupar a la sociedad mexicana fue, sin duda, el estallido de la Segunda Guerra Mundial en septiembre de 1939.

El México esbozado hasta aquí es el que, una vez finalizada la guerra civil española en 1939, habría de recibir a unos veinticinco mil derrotados republicanos (aunque como es bien sabido la recepción de refugiados remonta a 1937). El panorama que hemos ofrecido de la política cardenista y del inicio en 1940 del nuevo gobierno liderado por Ávila Camacho nos servirá de marco para comprender la influencia que el nacionalismo político ejerció en el campo cultural e intelectual mexicano, a la vez que nos permitirá situar la aportación de *Taller* en la escena del debate público e ideológico.

## 2. SITUACIÓN DE LA CULTURA

En el campo cultural e intelectual que se desarrolla en México en los años veinte y treinta coexisten diversas formas de entender el quehacer literario y artístico. Sin embargo, en el tránsito de una década a la otra una preocupación muy particular llama la atención, dejando una huella bien marcada en los escritores y en los artistas del momento. Me refiero a la versión cultural de la política posrevolucionaria, que se tradujo en una intensa pasión por encontrar la verdadera esencia de lo “mexicano”.

La Revolución, en su fase institucional, se propuso dirigir las reformas políticas,

---

<sup>48</sup> Sigo aquí a Luis Aboites Aguilar, op. cit., p. 270.

sociales y económicas, pero, además, procuró orientar el quehacer cultural del país. Los cambios de relaciones, comportamientos, actitudes y valores sociales que trajo consigo el nuevo régimen político cuestionaron las nociones establecidas acerca de lo que se entendía por “lo mexicano”. De ahí, la necesidad patente que tenía el incipiente Estado de proclamar un “alma o sentimiento nacional” homogénea que unificara las distintas facciones ideológicas y estéticas de la cultura mexicana y, a su vez, que fuese su carta de presentación ante el mundo. Así, la cultura mexicana quedaba definida desde un marco referencial muy particular: el nacionalismo.

Delimitar o definir qué es o qué representa el nacionalismo cultural en una determinada época resulta bastante complicado. El nacionalismo y la nación han sido términos que de tan usados se han vuelto conceptos bastante imprecisos e intangibles. Sin embargo, la concepción de Nación encierra en sí misma la idea de modelos de subjetividad homogéneos: una misma lengua, religión y raza, es decir, un conjunto de saberes comunes aunados por una estrategia homogeneizadora elaborada para establecer la identidad de una sociedad. Isaiah Berlin, politólogo e historiador de las ideas, propone que el nacionalismo:

Es la convicción, en primer lugar, de que los hombres pertenecen a un grupo humano particular, y que la forma de vida del grupo difiere de la de otros; que el carácter de los individuos que compone el grupo es formado por el grupo mismo, y no puede ser comprendido sin él, es definido en términos de territorio común, costumbres, leyes, memorias, creencias, lenguaje, expresión artística y religiosa, instituciones sociales, formas de vida, a lo cual algunas añaden herencia, parentesco, características raciales; y que son estos los factores que forman a los seres humanos, sus propósitos y sus valores<sup>49</sup>.

El nacionalismo cultural mexicano de principios del siglo veinte fue un eslabón fundamental del aparato político y estatal. Uno de sus fundamentos principales proviene de

---

<sup>49</sup> Isaiah Berlin, “Nacionalismo: pasado olvidado y poder presente”, en *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 420.

su carácter eminentemente ideológico y educativo. El nacionalismo cultural parte de una selección muy minuciosa de aquellos aspectos y representaciones artísticas, musicales, literarias, estéticas y folklóricas. Según Ricardo Pérez Montfort, “el discurso nacionalista posrevolucionario intentó definir una y otra vez a México como un ente cultural único, que se desarrolla más o menos al margen de los demás países del mundo, gracias a sus rasgos característicos y a su historia particular”<sup>50</sup>.

A principios de los años veinte la gestión educativa del llamado movimiento cultural posrevolucionario estuvo a cargo del secretario de Educación Pública, José Vasconcelos. Entre 1921 y 1924 se ponen en marcha los proyectos más importantes del vasconcelismo: la difusión masiva de las artes musicales, la campaña editorial, el muralismo y los cursos de las brigadas alfabetizadoras. Gracias al proyecto educativo de Vasconcelos se logró formular las primeras nociones del concepto de identidad nacional posrevolucionaria. Este proyecto consistió en fomentar “la fuerza didáctica de la cultura” – al decir de Carlos Monsiváis<sup>51</sup> – para instaurar lo que el propio Vasconcelos llamó la “genuina nacionalidad”<sup>52</sup>.

La avanzada pedagógica se expresó en revistas como *El Maestro* (1921), dirigida por José Vasconcelos, y como *La Falange. Revista de cultura latina* (1922-1923), que, si bien coordinada por Jaime Torres Bodet y por otros escritores del llamado Nuevo Ateneo de la Juventud (Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza y Enrique González Rojo), también defendía principios vasconcelistas. En ambas publicaciones se subrayó la

---

<sup>50</sup> Ricardo Pérez Montfort, “Representación e historiografía en México 1930-1950: ‘Lo mexicano’ ante la propia mirada y la extranjera”, *Historia Mexicana*, vol. 62, 4 (2013), p. 1657.

<sup>51</sup> Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo xx*, edición preparada por Eugenia Huerta, El Colegio de México, México, 2010, p. 211.

<sup>52</sup> José Vasconcelos, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, presentación de Alonso Lujambio, introducción, selección y notas de Carlos Betancourt Cid, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM), México, 2011, pp. 220-221.

importancia de la educación como parte del proyecto posrevolucionario. En “Un llamado cordial”, editorial de la revista dirigida por el autor de *La raza cósmica*, se plantea una parte del proyecto cultural nacionalista:

Escribiremos para los muchos, mas con el propósito constante de elevarlos, y no nos preguntaremos qué es lo que quieren las multitudes, sino qué es lo que más les conviene, para que ellas mismas encuentren el camino de su redención. Educar a la masa de los habitantes es mucho más importante que producir genios.

Quisiéramos que esta revista iniciara a nuestros escritores en un nuevo periodo, que bien podríamos llamar antiliterario y que sirviera para decir las cosas como son, muy lejos de la tiranía de las formas<sup>53</sup>.

La instauración de una estética nueva promovida desde el Ministerio de Educación Superior implica que el saber y el arte deben estar orientados al mejoramiento del pueblo. Esta orientación social de las actividades artísticas encuentra eco favorable en ciertos sectores de la cultura, particularmente entre los muralistas. La obra de los muralistas resume los principales aspectos de la Revolución mexicana y enseña quiénes fueron sus protagonistas. Aunque también es preciso señalar que no todas las representaciones pictóricas tuvieron como tema central algún aspecto de la revolución y en no pocos momentos suscitaron polémicas y discusiones en torno al llamado nacionalismo cultural. Con todo, el muralismo revolucionó la forma de entender el arte que hasta el momento imperaba en la esfera cultural mexicana. Uno de sus principales logros consistió en crear la noción de arte público y visual frente al arte de tipo academicista y privado. El muralismo también puso de manifiesto la valoración del arte indígena previo a la Conquista.

En el terreno literario, algunos escritores favorecieron y se comprometieron con la cultura oficial, mientras que otros optaron por diversas corrientes estéticas: universalismo, esteticismo y vanguardismo. La polémica entre nacionalistas y universalistas, que se

---

<sup>53</sup> Anónimo, “Un llamado cordial”, *El Maestro*, 1, abril de 1922, pp. 5-9.

manifestó con distintos matices y diversas derivaciones ideológicas y estéticas, fue capitaneada por varios grupos de intelectuales y artistas. La polémica transita entre los integrantes del Muralismo, los Estridentistas<sup>54</sup> y los Contemporáneos hasta alcanzar la generación de los Talleristas. No nos es posible realizar aquí el recuento detallado de la historia de esa polémica, pero intentaremos fijar las nociones más importantes, que sin duda marcaron el trayecto cultural de los años treinta en México y, por tanto, delimitaron la ruta que *Taller* habría de seguir y que habría de reinventar.

El impulso que el muralismo supuso para la cultura nacionalista encontró en los Contemporáneos sus principales adversarios. Los escritores del llamado “grupo sin grupo” se reunieron en torno a valores culturales afines a sus preocupaciones estéticas y artísticas: fundamentalmente en torno a la libertad de expresión, eje central de sus textos. Su trabajo conjunto dura aproximadamente de 1920 a 1932, pero quizá es durante la transición de los años veinte a los años treinta cuando adquieren mayor auge y reconocimiento público; reconocimiento no exento de paradojas y polémicas. Sus ideas sobre el arte y el quehacer literario son puestas en práctica en proyectos como la revista *Ulises* (1928), el Teatro de Ulises (1928), la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928) y la revista que le da nombre al grupo, *Contemporáneos* (1928-1931).

Es opinión de muchos en México que la revista *Contemporáneos* fue una publicación extranjerizante, elitista y, por tanto, nada o poco nacionalista. De publicación

---

<sup>54</sup> “El estridentismo tiene su propia historia y su propia evolución: de la celebración de la modernidad urbana y la incipiente velocidad mecánica de la Ciudad de México en su primera fase (1922-1924), visible en los primeros tres números de la revista *Irradiador* (1923), se pasa a la fase “institucionalizada” en la ciudad de Xalapa (1925-1927), en la cual son cada vez más comunes las escenas idílicas del campo mexicano, como se puede apreciar en algunas de las portadas de los diez números de la revista *Horizonte* (1926-1927). Esta contradicción entre modernidad urbana y nostalgia rural refleja el destino de un movimiento de vanguardia que se puso al servicio de una revolución agraria en el poder”. Anthony Stanton y Renato González Mello, “El relato y el arte experimental”, en *Vanguardia en México, 1915-1940*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2013, pp. 21-22.

mensual, encontramos en sus 43 números un esfuerzo por mantener los principios literarios, críticos y estéticos en una época predominantemente política. Guillermo Sheridan, uno de los principales investigadores y críticos literarios de esta generación, comenta que “los Contemporáneos asumen en México la conciencia creativa que, dictada por la atmósfera mundial del vanguardismo literario, arraigada en el internacionalismo y el plurilingüismo, se muestra adversa a cualquier arraigo localista”<sup>55</sup>. Y, en efecto, sus propuestas estéticas distan mucho de acercarse a una tradición literaria de corte populista o nacionalista.

Los valores extraliterarios, como la función política del arte, no formaron parte de sus presupuestos estéticos. Sin embargo, esto no implica que en sus creaciones literarias y en sus reflexiones críticas México y “lo mexicano” estuviese ausente. Sería erróneo inferir que en las páginas de la revista se descuide o se ignore la producción literaria y artística de sus homólogos mexicanos. En varios de sus números encontramos ensayos, notas y reseñas críticas sobre escritores como sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón, sobre aspectos de la cultura indígena y sobre la pintura de Diego Rivera. También publican primicias literarias que luego serán clave en el desarrollo de la filosofía e historia nacional; piénsese, por ejemplo, en los artículos de Samuel Ramos sobre la psicología del mexicano (textos reunidos después en el libro *El perfil del hombre y la cultura en México*, publicado en 1934) o en los capítulos de la novela *La Malhora* de Mariano Azuela, escritor considerado por la crítica posterior como el iniciador de la llamada novela de la revolución.

Según Guillermo Sheridan, la “mexicanidad” de los Contemporáneos consistió en establecer una diferencia fundamental entre *lo propio* y *lo nuestro*: “*lo propio* como la manera moderna de experimentar la pertenencia a una tradición, en oposición a *lo nuestro* y

---

<sup>55</sup> Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 41.



a cualquier bandería de excepción”<sup>56</sup>. Es decir, los integrantes del “grupo sin grupo” no negaron su mexicanidad y los valores ideológicos de la revolución mexicana, pero tampoco practicaron un arte sometido a los dictámenes de un partido o ideología. A este respecto, conviene destacar ciertas palabras de Gilberto Owen que definen de forma atinada la postura que los Contemporáneos adoptaron frente a la coyuntura histórica y cultural de finales de los años veinte:

Unos éramos economistas, otros éramos campesinos, otros éramos ingenieros, otros éramos artistas. Todos éramos original, esencialmente revolucionarios, y sentíamos no necesitar de membrete que lo pregona, como los pájaros que veíamos no necesitaban el cartelito en latín de Linneo para cantar con la voz exacta, seguros de que aunque los sabios distraídos pusieran cartel de cerezo en el manzano, siempre sería una manzana la que les cayera al descubrir la ley de Newton. Nacidos, crecidos en respirar aquel aire joven de México, nos identificaba un afán de construir cosas nuevas, de adoptar posturas nuevas ante la vida. Sentíamos esto lo único revolucionario y más sincero que tomar simplemente lo viejo y barnizarlo y escribir encima: ¡Viva la Revolución!<sup>57</sup>.

Es incómodo el lugar que ocupa *Contemporáneos* en la vida cultural de México, sobre todo por la diferencia que presenta frente a los proyectos culturales patrocinados por el Estado. Pero, pese a ello, la revista es una de las primeras propuestas literarias que instaura una mirada moderna en las letras mexicanas. La modernidad de la revista reside en la necesidad de establecerse fuera del modernismo finisecular y promover una literatura desterritorializada. La *genuina nacionalidad vasconceliana*, término clave en revistas como *El Maestro* (1921-1923), *Horizonte* (1926-1927) o *Forma* (1926-1928), en *Contemporáneos* es puesta en crisis. Ya no se escribe con afanes educativos, mesiánicos (muy al estilo de Vasconcelos), folklorizantes o americanistas, sino con la mirada puesta en un público cosmopolita.

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>57</sup> Gilberto Owen citado por Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, edición preparada por Eugenia Huerta, El Colegio de México, México, 2010, p. 177.

Gracias a la política cultural de Cárdenas, que estuvo muy presente en todos los espacios intelectuales, artísticos y populares, fue en los años treinta cuando se consolidaron y se consagraron la mayoría de las nociones e imágenes de “lo mexicano”. Y por las mismas fechas quienes reivindicaban los valores nacionales también fueron pregonando que el intelectual y el artista debían estar comprometidos con la revolución mexicana. Es decir, fue también en los años treinta cuando se promovió con más fuerza un arte acorde con la realidad política y social del país. Fiel reflejo de este movimiento artístico son las distintas agrupaciones, asociaciones, sindicatos y frentes que se crearon con el fin de subordinar el arte a la ideología política dominante. A este respecto, podríamos mencionar la Lucha Intelectual Proletaria (1931); la Federación de Escritores y Artistas Proletarios (1933); la Asociación de Trabajadores del Arte (1934); y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934), entre otros.

Pese a que algunos de estos grupos tuvieron una vida bastante efímera, menos de un año en algunos casos, es importante destacar que fueron estos foros y espacios de discusión los que ayudaron a fusionar el arte y la literatura con conceptos sociales y políticos, como el proletario, el trabajo y la revolución. La “cultura proletaria”, nueva divisa del nacionalismo cultural revolucionario, también tiene sus propios órganos de difusión: *Frente a Frente* (que se publicó irregularmente entre 1934 y 1938), *Ruta* (1933-1937) y el periódico del partido oficial, *El Nacional* (1929-1998).

Con todo, la discusión en torno al nacionalismo cultural llegó a su apogeo en 1932, cuando una pregunta lanzada en la prensa mexicana, “¿Existe una crisis en la generación de vanguardia?”, desató una larga polémica que resulta fundamental para entender los debates, las fricciones y las tensiones que surgieron entre los partidarios del nacionalismo cultural y sus detractores, tildados por algunos como escritores esteticistas. Los protagonistas de la

polémica son, por un lado, Ermilo Abreu Gómez, quien defendía una literatura estrictamente vinculada con la realidad mexicana, y por otro, Alfonso Reyes, defensor del arte moderno<sup>58</sup>.

Uno de los antecedentes inmediatos a la polémica de 1932 es el debate acalorado de 1925 sobre “El afeminamiento en la literatura mexicana”, donde los defensores de una literatura viril (relacionada con los postulados de la revolución) declaran la guerra a lo que para ellos es una literatura afeminada (identificada con el esteticismo y con la orientación sexual de sus autores). En el caso de ambas polémicas, el enfrentamiento se debe a actitudes dogmáticas sobre la forma que la literatura mexicana debería asumir: si populista, nacionalista y revolucionaria o si más bien universal y moderna. La misión del escritor defendida por la oficialidad insistía en orientar y guiar el rumbo del pueblo. De la polémica se desprende una discusión que recorre prácticamente toda la década del treinta en México: el discurso nacionalista como ente hegemónico frente a los portavoces de la diversidad estética y artística.

Como se deduce de lo expuesto, fueron muchas las discusiones, proclamas, acusaciones y tensiones que agitaban al mundo político e intelectual mexicano en aquellos años. El nacionalismo (entendido como una construcción de la nación-identidad) es un elemento que da cohesión y legitimidad al partido oficial y de él se derivan distintos modelos de representación. Las estrategias discursivas empleadas en los distintos proyectos culturales de la primera mitad de la década del veinte y comienzos de los años treinta reflejan las tensiones que se desarrollan entre un nacionalismo oficial y nuevas alternativas estéticas que, aunque en apariencia opuestas a las ideas difundidas por el Estado, mantienen

---

<sup>58</sup> Guillermo Sheridan ha investigado a fondo la polémica en torno al nacionalismo cultural en el libro *México en 1932: La polémica nacionalista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

un diálogo con los presupuestos revolucionarios, ya sea explícita o implícitamente.

El papel asignado al intelectual da pie a tensiones que, más allá de las polémicas, derivan en ambivalencias, simbiosis y, finalmente, nuevas propuestas. En efecto, de ese debate estético e ideológico surgen varios proyectos que son simultáneamente nacionalistas y universalistas. Posturas que parecían opuestas e irreconciliables conviven en un mismo campo intelectual y cultural.

En este sentido, *Taller* se caracterizó no sólo por prestar una cuidadosa atención a la producción literaria, sino también por enarbolar una vocación crítica que la definió a lo largo de sus doce números. Esa vocación crítica, que hizo suya cada uno de los integrantes de la revista, se caracterizó no sólo por el afán de dar cuenta de los temas culturales del momento, sino también por el deseo de ofrecer un ámbito de discusión abierto y plural que diera cauce a las principales polémicas de la época.

La nación y el nacionalismo cultural en *Taller* constituyen un espacio de cruce, muchas veces conflictivo, entre varias visiones estéticas e ideológicas. Un claro ejemplo de estos cruces es el hecho de que *Taller* reuniera en sus páginas a los principales autores de la polémica sobre el nacionalismo cultural de principios de los años treinta. En sus páginas figuran algunos de los integrantes de *Contemporáneos* (Jorge Cuesta, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer y Xavier Villaurrutia), pero también Ermilo Abreu Gómez, partidario principal del nacionalismo cultural posrevolucionario, así como Juan de la Cabada, fundador de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Otro eslabón importante respecto de la imagen que los talleristas construyen de “lo mexicano” es la visión que los exiliados españoles expresan en sus textos acerca de México y de su cultura.

## CAPÍTULO II

### EL GRUPO DE *TALLER*

1. ANTECEDENTES: *BARANDAL* (1931-1932), *CUADERNOS DEL VALLE DE MÉXICO* (1933-1934) Y *TALLER POÉTICO* (1936-1938)

Las revistas brotan, en cierto momento, tan inevitablemente como los barrotes en la cara, en la mente de los estudiantes; a los dieciocho se sueña, no con participar en una revista ya existente y cuyos colaboradores entonces nos parecen venerables o ridículas momias, sino en sacar una propia, llena de novedad y de nuestra personalidad explosiva.

Rafael Solana

*Taller* fue una revista liderada por jóvenes escritores, que por su corta edad – en 1938 contaban con 23 y 24 años – apenas despuntaban en la vida intelectual mexicana. Sin embargo, para situar a este grupo, sí conviene rastrear sus aportaciones en distintas publicaciones y proyectos culturales previos. Y es que comprender el bagaje cultural de los fundadores y los principales colaboradores de *Taller* ayuda a explicar la aparición de la revista en el ámbito cultural e intelectual de finales de los años treinta en México. Cabe mencionar que la formación de una revista no es sólo el resultado de la consolidación de un grupo desde el punto de vista de los soportes materiales del proyecto (periodicidad, secciones, normas de publicación, etcétera), sino que es el resultado también de una serie de afinidades que por distintas razones – históricas, sociales, poéticas, ideológicas, artísticas – comienzan a observarse, despertando el deseo de crear una publicación periódica. De ahí que una revista sea tanto el soporte material que agrupa a ciertos escritores y artistas, como un proyecto que, una vez consolidado, influye decisivamente en

el grupo<sup>59</sup>.

En este orden de ideas, proponemos que la etapa de formación del futuro grupo de *Taller* se origina en 1931 con la publicación de la revista *Barandal*. En agosto de 1931, unos jóvenes estudiantes de la Escuela Preparatoria Nacional de México, que incluían a Octavio Paz, Rafael López Malo, Arnulfo Martínez Lavalle y Salvador Toscano crearon esta novedosa revista. Rafael Solana, compañero de estudios de los jóvenes emprendedores, comentaba con asombro en 1963 la importancia de aquel proyecto: “ver el nombre de uno de nosotros mismos, casi, de Octavio Paz, que era apenas, escolarmente, un año mayor, nos deslumbraba, pues parecía poner al alcance de nuestras manos los sueños más caros”<sup>60</sup>. Y, en efecto, la característica más notoria de la revista consistió en la juventud y en el entusiasmo de sus fundadores. En 1994 Octavio Paz, en entrevista con Diana Ylizaliturri, comentaba que “*Barandal* fue una revista de experimentación, entusiasmo, irreverencia y un poco de placer”<sup>61</sup>.

La necesidad de abrirse camino en el campo cultural e intelectual mexicano, tan imponente entonces y también tan viciado, fue uno de los propósitos que inconscientemente se planteó este grupo de estudiantes. Los editores de la revista todavía no contaban con suficiente renombre o popularidad para ser considerados como parte de una generación intelectual. Sin duda, la revista fue el espacio de sociabilidad y visibilidad que estos jóvenes consideraron más útil e idóneo para lanzarse como escritores y artistas noveles.

---

<sup>59</sup> Para un estudio detallado de las etapas formativas por las que suelen transitar los proyectos hemerográficos, véase el estudio de Alexandra Pita, “Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad”, en *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica*, Hanno Ehrlicher y Nanette Ribler-Pipka (eds.), Shaker Verlag Aachen, Alemania, 2014, pp. 227-245.

<sup>60</sup> Rafael Solana, art. cit., p. 187.

<sup>61</sup> Diana Ylizaliturri, “Entrevista con Octavio Paz, editor de revistas”, en *Letras Libres*, julio de 1999, <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/entrevista-con-octavio-paz-editor-de-revistas>, consultado el 23 de abril de 2014.

De publicación mensual, *Barandal* imprimió siete números de agosto de 1931 a marzo de 1932. Entre sus más asiduos colaboradores podemos mencionar a Julio Prieto, Raúl Vega Córdoba y Enrique Ramírez y Ramírez. En sus páginas también aparece una colaboración de José Alvarado – posterior integrante de *Taller* – que publica “Colocación sin colores”, en el número siete, correspondiente a marzo de 1932. Aunque la revista no se presentó con un manifiesto o declaración de principios, en sus páginas podemos encontrar la estética perseguida por sus fundadores y colaboradores. La preocupación principal del grupo parecía consistir en definir la relación entre el arte y la vida.

El arte en *Barandal* giraba alrededor del vanguardismo de los estridentistas y del dinamismo del futurismo italiano. Pese a que la influencia del vanguardismo aparece constantemente en diversos artículos y textos de creación, los “barandales” – como algunos los llamaban<sup>62</sup> – se destacan por la incertidumbre y la desorientación cultural que experimentan durante su formación académica. Enrique Ramírez y Ramírez define su época como *nuestro caos*. “La juventud universitaria – comenta – no marcha por ahora de frente y con serenidad hacia una meta: se revuelve indecisa”<sup>63</sup>. El afán de precisar un camino estético y unos valores éticos es un asunto que se plantea una y otra vez en las páginas de la revista:

Nos encontramos ya a mar descubierto, a mar abierto ante todas las influencias del mundo, las ideas, las corrientes nos envuelven y nos arrastran, el escepticismo nos acecha constantemente, ante el panorama caótico universal: infinitud de sistemas, de vías, de caminos, de faros; el que no tiene punto de apoyo, el que no tiene asiento, el que no afirma nada, porque nada le afirmaron, se revuelve, se desespera ante la

---

<sup>62</sup> Según Guillermo Sheridan, “la breve leyenda del grupo propone que, por reunirse sus integrantes a discutir, invariablemente apoyados sobre el mismo barandal del patio central de San Ildefonso, sus propios compañeros comenzaron a referirse a ellos como los barandales”. Véase Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, Era, México, 2004, p. 127.

<sup>63</sup> Según Enrique Ramírez y Ramírez, los jóvenes “viven fervorosamente buscando su camino y – sin romanticismo, sin literatura – puede asegurarse que están atormentados por el afán de precisarse frente a lo defectuoso del ambiente social que los rodea”. Véase Enrique Ramírez y Ramírez, “Un asunto concreto”, *Barandal*, 6, enero-febrero de 1932, p. 2.

carencia de fe, de fe en algo, por algo, las múltiples y encontradas ideas se enlazan y entrelazan y se resuelven martirizándolo<sup>64</sup>.

La duda y la disyuntiva generacional también se expresa en las propuestas estéticas que los editores de la revista promueven. El antecedente inmediato de esta publicación es la revista *Contemporáneos*. De hecho, la influencia del “grupo sin grupo” se revela de forma directa, pues tres de sus integrantes son profesores de los jóvenes estudiantes: Samuel Ramos, José Gorostiza y Carlos Pellicer<sup>65</sup>. Además los barandales, publicaron suplementos que llevaban textos inéditos de Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. La participación de los Contemporáneos en la nueva revista fue sin duda un excelente espaldarazo público y estético para alentar a los jóvenes escritores. Sin embargo, los barandales mantienen una actitud ambigua, de admiración y de rechazo, hacia sus mayores. En “Fuga de valores”, Salvador Toscano comenta:

En México, con la revista *Ulises*, entra de lleno la inmensa fuerza espiritual del snobismo; allí está la novela de Owen, *Novela como nube*, es un grito de disolución; aunque muy inteligente, poco constructivo, falto de valores definitivos.

Terminamos, pues, con algo que pretendemos sea a manera de declaración: la generación literaria que nos precedió edificó su valer sobre las ruinas de los novecentistas, disolviendo y atacando esa generación; negando toda posible tradición; construyeron su edificio artístico sobre el sarcasmo y la burla. Nosotros jamás construiremos sobre ruinas, respetamos la tradición, aun la más cercana – y aunque la creación no nos importe nacional, ya que la preparación de un verdadero arte debe ser universal –, anhelamos una obra afirmativa, con un sentido constructivo, en medio del escepticismo inteligente que nos precede<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Raúl Vega Córdova, “Notas sobre la juventud”, *Barandal*, 3, octubre de 1931, p. 16.

<sup>65</sup> Véase Diana Ylitaliturri, “Letras de *Barandal*”, en *Revista de Humanidades*, núm. 7, 1999, p. 159. Por otra parte, *Barandal* es respaldada por los escritores reunidos en torno a *Contemporáneos*. En el número 39, correspondiente a agosto de 1931, Bernardo Ortiz de Montellano le da la bienvenida al joven grupo: “En sus cuatro años de existencia *Contemporáneos* se ha visto confortada con la aparición de algunas revistas de principios semejantes a los nuestros. Primero, *Bandera de Provincias y Campo*, ahora, *Barandal*, apoyo de una generación próxima y cercana – 4 nombres: Octavio Paz, Rafael López M., Salvador Toscano y A. Martínez Lavalle – que con buen gusto y seguridad inteligente inician la obra de eso que nuestro aislamiento llama una generación”. Véase Bernardo Ortiz de Montellano, “Notas”, *Contemporáneos*, núm. 39, agosto de 1931, p. 294.

<sup>66</sup> Salvador Toscano, “Fuga de valores”, *Barandal*, 7, marzo de 1932, pp. 3-4.



Aunque Salvador Toscano ataca el esnobismo de Gilberto Owen, su idea de la cultura y de la creación literaria se encuentra cimentada en la necesidad de reconocer el arte como parte de una tradición universal. De ahí que también arremeta contra el nacionalismo cultural.

Muy a pesar de nuestras izquierdas revolucionarias existe arte. Arte que está al margen del tiempo, que sobrevive a su época, por lo que la obra circunstancial nunca puede ser verdadero arte. El problema está en saber delimitar en la obra moderna, dónde hay valores positivos de la cultura<sup>67</sup>.

Con estas palabras, Salvador Toscano se suma tímidamente a la polémica sobre el arte nacionalista que comenzaba a tener gran auge en la prensa mexicana (ninguno de los “barandales” tomó partido públicamente por alguno de los dos bandos enfrentados). Si bien es cierto que los jóvenes escritores reflexionan sobre las distintas posturas estéticas e ideológicas que se debaten en el seno de la intelectualidad, más que consignas o asociaciones con movimientos o partidos políticos, su principal preocupación consistió en la búsqueda de los “valores positivos” de la cultura. Sin embargo, el ensayo de Toscano fue utilizado por Ermilo Abreu Gómez para proclamar la supuesta postura nacionalista de los escritores adscritos a *Barandal* y con esto atacar a los Contemporáneos. “En el fondo, – comenta el polemista–, en las palabras de Toscano existe una réplica viril contra la mentira de la autoridad de un grupo que se considera guía inmoral de una juventud integrada por hombres”<sup>68</sup>.

Las reflexiones que sobre la cultura y el arte hacen los fundadores de la revista contrastan, no obstante, con las propuestas creativas y con ciertas notas desafiantes que publican. Véase, por ejemplo, la nota que aparece en el número inaugural acerca del último libro de Ramón López Velarde; el ataque a la “petrificada” Academia de la Lengua; o la

---

<sup>67</sup> Salvador Toscano, “Fuga de valores”, art. cit., pp. 1-2.

<sup>68</sup> Ermilo Abreu Gómez, “Gaceta de Letras”, *El Universal Gráfico*, apud Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, ed. cit., pp. 203-204.

forma en que la revista se burla de la figura de José Vasconcelos y su raza cósmica. Estas actitudes constituyen un gesto tardío que los barandales hacen de solidaridad con los movimientos vanguardistas.

Es en este contexto que Octavio Paz publica “Ética del artista”, ensayo que, según la crítica, muestra a un pensador precoz y adelantado de su tiempo. Sin lugar a dudas, las propuestas estéticas planteadas en este ensayo resultan muy reveladoras de la personalidad literaria del que será el Premio Nobel de Literatura; sin embargo, también cabría añadir que son nociones fácilmente identificables con las reflexiones de sus compañeros de escuela y, por tanto, el resultado de una época en particular. El propósito del ensayo consiste en dilucidar si “el artista debe tener una doctrina o debe sujetarse a las leyes de la creación artística”<sup>69</sup>. La pregunta retoma uno de los principales debates aireados en el campo intelectual mexicano, al plantear la oposición, entre dos elementos o características de la obra artística: la forma (o su variable externa) y el fondo (o el contenido estético). Ante la disyuntiva de decidir entre arte puro o arte de tesis, Octavio Paz escoge el arte de tesis. En una época de marcada confusión juvenil, el poeta valora el contenido (la necesidad que el hombre tiene de relacionarse con el mundo) más que la forma (la belleza que pueda tener la obra de arte).

Coincidimos con Anthony Stanton cuando propone que “destacan en este ensayo primerizo un tono de marcada exaltación religiosa, cierto fervor platónico y una continua y sorprendente ecuación entre lo místico-religioso y lo político-social. Aunque habrá después una seria revaloración de la poesía pura y de algunos poetas, este torpe intento de fusionar la experiencia poética con la religiosa y con la política persistirá, en forma mucho más

---

<sup>69</sup> Octavio Paz, “Ética del artista”, *Barandal*, 5, diciembre de 1931, p. 1.

refinada, en la obra posterior”<sup>70</sup>. Y, en efecto, este tema será motivo de constantes reflexiones y revisiones en la obra paciana, y encontrará un eco favorable, aunque con matices y diferencias muy marcadas, en las páginas de *Taller*.

*Cuadernos del Valle de México*, revista que sólo publicará dos números, correspondientes a septiembre de 1933 y enero de 1934, vino a remplazar la publicación de los barandales. Al grupo inicial de *Barandal* se suman ahora Efrén Hernández – escritor que también publicará en *Taller* – y Rafael Alberti, que colabora con “Un fantasma recorre Europa” y “Al volver y empezar”<sup>71</sup>. El elemento distintivo de esta publicación respecto de su predecesora es el interés mostrado por la política internacional, particularmente por la política revolucionaria de la Unión Soviética. A este respecto, se destacan dos ensayos: “Apuntes para un ensayo sobre el significado universal de la Unión Soviética” de Enrique Ramírez y Ramírez, y “La revolución y la novedad”, de José Alvarado<sup>72</sup>.

*Taller Poético*, en cambio, resulta ser un espacio simbólico que le proveyó al grupo de jóvenes escritores un nombre, una materialidad y un director. El eclecticismo de *Taller Poético*, tal como lo indica la nómina de sus colaboradores – Enrique R. Asúnsolo, Efrén Hernández, Efraín Huerta, Miguel N. Lira, Vicente Magdaleno, Salvador Novo, Alberto Quintero Álvarez, por mencionar sólo algunos–, fue sin duda la más clara influencia que ejerció este proyecto hemerográfico en el que pronto se formaría bajo el nombre de *Taller*. Asimismo la colaboración de poetas de distintos grupos y tendencias estéticas (algunos de ellos provenientes de la provincia) ofreció un ejemplo de integración e interacción que sin duda influyó en el ánimo de los talleristas. Rafael Solana, fundador de la revista, comenta

---

<sup>70</sup> Anthony Stanton, “La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943), art. cit., p. 26.

<sup>71</sup> Rafael Alberti, “Un fantasma recorre Europa”, “Al volver y empezar”, *Cuadernos del Valle de México*, II, enero de 1934, pp. 15-18.

<sup>72</sup> Enrique Ramírez y Ramírez, “Apuntes para un ensayo sobre el significado universal de la Unión Soviética”, *Cuadernos del Valle de México*, I, septiembre de 1933, pp. 3-10. José Alvarado, “La revolución y la novedad”, *Cuadernos del Valle de México*, II, enero de 1934, pp. 3-6.

que *Taller Poético* “era una revista de unificación”<sup>73</sup>.

*Taller Poético* fue también un sello editorial que dio a conocer las voces poéticas de los futuros talleristas. Su fundador editó varios volúmenes de poesía, entre los que se incluyen: *Línea del alba* (1936) de Efraín Huerta, *Cuadrante de la huida* (1937) y *Herido tránsito* (1937) de Enrique Gabriel Guerrero Larrañaga, y *Tres ensayos de amistad literaria para Garcilaso* (1936) en el que colaboraron Rafael Solana, Alberto Quintero Álvarez y Jaime Torres Bodet.

Luego de cuatro entregas, editadas entre 1936 a 1938, *Taller Poético* dejó de publicarse. Es en este momento cuando surge la idea de crear otro taller que no fuese únicamente poético. El interés por ampliar los horizontes estéticos y creativos más allá del género poético es la inquietud que reúne a este grupo de jóvenes escritores en torno a una nueva iniciativa. En una reunión convocada por Rafael Solana se forma el grupo de los que serán los “responsables” de *Taller*, término que emplean para identificarse como los encargados de la publicación. Rafael Solana rememora el episodio y comenta:

Nos reunimos otros tres escritores y yo para hacer un *Taller* que no fuese ya solamente poético, sino que admitiera la prosa, en forma de ficción o de ensayo, y hasta la pintura. Es muy posible, aunque no lo recuerdo con claridad, que la sugerencia de hacer este cambio haya venido de Alberto Quintero Álvarez, que llegó en aquellos días de la provincia, de Celaya, o de Acámbaro, con un libro de versos en las manos. A Quintero y a mí se unieron Efraín Huerta, que era mi compañero de escuela, de banca y de excursiones por la república en busca de monumentos artísticos, que copiábamos en nuestros álbumes de dibujo, y Octavio Paz, un año mayor que nosotros, y a quien su grupo propio, el de *Barandal* y los *Cuadernos del Valle de México*, se le había disuelto entre las manos<sup>74</sup>.

El testimonio de Rafael Solana –publicado en 1963– pone de manifiesto los detalles del origen del grupo. Sus palabras también evidencian la rivalidad que en esta época Rafael

---

<sup>73</sup> Rafael Solana, “*Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva*”, art. cit., p. 191.

<sup>74</sup> *Ibid.* p. 196.

Solana debía sentir por Octavio Paz. Y es que al momento de hacer un balance sobre las aportaciones de *Taller*, Solana considera a Octavio Paz como el responsable del cierre de la revista. Este antagonismo quizá corresponda a la importante labor realizada en las páginas de *Taller* por el futuro autor de *Libertad bajo palabra*. Si bien es cierto que Solana convocó a la reunión que culminaría en el origen del grupo tallerista y que su nombre figuraría como director de los primeros números, su figura quedaría, sin duda alguna, a la sombra de su compañero Octavio Paz.

Los antecedentes de *Taller* –como hemos analizado – ponen de manifiesto que una revista es el resultado de una complicada red de relaciones estéticas e ideológicas. También pone de manifiesto cuáles fueron las redes intelectuales y los factores sociales que se conjugaron para propiciar el encuentro de este grupo de jóvenes escritores. Las páginas de *Barandal*, *Cuadernos del Valle de México* y *Taller Poético* deparan al lector no sólo un reflejo de las actividades políticas y culturales en el mundo intelectual mexicano de la década del treinta, sino también anuncian la aparición de una nueva generación en ciernes que, diligente, busca definir sus propias convicciones estéticas e ideológicas. Coincidimos con Juan Pascual Gay cuando insiste que *Taller Poético* fue el espacio de encuentro para un grupo de escritores que llegó a cuajar plenamente como generación en *Taller*: “*Taller Poético* propició el reconocimiento mutuo de las afinidades e inclinaciones de sus miembros”<sup>75</sup>. La incertidumbre inicial, la desorientación cultural (provocada quizá por su juventud), la búsqueda de una estética a caballo entre varias nociones del arte, y el diálogo con sus mayores trazan el recorrido de un camino que culminará en la aparición de *Taller*.

---

<sup>75</sup> Juan Pascual Gay, “Rafael Vega Albela. Una existencia vicaria”, Ignacio Betancourt (coord.), *Los raros. La escritura excluida*, El Colegio de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 2010, p. 135.

## 2. LA REVISTA *TALLER*

Para Beatriz Sarlo es importante analizar las revistas desde la coyuntura en que se producen<sup>76</sup>. Es decir, analizar la “práctica de producción y circulación”, que a su juicio es justamente lo que determina la sintaxis de un texto hemerográfico. En efecto, el estudio de las revistas no podría pensarse fuera de la compleja trama de discursividades que una sociedad produce en un momento dado de su dinámica cultural. Pero tampoco podría articularse un análisis hemerográfico sin tener presente el funcionamiento interno de sus textos.

La sintaxis de una revista se divide, entonces, en dos partes: la externa y la interna. La materialidad del proyecto constituye el objeto de estudio no menos que las propuestas estéticas y artísticas. De modo que ambas estructuras no son nociones que se puedan entender separadas la una de la otra, sino que en su forma dinámica de vincularse constituyen un todo autónomo que es la revista misma. En este capítulo se analizarán elementos esenciales para entender tanto el funcionamiento de *Taller* como su estética: el título, las ilustraciones, el manifiesto, nociones como las de director y las de colaborador y los suplementos, entre otras características. La relación entre cada uno de estos elementos define la praxis de *Taller* y apunta hacia la sintaxis polifónica del proyecto.

La práctica de producción designa todo aquello que tiene que ver con la confección de la revista: los datos relativos a la financiación, a la impresión, a las reuniones de un grupo, al proyecto intelectual detrás de una publicación<sup>77</sup>. Por “circulación” se entiende

---

<sup>76</sup>Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)*, Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1990, p. 10.

<sup>77</sup> Annick Louis, “Leer una revista literaria. Autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de los años 1920”, conferencia pronunciada en el *Coloquio Internacional: Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, celebrado en El Colegio de México, México, 25-26 de septiembre de 2013.

“los circuitos del papel”, es decir, el impacto que tienen dichos textos en el campo intelectual y cultural en el que la revista se inserta. La conjugación de estos dos factores, producción y circulación (entre otros conceptos no menos importantes que iremos desglosando en este apartado), compone lo que podríamos llamar la sintaxis de una revista.

Nos hemos referido a la idea de un *proyecto* estético y cultural hemerográfico, con lo cual es necesario dilucidar qué entendemos por tal. Siguiendo los postulados teóricos de Annick Louis, entendemos por *proyecto* el conjunto de propósitos y planes que se desarrollan en torno de una revista. Pueden mencionarse como ejemplos: la editorial, las traducciones y las redes de intercambio como prácticas que colocan a la revista en relación con otros discursos<sup>78</sup>. La sintaxis de la revista diseña, pues, una propuesta respecto de posiciones, decisiones y juicios de valor sobre aquello que se publicará. Estas consideraciones teóricas nos sirven muy bien ahora que iniciamos nuestro acercamiento a *Taller*.

Para la comprensión cabal de lo que supuso el proyecto tallerista es imprescindible describir su aspecto material, pero no sin hacer una valoración de las implicaciones que las decisiones gráficas y textuales generaron en la estructura interna del proyecto. Un análisis detallado de la presentación formal y de la ordenación de los contenidos revela también la presencia de distintos intertextos, a los que aludiremos en su momento. En este sentido, analizaremos la revista desde una perspectiva comparatista. El método comparativo permite ampliar las principales nociones críticas desde las que se ha analizado *Taller* hasta ahora.

---

<sup>78</sup> Según Annick Louis, “las revistas conforman una red que construye un espacio de poder, y se sostienen en esa red, que las constituye; pero esa red se inserta en una serie de producciones. Por ello las revistas tienen que ser consideradas como parte de un conjunto de proyectos; en algunos casos los vínculos son explícitos, incluso explicitados por los actores; en otros meramente visibles, y en algunos demandan un esfuerzo de reconstrucción, dada la escasez de los rastros”. *Ibidem*.

La revista ha sido comparada a menudo con la publicación del “grupo sin grupo” y no como objeto autónomo que se cruza con otros discursos y proyectos tanto nacionales como internacionales. Sin embargo, un análisis comparativo sí resulta productivo, pues permite y posibilita una serie de lecturas cruzadas, a veces contradictorias, pero siempre estimulantes en el marco híbrido que supone leer una revista.

#### A) DESCRIPCIÓN EXTERNA

Los primeros cuatro números, aparecidos de forma irregular en diciembre de 1938, abril-mayo de 1939 y julio del mismo año (a pesar de que la revista se había anunciado originalmente como mensual), se publicaron bajo la dirección de los “responsables”. A partir del quinto número –octubre de 1939– y tras la dimisión de Rafael Solana, que se encontraba fuera del país, el joven Octavio Paz asume la dirección de *Taller* y el español Juan Gil-Albert, recién exiliado en México, figura como secretario. Desde entonces la participación asidua de los dos grupos de escritores sería una de las características más notables del proyecto hemerográfico. Aunque es preciso aclarar que desde el número inaugural aparecen colaboraciones de escritores republicanos.

La nómina de los colaboradores mexicanos es bastante variada y extensa. En las páginas de la revista se dan cita figuras como: José Alvarado, Alberto T. Arai, Octavio G. Barreda, Neftalí Beltrán, Juan de la Cabada, Ermilo Abreu Gómez, Antonio Castro Leal, Jorge Cuesta, Alfonso Reyes, José Revueltas, Xavier Villaurrutia, Rafael Vega Albela, entre otros. A esta lista se suman los “responsables” de *Taller*: Rafael Solana, Octavio Paz, Alberto Quintero y Efraín Huerta.

Entre los exiliados españoles que colaboran en la revista se encuentran: Antonio Sánchez Barbudo, León Felipe, Juan Larrea, José Herrera Petere, Enrique Díez-Canedo,



María Zambrano, José Bergamín, Emilio Prados, Lorenzo Varela, Ramón Gaya, José Moreno Villa. Juan Ramón Jiménez colabora desde Cuba, Luis Cernuda desde Gran Bretaña y Rafael Alberti, desde Argentina. *Taller* se convierte, entonces, en el primer proyecto cultural impulsado por escritores mexicanos y exiliados españoles, hecho este que le otorga un significativo lugar en la historia del destierro republicano y, más aún, en la compleja relación del intercambio cultural entre México y España.

Uno de los escritores republicanos exiliados en México que más colaboraron en *Taller* fue Juan Gil-Albert. El poeta español vivió ocho años de exilio: estuvo en México desde junio de 1939 hasta julio de 1947, con un periplo argentino entre 1944 y 1945. Su estilo literario, su sentido vital del arte y su excéntrica personalidad cubren su figura y su obra literaria de un hálito misterioso y, a veces, incomprensible. Resulta difícil concebir al autor de *Valentín* (1974) como un eslabón clave de la estética de la revista mexicana. Antonio Sánchez Barbudo, amigo del poeta y quien lo introduce al grupo de escritores madrileño en los años treinta, rememorando la primera impresión que tuvo al conocerlo en Valencia, comenta:

Vivía con su familia en un lujoso piso, y en ese privilegiado lugar él, evidentemente, el alma, el centro. Todo cuanto allí le rodeaba, personas o cosas, parecía estar orientado hacia él, el artista [...] No dejaba de admirarme su indumentaria: el kimono o batín resplandeciente de brocado, de vivos colores, en que envolvía su menuda figura<sup>79</sup>.

Juan Gil-Albert no sólo fue un asiduo colaborador de la revista, sino que, además, a partir del quinto número, fue su secretario. Su labor como secretario consistió en preparar una lista de los posibles colaboradores para cada número. Entre los manuscritos conservados en su archivo hemos encontrado dos libretas de apuntes, ambas fechadas en 1938 (uno de los

---

<sup>79</sup> Antonio Sánchez Barbudo, "Leyendo y recordando a Juan Gil-Albert", *Calle del Aire*, Revista de Sevilla, I, 1977, pp. 91-92.

cuadernos lleva por título “Versos y estancia en un viejo monasterio”), donde Juan Gil-Albert anotó los nombres de algunos colaboradores de *Taller*. Al parecer estos dos cuadernos de trabajo fueron los únicos que el escritor español alcanzó a llevar consigo tras la salida de España. Pequeños y portátiles, llevan en sus hojas amarillas las tachaduras, los rayones, las reflexiones y las dudas poéticas que Juan Gil-Albert experimentó durante los últimos meses de la guerra civil española<sup>80</sup>.

En una de las libretas también aparece el borrador del índice de la entrega número seis de *Taller*, correspondiente a noviembre de 1939. Aunque Juan Gil-Albert no hace una mención directa de la revista, la lista de escritores coincide con el registro de la sexta entrega. El alicantino anotó los nombres de los escritores que colaborarían en este número: “José Bergamín, Alberto Quintero Álvarez, Juan de la Cabada, Francisco Giner de los Ríos, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Xavier Villaurrutia, Rafael Solana, María Zambrano, Octavio Paz, Liras. Pablo Neruda”. Y, en efecto, todos los mencionados, con excepción de Ramón Gaya, colaboraron en la entrega.

El secretario también anotó los nombres de aquellos escritores que podrían estar interesados en la revista: “Concha Albornoz, Altolaguirre, dirección de Juan Ramón, dirección de gente que se interese por la revista: Florit, Ballagas, Marinello y otros”<sup>81</sup>. A simple vista, la lista de los posibles interesados parecería bastante arbitraria; sin embargo, si analizamos a fondo la figura de cada uno de estos escritores en relación con el poeta

---

<sup>80</sup> La edición crítica de estos dos cuadernos de trabajo es un proyecto de investigación que dejamos en el tintero para otra ocasión. De hecho, los accidentes gráficos de la escritura gil-albertiana en estos cuadernos (los temblores, borrones, tachaduras, enmiendas, fracturas de letras, palabras inconclusas) son elementos que revelan ciertas claves para definir el conflicto íntimo, vital y estético que sufrió el autor durante el último año del conflicto bélico. Al escribir, fija en el papel un gesto, un sentimiento: sin lugar a dudas, los manuscritos de Juan Gil-Albert reflejan la pasión por la escritura en momentos de mucha crisis e inestabilidad social, física y sentimental.

<sup>81</sup> Manuscrito que contiene diferentes poemas, algunos datados en 1938. Clasificación del material: ES.462508.BVAPI/AJGA Po//AJGA 1183, Biblioteca Nicolau Primitiu, Valencia. Véase el Apéndice 1 de este trabajo.

alicantino, encontraremos, sin duda, una serie de correspondencias culturales, fraternales e ideológicas de sumo interés.

La mención de los tres escritores españoles corresponde a una afinidad electiva que el alicantino sentía por su propia tradición literaria. Figuras como Juan Ramón Jiménez y Manuel Altolaguirre no sólo serían clave para la difusión de la revista (recuérdese el renombre internacional del autor de *Platero y yo*, así como la labor editorial del segundo) sino que, además, eran figuras que representaban los altos valores de la cultura republicana. En la figura de Concha Albornoz, en cambio, se encuentra la amistad que poco tiempo después sería central en la vida de Juan Gil-Albert, Ramón Gaya y Mariano Rodríguez Orgaz.

Por otra parte, la mención de los tres escritores cubanos – Eugenio Florit, Emilio Ballagas y Juan Marinello – podría interpretarse como un gesto de solidaridad y agradecimiento por el apoyo que estos escritores brindaron a la causa republicana, y, a su vez, como un claro reconocimiento estético, particularmente en el caso de Emilio Ballagas (este escritor había colaborado en la revista *El Mono Azul*). Y aunque sólo tenemos noticias del intercambio epistolar entre Octavio Paz y Juan Ramón Jiménez respecto de la revista (las cartas las comentaremos más adelante), la lista de los colaboradores e interesados pone en evidencia la noción de un proyecto cultural y estético de largo alcance, donde se articularía una noción de cultura con una raíz eminentemente hispánica.

La impronta de Juan Gil-Albert en el proyecto no sólo sugiere una estética muy particular, sino que, además, confirma una filiación muy específica: la vinculación de *Taller* con la revista valenciana *Hora de España* y, por tanto, con la literatura republicana publicada durante la guerra civil española. La organización del número seis de la revista parece ser una réplica de algunas de las labores que el alicantino ejerció en las páginas de la

revista republicana; recuérdese que Juan Gil-Albert fue secretario de *Hora de España* a partir de la sexta entrega (junio de 1937) hasta la vigesimoprimera (septiembre de 1938). En los cuadernos de notas también aparecen los títulos de algunos de los textos que Juan Gil-Albert publicó en *Taller*, así como un listado de poemas editados en diversas revistas españolas, los títulos de algunos de sus libros más importantes y otros títulos que en ese momento se encontraban inéditos y que publicaría tiempo después.

El título de la revista, propuesto por Rafael Solana, aparecía impreso en tinta roja y en letras de mediano tamaño, ubicadas en la parte superior de la portada. En cada uno de los doce números —diciembre de 1938 y febrero de 1941— aparecía una viñeta en la parte inferior del folio. Aunque *Taller* no se singularizaba por las representaciones artísticas, muy en boga en el ambiente cultural de entonces, cada una de sus ilustraciones publicadas mostraba cierta consonancia con el proyecto hemerográfico. Una de las líneas estéticas perseguidas por la revista, en las ilustraciones lo mismo que en los textos, era una relativa independencia respecto de consignas artísticas y estéticas de la época. Las ideas sobre arte y artistas expuestas por Ramón Gaya y Luis Cardoza y Aragón, dos de los colaboradores extranjeros, ejemplifican esta actitud, que supone entre otras cosas una desviación del arte oficial.

Las primeras cuatro viñetas, realizadas por dos mexicanos y dos españoles, corresponden (en orden de aparición) a María Izquierdo, Ramón Gaya, Jesús Guerrero Galván y Miguel Prieto. A partir del quinto número la responsabilidad de las ilustraciones corría a cargo del escritor y pintor exiliado, Ramón Gaya. En términos generales, ninguno de los dibujos —ni de la portada ni de los que ilustraban tal o cual texto publicado— se apegaba a las convenciones del nacionalismo propuesto por la política oficial. La consigna

nacional mexicana recalca que el arte debía asumir un papel eminentemente social y educativo; que debía ser expresión, sobre todo, de una naciente cultura proletaria.

La mayoría de los artistas que colaboraron en *Taller*, tanto los nacionales como los extranjeros, practicaban un arte que se situaba en la periferia del canon<sup>82</sup>. En este sentido, el caso de María Izquierdo nos resulta llamativo, pues a pesar de su filiación con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), ella fue destituida de la misma por “artepurista”. Si bien es cierto que luego vuelve a pertenecer a Liga, su destitución ejemplifica la censura con que en ciertos ámbitos del mundo cultural mexicano de los años cuarenta se juzgaba aquellas producciones artísticas que no encajaban del todo en el “mainstream del muralismo”<sup>83</sup> o del arte oficial.

La trayectoria artística de *Taller* inicia con la publicación a color de cinco pinturas de María Izquierdo. Con todo, el tema representado en las pinturas es el mundo agreste y popular: caballos y paisajes campesinos. Las pinturas van acompañadas de un texto descriptivo de Rafael Solana. Según Ermilo Abreu Gómez, el trabajo de Solana “es inteligente, *verdaderamente inteligente*; pero estimamos que no es justo. No creemos que haya interpretado la realidad social que implica la pintura de María Izquierdo. La inteligencia a veces es un peligro, incita a construir un edificio bello, olvidándose, a veces,

---

<sup>82</sup> Entre los artistas españoles que colaboraron en *Taller*, Miguel Prieto es quizás el único que muestra características propiamente ortodoxas. Al menos es el único cuya obra supone un compromiso convencional con la causa política de la segunda República española. Pero si bien en su pintura se acercó al realismo social, en las viñetas que publicó en *Taller* no se observa esa faceta *agit-prop*: los dibujos más bien participan de la misma tendencia estética que caracterizan las demás ilustraciones publicadas. Ramón Gaya, en cambio, no cesará de manifestar a lo largo de los años su total independencia respecto de las consignas artísticas de la época.

<sup>83</sup> Según Carlos Monsiváis, “la tendencia dominante en el muralismo mexicano fue el nacionalismo. Un regreso a la historia de México así como un rechazo a todo lo extranjerizante que se consideraba inauténtico. Temas populares de la Revolución y sus héroes: campesinos y obreros, se mezclaron con conceptos de literatura marxista y problemas típicos de las sociedades industriales”. *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, El Colegio de México, México, 2010, pp. 143-155.

de sus bases”<sup>84</sup>. Las expresiones de Abreu Gómez remiten nuevamente (recuérdese el análisis que hace sobre el artículo de Salvador Toscano) al debate sobre la utilidad del arte y la misión del escritor y artista en la sociedad. Sin duda, las críticas de Abreu Gómez son parciales, careciendo de rigor crítico.

En la historia de la revista esta ambiciosa promoción de las artes plásticas resulta muy llamativa. Sin embargo, no tendría continuación, pues ya no encontramos otras reproducciones de esta envergadura en la revista. Sin lugar a dudas, la falta de ilustraciones más elaboradas –únicamente publicaron viñetas y dibujos– y la irregularidad con que aparecieron los números, se debían sobre todo a problemas de financiamiento. Además de los artistas mencionados, en el primer número también publicaron las ilustraciones que José Moreno Villa preparó para unos poemas inéditos de Federico García Lorca, rescatados por Genaro Estrada.

El hecho de contar con la colaboración española desde el primer número de la revista demuestra la apertura, la conciencia y la sensibilidad que tenían los “responsables” respecto de la situación política y estética de la España en guerra<sup>85</sup>. Es, sin embargo, a partir del quinto número de la revista cuando se oficializa el diálogo entre los escritores mexicanos y los refugiados españoles y se incrementa, por lo mismo, la participación de los españoles en *Taller*. A partir del quinto número también apareció el subtítulo: “Poesía y crítica”. El subtítulo funciona como un breve resumen de los propósitos del proyecto.

---

<sup>84</sup> Ermilo Abreu Gómez, “Taller”, art. cit., p. 54.

<sup>85</sup> En los primeros cuatro números de *Taller* colaboraron los siguientes escritores republicanos: Federico García Lorca, “Pequeño vals vienés”, “La suite del agua”, “Cuatro baladas amarillas”, “La selva de los relojes”, “Herbarios”, con ilustraciones de José Moreno Villa, *Taller*, I, diciembre de 1938, pp. 33-50; Juan Gil-Albert, “A los sombreros de mi madre y otras elegías”, *Taller*, II, abril de 1939, pp. 41-62; Enrique Díez-Canedo, “Antonio Machado, poeta español”, *Taller*, III, mayo de 1939, pp. 7-16; Juan Gil-Albert, “En torno a la vocación (lo popular y lo social)”, *Taller*, III, mayo de 1939, pp. 54-56; María Zambrano, “Poesía y filosofía”, *Taller*, IV, julio de 1939, pp. 5-14; José Bergamín, “Siete sonetos impuntuales”, *Taller*, IV, julio de 1939, pp. 17-21; Emilio Prados, “Cuerpo perseguido”, *Taller*, IV, julio de 1939, pp. 22-28.

Constituye, entonces, junto con el título, el primer contacto del lector con la publicación. Otro elemento que alteró la estructura exterior de la revista fue el cambio en la numeración de cada ejemplar. Desde la aparición de dicha entrega se utilizaría el sistema romano para identificar cada número.

El *contexto de producción*, esto es, la materialización del texto, como hemos apuntado, condiciona el proceso de lectura de aquellos que adquieren la revista. De modo que el subtítulo se establece como un instrumento para orientar la lectura y enfatizar el significado estético del proyecto. Estos dos conceptos –poesía y crítica, que ostenta el subtítulo– son fundamentales para entender cuáles son los planteamientos estéticos principales de *Taller*.

Llegado a este punto, es necesario identificar algunas influencias o intertextos que encontramos en la publicación. La maquetación gráfica de la revista se inspiraba, sobre todo, en *Hora de España*. Los cambios en el discurso tipográfico, esto es, en la numeración, las ilustraciones y el subtítulo introducidos a partir del número cinco contribuyen a fijar el rumbo de *Taller*. No es mera casualidad que estos cambios se efectuaran justo en el momento en el que se integró a la redacción el grupo de escritores españoles. Una simple ojeada por los veintitrés números de la revista valenciana bastaría para apreciar la influencia que *Hora de España* ha ejercido en este sentido. Pero más allá de las transformaciones en el formato y la carátula –en ambas revistas el encargado de estas tareas era Ramón Gaya–, el carácter hispánico de *Taller* es uno de los elementos que vinculan el proyecto mexicano con el núcleo de *Hora de España*.

Todo cuanto se ha dicho sobre el discurso tipográfico y la confección material de la revista depende de una consideración fundamental que determinó, entre otros aspectos, la duración del proyecto: el financiamiento. La irregularidad o la falta de periodicidad de la

publicación, el abaratamiento del precio original de cada ejemplar, los cambios de local y de imprenta – Cooperación Gráfica (para los números correspondientes del primero al cuarto); Artes Gráficas Comerciales (número cinco); Imprenta Universitaria (número seis); y la Editorial Cultura (del siete al doce) – muestran las crecientes dificultades económicas por las que atravesó el grupo. En un principio los editores de la revista anunciaron lo siguiente:

La revista “TALLER” aparecerá en México cada mes, y se venderá al precio de un peso cincuenta centavos ejemplar; números atrasados, tres pesos. En el extranjero, cincuenta centavos de dólar cada número, y un dólar los atrasados. Los precios de suscripción en México son de cinco pesos cuatro números, siete cincuenta, seis números y diez pesos, ocho números. En el extranjero, dos dólares cinco números y cinco dólares doce números<sup>86</sup>.

Esta nota, que aparece en diciembre de 1938, en el número inaugural, es reveladora por distintos motivos. En primer lugar, informa sobre la noción que los “responsables” tenían de la revista, entendida ésta como un bien de consumo cultural. El precio de venta tan elevado, pues no pretendía ser de distribución masiva, contrasta con los costos de otras revistas artísticas y literarias coetáneas, como: *Contemporáneos* (un peso), *Barandal* (veinte centavos), *Romance* (treinta centavos).

El éxito de una revista en el ámbito mexicano de entonces se debía a su filiación (ya fuese velada o manifiesta) con el Estado. En muchos casos, la publicación de una revista contaba con el apoyo económico y oficial de la Secretaría de Educación Pública, pero en México no existían las condiciones necesarias para sostener una publicación independiente como *Taller*. Por ello, los problemas económicos y la necesidad de encontrar patrocinador o protector que los favoreciese fue una preocupación constante para los talleristas.

---

<sup>86</sup> Anónimo, nota sin título, *Taller*, 1, diciembre de 1938, p. 2.



Otro dato interesante que se desprende de la nota es la proyección a futuro que anunciaban los fundadores del proyecto. Imaginaban un impacto favorable tanto en el ámbito nacional como en el extranjero. Para el segundo número, abril de 1939, publicado con un retraso de tres meses, estas aspiraciones de un proyecto realizable bajo los criterios expuestos se cancelaba: “no obstante el retraso que lleva a costas y que, según esperamos, el público sabrá dispensar, la revista TALLER aparecerá, de hoy en adelante, con puntualidad. Gracias a ciertos cambios editoriales y económicos, ha sido posible variar los precios en favor de los lectores<sup>87</sup>. Lectores que suponemos habrían constituido un círculo muy cerrado de intelectuales y artistas.

Los cambios en el costo de la revista, como veremos más adelante, ejemplifican los problemas de financiamiento, que aparecen desde el primer número. Hasta el momento, hemos identificado cuatro patrocinadores que ayudaron económicamente a la impresión y edición del proyecto. Rafael Solana sufragó los costos de impresión y de papel de la publicación inaugural. El segundo número fue subvencionado por Eduardo Villaseñor, representante del gobierno mexicano en la recién creada Casa de España en México. El viaje de Solana a Europa supuso para la revista una especie de crisis económica. Años más tarde, en una entrevista Octavio Paz le reclamará al autor de *Ladera* el haberlos abandonado<sup>88</sup>.

Otro de los padrinos de la revista fue Alfonso Reyes; le otorgó a *Taller* la cantidad de ciento cincuenta pesos. Conocemos el dato gracias a una nota que le envió Octavio Paz

---

<sup>87</sup> Anónimo, nota sin título, *Taller*, II, abril de 1939, p. 3.

<sup>88</sup> Octavio Paz comenta la situación financiera por la que pasaron luego de que Solana viajara al extranjero: “nos mandó algunos poemas y no volvió sino ocho meses después; nos dejó abandonados. No teníamos un centavo. Surgió entonces Eduardo Villaseñor, un político amante de la literatura, muy amigo de Barreda y de Villaurrutia, que eran mis amigos. Ellos le hablaron de mí, fui a verlo y le dije que queríamos ayuda para *Taller*. Nos regaló una remesa de papel couché que pudimos vender en partes y con eso hacer los primeros números. Solana ya no tuvo que ver con la revista. El número dos lo hice yo, mal o bien fue obra mía”. Diana Ylizaliturri, “Entrevista con Octavio Paz, editor de revistas”, *Letras Libres*, 1999, núm. 7, p. 54.

al autor de *Cartones de Madrid*, el 7 de noviembre de 1939. En la nota, Paz especifica que devolvería el dinero “a la primera oportunidad”<sup>89</sup>. Tras asumir la dirección de *Taller*, Octavio Paz acude nuevamente a Eduardo Villaseñor y obtiene –comenta–, “gracias a José Bergamín, una pequeña ayuda de la Editorial Séneca. También Alfonso Reyes y Antonio Castro Leal nos auxiliaron con los anuncios de varias editoriales”<sup>90</sup>.

Precisamente, los espacios vendidos a distintas editoriales y revistas ejercieron un papel importante en *Taller*. Estructuraron un doble discurso: primero, la filiación de la revista a un ámbito intelectual y cultural productor de conocimiento y, segundo, la legitimación de otros espacios y prácticas literarias en el ámbito de la esfera pública mexicana. Los anuncios son plataformas de publicidad que en algunos casos dan a conocer el quehacer literario de los colaboradores de la revista fuera del contexto de ésta. La aparición de ciertos libros en las secciones destinadas a los anuncios constituye un buen ejemplo de las estrategias publicitarias practicadas en el marco del proyecto hemerográfico. Además, los anuncios vendidos a *Taller* proveyeron parte del soporte económico para sufragar los costos de impresión y edición.

En cuanto a las implicaciones que traía consigo la ayuda económica suministrada por la editorial Séneca, podemos afirmar que éstas rebasan el rubro meramente pecuniario.

---

<sup>89</sup> *Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz (1939-1959)*, edición de Anthony Stanton, Fundación Octavio Paz/ Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 53, 55, 65.

<sup>90</sup> Octavio Paz, “Antevíspera: *Taller*” (1938-1941)”, *Generaciones y semblanzas: escritores y letras de México*, 3. *Literatura Contemporánea*, edición de Octavio Paz y Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 17-18. Años más tarde, Octavio Paz expresó respecto de los anuncios vendidos por *Taller* lo siguiente: “también nos ayudó mucho Alfonso Reyes a través de anuncios de La Casa de España, una ayuda que después nos quitó Cosío Villegas, pues no era amante de la literatura y menos de la joven literatura”. *Apud* Diana Ylitalituri, entrevista citada, p. 54. Resultan un poco sorprendentes estas palabras del escritor mexicano, pues la ayuda económica conseguida por el espacio vendido para los anuncios de La Casa de España fue recurrente; éstos aparecieron en la revista sin interrupción alguna desde el número cinco hasta la última publicación. Quizás dichas afirmaciones se deban más bien a la ríspida relación entre el Nobel mexicano y Cosío Villegas. Un ensayo sobre Luis Cernuda publicado por Paz en la *Revista de la Universidad de México*, en 1964, provocó una confrontación entre ambos escritores. Véase Roger Bartra, “¿Octavio Paz vs. Cosío Villegas?”, *Letras Libres*, <http://www.letraslibres.com/blogs/octavio-paz-vs-cosio-villegas>, consultado el jueves, 8 de mayo de 2014.

El apoyo de la editorial comprueba que el éxodo español no fue un lastre económico para México, sino todo lo contrario. A pesar de que la ayuda prestada por Séneca fue coyuntural, pues muy pronto comenzó a tener serios problemas de financiamiento, resulta revelador el papel de promoción cultural-editorial que intentó desarrollar en una nación en pleno crecimiento y modernización, como era el caso de México. Por un lado, la editorial mantenía vivo el espíritu y la conciencia de identidad de los españoles en el exilio y, por otro, fomentaba e incrementaba los lazos culturales entre España y México<sup>91</sup>.

Con todo, la ayuda proporcionada por José Bergamín, según las palabras de Octavio Paz en la citada entrevista, evidencian las dinámicas internas del proyecto hemerográfico:

Pero las dificultades financieras siguieron. Aunque recibimos ayuda el dinero se nos acabó. De pronto llegaron los españoles. Se me ocurrió entonces invitarlos a formar parte —puesto que eran de la misma edad que nosotros— del consejo de redacción. Así reunimos *Taller* con lo que quedaba de *Hora de España*, pero tuvimos que hacer una *transacción*. Bergamín ofreció su ayuda siempre y cuando fuese Ramón Gaya el autor de las viñetas y del diseño de la portada. Estuve de acuerdo. Quedó bastante bien, pero muy parecida a *Hora de España*<sup>92</sup>.

Para entender la praxis encubierta de *Taller*, hay que averiguar cómo se tomaron las decisiones y, más aún, en función de qué tipo de tratos o compromisos se produjeron ciertos aspectos materiales de la revista. La cualidad dialéctica de la revista fue un

---

<sup>91</sup> Uno de los propósitos del Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles (CTARE) con la creación de la editorial Séneca era “mantener vivo el espíritu de la República a través de las obras que se edite”. En el *Boletín al servicio de la emigración española* declaraban que: “Para nosotros, ahora sí, es más importante publicar un libro que abrir un surco o fabricar motores. Por dos razones: la primera porque es el vehículo de la cultura el único que enlaza [...] el alma hispana con el alma americana y lo ha convertido en vasos comunicantes de comunicación perfecta, y la segunda porque tenemos el deber de conservar lo que los facciosos destruyen. Los facciosos no derriban fábricas, ni deshacen telares [...] Incluso aumentarán la producción si pueden a costa, claro está, de los españoles trabajadores. En cambio queman máquinas, libros e instrumentos de cultura. Son grandes enemigos de un régimen montado sobre la cerrilidad cuartelera y la ignorancia señoril”. *Apud* Aurelio Velázquez Hernández, *La otra cara del exilio. Los organismos de ayuda a los republicanos españoles en México (1939-1949)*, tesis, Universidad de Salamanca, España, 2012, p. 241. Para más información sobre la editorial Séneca véase Víctor Díaz Arciniega, “Séneca: por ejemplo una casa para la resistencia, 1939-1947”, *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, Actas de las segundas jornadas celebradas en El Colegio de México en noviembre de 1996, James Valender *et al.*, El Colegio de México, México, 1999, pp. 210-254.

<sup>92</sup> Diana Ylizaliturri, entrevista citada, p. 54. El énfasis es mío.

verdadero 'toma y dame', un forcejeo, que propició el espacio idóneo en que crear los aspectos materiales y gráficos de la publicación, como también en que entablar el debate intelectual. Recuérdese, además, que otro de los proyectos subvencionados por Séneca fue *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española* (1941), en edición de dos escritores españoles, Emilio Prados y Juan Gil-Albert, y de dos mexicanos, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz. En ese mismo tenor, también es esencial destacar la difusión que realiza la editorial española de la obra de Antonio Machado, un poeta que influyó mucho en la estética de los talleristas<sup>93</sup>. Además, el apoyo económico brindado a *Taller* constituyó otra expresión más de la lucha contra el fascismo que unía a los distintos escritores por encima de sus diferencias literarias o personales.

Ya fuese por gratitud ante la acogida brindada a los exiliados en suelo americano, o fuese por el deseo de contribuir en algo al plan trazado por el presidente Cárdenas, el hecho fundamental es que con esta colaboración de la editorial Séneca se zanjaban, en parte, las diferencias y los roces iniciales entre José Bergamín y algunos de los colaboradores de la revista. Del mismo tenor son las aportaciones a la revista realizadas por los dos intelectuales mexicanos a cargo de La Casa de España: Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas. *Taller* se fue forjando, entonces, como un espacio de convivencia, como un puente intelectual, no exento de contradicciones, entre escritores marcados por una misma tradición hispánica.

El cuarto patrocinador-subscriptor del que tenemos conocimiento es una de las personalidades intelectuales más influyentes de las primeras décadas del siglo XX: Juan Ramón Jiménez. Dos cartas y una nota inéditas cruzadas entre el autor de Moguer y

---

<sup>93</sup> Antonio Machado, *Obras*, Séneca, México, 1940. Véase al respecto, Nigel Dennis, "Cultura y exilio: Bergamín y la primera edición de las *Obras completas* de Antonio Machado (México, 1940)", *Revista de Occidente* (Madrid), núm. 166 (marzo 1995), pp. 100-112.

Octavio Paz dan cuenta de este diálogo. El 15 de noviembre de 1939, Zenobia Camprubí consigna en su diario haber enviado una carta por correo a *Taller*<sup>94</sup>. Del contenido de esta carta de Juan Ramón Jiménez no tenemos noticia, pero sí de la contestación que Octavio Paz le escribió un mes después.

Esta escueta correspondencia se destaca por su importancia en lo que se refiere a ciertas decisiones editoriales y por lo que supone como red de intercambio entre el grupo de *Taller* y uno de sus suscriptores; hecho por el cual nos detendremos en el análisis de esta misiva. En primer lugar, Octavio Paz agradece a Juan Ramón Jiménez por su carta y, particularmente, por haberla enviado en un momento difícil para esta publicación: “y no sólo a los mexicanos nos alegró; mucho más, quizá, a los españoles y, muy especialmente, a Gaya, el joven pintor”<sup>95</sup>. También le notifica al autor de *Platero y yo* el envío de seis números de la revista a Cuba. La persona encargada de recoger los números y de entregarlos a Juan Ramón Jiménez fue el cubano Juan Marinello, que habría pasado tiempo en México y conocía bien su mundo literario.

A pesar de que los talleristas luego se enterarían de que Juan Ramón Jiménez y su familia no se encontraban ya en La Habana, pues habían viajado a La Florida, es interesante reflexionar sobre las *topografías de públicos diferentes*, al decir de Annick Louis, que supone este envío. No es disparatado suponer que la revista mexicana sería bien conocida en el círculo literario en que se movía Juan Marinello, un círculo compartido también por

---

<sup>94</sup> El día miércoles, 15 de noviembre de 1939, Zenobia Camprubí escribió en su diario: “un día muy tranquilo. Pasé la primera parte de la mañana zurciendo medias y calcetines. Hice algunos flanes y asé manzanas. Fui al banco a sacar dinero –un día antes– y al correo para enviar la colaboración de J.R. a *Sur*, su carta a Domenchina y otra a *Taller*”. Véase Zenobia Camprubí, *Diario, 2. Estados Unidos (1939-1950)*, traducción, introducción y notas de Graciela Palau de Nemes, Alianza Tres-EDUPR, Puerto Rico, 1991 pp. 148-149.

<sup>95</sup> Carta manuscrita localizada en la Sala Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras Campus con fecha de diciembre de 1939. Las próximas citas se refieren a esta carta. Hasta el momento no hemos localizado la carta que le escribió Juan Ramón Jiménez al joven mexicano Octavio Paz.

otros dos escritores que habían acudido al Congreso de Escritores Antifascistas en Valencia en 1937: Nicolás Guillén y Alejo Carpentier. Aunque no contamos con más datos que nos permitan confirmar (o ampliar) esta hipótesis, resultaría muy interesante descubrir si estos primeros números de *Taller* permanecieron en Cuba y, en tal caso, dónde.

Otro de los asuntos tratados en la carta enviada a Juan Ramón Jiménez es el intento de *Taller* por acoger en sus páginas a algunos jóvenes españoles del exilio. Según Paz, uno de los propósitos a los que obedeció esta decisión fue el de promover la revista como “un vehículo, el cauce para la expresión definitoria de la juventud hispanomexicana. Ser, asimismo, un sitio de comunión, en la que los jóvenes –todos los escritores– se puedan reconocer en una misma fuente viva: la de la cultura y la de la poesía”. Como se ve, la revista se sostiene sobre estas nociones básicas de cultura y de poesía. Los talleristas creyeron en estas categorías y las pensaron como instrumentos fundamentales para conocer la realidad de forma íntegra y para expresar mejor lo intrínseco de sus propias personalidades.

La red de sociabilidad o *sitio de comunión*, al decir de Octavio Paz, que genera una revista es una de sus características esenciales. De ahí que toda dinámica cultural esté inmersa en un diálogo constante, por un lado, entre distintos proyectos, a veces afines, a veces adversos, y por otro, entre distintas generaciones de escritores. En este sentido, la suscripción del poeta de Moguer al proyecto tallerista lo convertía en colaborador y, además, en una especie de agente publicitario. En su correspondencia vemos, por ejemplo, cómo Paz le solicitó que le recomendara escritores cubanos que conociese y que estuviesen interesados en publicar en *Taller*. Petición que el español no tardaría en contestar. En el número diez –marzo y abril de 1940– apareció una nota de Octavio Paz sobre *Sabor eterno*

del poeta cubano Emilio Ballagas, lo cual confirmó la presencia de un diálogo, por incipiente que fuese, entre los jóvenes escritores de Cuba y de México.

El 29 de enero de 1940, el joven mexicano volvió a escribirle al poeta español. Quizás esta segunda carta tiene mayor interés por la luz que proyecta sobre los problemas de financiamiento de la revista. En ella, Octavio Paz manifiesta que una de las causas de la falta de periodicidad en la publicación es, precisamente, el factor económico: “tenemos dificultades de toda índole y la primera y más grande es la concerniente al dinero. Pocos, muy pocos, son los que se suscriben y todos piensan que la revista es un «lujo» y no, como pensamos nosotros, una necesidad”<sup>96</sup>. El hecho de concebir la revista como una *necesidad* le otorga mayor relevancia al proyecto, pues apunta a la falta de espacios autónomos para los grupos de escritores en una sociedad donde el Estado dictaba los patrones culturales.

En un acto recíproco, el futuro autor de *Libertad bajo palabra* se convierte también en agente y promotor del poeta español<sup>97</sup>. A propósito del prólogo que escribió Juan Ramón Jiménez para el poemario *La rama viva* de Francisco Giner de los Ríos, el mexicano ofreció enviarle el número de la revista *Letras de México* en donde se publicó dicho texto<sup>98</sup>. La carta finaliza con la invitación dirigida a Juan Ramón Jiménez para que colaborase en uno de los próximos números de *Taller* dedicados a la poesía. La fecha de la misiva coincide con la publicación de un número doble de la revista, el ocho y nueve, que corresponde a

---

<sup>96</sup> Carta manuscrita que se conserva en la Sala Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras Campus, con fecha de 29 de enero de 1940. Las próximas citas están tomadas de esta carta. La única nota que hemos hallado de la autoría de Juan Ramón Jiménez dirigida a Octavio Paz en lo que respecta a *Taller* está bastante ilegible. Por el contenido de la misma parece datar de una fecha posterior a las dos cartas referidas. En ella el poeta de Moguer comenta haber enviado su suscripción a la revista y, además de felicitar a Paz, expresa haber recibido hasta el número once de *Taller*.

<sup>97</sup> Un excelente estudio que analiza y traza la figura de Octavio Paz como editor y gestor cultural de distintos proyectos hemerográficos es el artículo de Guillermo Sheridan, “Octavio Paz, editor”, *Letras Libres*, 2006, núm. 96, pp. 66-73.

<sup>98</sup> Francisco Giner de los Ríos, *La rama viva*, prólogo de Juan Ramón Jiménez y viñeta de José Moreno Villa, Tezontle, México, 1940.

enero y febrero de 1940. En el número diez aparecieron el poema “Los árboles” de Juan Ramón Jiménez y sus traducciones de dos poemas de T. S. Eliot: “La figlia che piange” y “Marina”, publicadas ya en *La Gaceta Literaria* de Madrid.

Para el proyecto tallerista el poeta español desempeñó el papel de un importante puente intelectual. Exiliado primero en Cuba y luego en Florida y en Puerto Rico, Juan Ramón Jiménez se relacionó con el grupo de españoles republicanos en el exilio y con los escritores mexicanos, enviando materiales a diversas revistas literarias: *Taller*, *Tierra Nueva*, *Cuadernos Americanos* y *El Hijo Pródigo*. La correspondencia entre Octavio Paz y Juan Ramón Jiménez también llama nuestra atención hacia uno de los poetas que los estudiosos de *Taller* suelen pasar por alto: el escritor cubano Emilio Ballagas<sup>99</sup>. Además, expande los circuitos restringidos en los que solían moverse sus más asiduos colaboradores<sup>100</sup>.

#### B) DESCRIPCIÓN INTERNA

La descripción interna de la revista, es decir, las secciones fijas, los suplementos, las traducciones, manifiestos o propósitos y la estética dominante componen la otra parte de la sintaxis de un texto hemerográfico. Cómo se plantea o delimita el campo cultural al que se adscribe el proyecto es, además, una consideración esencial en el análisis de cualquier revista. En el caso de *Taller* también es necesario tener presente la noción de *autoría*.

---

<sup>99</sup> Recuérdese que Juan Gil-Albert también muestra un interés particular por la figura de Emilio Ballagas.

<sup>100</sup> Roxana Patiño propone que “las revistas se han desplazado en una doble vía en la cultura latinoamericana: en su interior, actuaron como generadoras y sostenedoras de las diversas posiciones que intelectuales y artistas tomaron a lo largo del siglo, manteniéndose dentro del ámbito de la cultura letrada; al mismo tiempo, en su proyección exterior, abrieron vasos comunicantes con una sociedad que en más de un momento abrevó en la cultura para encontrar bases identitarias, contenidos integracionistas, y nuevos fundamentos de valor. Dinamizadoras, en su mayoría, de las instancias de modernización y democratización de un campo cultural, han sido decisivas en la expansión del circuito restringido en el que se ubican sus miembros”. Véase Patiño, “Revistas literarias y culturales”, art. cit., p. 148.



Categorías como la de director y colaborador, por un lado, y los grados de influencia de ciertos escritores, por otro, son también asuntos que nos llevan a reflexionar sobre el funcionamiento interno del proyecto.

Los dos géneros más representativos de la estética de *Taller* son el ensayo y la poesía. El género ensayístico es interesante por todas las modalidades que presenta. El ensayo –centauro de los géneros, como diría Reyes– transita por distintas zonas del discurso: conferencias, notas, reseñas y reflexiones sobre diversos temas y géneros literarios. El ensayo y sus zonas limítrofes adquieren en la revista un espacio predominante. Su cualidad intrínsecamente dialógica permite al escritor aproximarse a un tema desde distintos ángulos o puntos de vista.

Otras formas de creación literaria que aparecen en las páginas de *Taller* son el cuento, los diarios y los fragmentos o anticipos de novela. Pero el género literario que identifica a los talleristas es la poesía. La creación poética es vivida como algo que forma parte esencial de la condición humana. En este sentido, se destacan dos corrientes importantes en la poética de los talleristas: el romanticismo y la poesía sin pureza de Pablo Neruda. Dos fueron los números monográficos dedicados a la creación poética: el cuarto (julio de 1939) y el décimo (marzo-abril de 1940). Las distintas formas poéticas abren el espacio estético para la formulación de una poesía universal: la convicción de que la creación poética se debe a la experiencia individual y a la preocupación por lo humano al margen de cualquier dogma o ideología. Así enriquecen el campo cultural e intelectual tallerista la recuperación de poetas desconocidos, llámese Sara de Ibáñez o Doña Cristobalina, así como la identificación poética con una tradición hispánica presente en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, Francisco de Quevedo, Luis Carrillo de Sotomayor o Juan Ruiz de Alarcón.

Exceptuando los primeros tres números, *Taller* mantiene un formato bastante uniforme. Una de las secciones que aparecen en los primeros números –mayo y julio de 1939– se titula “Tarjetas”. El propósito de esta sección consistía en hacer una revisión crítica del ambiente cultural e intelectual mexicano. Aparecían en ella, además, anuncios de publicaciones literarias y notas de interés para el ámbito artístico.

“Tarjetas” fue una sección efímera; en cambio, un apartado que prevalece desde el segundo número hasta el cierre de la publicación es “Notas”. Los mejores ensayos críticos sobre distintos aspectos de la cultura literaria universal se ubicaban en esta sección. “La iglesia y el hombre” de José Revueltas; “Razón de ser” de Octavio Paz; “La maravilla en la sangre” de Antonio Sánchez Barbudo; “Vallejo entre el clamor y el silencio” de Juan Rejano, son sólo una muestra heterogénea del contenido de la misma. También las reseñas, en su mayoría, fueron publicadas en esta misma sección.

Otra de las secciones que contribuyen a la estructura interna de *Taller* es “La forma de las horas”. A partir del número seis –noviembre de 1939– sería una de las secciones fijas de la revista. Como lo sugiere el título, en ella se discutían asuntos de carácter actual para los talleristas. Los temas de mayor relevancia eran inspirados en la guerra: “Meditaciones españolas” de Juan Gil-Albert; “Noviembre en la esperanza” de Lorenzo Varela; “Primavera-otoño, 1938” de Antonio Sánchez Barbudo. También aparecieron en esta sección ensayos críticos como: “Demagogos de la poesía” de Luis Cardoza y Aragón; “Desmaño y justeza de Mariano Ordaz” de Ramón Gaya; y “Las cosas claras” de José Bergamín.

Un componente importante de muchas revistas son los suplementos, y *Taller* no fue una excepción. La virtud principal de los suplementos radica en dar cuenta de los problemas y tendencias de la literatura en un momento determinado. En la selección de los

textos encontramos justamente los valores estéticos defendidos por el director y sus colaboradores. Los suplementos son espacios que señalan un contexto de lectura y hacen visibles ciertas obras literarias y tradiciones poéticas en detrimento de otras.

Algunos de los suplementos que aparecen bajo el sello de *Taller* son los siguientes: *A los sombreros de mi madre y otras elegías* por Juan Gil-Albert; *Temporada de infierno* de Arthur Rimbaud, traducción de José Ferrel con nota de Luis Cardoza y Aragón; *Endechas* de Sor Juana Inés de la Cruz, edición y notas de Xavier Villaurrutia; *Poesías* de Luis Carrillo de Sotomayor, selección de Pedro Salinas; *Poemas* de T. S. Eliot, traducción de Octavio Barreda, Ángel Flores, Juan Ramón Jiménez y Rodolfo Usigli con nota de Bernardo Ortiz de Montellano; *Diarios íntimos y Consejos a los literatos jóvenes (trozos)* de Charles Baudelaire, selección, traducción y prólogo de Lorenzo Varela; *La retama (La ginestra)* de Jacobo Leopardi, traducción de Miguel de Unamuno.

Suplementos, reseñas y traducciones comunican una forma muy particular de subjetividad literaria. El discurso hemerográfico que se desprende de estas prácticas literarias apunta hacia un espacio cultural determinado por una sensibilidad y afinidad ante ciertos temas. Por un lado, la filiación a una tradición hispánica de la cual los talleristas se sienten herederos y, por otro, la necesidad de divulgar la estética de obras europeas en México. En algunos casos, estos escritores fueron los pioneros en traducir textos que luego formarían parte del ambiente intelectual mexicano<sup>101</sup>. La selección de lo que se traduce y se publica es, desde luego, un elemento esencial de la proyección literaria del grupo. Dichas

---

<sup>101</sup> Es preciso señalar que ya en la revista *Contemporáneos* se ofrecían traducciones de poetas norteamericanos, franceses e ingleses. Los jóvenes talleristas, antes de crear su propia revista, amplían su visión literaria en parte gracias a esta revista. Allí conocen “La tierra baldía” de T. S. Eliot, en traducción de Enrique Munguía, “Anabasis” de Saint John-Perse, traducido por Octavio G. Barreda, y el “Matrimonio del cielo y el infierno” de William Blake en traducción de Xavier Villaurrutia, entre muchas otras traducciones.

prácticas dejan en claro cuáles son los referentes, los valores y las perspectivas ejercidas por los críticos en el marco de la revista.

De modo que el ejercicio de la crítica, en tanto discriminación, valoración y ponderación de los textos seleccionados dicta cierta forma de lectura y reivindica los libros que deberían formar parte de una tradición literaria. Esto, a pesar de que el crítico *ideal* es, en efecto, una enteleguía. El crítico *real*, al decir de Antonio Alatorre, “es un hombre de su época, y participa necesariamente de los ideales estéticos, sociales, filosóficos de su tiempo: de las infinitas dimensiones de la obra literaria toma sobre todo aquellas que concuerdan con el espíritu de su siglo”<sup>102</sup>.

El *contexto de edición* de *Taller* pone de manifiesto una red de lecturas e intercambios constituida por un conjunto de revistas y editoriales nacionales e internacionales<sup>103</sup>. Los talleristas son lectores de *Sur* y *Hora de España*; reseñan libros de editoriales como Losada, Fondo de Cultura Económica, Séneca y Letras de México<sup>104</sup>. Así pues, en la medida en que el director y los colaboradores se sitúan en un campo estético determinado, reconocen sus propias necesidades literarias y artísticas.

El proyecto tallerista abre también nuevos horizontes estéticos gracias a sus colaboradores. No sólo participa en la revista el núcleo de *Hora de España*, sino que en *Taller* encontramos una comunidad de intelectuales hispanoamericanos: Pablo Neruda, Aníbal Ponce, Luis Cardoza y Aragón, Ángel Flores, entre otros. Más allá de nociones

---

<sup>102</sup> Antonio Alatorre, *Ensayos sobre crítica literaria*, El Colegio de México, México, 2012, p. 23.

<sup>103</sup> Maurice Blanchot comenta sobre el espacio literario y la importancia de la lectura que: “el poeta, el que escribe, el «creador», nunca podría expresar la obra desde la inacción esencial; nunca, él solo, hace surgir de lo que está en el origen la pura palabra del comienzo. Por eso la obra sólo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y del poder de oír”. Véase Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 31.

<sup>104</sup> El tema de la guerra civil española también aparece en la revista argentina *Sur*. Véase el estudio de Nora Pasternac, “La revista *Sur* y el exilio literario español”, *Estudios. Filosofía, historia, letras*, 2005, núm. 72, pp. 7-19.

como exilio, nación o identidad, en *Taller* percibimos el intento de formar una comunidad autónoma. La preocupación por el hombre como entidad poética e histórica es la ideología defendida en las páginas de la revista. Denunciar el fascismo desde una postura independiente del nacionalismo imperante fue uno de sus propósitos. En este sentido, podemos pensar en *Taller* como un espacio hemerográfico que presenta un proyecto transnacional.

Llegado a este punto se nos impone una problemática visible en casi todas las revistas literarias y culturales: la noción de autoría. Según Annick Louis, dos categorías productivas para el análisis de las revistas literarias son la *noción de director* y la de *colaborador*<sup>105</sup>. El carácter colectivo de la revista es su rasgo primordial, a pesar de que se han dado casos de revistas unipersonales. Octavio Paz como director de *Taller* aparece al frente del proyecto, pero en la práctica la dirección es colectiva; es decir, los miembros del consejo de redacción, el secretario y el director toman las decisiones en conjunto. La redacción de la revista estaba integrada por Ramón Gaya, José Herrera Petere, Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez, Antonio Sánchez Barbudo, Rafael Solana y Lorenzo Varela. Rafael Vega Albela también figurará como parte de la redacción a partir del sexto número. José Alvarado y Juan Rejano se integrarán en la décima publicación, correspondiente a marzo-abril de 1940.

La codirección de la revista, el hecho de que españoles y mexicanos participan conjuntamente en la dirección, como hemos comentado anteriormente, se establece a partir

---

<sup>105</sup> Annick Louis propone que “pensar la noción de director implica pensar no tanto quién decide qué, qué elementos se pueden atribuir a quién, o a qué instancia, sino reflexionar acerca de un modo de funcionamiento específico, así como examinar la relación entre *autoría personal* y *autoría colectiva* (o *colaborativa*). La autoría colectiva no es la suma de los aportes individuales sino un efecto nuevo. Es evidente que algunos de estos actores juegan un papel también en la edición en forma de libro; sin embargo, por definición, una revista constituye un *espacio compartido* – y en este sentido colectivo. En la mayoría de los casos, la instancia que decide la puesta en página y su modo, resulta dominante; puede tratarse del director, pero también del diagramador, o de un colaborador. Por ello podemos hablar de *grados* de autoría”. Véase ponencia citada.

del número cinco. En este número una pluma anónima –aunque la nota fue presumiblemente redactada por Octavio Paz– anuncia lo siguiente:

A partir de este número, *Taller* verá enriquecido su consejo de redacción con la presencia de algunos nombres españoles. Al recoger su *fraternal colaboración* no hacemos más que ahondar y proseguir, ahora de un modo más visible, uno de los propósitos esenciales que dan sentido a nuestra revista: el de nuestra fidelidad a la *cultura hispánica*. La presencia de Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Lorenzo Varela y José Herrera Petere en la redacción de *Taller*, nos confirma la comunidad de nuestra tradición, de nuestra fuente y nos entrega la certidumbre de una apasionada coincidencia en la preocupación y angustia por los temas. *Taller*, más que una revista de coincidencia, sin embargo, será, ante todo, una revista de *confluencias*. Queremos que nuestra revista sea el cauce que permita el libre curso de la corriente literaria y poética de la joven *generación hispanomexicana*, al mismo tiempo que la *casa de trabajo y de comunión* para todos los escritores hispanoamericanos, angustiados por el destino de la cultura, en estas horas tristes, de anhelante espera que el mundo vive<sup>106</sup>.

Las estrategias discursivas utilizadas en esta nota ensayística presentan, definen y marcan el tono de las relaciones entre ambas promociones, en especial la mirada de los mexicanos hacia los refugiados. Las palabras utilizadas promueven la confluencia de la cultura española con la mexicana. La fidelidad a una cultura hispánica, la fe en la posibilidad de una generación hispano-mexicana darán fe, se espera, de una integración, de una *confluencia* entre dos grupos de escritores. El debate sobre lo que se entendía por cultura, y sobre cuáles fueron sus límites en el campo intelectual, resultó ser un asunto de mucha relevancia para distintas revistas literarias y artísticas de la época.

### C) MANIFIESTO: “RAZÓN DE SER”

Un aspecto importante en la confección interna de una revista es el manifiesto. En el segundo número correspondiente a abril de 1939, Octavio Paz publica lo que entendemos como el programa de la revista: “Razón de ser”. Al formular esta postura estética, Paz

---

<sup>106</sup> Anónimo, Nota sin título, *Taller*, v, octubre de 1939, p. 5.

emplea la primera persona del plural para así establecer las líneas generales de lo que se va a perseguir en el proyecto hemerográfico. En dicho texto se comenta la teoría de las generaciones, tal como la concibe Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo* (1923). Se parte de las ideas orteguianas para establecer las fronteras y diferencias entre la generación de los Contemporáneos y el grupo de los talleristas. El solo enunciado del epígrafe con que comienza el texto plantea una línea crítica en relación con el grupo anterior: “¡Viva la juventud ... pero con tal que no dure toda la vida!”<sup>107</sup>.

Según esta “razón de ser”, la revista *Taller* quería mirar más allá de la estética de la vanguardia artística mexicana, que a juicio de los talleristas se mostraba “carente de angustia metafísica”<sup>108</sup>. Es decir, buscaba responder a las nuevas interrogantes de una década caracterizada por la politización de la literatura. Los juicios sobre esa vanguardia estética, “tan tímida para lo político y lo grave, tan audaz para lo artístico”, indican los rasgos por los que querían ser reconocidos los talleristas. Impulsado por un ferviente deseo de transformar al hombre, a decir de Guillermo Sheridan, y acicateado por su experiencia en España, Paz no entiende que la poesía pueda existir al margen de un designio metafísico<sup>109</sup>.

A pesar de no compartir todos los postulados estéticos de los Contemporáneos – “irracionalismo, amor a lo intrascendente, exaltación de lo baladí o el angustioso crecimiento de un yo monstruoso”<sup>110</sup>, al decir de Paz –, no por ello se les escapa a los talleristas la importancia del “grupo sin grupo”. Colaboran en *Taller* Jorge Cuesta, Bernardo Ortíz de Montellano, Carlos Pellicer y Xavier Villaurrutia.

---

<sup>107</sup> Octavio Paz, “Razón de ser”, *Taller*, II, abril de 1939, pp. 30.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>109</sup> Guillermo Sheridan, *El filo del ideal. Octavio Paz en la guerra civil*, Visor Libros, Madrid, 2008, p. 172.

<sup>110</sup> Octavio Paz, “Razón de ser”, art. cit., p. 32.

La teoría de Ortega sobre las generaciones y los ritmos históricos es replanteada por Paz desde la noción del arte como una conquista, idea expuesta por André Malraux en el marco del primer Congreso de Escritores Antifascistas<sup>111</sup>. La herencia es, entonces, entendida como un juego dialéctico que se desarrolla entre dos conceptos: generación y tradición.

Los jóvenes heredan, de los inmediatamente anteriores, no una obra, sino un instrumento y una situación para *crear esa obra* [...]. Si heredamos algo, queremos con nuestra herencia conquistar algo más importante: el hombre. Es decir, la “tarea”, llamemos así nuestro destino, hoy ligado a nuestra afición y vocación, es *profundizar* la renovación iniciada por los anteriores. Llevar a sus últimas consecuencias la revolución, dotándola de un esqueleto, de coherencia lírica, humana y metafísica<sup>112</sup>.

La “razón de ser” de los talleristas se centra en una superación de la renovación artística iniciada por el grupo antecesor, particularmente en lo que respecta a la forma y la técnica, o lo que llamaría Paz “la ciencia”, el instrumento retórico.

Tenemos que conquistar, con nuestra angustia, una tierra viva y un hombre vivo. Tenemos que construir un orden humano, justo y nuestro. Por eso nosotros no heredamos sino una inquietud; un movimiento, no una inercia: un estímulo, no un modelo [...] Tal es el sentido de *Taller*, que no quiere ser el sitio donde se asfixia una generación, sino el lugar donde se construye al mexicano y se le rescata de la injusticia, la incultura, la frivolidad y la muerte<sup>113</sup>.

La postulación de un arte donde la poesía y el hombre sean el centro de las reflexiones es un rasgo esencial de la estética de *Taller*. A la hora de plantear su propio quehacer literario, los talleristas mexicanos parten de un ideario revolucionario que les ha llegado desde

---

<sup>111</sup> La huella de las ideas de Malraux, expuestas en “El arte es una conquista”, se puede encontrar en distintas revistas y grupos de escritores. Por ejemplo, en *El Mono Azul* (núm. 1, agosto de 1936, p.1) se subraya tipográficamente la cita “la cultura no se transmite, se conquista”. Asimismo, en *Hora de España* está presente en el texto de Antonio Sánchez Barbudo, “Adhesión”. El lema “la cultura no se hereda ni se transmite: se conquista” también figura al pie de la revista *Romance*, una revista literaria editada en México por un grupo de exiliados españoles entre 1940 y 1941.

<sup>112</sup> Octavio Paz, “Razón de ser”, art. cit., p. 33.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.



España, en la obra de algunos de los escritores más destacados. No dan la espalda a los problemas sociales del momento, pero al tratarlos, sí intentan conciliarlos con las exigencias de su propia conciencia poética.

Es patente su búsqueda de una estética que amplíe los límites de lo específicamente lírico. De ahí que la conquista del hombre no excluya el peso de la historia. Enrico Mario Santí describe la meta de Paz en la época de *Taller* como la de “articular una posición que fuese, a la vez, responsable ante la sociedad y libre ante el arte y la conciencia”<sup>114</sup>. Si uno de los aspectos literarios e ideológicos que los talleristas reivindican es el humanismo, entendido como la postura de un hombre esencial —en el sentido metafísico de la palabra—, entonces cabría preguntarse ¿cuáles son las formas en que esta postura estética se articula? ¿En cuáles géneros literarios se practica este ideal?

Entender qué es el hombre fue una de las líneas principales del proyecto. En el manifiesto “Razón de ser” nos percatamos del desacuerdo que mantienen los talleristas con la exigencia de subordinar su estética a un arte comprometido o real socialista. Los talleristas insisten, al contrario, en indagar en la profundidad del ser humano en un esfuerzo por transformar al hombre, asumiendo al hacerlo toda la carga de angustia metafísica que esto supone.

#### D) LA CRÍTICA AL NACIONALISMO CULTURAL EN *TALLER*

Hasta aquí hemos señalado las características más importantes de *Taller* tanto en su confección externa como en sus particularidades internas: sus antecedentes literarios, su formación y la estética del grupo. Ahora bien, en un medio altamente politizado y tensado por las exigencias del nacionalismo oficialista (como hemos apuntado anteriormente), los

---

<sup>114</sup> Enrico Mario Santí, *op. cit.*, p. 32.

talleristas no omiten pronunciarse sobre estos temas. La aportación de *Taller* en la escena del debate cultural y literario de finales de los años treinta, sobre todo en lo que respecta al *nacionalismo cultural*, se centra en dos rubros: por una parte, en la crítica que hacen al arte plástico y, por otro, en la crítica que hacen a la novela mexicana.

Una de las críticas más severas que aparecieron en las páginas de *Taller* iba dirigida al Taller de Gráfica Popular y al Centro Productor de Arte. En una de las “Tarjetas” de julio de 1939 un anónimo autor declara (suponemos que estas notas anónimas eran publicadas por los responsables de la revista):

En la Galería de Arte de la Universidad el Taller de Gráfica Popular realizó hace días una exposición de litografías [...] En estos jóvenes artistas, hasta ahora, es más importante la forma de trabajo, la organización colectiva de la producción, que el fruto conseguido. Encontramos en sus trabajos un exceso de anécdota, un contenido político que ha sido expresado rígida e inmoderadamente. La política, cuando deviene arte, se transforma en mensaje humano; el arte, cuando ambiciona ser política, no es ni lo uno, ni lo otro: degenera. De cualquier modo anotamos la importancia del esfuerzo realizado y la significación positiva que tiene en nuestro medio la presencia del Taller de Gráfica Popular<sup>115</sup>.

El tenor de la crítica versa sobre uno de los asuntos más discutidos en las décadas del treinta y el cuarenta en el ámbito intelectual mexicano: la libertad de expresión en un medio dominado por el arte oficial. La crítica de los talleristas supone la reivindicación de un arte deliberadamente independiente, que no excluye la política, pero que exige que la política se transforme en arte y no a la inversa. Esta idea también está presente en la crítica que Octavio Paz hace de la novela mexicana.

En “Invitación a la novela”, Octavio Paz propone que existe una “crisis” en el arte de novelar. Según el joven escritor el empobrecimiento paulatino de la novela, semejante al de la pintura, se debe a una “especie de dieta imaginativa” que la ha desfigurado. “Nuestro

---

<sup>115</sup> Anónimo, “Tarjetas”, *Taller*, IV, julio de 1939, pp. 58-59.

tiempo ha mutilado a la novela [comenta Paz]; unos, los más, la han convertido en un pretexto para opinar, para disertar; otros, los mejores, la han reducido a la soledad de un monólogo interior”<sup>116</sup>. Se trata de una crítica que va dirigida a la novela de la revolución, por un lado, y a la “novela deshabitada” de los Contemporáneos, por otro. El común denominador de estas dos formas de novelar, lo que ha suscitado la “crisis”, según Paz, es el carácter descomunal de la realidad mexicana. Según el ensayista, “ante la novela mexicana – o lo que así hemos dado en llamar – se piensa inmediatamente: ‘¡qué gran bloque, qué gran materia prima para un novelista verdadero!’. En México la realidad, el mundo siempre virgen de lo real, ha sido, hasta ahora, superior a los artistas”<sup>117</sup>. La solución de Octavio Paz consiste en volver a la esencia de la novela, esto es, a “la historia mitológica de un mundo real”. Hay que recuperar (dice) el realismo de los clásicos, con sus “personajes míticos y mitológicos [...] tan profundamente reales que nos podamos reconocer en ellos, tan extraordinariamente excepcionales que, siendo como son, sin saberlo ellos, son como todos los hombres”<sup>118</sup>. Es en relación con este propósito estético que Paz luego ubica la novela de sus compañeros de generación: Juan de la Cabada, José Revueltas, Andrés Henestrosa y Rafael Solana, si bien reconoce que todos ellos se encuentran todavía en el proceso de crear la novela deseada.

En la reseña que hace del *Disparadero español* de José Bergamín, Paz vuelve al problema de la novela mexicana. Intitulada “Mundo de perdición”, la nota constituye un ejercicio crítico en el cual el mexicano propone varias definiciones del arte. El último ensayo del libro, “Laberinto de la novela y monstruo de la novelería”, provoca en el joven escritor una serie de reflexiones sobre la novela en el ámbito mexicano:

---

<sup>116</sup> Octavio Paz, “Invitación a la novela”, *Taller*, VI, noviembre de 1939, p. 66.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 66.

Y ¿qué es la novelería? ¿Qué vivo monstruo es ese? Para Cervantes “eran los libros de caballerías”. En el siglo pasado fue el folletín; ahora, las novelas de aventuras, las novelas policiacas. En México la novelería es la Revolución, la “novela de la revolución mexicana”, monstruo vivo que nadie ha logrado encerrar en una verdadera novela, en una cárcel de sueño y palabras. Monstruo que nadie ha podido hacer vivir en el mundo del arte.

La moral, en México, es la corrupción de la novela, porque es la negación de la libertad de los personajes. El novelista mexicano construye de un modo elemental; sus engendros están tiranizados por su moral. La historia, en México, se llama costumbrismo realista, fidelidad a una realidad falsificada<sup>119</sup>.

Con estas aseveraciones, Octavio Paz hace una revaloración de la novela mexicana. Su crítica lo aparta de los dos tipos de novelas publicadas en ese entonces: la novela de los Contemporáneos y la novela de la revolución. Su propuesta va dirigida a la búsqueda de un arte que sea consistente tanto con la realidad como con los propósitos íntimos del artista. Y en la lectura de la obra bergaminiana Paz parece encontrar un ejemplo a seguir: “Y si la novela es el género que cuenta la caída del hombre, su aventura infinita, la crítica, este género de crítica creadora que realiza Bergamín, es una incitación a la libertad, a la única libertad que merece el hombre: la libertad de creación y recreación de sí mismo”<sup>120</sup>.

En el ensayo titulado “En busca de la prosa”, Rafael Solana se suma a las discusiones sobre el arte de novelar. Se trata de un texto que pone de manifiesto la importancia de la prosa de Alfonso Reyes y la lectura que éste hace de las obras de la literatura española. Además de elogiar a Reyes, Solana contrasta el ejemplo del regiomontano con el descuido de la tradición española que dice encontrar en los Contemporáneos:

Si algo pudiera reprocharse a los escritores mexicanos de la generación de Contemporáneos sería haber descuidado la tradición española de la prosa; crimen que no cae sobre ellos sino por culpa u omisión, puesto que encontraron abandonado

---

<sup>119</sup> Octavio Paz, “Mundo de perdición”, *Taller*, XI, julio-agosto de 1940, p. 67.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 68.

y descuidado el campo, sólo sembrado de las campestres flores que eran ‘la literatura de la revolución’<sup>121</sup>.

A diferencia de Paz, Solana propone que el problema de la prosa mexicana no sólo recae en la literatura de la revolución, sino también, y sobre todo, en la falta de mentor o guía literario. De ahí que exalte la llegada de Alfonso Reyes a México luego de veinticinco años de ausencia:

Pero he ahí que en estos veinticinco años se ha operado una transformación: Alfonso Reyes no es ya solamente el guía que señala fuentes, que muestra a nuestra admiración los modelos antiguos; no es ya el mero ‘cicerone’ que nos conduce por entre las obras de arte, permitiéndonos con su prudente consejo y su sagaz observación el saborearlas más completa y exquisitamente. En este tiempo transcurrido, Reyes se ha convertido él mismo en una de esas maravillosas obras de arte; él mismo es ya un modelo, un ejemplo<sup>122</sup>.

En este mismo tenor de ideas, Salvador Toscano publica “Las ideas políticas de Ramón López Velarde”. Se trata de un ensayo biográfico que repasa los momentos más importantes de la vida y la obra del zacatecano. Pese a que la mayor parte de la vida del escritor coincide con la Revolución Mexicana, lo que se destaca en su obra y su pensamiento no es el afán de instaurar una utopía revolucionaria, sino simple y sencillamente el deseo de construir una Patria (escrita en mayúsculas) íntima y poética. Según Toscano, “López Velarde ya sentía la necesidad inapelable de que frente al clamor y la barbarie de fuera, la inteligencia se agrupara en una isla de trabajo fuera de la marejada política”<sup>123</sup>.

La disputa entre nacionalistas y Contemporáneos por la herencia literaria de López Velarde fue un asunto debatido a raíz de la muerte del poeta el 19 de junio de 1921. Según los nacionalistas la “Suave Patria” era el poema de la “raza mexicana”, mientras que para

---

<sup>121</sup> Rafael Solana, “En busca de la prosa”, *Taller*, VI, noviembre de 1939, p. 64.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> Salvador Toscano, “Las ideas políticas de Ramón López Velarde”, *Taller*, III, mayo de 1939, p. 33.

los Contemporáneos la obra poética de López Velarde era símbolo de una poesía moderna y nueva. Pese a que Salvador Toscano no toma partido en las mitificaciones y apropiaciones que estos dos grupos de la intelectualidad mexicana hacen de la obra de López Velarde, sí reconoce que las ideas políticas del zacatecano se encuentran íntimamente ligadas a su noción poética de la patria.

La polémica entre nacionalistas y esteticistas o universalistas en las letras mexicanas llega sin duda hasta las páginas de *Taller*. Como se desprende de lo analizado hasta el momento, la postura de los talleristas consiste en mantenerse distantes de ambos extremos. La política cultural y literaria puesta en práctica en las páginas de *Taller* se define entonces mediante la revaloración del canon literario, por un lado, y a la búsqueda consciente de un arte que apele a los sentimientos y particularidades del escritor, por otro. La preocupación primordial de la política literaria de los talleristas será, sin duda, la independencia crítica que debe tener todo escritor y artista.

Una de las tareas que nos hemos propuesto en estas páginas ha sido demostrar que una revista es bastante más que un órgano difusor de una ideología literaria o cultural; que es, más bien, un espacio por donde cruzan ideas a menudo muy contradictorias y que exigen del investigador una mirada atenta y crítica. Esperamos que la presente cala en la sintaxis de *Taller* haya ayudado a formar una idea amplia de las muchas facetas de la revista. El espacio dinámico de la revista generó una notable confluencia entre varios escritores, y desde luego entre varias generaciones también, en un momento de grandes agitaciones políticas y de mucha discusión estética. Creemos que esta confluencia es una de los aspectos más importantes del legado que *Taller* dejó a la literatura hispano-mexicana de la década del cuarenta.

### CAPÍTULO III

#### ESPAÑA DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA

Trazar el mapa de la evolución política de la Segunda República española (1931-1939) –sus vaivenes ideológicos, sus revueltas y sus conflictos con la Iglesia Católica– nos lleva a plantearnos uno de los problemas centrales para nuestra investigación: el papel del intelectual durante los años treinta. Las reformas políticas introducidas por los sucesivos gobiernos de la República, así como la participación de la Iglesia Católica en el conflicto bélico fueron asuntos centrales en las reflexiones de los escritores. Hemos dividido el presente capítulo en tres apartados con sus temas correspondientes: primero, la República Española y la cuestión religiosa; segundo, las discusiones intelectuales durante la II República, tal y como se expresaron en las revistas *Cruz y Raya* y *El Mono Azul*; y tercero, *Hora de España* y el discurso humanista.

##### 1. LA REPÚBLICA ESPAÑOLA Y LA IGLESIA CATÓLICA

Entre 1900 y 1930 España vivió un período de cambios y transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales de considerable impacto. Un suceso que transformó por completo el rumbo histórico de España al final de dicho periodo fue el cambio de régimen o sistema político: de la monarquía de Alfonso XIII (un rey, y no hay que olvidarlo, que había respaldado la dictadura del general Miguel Primo de Rivera), se pasó en abril de 1931 a la proclamación de la Segunda República.

El cambio de régimen coincidió con una reivindicación de los derechos de la clase obrera en todas las estructuras sociales, económicas y políticas del país. De ahí que el “pueblo” comenzó a ser una palabra pregonada por muchos. Pero si algunos lo enarbolaban como emblema de los valores de la nación, otros lo rechazaban como un concepto pernicioso en la política interna de la República.

La nueva República encabezada en 1931 por el gobierno provisional de Niceto Alcalá Zamora, sustituido tras su renuncia por Manuel Azaña, dio pie a una serie de reformas en materia agraria y laboral, al mismo tiempo que anunciaba la libertad religiosa, la implantación de un sistema escolar laico y la reducción del ejército<sup>124</sup>. La Iglesia y la Milicia constituyeron los sectores que más resistencia mantuvieron durante las discusiones parlamentarias destinadas a crear las leyes que conformarían la nueva Constitución de la República. La amenaza que significaron las reformas constitucionales, la división política entre las diferentes agrupaciones republicanas – anarquistas y socialistas, algunas de ellas afiliadas a movimientos de independencia regional, en Cataluña y en el País Vasco – y los constantes enfrentamientos liderados por grupos de oposición contribuyeron al pronto resquebrajamiento del régimen constitucional. Con todo, uno de los principales escollos que la Segunda República enfrentó —y fue un factor que ayudó a atrasar las reformas

---

<sup>124</sup> Según Felipe Arturo Ávila, “la aprobación de los artículos tres, veintiséis y veintisiete de la Constitución de la República española de 1931, en donde se definía la nueva situación jurídica de la Iglesia católica y una nueva relación de ésta con el Estado y la sociedad española provocó la ruptura de la coalición gobernante. Las corrientes perdedoras abandonaron temporalmente las Cortes. Alcalá Zamora renunció a la presidencia provisional de la República, siendo sustituido por Manuel Azaña. De esta forma comenzó el llamado bienio de izquierdas”. Véase Felipe Arturo Ávila, “El anticlericalismo en México y en España”, Manuel Suárez Cortina, Evelia Trejo Estrada y Aurora Cano Andaluz (eds.), *Cuestión religiosa. España y México en la época liberal*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012, p. 286.



propuestas para consolidar el nuevo régimen como un sistema político democrático<sup>125</sup>— fue el poder que ostentaba la Iglesia Católica.

Con la proclamación de la República, la Iglesia perdió, o sintió que perdía, una buena parte de su poder, que se expresaba sobre todo en términos de un conservadurismo político y social. Durante los primeros años del gobierno republicano se hizo patente la incapacidad de la Iglesia y de algunos de sus líderes para comprender los problemas sociales o, en todo caso, su resistencia a respaldar las nuevas medidas políticas y económicas anunciadas para resolverlos. El catolicismo, acostumbrado a ser la religión del *statu quo*, pasó a la ofensiva para convertirse en una institución dedicada a combatir, en un primer momento, el republicanismo y, posteriormente, la revolución. Distintos pasajes bíblicos se utilizaron como argumentos políticos y propagandísticos en favor de una ideología de extrema derecha.

La República sufre un cambio de orientación decisivo cuando en 1933 ganan las elecciones las agrupaciones de derecha. El ambiente político y social se define por el tono crispado que cobra la vida pública, por el recurso a la violencia que preconizan algunos partidos y por la confusión y la intolerancia que imposibilitan el debate público. A principios de 1933 las organizaciones anarquistas partidarias de la violencia incrementan sus actividades, creando para el Gobierno republicano una situación particularmente difícil. A raíz de la derrota de los partidos republicanos y socialistas en las elecciones, se empieza a hablar de la necesidad de organizar una federación o alianza de los partidos de izquierda republicana.

---

<sup>125</sup> La Constitución que salió del parlamento tras acaloradas discusiones, el 9 de diciembre de 1931, definió a España como una “República democrática de trabajadores de toda clase, que se organiza en régimen de Libertad y Justicia. Los poderes de todos sus órganos emanan del pueblo. La República constituye un Estado integral, compatible con la autonomía de los Municipios y las Regiones”, [http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931\\_cd.pdf](http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931_cd.pdf), consultado el 6 de febrero de 2015.

Ese año –al decir del historiador Juan Marichal– fue quizá la encrucijada decisiva en la breve historia de la Segunda República. Fue entonces cuando en el seno del Partido Socialista Obrero Español se impusieron los “duros” (los partidarios de Francisco Largo Caballero, cuya política incitaba a la violencia revolucionaria) sobre los “moderados” (los seguidores de Indalecio Prieto, que favorecía reformas más bien pacíficas y el respeto a las instituciones republicanas). Durante estos turbulentos años, Manuel Azaña se esfuerza en hacer ver a los partidarios de la violencia republicana de que se encaminan (y encaminan a la República con ellos) hacia un inevitable desastre político. Por otra parte, a raíz de la derrota del gobierno del bienio derechista en las elecciones de febrero de 1936, la agrupación católica se dedica a atacar la República con más virulencia que nunca. El triunfo del Frente Popular confirma los temores de su propio jefe: de febrero a julio de 1936 izquierdas y derechas corren ciegamente hacia una guerra civil<sup>126</sup>.

Durante este proceso, la Iglesia continuó desempeñando un papel protagónico, sembrando discordia entre las distintas facciones de la izquierda republicana. Luego, llegado el momento de hacer público su apoyo a la insurrección militar encabezada por el general Francisco Franco, apeló al deber patriótico de todo ciudadano católico de unirse a los sublevados. Si bien es cierto que la Iglesia no planificó el levantamiento militar contra el gobierno republicano, las cartas pastorales y los sermones oficiados por distintos obispos españoles dan fe de la inmediata adhesión de la jerarquía eclesiástica española al levantamiento militar. A partir de entonces en distintos foros públicos y privados los obispos y sacerdotes que estaban a favor de los sublevados – la gran excepción fueron los clérigos vascos, la mayoría de los cuales se unieron a las filas del ejército republicano–

---

<sup>126</sup> Sigo aquí las ideas expuestas por Juan Marichal. Véase la introducción de Juan Marichal a su edición de Manuel Azaña, *Obras Completas II, Una política en el poder y en la oposición*, Oasis, México, 1996, p. XXXVIII.

presentaban la contienda como una guerra santa, como una cruzada. “Cristo y el Anticristo se dan la batalla en nuestro suelo”<sup>127</sup>, rezaba una de las famosas pastorales escritas por el cardenal Isidro Gomá y Tomás. Según los representantes de la alta jerarquía católica, la guerra no tuvo móviles partidistas o de clase social, sino que fue ante todo la lucha del pueblo español por defender la Religión y la Patria<sup>128</sup>.

Durante la guerra civil española la jerarquía eclesiástica católica sostuvo dos retóricas o discursos distintos, pero complementarios. Por un lado, algunos eclesiásticos defendieron la noción de guerra santa o cruzada, y promovieron como parámetro general la idea de que el conflicto se debía a la injusta persecución que se hacía contra los hijos de Dios. Al mismo tiempo se propagó un discurso papal –bastante ambiguo en muchos aspectos– que si bien no aludió al conflicto como una cruzada, señaló que el comunismo, el ateísmo y el concepto materialista de la historia eran los causantes del desmoronamiento de la sociedad cristiana.

Para la alta jerarquía eclesiástica la degeneración moral de la sociedad española era resultado directo de la influencia de las ideologías extranjeras y muy particularmente del comunismo bolchevique. La única nota discordante en el seno de la Iglesia –y que desde el comienzo mismo de la guerra minó su autoridad– la dieron los católicos vascos. El apoyo que estos le dieron a la República, que se fortaleció tras los bombardeos de poblaciones

---

<sup>127</sup> Isidro Gomá y Tomás, “El caso de España” (8 de diciembre de 1936), en *Pastorales de la guerra de España*, estudio preliminar de Santiago Galindo Herrero, Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 1955, p. 61. “Quede, pues, por esta parte como inconcusa que si la contienda actual aparece como guerra puramente civil, porque es en el suelo español y por los mismos españoles donde se sostiene la lucha, en el fondo debe reconocerse en ella un espíritu de verdadera cruzada en pro de la religión católica, cuya savia ha vivificado durante siglos la historia de España y ha constituido como la medula de su organización y de su vida”, pág. 53.

<sup>128</sup> Según Isidro Gomá y Tomás, “la Religión y la Patria – *arae et foci* – estaban en gravísimo peligro, llevadas al borde del abismo por una política totalmente en pugna con el sentir nacional y con nuestra historia. Y por esto logró este movimiento el matiz religioso que se ha manifestado en los campamentos de nuestras milicias, en las insignias sagradas que ostentan los combatientes y en la explosión del entusiasmo religioso de las multitudes de retaguardia”. *Ibid*, p. 52.

civiles vascos autorizados por Franco, debilitó el poder de la Iglesia e hizo que una parte de la opinión pública internacional le retirara su respaldo<sup>129</sup>. Por otra parte, un sector del Frente Popular insistió en la necesidad de eliminar las jerarquías católicas, por estar abiertamente vinculadas con la derecha fascista.

La política democrática y modernizadora del sector republicano se fue desdibujando con el paso de los años y en su lugar surgió una actitud mucho más radical de las izquierdas españolas, sobre todo a partir de la revolución de octubre de 1934. Al mismo tiempo, la facción católica más radical intentó fomentar en el imaginario social español una imagen distorsionada del pensamiento marxista, presentándolo como una filosofía maligna y diabólica. La derecha católica utilizó los dogmas de la fe para justificar sus acciones y legitimarse como fuerza política. Así la propaganda de los dos bandos daba a entender que en España todos eran o comunistas o fascistas –los “sin Dios” o los “ungidos por la mano de Dios”–, mientras que en realidad la gran mayoría de los españoles eran simplemente hombres ultrajados y desgarrados por la polarización política.

En esta coyuntura histórica cabe preguntarse cuál fue el papel del intelectual o cuál fue el papel que este quiso asumir como propio. El asunto es complejo porque conlleva también estudiar la manera en que el paradigma estético de los intelectuales se transforma conforme ocurren los cambios sociales, económicos y políticos en la península. Y es que la politización del mundo literario y artístico del intelectual constituyó, quizás, el gran cambio

---

<sup>129</sup> Por ejemplo, Jacques Maritain, François Mauriac, Charles du Bos, Jacques Madaule, Gabriel Marcel, Emmanuel Mounier y otros intelectuales católicos franceses suscriben un manifiesto en relación con los sucesos de España: “Sea cual sea la opinión que se tenga sobre los partidos enfrentados hoy en España, está fuera de dudas el hecho de que el pueblo vasco es un pueblo católico y que el culto público no ha sido ininterrumpido un solo instante en el País Vasco. En estas condiciones, todos los católicos, sin distinción de partidos, están en la obligación de levantar su voz los primeros, para evitar que el mundo sufra la masacre sin piedad de un pueblo cristiano. NADA EXCUSA, CON NADA SE JUSTIFICA, EL BOMBARDEO DE CIUDADES ABIERTAS COMO GUERNICA. Nosotros dirigimos un llamamiento angustiado a todos los hombres de corazones del mundo, para que termine la masacre de los no-combatientes”. Véase “Un manifiesto de los escritores católicos franceses”, *Sur*, 33, junio de 1937, pp. 111-112.

cultural ocurrido en España durante los años treinta. Es decir, la vida intelectual española a lo largo de la II República nos sitúa de lleno ante el problema del papel de los escritores en el campo de la política.

La historia política de la República durante los años treinta –la revolución de 1934 y el estallido de la guerra en julio de 1936– origina nuevos cambios en materia intelectual. Desde ese momento aparecen en la escena pública escritores y artistas comprometidos con la causa republicana. Entre ellos algunos que, con el tiempo, colaborarán en la revista *Taller*. De ahí que resulte necesario trazar un panorama básico de las posturas estéticas y políticas defendidas en España por algunos de los escritores y artistas durante los difíciles años treinta. Como esperamos demostrar, la evolución de la prensa, y particularmente de las revistas, es sumamente reveladora, al evidenciar las nuevas relaciones que surgen entonces entre el hombre, la sociedad, el arte, la política y el lenguaje.

## 2. LA CULTURA ESPAÑOLA DURANTE LA II REPÚBLICA: LOS CASOS DE *CRUZ Y RAYA* (1933-1936) Y *EL MONO AZUL* (1936-1939).

En España la actividad cultural y literaria difícilmente pudo sustraerse a la impetuosa corriente de los acontecimientos históricos. Uno de los proyectos hemerográficos que dieron cuenta de los cambios políticos, religiosos y culturales que se estaban sucediendo durante los años previos al estallido de la guerra civil fue la revista *Cruz y Raya*. La revista se publicó durante tres años consecutivos, desde abril de 1933 hasta junio de 1936. Dirigida por el escritor madrileño José Bergamín, pero secundado éste por su secretario, el filósofo y traductor Eugenio Ímaz, *Cruz y raya* congregó en sus páginas a un grupo de intelectuales que conciliaban un profundo sentimiento religioso (en el sentido más amplio de la palabra)

con una actitud de apertura hacia todo cuanto representaba el mundo moderno, tanto en el terreno del arte como en el de las ideas.

La apertura a las manifestaciones de la modernidad artística y literaria constituye uno de los distintivos de *Cruz y Raya* en tanto revista de inspiración católica y republicana. Véase al respecto dos de sus publicaciones: *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*, auto sacramental de Miguel Hernández o el poemario *Residencia en la tierra* del poeta chileno Pablo Neruda<sup>130</sup>. Filosofía, historia, ciencia, política, artes y literatura fueron algunas de las disciplinas tratadas en la revista. Secciones fijas, aunque no aparecen en todos los números, fueron “Ensayos”, “Antologías”, “Cristal del tiempo” y “Criba”<sup>131</sup>. La editorial *Árbol* y dos almanaques literario-artísticos – *El aviso de escarmentados del año que acaba* y *Escarmiento de avisados para el año que empieza de 1935*– acompañan y completan el proyecto hemerográfico. Con todo, la afirmación católica y republicana representa la originalidad y razón de ser de *Cruz y Raya*<sup>132</sup>.

Durante sus treinta y nueve números de publicación colaboraron escritores de las tendencias más opuestas en la España de la década del treinta: desde escritores como

---

<sup>130</sup> El auto sacramental apareció en los números 16, 17 y 18 en agosto y septiembre de 1934. Bergamín publicó en las ediciones *Árbol* la primera edición de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda. Vid Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, Cruz y Raya, Madrid, 1935.

<sup>131</sup> La sección que al parecer hizo la contribución más relevante al mundo literario y cultural español de la República, al decir de Luis Felipe de Vivanco, fue la sección “Antologías”. En 1968, Luis Felipe de Vivanco afirmaba: “donde *Cruz y Raya*, a mi parecer, adquiere mayor riqueza de invención imaginativa y de mundo viviente o revivido es en las páginas dedicadas a antologías. Estas, las antologías de textos en verso y en prosa, antiguos y modernos, en lengua española o traducidos de otras lenguas, se alertan y se contagian unas a otras. La mayor parte de los colaboradores, eruditos o no, se convierten en antólogos”. Sin lugar a dudas, la sección “Antologías” reunió las mejores plumas críticas del ambiente literario español. Véase Luis Felipe Vivanco, “La generación poética del 27”, *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. VI, Vergara, Barcelona, 1968, p. 605.

<sup>132</sup> Según José Bergamín, “por definición *Cruz y Raya* se afirmó a sí misma como católica y republicana. Esto es, como de católicos y republicanos de buena voluntad que querían realizarla a la vez con sentido, significado, religioso y político”. Y más adelante añadía, “revista católica y republicana evidente, no querían colaborar en ella muchos republicanos porque no eran católicos y muchos católicos por que no eran ni querían ser republicanos”. José Bergamín, “Signo y diseño de *Cruz y Raya* (1933-1936)”, introducción a la reedición facsimilar de *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el año que empieza de 1935. Signo y diseño de Cruz y Raya, 1933-1936*, Glashütten Taunus, Auvermann, 1974, pp. VIII-IX.

Miguel Hernández a falangistas como Rafael Sánchez Mazas, pasando por otras personalidades como Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales, Luis Cernuda, Dámaso Alonso y Ramón Gómez de la Serna. Asimismo, colaboraron escritores e intelectuales extranjeros. Basta citar algunos nombres: Paul-Ludwig Landsberg, Jacques Maritain, Emmanuel Mounier, Max Jacob y Luigi Sturzo.

En tanto foro o espacio de reunión de escritores de diversas corrientes literarias e ideológicas, *Cruz y Raya* no fue una novedad en el panorama del pensamiento español de la época (ya existía, por ejemplo, la célebre *Revista de Occidente*). Una revista cultural de inspiración católica, pero a la vez esencialmente republicana, en cambio, sí carecía de precedentes en la España de 1933 y suponía, además, el inicio de una marcha a contracorriente. El propósito fundamental del proyecto quedó planteado en el número inaugural. En la “Presentación” los editores afirmaron lo siguiente:

Esta revista de colaboración abierta, libre, independiente, se propone actuar todos los valores del espíritu, sin mediatización que los desvirtúe. Precisamente, la razón más pura de ser de esta revista, la que la inspira y nos impulsa, quizás consista en esto: en nuestra viva voluntad de católicos para esclarecer bien las cosas; para darles, a cada una, el lugar que le corresponda en la vida como en el pensamiento.

Por eso empezamos por decir, como por hacer, cruz y raya: porque es signo y designio espiritual de nuestro juicio tanto la afirmación como la negación más críticas<sup>133</sup>.

La fisonomía de la revista estuvo definida y determinada, desde el número inaugural hasta la última publicación, por dos ejes temáticos: el republicanismo y el catolicismo. *Cruz y raya* combatió de forma directa y sin ambages las confusiones que, en opinión de sus redactores, y especialmente de su director, ocultaban el verdadero rostro del catolicismo. Esta actitud condujo a la revista a mostrarse severa y crítica con diversos aspectos del

---

<sup>133</sup> “Presentación”, *Cruz y Raya*, 1, 15 de abril de 1933, *apud.* José Bergamín, *Cruz y Raya. Antología*, Turner, Madrid, 1974, p. 18. Puesto que la antología preparada por José Bergamín contiene una amplia selección de los textos más emblemáticos de la revista hemos decidido utilizar esta recopilación. En adelante las referencias a la revista se refieren a la *Antología*.

catolicismo español. En abril de 1935, José Bergamín publicó uno de los artículos que mejor ejemplifican la crítica que desde las páginas de la revista se hacía de la Iglesia Católica española. “Dar que decir al demonio” fue el título del sugerente ensayo. La deficiencia del catolicismo español –al decir de Bergamín– se fundamenta en una confusión o “mixtificación” de los intereses prácticos de la sociedad con los intereses espirituales del hombre, que, en definitiva, deberían serle ajenos y contrarios<sup>134</sup>. La actitud de Bergamín en este artículo, como en tantos otros publicados en su revista, se vincula de forma directa con el movimiento espiritual liderado por un grupo de católicos franceses. Numerosos son los textos que aparecen en las páginas de *Cruz y Raya* que atestiguan esta convergencia.

La renovación cristiana promovida por diversos grupos de intelectuales reunidos en torno a revistas tan disímiles como *Ordre Nouveau* y *La vie intellectuelle* encuentra cabida en las páginas de la revista española. Con todo, el grupo intelectual que Bergamín seguirá con cierta fascinación, tanto por lo que representan su actitud y su ideología teórica como por lo que el grupo supone para la transformación del catolicismo español, es el movimiento de la revolución espiritual del hombre liderado por Emmanuel Mounier y Jacques Maritain desde la revista *Esprit*. Gracias a la labor editorial de José Bergamín se publican en la editorial de *Cruz y Raya* el libro de Etienne Gilson *Pour un ordre catholique*, y en la revista misma el artículo de Emmanuel Mounier, “El movimiento *Esprit* y la

---

<sup>134</sup> Para Bergamín “la invasión que la propaganda política (llamémosle así) y aun la de los intereses económicos ha llevado al ámbito espiritual de la religión católica, entre nosotros, ha sido tan profunda, que ha envenenado hasta la raíz de las conciencias, actuando como un poderoso anestésico paralizador de la sensibilidad moral y estética religiosa de los españoles”. José Bergamín, “Dar que decir al demonio”, *Cruz y Raya*, 25, abril de 1935; *Antología, op. cit.*, p. 405.



revolución espiritual” y el famoso texto de Jacques Maritain titulado “Carta sobre la independencia”<sup>135</sup>.

El movimiento cristiano y revolucionario de los jóvenes franceses reunidos en torno a la revista *Esprit* se basa en la idea del personalismo. El eje de su pensamiento lo constituye precisamente la persona, considerada en su libertad y situada en el acontecer tanto histórico como social. Particular atención prestan al desarrollo de las ideologías totalitarias al subrayar la profunda incompatibilidad de estos sistemas con lo que para ellos constituye la verdadera revolución: la supremacía de lo espiritual en el hombre.

La importancia que *Cruz y Raya* le asigna al movimiento de los católicos franceses demuestra las inquietudes que las dos revistas tenían así como las preocupaciones históricas que compartían. Más que una copia española del modelo francés, como han sugerido algunos críticos, la revista madrileña, al decir de su propio director, “respondía, dentro como fuera de España, a una situación religiosa y política de desesperación esperanzadora”<sup>136</sup>. Ambos proyectos hemerográficos participan en el gran debate sobre la responsabilidad política y social de los cristianos e intelectuales, un debate que durante los años treinta cobró mucha importancia en Europa y en América. Debates sobre la revolución espiritual del hombre frente a las revoluciones políticas y totalitarias abrieron la brecha para la reflexión y la búsqueda de nuevas perspectivas en términos estéticos y éticos. Este será el caso de las colaboraciones de José Revueltas en las páginas de *Taller*.

El compromiso de los intelectuales con el comunismo, y en particular la adhesión de André Gide a dicha causa, supusieron otro rasgo importante de la revista madrileña. Su

---

<sup>135</sup> Etienne Gilson, *Por un orden nuevo*, Cruz y Raya, Madrid, 1936; Emmanuel Mounier, “El movimiento *Esprit* y la revolución espiritual”, *Cruz y Raya*, 11, febrero de 1934; Jacques Maritain, “Carta sobre la independencia”, *Cruz y Raya*, 36, mayo de 1936.

<sup>136</sup> José Bergamín, “Signo y diseño...” introducción citada, p. X.

discurso presentado en el Congreso de París, titulado “Defensa de la cultura”, dio lugar a una notable controversia entre José Bergamín y Arturo Serrano Plaja. El motivo que suscitó la polémica entre ambos escritores fue el comentario sobre el discurso de Gide que Bergamín había publicado en el número veintiocho de *Cruz y Raya*, correspondiente a la entrega de julio de 1935. Bergamín intituló su ensayo con una frase muy frecuente en sus escritos: “Hablar en cristiano”. Para Bergamín, eso era lo que había hecho André Gide sin saberlo – hablar en cristiano – al plantear que era necesario conjugar el interés por la humanidad oprimida con el objetivo de alcanzar una liberación completa del ser humano que hiciera posible el desenvolvimiento y la aparición de un hombre nuevo:

Hemos visto cómo la defensa de la cultura vino a culminar en la esperanza del hombre nuevo. Y todo el sentido, la razón, el significado de esta defensa para florecer y fructificar, en definitiva, en el hombre, por el hombre, para el hombre.

Todo lo que en esta defensa humana se refiere al pueblo lo hace en la dirección misma clásica y cristiana, moral y religiosa, de ese humanismo presente. El pueblo sigue representándose de este modo como únicamente tiene sentido para nosotros: con una realidad personal; como persona y no como cosa o masa; como presencia espiritual y no material<sup>137</sup>.

La réplica de Serrano Plaja al comentario de Bergamín, así como la posterior respuesta de éste, fueron publicadas por la revista *Leviatán* y se reprodujeron después en el suplemento del número treinta y dos de *Cruz y Raya*. “El clavo ardiendo (dos cartas)” fue el título que le otorgó Bergamín a esta polémica. En su carta abierta, “Los escritores y el capitalismo”, Serrano Plaja criticó la concepción del cristianismo y la “profesión moral de fe” que Bergamín decía encontrar en André Gide y que, a su modo de ver, desembocaba en una aceptación resignada de las condiciones materiales de la existencia. Para un marxista ortodoxo como Arturo Serrano Plaja los problemas culturales se relacionaban con las condiciones materiales, sociales, políticas y económicas del momento. Por eso insistía en la

---

<sup>137</sup> José Bergamín, “Hablar en cristiano”, *Cruz y Raya, Antología, op. cit.*, p. 415.

necesidad de partir de una realidad concreta en la lucha por contrarrestar los efectos del capitalismo:

Porque si es cierto, como afirma Gide, que el *sufrimiento frecuentemente magnifica: es decir, que “cuando no nos prosterna”, nos endurece, nos broncea*, no es menos cierto que, a la masa, el sufrimiento la prosterna con más frecuencia que la endurece. Experiencia ya prevista y reiteradamente comprobada por los marxistas al chocar, en su avance revolucionario a través de ciertos países de un elevado desarrollo capitalista, con el peso muerto del *Lumpen proletariat*, de los obreros parados, indigentes, miserables, a quienes el sufrimiento había prosternado hasta el punto de luchar por los intereses de la clase que los explota y los coloca en tan desesperada situación, servilmente<sup>138</sup>.

Para el marxista ortodoxo lo importante era trabajar con eficacia para liberar al ser humano de la explotación y emprender después la verdadera obra, que según él, no era otra que un nuevo tipo de humanismo. Gide protesta contra la humillación a que el capitalismo ha conducido al hombre proletario, pero según Serrano Plaja, protesta no sólo por motivos morales y cristianos, sino también por razones sociales e históricas. Serrano Plaja señala que una diferencia entre el cristianismo y el marxismo consiste en la incapacidad del cristianismo para transformar la realidad. Entiende que tanto el cristianismo como el marxismo pretenden salvar al hombre. Pero es el marxismo el que tiene auténtica capacidad para organizar y llevar a cabo esa meta<sup>139</sup>. Plantea Serrano Plaja en su carta:

*Y si Gide se ha encauzado, al fin – como usted afirma –, en una profesión moral de fe, y por tanto, de esperanza, que en sí misma considerada es una actitud religiosa, es a condición de que religiosa signifique simplemente: fervorosa. Y además, no de un fervor pasivamente subjetivo, sino de un fervor objetivo, y con objetivos tangibles y concretos; de un fervor organizado. Porque a la dirección misma, clásica y cristiana, moral y religiosa, de ese humanismo permanente que usted aprecia en Gide para todo lo que esta defensa humana se refiere al pueblo, hay que añadir esa dimensión explícitamente declarada por Gide, como voluntad de organizar ese humanismo, es decir, de luchar al lado de algo tan concreto como significa el Partido Comunista, para que ese humanismo permanente no se quede*

---

<sup>138</sup> Arturo Serrano Plaja, “El clavo ardiendo”, *Cruz y raya, Antología, op. cit.*, pp. 434-435.

<sup>139</sup> Véase Francisco Caudet, “Arturo Serrano Plaja: apostillas a algunos de sus ensayos”, *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1993, pp. 221-228.

reducido a una actitud históricamente cristiana, es decir, a una fe individual en el hombre, aunque ineficaz en el plano de su desenvolvimiento social<sup>140</sup>.

En su réplica, Bergamín, reafirmando en los principios religiosos que fundaban su pensamiento y en lo que entendía por revolución permanente, esto es, “el afán de salvación humana eterna”, rechazaba la pasividad resignada que Serrano Plaja le atribuía. Con todo, ambos autores rescatan la importancia y la función que debía tener la literatura y la cultura en general. Según Andre Gide, “la literatura no tiene, o al menos no debe tener únicamente, una misión de espejo”<sup>141</sup>. Esta cita, sacada a colación por Bergamín, es motivo de unas observaciones del propio Serrano Plaja, quien le dice a Bergamín: “cierto. Ciertísimo. La parte subrayada por usted yo la subrayaría por mi cuenta y, de paso, y si me fuera posible, se la recomendaría constantemente a ciertos camaradas escritores excesivamente ortodoxos de un realismo marxista”<sup>142</sup>. La polémica sobre el arte de propaganda o el arte comprometido es, sin duda, uno de los temas que más atención les prestaron los escritores y artistas durante la década de los años treinta. Sin embargo, muchos intelectuales españoles comprometidos con la causa republicana ponían condiciones a su activismo partidista y militante, como veremos más adelante.

El hecho de que la revista haya dado cabida en sus páginas a escritores y artistas de distintas generaciones, ideologías y estéticas nos da una idea de la diversidad cultural que existía durante los años treinta en la II República. A pesar de las diferencias, los intelectuales convivían, dialogaban y discutían en espacios y foros comunes. Como señala Nigel Dennis, “en vista de las violentas presiones sociales y políticas de aquella época y en vista también de la radical polarización del mundo intelectual, llamaban la atención los

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, pp. 435-436.

<sup>141</sup> André Gide, *Defensa de la cultura*, traducción de Julio Gómez de la Serna, Madrid, 1936.

<sup>142</sup> Arturo Serrano Plaja, “El clavo ardiendo”, art. cit.; *Antología*, p. 433.

vínculos, si no de amistad, al menos de intereses apolíticos, de experiencias e iniciativas culturales compartidas, que hasta cierto punto unían a los elementos dispares de aquella generación”<sup>143</sup>. Con todo, resulta comprensible que proyectos hemerográficos como *Cruz y Raya* se cerrarán a raíz del estallido de la guerra. A partir de julio de 1936 la coexistencia más o menos pacífica entre artistas y escritores de distintas ideologías ya no sería posible.

El conflicto bélico transformó drásticamente la realidad cotidiana de la convivencia, fomentando pugnas y hostilidades entre los escritores y artistas de uno y otro lados. A partir de entonces los intelectuales tendrán que tomar partido, tanto ideológica como estéticamente, por uno u otro de los dos bandos enfrentados (o si no, abandonar el país). Desde las primeras semanas que siguieron al estallido de la rebelión militar, en la zona republicana de España aparecieron folletos de propaganda, periódicos, revistas y hojas volanderas dirigidas contra los sublevados.

Uno de los proyectos hemerográficos que mejor evidencian la actitud militante de la inteligencia en contra del fascismo y en defensa de la cultura fue *El Mono Azul. Hoja semanal de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura*<sup>144</sup>. Los responsables de la revista, junto con José Bergamín (presidente de la Alianza), fueron

---

<sup>143</sup> Nigel Dennis, “Posdata sobre José Bergamín. *Cruz y Raya*: una revista que habla por sí misma”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 301 (1975), p. 150.

<sup>144</sup> La Alianza de Intelectuales Antifascistas fue un organismo internacional creado en el marco del Congreso de Intelectuales Antifascistas, celebrado en París, en 1935. La sección madrileña -Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura- estaba comprometida con la labor de propaganda de la causa republicana. La literatura, las artes plásticas, la pedagogía, el teatro y la música constituían las secciones de la Alianza madrileña que estaba comprometida también con la tarea de estimular la solidaridad internacional. Con todo, su labor más importante fue la creación de la revista *El Mono Azul* y la organización del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Según el testimonio de Quiroga Plá, cuando llegó el 18 de julio, “la Alianza no debía contar con más de cincuenta miembros”. Pero con la rebelión militar todo cambió: “el número de inscritos aumentó rápidamente cuando se produjo la sedición. La Alianza fue, en esos días de julio de 1936, el hogar donde fueron a agruparse los escritores, los artistas, los profesionales de la Inteligencia, en fin, todo aquellos que, ante la gravedad del momento, buscaban, aun como ciegos, su puesto de combate al lado del pueblo, sintiendo que en España todo lo que valía algo era pueblo”. *Apud* Introducción de Michel García a la reedición facsimilar de *Cuadernos de Madrid (El Mono Azul, 47)*, Nendeln, Liechtenstein, Verlag Detlev Auvermann, Glashütten Taunus, 1975, p. XII y XIV.

Rafael Alberti (secretario), María Teresa León, Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto y Vicente Salas Viu. La revista salió a la luz pública en agosto de 1936 y siguió publicándose durante un periodo de casi tres años hasta febrero de 1939, alcanzando un total de 47 entregas. Un rasgo importante que inmediatamente salta a la vista del lector es su diseño. La revista, tanto por su gran tamaño como por el tipo de letra y el diseño de la página, pretendía ser de distribución masiva y de lectura fácil. Según los responsables de la publicación, *El Mono Azul* “es una hoja volandera que quiere llevar a los frentes y traer de ellos el sentido claro, vivaz y fuerte de nuestra lucha antifascista”<sup>145</sup>.

La revista se propone, entonces, consolidar y cantar el espíritu de resistencia de los distintos frentes de batalla, la valentía de los milicianos y el heroísmo del pueblo. Los primeros números de la publicación recogen en cierta forma el primer impulso emocional, resplandeciente y pasional de la inteligencia antifascista española. En las distintas páginas de *El Mono Azul* encontramos la explosión de entusiasmo con que los jóvenes escritores reaccionaron ante el estallido de la guerra<sup>146</sup>. Esta pasión, desde luego, se iría disminuyendo con el avance de las tropas fascistas y los brutales acontecimientos bélicos. En uno de sus primeros números, los responsables declaraban que la Alianza “la constituyen unos hombres que son la vanguardia de la intelectualidad, la milicia de acero, la fuerza de choque y el punto de apoyo más firme de nuestra cultura”<sup>147</sup>.

La lista de colaboradores incluye un vasto repertorio de escritores y artistas españoles de distintas generaciones. Además de los responsables de la revista, en sus páginas encontramos colaboraciones de escritores como Vicente Aleixandre, Luis Cernuda,

---

<sup>145</sup> Nota anónima, sin título, *El Mono Azul*, 1, 27 de agosto de 1936, p. 7.

<sup>146</sup> En los primeros números de la revista los autores expresan sentimientos de júbilo y alegría por estar defendiendo la justicia y la libertad republicana.

<sup>147</sup> Anónimo, “Actividad de la Alianza”, *El Mono Azul*, 6, 1 de octubre de 1936, p. 7.

Juan Gil-Albert, Antonio Sánchez Barbudo, María Zambrano, Antonio Machado, Antonio Aparicio, Max Aub, Rosario del Olmo, Miguel Hernández, Manuel Altolaguirre, José Herrera Petere y Juan Ramón Jiménez, entre otros. También participan en la publicación escritores y artistas extranjeros, tanto de Europa (particularmente franceses y rusos) como americanos. Baste citar algunos nombres: André Gide, Andre Malraux, Ilya Ehrenburg, Jef Last, Nicolás Guillén, Pablo Neruda y Emilio Ballagas.

La línea editorial que persigue la “hoja volandera” es la propaganda y la literatura de urgencia o compromiso. De ahí que la política, la literatura, las crónicas de los actos organizados por la Alianza y los consejos militares para entrenar a los milicianos del Ejército Popular (la mayoría de ellos eran obreros y campesinos inexpertos en el arte de la guerra) aparezcan en las distintas páginas de la revista. Sin embargo, uno de los temas que estructuran el proyecto lo constituye el debate en torno al compromiso político de los intelectuales y artistas. La responsabilidad del escritor ante el estallido de la guerra sufrió importantes transformaciones. El ensayo, el romance y el teatro son los géneros literarios en los que se expresa el ideario del compromiso del intelectual. Los escritores vuelcan en el ensayo las posturas teóricas y críticas asumidas al respecto, mientras que el romance y la producción teatral constituyen los dos géneros literarios que mejor ejemplifican el compromiso del escritor y del artista.

De algún modo, la consigna “defensa de la cultura”, que aparece en el título del primer ensayo o nota crítica justo al lado de la famosa letrilla de Rafael Alberti<sup>148</sup>, resume el carácter de quienes integraban el proyecto hemerográfico. La tarea que los responsables de *El Mono Azul* creían conveniente realizar consistía fundamentalmente en difundir y promover la ideología del Frente Popular y, por ende, posibilitar los cambios y las

---

<sup>148</sup> Rafael Alberti, “Letrilla de *El Mono Azul*”, *El Mono Azul*, 1, agosto de 1936, p. 1.

transformaciones sociales que la causa republicana reclamara. La cultura era entendida no sólo como una herramienta de combate, sino también como parte esencial del desarrollo integral del ser humano. Uno de los trabajos de la Alianza consistía precisamente en crear bibliotecas y en promover la alfabetización de los campesinos, de los obreros y de los trabajadores que luchaban. Se desarrolló un intenso programa de actividades, tanto en los frentes como en la retaguardia, si bien el proyecto de mayor ambición y envergadura protagonizado por la Alianza fue la organización del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura<sup>149</sup>.

José Bergamín, en clara correspondencia con el texto leído por André Gide en el Congreso Internacional de Escritores celebrado en París, en 1935, resumía la postura de los integrantes de la revista. En esta ocasión, Bergamín se dirigía a los milicianos:

Milicianos: lo mejor del pensamiento universal mira vuestro heroísmo. La Alianza de Intelectuales Españoles, no un partido político, sino afiliados y simpatizantes de todos los partidos del Frente Popular, reunidos en un solo fervor, os aseguran que mientras quede en pie un muro y un papel siga en blanco, escribirán, sobre la gran verdad española, la inmensa epopeya de nuestra guerra liberadora, la gloria de ser español, y generosamente colaborarán en este frente antifascista, punto de mira y término de acción de la Alianza de Intelectuales<sup>150</sup>.

Esta nueva sensibilidad crítica, ética y estética tenía como objetivo no sólo crear y promover un arte comprometido, o de urgencia, sino también defender el arte y la cultura de los que habían proclamado su muerte. “Las letras -al decir de Bergamín en un mitin de la Alianza- se vuelven armas para defender con el pueblo, en el pueblo, la independencia, la libertad, la dignidad del hombre, la cultura humana en peligro”<sup>151</sup>. A los escritores y artistas

---

<sup>149</sup> Uno de los temas discutidos en el congreso fue precisamente la labor y posición del intelectual en la lucha antifascista. La cultura fue la preocupación fundamental de la reunión internacional.

<sup>150</sup> José Bergamín, “Defensa de la cultura”, *El Mono Azul*, 1, agosto de 1936, p. 1.

<sup>151</sup> José Bergamín, “Primer mitin de la Alianza”, *El Mono Azul*, 6, octubre de 1936, p. 47. La idea de que los escritores concibieran su obra literaria y artística como un arma de combate con que enfrentarse al enemigo es un tópico que aparece en la obra de diversos escritores.



españoles correspondía acrecentar y denunciar ante la inteligencia internacional la amenaza que se cernía sobre la cultura y la civilización. De ahí que en el sentir de los intelectuales republicanos los escritores franquistas, al expresar sus ideas poéticas e ideológicas, traicionaban la causa del pueblo y, por ende, la causa de la cultura misma. En el bando republicano existía un compromiso previo a toda militancia política: una solidaridad incondicional con la libertad y con la democracia.

Así pues, los republicanos reflexionaban sobre su papel y sobre su responsabilidad en la guerra civil. Uno de los temas debatidos por la mayoría de ellos era el grado en que la lucha social podía (o debía) restringir su libertad estética y creativa. Les interesaba encontrar la forma de superar la dicotomía en que vivían en tanto miembros de una clase burguesa: una dicotomía que impedía al escritor individualista, encerrado en su torre de marfil, convertirse en un militante de la causa popular. Unas palabras de María Zambrano incluidas en el ensayo titulado “La libertad del intelectual”, publicado en el número tres de la revista, correspondiente a septiembre de 1936, ejemplifican claramente la coyuntura en que se hallaban la mayoría de los escritores, o al menos aquellos escritores y artistas comprometidos con la realidad social que se vivía entonces. Debido a la importancia del texto, citamos *in extenso* la parte que consideramos fundamental:

El asco del intelectual – del intelectual típico – por la masa, el apartamiento de la vida y su impotencia para comunicarse con el pueblo, es un fenómeno que únicamente se entiende pensando en la situación social aún más que en la ideología del intelectual. Esta situación es la de su pertenencia a la burguesía, que le apartaba de los problemas vivos y verdaderos del pueblo y le encerraba dentro de un círculo restringido y limitado de preocupaciones, cada vez más indirectas y alejadas de la realidad, cada vez más para “minorías”, previamente escogidas, donde no era posible ningún avance efectivo. Encerrados en esta tela de araña, su afán de libertad tenía que resultar falso, candorosamente falso en su comienzo y alevosamente hipócrita al correr el tiempo.

Sólo se justifica y vivifica la inteligencia cuando por sus palabras corre la sangre de una realidad verdadera. Pero la verdad es siempre cosa para todos los hombres, por lo menos de muchos, para llegar a ser de todos; la verdad se muestra

al pueblo reunido, cuya voz suena terrible para oídos desacostumbrados. Es hora ya de que el intelectual escuche esta voz y la haga inteligible, actual e inolvidable; es hora de que renuncie a la alevosa e hipócrita libertad burguesa para servir a la verdadera libertad humana, que sólo es posible desenmascarando hasta lo último los restos inservibles de un pasado que no quiere pasar y acepte, alumbrándola, esta verdad que sólo al pueblo puesto en pie muestra<sup>152</sup>.

La autora propone la existencia de dos tipos de intelectuales: el típico intelectual burgués (paradójicamente, la mayoría de los escritores que colaboraron en la revista provenían de este estrato social) frente al nuevo intelectual comprometido con la causa revolucionaria. La polémica sobre el intelectual encerrado en su torre de marfil frente al intelectual preocupado por la sociedad existe desde finales del siglo XIX; es, sin embargo, con el estallido de la guerra civil cuando los escritores españoles pasan de una simple reflexión sobre el tema a una acción más comprometida y militante. El concepto del arte cerrado y minoritario, asociado con cierto esteticismo insolidario, abrió paso a nuevas concepciones del arte, de la cultura y de la función que debían ejercer los intelectuales en la sociedad. El escritor –al decir de José Monleón– “se planteaba algo mucho más hondo y complejo que las paternas exaltaciones de la causa popular. Se trataba de reconciliar la dicotomía entre cultura y masa trabajadora, de asignarle a la cultura un sentido social totalmente nuevo”<sup>153</sup>.

En casi todas las reflexiones que se hacían sobre la responsabilidad, la libertad y la utilidad que el escritor debía asumir y defender frente al apremiante momento histórico se destaca otro elemento importante: el concepto de *pueblo*. El pueblo le mostraba al intelectual el nuevo camino a seguir. De ahí que el intelectual aparezca como portavoz de la causa popular. Lo cual era, además de una afirmación, un modo de luchar contra el

---

<sup>152</sup> María Zambrano, “La libertad del intelectual”, *El mono azul*, 3, septiembre de 1936, p. 18.

<sup>153</sup> José Monleón, *El Mono Azul. Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil*, Ayuso, Madrid, 1979, p.14.

concepto elitista o minoritario de la cultura. Ramón Gaya también se expresa en términos semejantes a los de María Zambrano. Para él, el pensador debía compenetrarse con la causa popular y transmitir el heroísmo que el pueblo en armas le comunicaba. El pueblo le proporciona, entonces, la fe que necesita el artista para dejar de ser un valor decorativo y aislado. Dirigiéndose a los soldados, escribe:

No disparáis contra los cuerpos de unos hombres, sino contra los cuerpos de unas ideas que envenenan la atmósfera y el aire; pero vuestra lucha va más lejos aún y tiene un destino más sorprendente; vuestra lucha vivifica, levanta las frentes ociosas o desmoralizadas, enfermas o tristes. Son muchas las gentes que no podían pensar, dar ideas, organizar, construir, porque les faltaba una fe en algo. Vosotros, milicianos, soldados del propio impulso, habéis formado esa fe. El sabio, el pensador, el artista, no pueden seguir siendo 'valores' aislados y decorativos. El pensador, el ideador verdadero, no trabajará ya más por lucimiento, por adorno, sino que pensará para que su pensamiento sea algo<sup>154</sup>.

Pero, si el deber de los escritores y artistas era divulgar la gran verdad española que se inscribía en la defensa de la cultura y del pueblo, entonces, ¿cuáles eran las herramientas de las que disponían los escritores para llevar a cabo tan importante tarea? ¿Cómo se traduce la defensa de la cultura en términos literarios y estéticos? El compromiso con la causa popular conducía, inevitablemente, a la exploración estética de formas y temas literarios nuevos. Y en las páginas de *El Mono Azul* encontramos distintas respuestas a este dilema. Una de ellas fue la creación del “Romancero de la guerra civil”, sección que solía figurar en la tercera y en la cuarta página de cada número. La popularidad de esta sección en los distintos frentes y retaguardias del bando frentepopulista se traduciría en reediciones en formato de libro<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> Ramón Gaya, “Hoy, España”, *El Mono Azul*, 1, agosto de 1936, p. 7.

<sup>155</sup> En 1936, Manuel Altolaguirre publica una primera serie de *El romancero de la guerra civil*. Un año después apareció el *Romancero general de la guerra de España*, un voluminoso libro compuesto por 335 romances, cuya edición estuvo a cargo de Emilio Prados y Antonio Rodríguez Moñino.

La literatura y el arte en general fueron entendidos como expresiones de la cultura del nuevo hombre que renacía de las cenizas. La exaltación del pueblo como ente estético y como realidad social importante en la lucha antifascista pasa por un tratamiento cada vez más crítico. Y, esto, en todos los órdenes: si bien en los primeros meses se empieza por cantar las hazañas de los héroes de batalla, con el tiempo se señala la necesidad de la disciplina y la importancia de las jerarquías militares. En lugar de cantar la revolución, se argumentaba, había que ganar la guerra. Este cambio de consigna empieza a observarse a partir de mayo de 1937.

En el ámbito artístico también se pasa de la euforia popular a la creación de textos de tono más sosegado (o menos propagandísticos). Y, en efecto, en el periódico *La Voz*, donde se publican los dieciocho últimos números de *El Mono Azul*, aparece una nota de la redacción del periódico que encierra una crítica feroz y realista de la situación que se vivía en los batallones republicanos y que refleja el paulatino decaimiento de aquella euforia expresada durante los primeros meses de la guerra: “Mucho canto heroico, mucha literatura bonita; pero de comer ¿qué? Cambiamos un saco de romances por medio kilo de patatas. Porque de romances tenemos ya atestada la despensa”<sup>156</sup>.

La publicación de *El Mono Azul* constituye, junto a otros proyectos hemerográficos de orden igualmente propagandístico – por ejemplo, *Milicia popular*, *Avance* y *Venceremos*–, una aportación nueva a la vida cultural española. Sin embargo, *El Mono Azul* puede considerarse como una de las primeras revistas (de larga duración) que daban expresión al compromiso de los intelectuales y a sus nuevas relaciones con el pueblo. Según Francisco Caudet, “al quehacer artístico y literario se le creyó de utilidad y, más aún, investido de una capacidad persuasiva, carismática incluso. Esta nueva dimensión efectista

---

<sup>156</sup> Anónimo, “Mucho canto heroico”, *La Voz*, 42, noviembre de 1937, p. 166.

y utilitaria de la actividad creadora sirvió también para, en unas condiciones inéditas, reconsiderar la esencia del arte, su poder y sus límites. La guerra planteó de una manera contundente unas cuestiones de enorme significación y trascendencia<sup>157</sup>. La disyuntiva que se les presentaba a los escritores en aquellos momentos de trance y sufrimiento intenso era decidir entre el arma y la letra, o descubrir cómo hacer que esos dos extremos simbólicos coincidieran en un solo quehacer, sin sentir que abandonaban o traicionaban su formación literaria-estética.

### 3. HORA DE ESPAÑA Y LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO HUMANISMO

Los textos aparecidos en las entregas iniciales de *El Mono Azul* recogieron la primera reacción eufórica de la inteligencia antifascista española ante el estallido de la guerra. Dichos números iban dirigidos a los milicianos y demás combatientes, que solían ser presentados de una manera esquemática, como heroicos, valientes y confiados en el futuro. Una actitud distinta, pero complementaria, es la que caracteriza la literatura en la revista *Hora de España*, que empezó a editarse en Valencia en enero de 1937. Y es que los redactores y colaboradores de esta prestigiosa creación intelectual de la II República (que también colaboraban, como hemos analizado arriba, en la “hoja volandera” de la Alianza) trataban de tomar mayor distancia frente a la guerra, sea para reflexionar más a fondo sobre su experiencia, sea simplemente para retomar la misma labor cultural en la que habían trabajado antes de que la guerra estallara. Es decir, los textos publicados en *Hora de España* reflejaban una concepción muy distinta del deber del escritor.

---

<sup>157</sup> Francisco Caudet, “La poesía española de la guerra civil: la zona republicana”, *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1993, p. 438.

*Hora de España*, publicada entre enero de 1937 y noviembre de 1938, fue el órgano de expresión de un grupo de jóvenes escritores afines al Gobierno Republicano. La gestación de la revista se inicia con el traslado del Gobierno legítimo de Madrid a Valencia, donde se creó, en noviembre de 1936, la Casa de la Cultura, en la que residieron los escritores y artistas evacuados desde la capital. Luego, en enero de 1938, la redacción se trasladaría a Barcelona<sup>158</sup>. La historia de los veintitrés números que conforman el proyecto puede explicarse a través de los avatares políticos de entonces. Al igual que otras revistas de signo antifascista que surgieron durante los años bélicos, *Hora de España* fue subvencionada por la Subsecretaría de Propaganda.

Antonio Sánchez Barbudo y Rafael Dieste elaboran el proyecto de una revista en otoño de 1936, aunque la fecha de la fundación se sitúa en diciembre de ese año. Los miembros fundadores son cinco: Antonio Sánchez Barbudo, Rafael Dieste, Manuel Altolaguirre, Juan Gil-Albert y Ramón Gaya. La edición la cuidaría Manuel Altolaguirre y las ilustraciones, viñetas y grabados estarían a cargo del pintor Ramón Gaya. Al *Consejo de Redacción* se sumarían posteriormente Arturo Serrano Plaja, María Zambrano, Ángel Gaos, Enrique Casal Chapei y José María Quiroga Pla.

El grupo de redactores se complementa con el *Consejo de Colaboración*, es decir, con figuras de la intelectualidad española republicana que tienen una trayectoria consolidada. En este rubro se destacan Antonio Machado, Rafael Alberti, José Bergamín, León Felipe, José Moreno Villa, Luis Cernuda, Miguel Hernández, Emilio Prados y Enrique Díez-Canedo, entre otros intelectuales que se sumarían al proyecto con el paso de

---

<sup>158</sup> Francisco Caudet es uno de los principales estudiosos de *Hora de España*. En sus distintos textos, Caudet aporta datos sobre su funcionamiento y financiación, sobre la organización del grupo que la editaba y sobre el contexto en el que surgió. Véase *Hora de España (Antología)*, selección y prólogo Francisco Caudet, Turner, Madrid, 1975; “Apuntes para la biografía de *Hora de España*, XXIII”, *Hora de España*, edición Topos Verlag, Laia, Barcelona, 1977; “La revista *Hora de España*”, Manuel Aznar Soler (editor), *Valencia capital cultural de la República (1936-1937)*, vol. II, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 2007, pp. 545-563.

los meses. La revista contó con dos secretarios: Antonio Sánchez Barbudo lo fue durante 1937, en Valencia, y durante el segundo año, en Barcelona, lo fue Juan Gil-Albert.

El título de la revista corresponde a los objetivos y principios que los fundadores detallan en el número inaugural: “estamos viviendo *una* hora de España de trascendencia incalculable. Acaso *su* hora más importante”<sup>159</sup>. Reconocen la importancia de otras publicaciones, revistas y hojas volanderas que responden a la situación política de España, “platos fuertes” que se “expresan en tonos agudos y gestos crispados”, pero consideran necesario que surjan otras publicaciones con otra retórica.

Y es forzoso que tras ellas vengan otras publicaciones de otro tono y otro gesto, publicaciones que, desbordando el área nacional, puedan ser entendidas por los camaradas o simpatizantes esparcidos por el mundo, gentes que no entienden por gritos como los familiares de casa, hispanófilos, en fin, que recibirán inmensa alegría al ver que España prosigue su vida intelectual o de creación artística en medio del conflicto gigantesco en que se debate. Nuestros escritos han de estar, pues, en la línea de los acontecimientos, al filo de las circunstancias, teñidos por el color de la hora, traspasados por el sentimiento general<sup>160</sup>.

La revista entonces se propone dos objetivos principales. Por una parte, servir de instrumento de difusión para que otros países tomen partido y se adhieran a la causa republicana y, por otra parte, ser el vehículo de expresión de la vida intelectual y artística en medio de los acontecimientos. Pese a que existe una voluntad expresa de responder a las circunstancias del momento, los fundadores prefieren otra retórica. Aunque el arte de propaganda no se descarta, pues a través de distintas publicaciones se pone de manifiesto su utilidad, defender la libertad y la independencia del intelectual y del artista constituirá uno de los principales propósitos de la revista.

*Hora de España* se organizaba en torno a las siguientes secciones: un corpus amplio dedicado a ENSAYO, POESÍA Y CRÍTICA, leyenda que aparecía junto al lema: AL SERVICIO DE

---

<sup>159</sup> Anónimo, “Propósito”, *Hora de España*, I, enero de 1937, p. 5.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 6.

LA CAUSA POPULAR. Las primeras páginas de este apartado corresponden a los textos de Antonio Machado; TESTIMONIOS: una sección que pretendía aportar experiencias directas de la guerra; COMENTARIO POLÍTICO: apartado donde se debatían los acontecimientos políticos del momento; NOTAS: incluía datos acerca de acontecimientos culturales, crítica de libros y revistas; y, SUPLEMENTO FINAL: que consistía en una colaboración literaria (prosa, poesía, teatro o ensayo) que cerraba el número. En cada una de estas secciones encontramos una pluralidad de temas, estéticas e ideologías muy diversas, aunque todas mantenían una actitud compartida por la cultura y la defensa de la II República. Con todo, una de las particularidades de la revista consistió en debatir responsablemente acerca de la misión del artista y el intelectual en tiempos de guerra.

Ahora bien, conviene explicar brevemente los conceptos que vertebran en gran medida la propuesta de la revista: cultura y pueblo. En el número inaugural se destaca el artículo de Rosa Chacel titulado precisamente “Cultura y Pueblo”. Se trata de un extenso ensayo en el que la autora intenta aclarar cuál es la relación de la cultura respecto al pueblo y viceversa. El pueblo, de acuerdo con Chacel, es “ese yacimiento que hoy busca la cultura para vivificar sus raíces”<sup>161</sup>. La autora señala dos posibles alternativas para definir la relación cultura-pueblo: por un lado, ofrecerle al pueblo una cultura popular, “conocimiento exangüe, zurdo, estéril”, y, por otro, reivindicar una cultura de corte romántico “en sus aspectos de evocación, añoranza, enajenamiento”<sup>162</sup>. Sin embargo, Rosa Chacel rechaza estas dos alternativas y afirma que “el pueblo, ni puede estudiarse ni puede añorarse a sí mismo. No puede desear para su expresión una vía más simple y elemental que lo que el tráfico de su alma actual requiere”. La imposibilidad de encontrar una cultura que exprese

---

<sup>161</sup> Rosa Chacel, “Cultura y pueblo”, *Hora de España*, I, enero de 1937, p. 18

<sup>162</sup> *Ibid*, pp. 18-19.



las raíces del pueblo pone en evidencia, de acuerdo a Chacel, la incapacidad que tiene el intelectual para identificarse con el pueblo mismo:

Hasta ahora el intelectual se empeña en dejar de ser dómine y convertirse en camarada, pero ¿cómo se atreve a llamarse camarada el intelectual que es ciego a la vida de la calle, que no ha sabido crear nada profundamente arraigado en la realidad? Camaradas del pueblo fueron los grandes novelistas del siglo pasado<sup>163</sup>.

Rosa Chacel pone de manifiesto uno de los principales problemas del intelectual en tiempos de guerra, esto es: cómo corregir la noción elitista e individualista que hasta entonces se tenía del artista. Pese a que la distancia entre el intelectual y el pueblo parece insalvable, los textos publicados en la revista reivindican de distintas formas la idea de un arte “al servicio de la causa popular”. No en vano la figura de Antonio Machado, mentor literario del grupo, es el símbolo de lo que pretende hacer la revista y que consiste sobre todo en reivindicar un nuevo humanismo mediante la concepción de una cultura al servicio del pueblo. Antonio Jiménez Millán argumenta que:

Machado dará una enorme importancia a las cuestiones referentes a la difusión de la cultura: durante la guerra, la defensa y la difusión de la cultura van a ser para él una misma cosa, ya que, en última instancia, lo que anhela es una profunda transformación espiritual del hombre<sup>164</sup>.

Con todo, el artículo de Rosa Chacel pone de manifiesto que la relación cultura-pueblo, lejos de ser algo fácilmente clasificable, es un asunto complejo y en ocasiones contradictorio.

Para comprender la propuesta principal relativa a la función social del intelectual y la concepción de un nuevo humanismo que subyace en las páginas de la revista se hace necesario contrastar lo que algunos de sus fundadores escribieron al respecto. Un

---

<sup>163</sup> *Ibid*, p. 20.

<sup>164</sup> Antonio Jiménez Millán, “La intelectualidad republicana y la revista *Hora de España*”, *Analecta Malacitana*, 5 (1982), p. 349.

intercambio epistolar entre Juan Gil-Albert y Ramón Gaya, la respuesta de Antonio Sánchez Barbudo a un ensayo de Guillermo de Torre y la “Ponencia Colectiva”, entre otros textos, forman un corpus emblemático de la línea editorial de *Hora de España*.

En el número inaugural ya encontramos un primer intercambio epistolar respecto de la función social del artista. En “Carta de un pintor a un cartelista”, Ramón Gaya se dirige a José Renau, principal cartelista de la propaganda republicana, con la intención de debatir acerca de la eficacia del cartelista y la calidad artística del cartel. La carta abierta de Ramón Gaya hace alusión a una polémica que se desarrolla en la revista *Nueva Cultura*, dirigida por José Renau, y publicada en una fecha inmediatamente anterior a la guerra. En las páginas de *Nueva Cultura* simplemente se hace un llamado al intelectual y al artista a comprometerse con la causa popular y, por lo mismo, a abandonar el arte individualista. En las cartas abiertas que se publican en *Nueva Cultura* participan el escultor Alberto Sánchez, el pintor Antonio Rodríguez Luna y los responsables de la redacción<sup>165</sup>.

Ahora bien, la polémica en las páginas de *Hora de España* se centra en la misión o el propósito del cartel, así como en el aspecto práctico y circunstancial de esa forma de expresión. La propuesta de Ramón Gaya consiste en diferenciar los usos que el cartel ha tenido en el devenir del tiempo, centrándose en las características que a su parecer debía reunir el cartel de guerra. Reconoce que, en la práctica, el cartel ha tenido la función de anunciar las marcas comerciales; sin embargo, establece que el conflicto bélico vino a cambiar las nociones que hasta entonces se tenían del arte, y particularmente del cartel:

La misión del cartel dentro de la guerra no es anunciar, sino decir, decir cosas, cosas emocionadas más que emocionantes. Por eso hasta los mejores artistas se han equivocado ahora; se han equivocado porque nunca se les pidió más eficacia,

---

<sup>165</sup> “Situación y horizontes de la plástica española. Carta de *Nueva Cultura* al escultor Alberto”, *Nueva Cultura*, 2, febrero de 1935; “Los artistas y *Nueva Cultura*. Carta del escultor Alberto. Carta del pintor R. Luna a Alberto”, *Nueva Cultura*, 6, junio de 1935.

cálculo, inteligencia, hasta el punto de dejar que olvidasen aquello que, en cambio, tanto se pide al pintor, al músico, al poeta total, es decir, el alma, el sentir. De tanto perfeccionarse en la frialdad y en la sequedad, cuando los cartelistas necesitaron decir cosas, es más, decir cosas humanas, no les obedeció la voz<sup>166</sup>.

Gaya cuestiona la falta de intimidad y sentimiento en los carteles de la guerra. Su llamado estaba dirigido al cartelista: le exhortaba a expresar la emoción propia de todo artista y a renunciar al sometimiento técnico y formal del arte de propaganda.

En el segundo número de la revista, correspondiente a febrero de 1937, José Renau publica “Contestación a Ramón Gaya”. El artista reconoce que la situación creada por la guerra pone al cartelista ante nuevos motivos que cambian por completo el sentido de su profesión; pero al mismo tiempo señala lo que considera una contradicción en los argumentos del pintor. El desacuerdo entre los dos pintores tiene que ver con la finalidad del arte que cada uno reivindica. La función social del cartelista se distingue entonces de la finalidad “puramente emocional del artista libre”. Según Renau, el cartelista es “el artista de la libertad disciplinada, de la libertad condicionada a exigencias objetivas, es decir, exteriores a su voluntad individual”<sup>167</sup>. El intercambio epistolar culmina con la aclaración de Gaya publicada en el tercer número de la revista. El pintor aclara cuáles fueron sus intenciones al escribir la carta abierta y cierra la polémica con la siguiente reflexión:

Ni se puede ganar la guerra con un poema – porque el arte no es ni una herramienta, ni una ametralladora -, ni se puede, en vista de esto, inyectarle al arte un contenido político. Y fíjate que sólo digo político, ya que el social lo tuvo siempre. El cartel de llamada a la lucha, que sepa inflamar la conciencia, la íntima responsabilidad de cada uno, es el que yo digo no haber visto. En mi carta solo aludía a un cartel que hablase, no de la pequeña propiedad de este o aquel huertano, sino de la gran propiedad humana<sup>168</sup>.

---

<sup>166</sup> Ramón Gaya, “Carta de un pintor a un cartelista”, *Hora de España*, I, enero de 1937, p. 54.

<sup>167</sup> José Renau, “Contestación a Ramón Gaya”, *Hora de España*, II, febrero de 1937, p. 58.

<sup>168</sup> Ramón Gaya, “Contestación a José Renau”, *Hora de España*, III, marzo de 1937, p. 60.

La divergencia de opiniones entre los dos artistas se basa en la concepción y finalidad que cada uno tenía del arte. José Renau defendió la necesidad de un arte comprometido, sujeto a ciertos dictámenes estéticos y técnicos, mientras que Gaya abogaba por un arte que fuese responsable ante la sociedad, pero que al mismo tiempo fuese sensible a la experiencia efectiva del ser humano. El arte – según Gaya –, por muy urgentes que fueran las circunstancias, no debía representar a un solo sector de la sociedad, sino que debía reflejar a la humanidad entera. Y ahí precisamente residía la noción estética de Gaya y de tantos otros jóvenes escritores adscritos a *Hora de España*.

La controversia entre los dos artistas encontrará eco en las “Cartas bajo un mismo techo” que intercambian Ramón Gaya y Juan Gil-Albert en el número seis de la revista, correspondiente a junio de 1937. El motivo del intercambio epistolar es, de nuevo, el intenso debate sobre la función del arte durante la guerra. Y es que para muchos intelectuales, incluyendo a esta joven generación, no bastaba con ganar la guerra: además, había que descubrir el sentido último de los terribles acontecimientos. Para ellos el ideal revolucionario consistía en que el hombre conquistara su libertad y edificara una sociedad democrática. Pero no creían que el arte de propaganda contribuyese de forma sustancial a esa conquista. Por ello insistían en su derecho como artistas de realizar, al margen del arte de compromiso, una labor cultural que hablara de la experiencia concreta de cada quien.

En la carta que le envía a Juan Gil-Albert, Ramón Gaya resume sus principales preocupaciones en torno al debate entre “arte necesario y arte innecesario”. La propuesta del pintor murciano se basa en diferenciar varios conceptos que entonces se confundían, distinguiendo, por una parte, entre la función *social* del arte y la función estrictamente *política* y, por otra, entre la finalidad del intelectual y la del artista. Según Gaya, el arte puede llenarse de inquietudes sociales, pero en cambio, “si atravesando lo social, penetra

en esa otra zona que se llama política, todo se enturbia y cae. Porque arte y artista sólo pueden moverse en espacios rigurosamente humanos”<sup>169</sup>.

La diversidad de fuerzas políticas que conformaban el bando republicano y otros motivos referentes al ámbito intelectual permitieron que hubiera un debate abierto respecto del arte y la política. El arte de vanguardias de los años 20 se asociaba (muy a menudo) con un absoluto desinterés por los problemas sociales, pero con el advenimiento de la República y el estallido, tiempo después, de la guerra, las fronteras que solían separar el arte de lo social comenzaron a borrarse. Ramón Gaya reacciona contra los intelectuales comunistas puesto que éstos son quienes más ruidosamente defienden el arte de propaganda. Recuérdese que durante buena parte de la guerra eran comunistas quienes encabezaban el Ministerio de Educación y el Ministerio de Propaganda, y, por tanto, eran comunistas los encargados oficialmente de establecer cómo debía ser el arte durante la guerra.

Refiriéndose al arte de las vanguardias Ramón Gaya expone sus ideas con mucha claridad: “y ante todo esto, si queremos huir de lo que se ha llamado arte aristocrático y difícil o burgués inmundado, pienso que en vez de pedir un arte social y de contenido político, sería necesario pedir un arte verdadero, intenso, emocional, pasional, de carne y de vida”<sup>170</sup>. Se ve que el arte y el artista que Gaya defiende no corresponden en absoluto a la noción de arte colectivo tan en boga durante los años bélicos. La soledad, en cambio, constituye para el pintor el espacio metafórico y esencial para la creación artística: “El auténtico creador únicamente debe juntarse y unirse a los demás hombres cuando quiere entregarles lo que, solo y apartado, supo crear para ellos”<sup>171</sup>.

---

<sup>169</sup> Ramón Gaya, “Cartas bajo un mismo techo a J. G.-A.”, *Hora de España*, VI, junio de 1937, p. 24.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 28.

Juan Gil-Albert comprendió muy bien la coyuntura que estaba viviendo la cultura y el artista en 1937 y se sumó a las discusiones que en torno de estas cuestiones se debatían. Su carta pone de manifiesto las principales discrepancias que respecto del arte mantiene con su compañero pintor. En primer lugar, propone una equivalencia entre el miliciano y el artista. Si bien argumenta que su desconocimiento ha generado confusión, quizá por ser la primera vez que el pueblo y el poeta se unen para defender una causa en común, argumenta que la equivalencia entre estos dos sectores no es inútil:

Defender la cultura, aquí, en este frente de sensibilidad y del pensamiento –comenta Gil-Albert– exponiéndose a perder un nombre posible, una fama, una consideración política o de partido, y hasta me arriesgo a suponer de la vida misma, no me parece una equivalencia deleznable<sup>172</sup>.

Asimismo, comenta que la confusión respecto de la función social del artista proviene en gran medida del intento mimético y “ciego” que ciertos sectores de la intelectualidad española hacen de la revolución rusa. Por otra parte, la equivalencia entre el miliciano y el poeta, así como la relación entre el artista y el intelectual abren un camino que hará posible exaltar los valores del hombre y de la sociedad. Su carta termina con la siguiente consideración:

Conocimiento y reflexión de una parte, inspiración y albedrío de otra, no se oponen ni se contrarrestan, y aunque en el artista es la facultad intuitiva la predominante, lo que él hace en todo caso, es ver, adivinar, descubrir, juzgar, desear, repeler y deducir con más prontitud e intensidad que cualquier otro. Pero, eso sí, no como teorizante, sino como vividor – vividor de la vida –<sup>173</sup>.

Como hemos apuntado, para esta joven generación el estallido de la guerra no sólo exige de ellos su adhesión y su fidelidad al Gobierno Legítimo, y con esto su oposición al fascismo; también los obliga a examinar a fondo las implicaciones de estas nuevas circunstancias para el arte y el artista.

---

<sup>172</sup> Juan Gil-Albert, “Cartas bajo un mismo techo. A R. G.”, *Hora de España*, VI, junio de 1937, p. 29.

<sup>173</sup> *Ibid.*, pp. 31-32.

En este recorrido por los ensayos más destacados respecto del arte en tiempos de guerra y revolución, habría que detenerse en el artículo de Antonio Sánchez Barbudo titulado “La adhesión de los intelectuales a la causa popular”, publicado en el número siete, correspondiente a julio de 1937. Se trata de un texto que responde a un ensayo que Guillermo de Torre publicó en la revista argentina *Sur* y cuyo título hace eco de las discusiones sobre este tema que circulaban por el mundo intelectual español: “Literatura individual frente a literatura dirigida”. El planteamiento de Guillermo de Torre reiteraba la postura de ciertos intelectuales según la cual “la adhesión de muchos intelectuales a la causa de los oprimidos producirá un descenso en la calidad de la obra de éstos”<sup>174</sup>.

Frente a esta actitud, Sánchez Barbudo parte de una afirmación de André Malraux, una de las principales figuras francesas en apoyar a la República española durante los años treinta: “El arte no es una sumisión; es una conquista. ¿Conquista de qué? De los sentimientos y de los medios para expresarlos”. Esta premisa le permita a Sánchez Barbudo debatir la idea de Guillermo de Torre y a su vez definir la actitud que, a su juicio, le corresponde al artista asumir en los dramáticos tiempos de guerra:

Nosotros, por otra parte, creemos en la eficacia, en la necesidad de una arte de propaganda, y para ayudar a este arte que sirve a la lucha, a la guerra, debemos poner todos nuestros conocimientos y medios técnicos, lo mismo que en otro momento podemos combatir con las armas de fuego de los demás soldados, pero *nunca creemos que este arte de propaganda, si arte puede llamársele, sea el único, el exclusivo y propio de la revolución y de los revolucionarios.*

Encontrar un arte de calidad, no para las masas, sino para los hombres, con todas las realidades del hombre de hoy, es nuestra labor de artistas, de creadores y revolucionarios<sup>175</sup>.

---

<sup>174</sup> Antonio Sánchez Barbudo, “La adhesión de los intelectuales a la causa popular”, *Hora de España*, VIII, julio de 1937, p. 70.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 74.

Esta actitud quedaría expuesta en la “Ponencia colectiva”. La ponencia sorprende tanto por su calidad literaria como por sus planteamientos estéticos e ideológicos frente a la ortodoxia oficial en el marco del Congreso de Escritores Antifascista. Dos años antes, en el Primer Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura celebrado en París, la Unión Soviética había promulgado la fórmula del realismo socialista, según la cual se exigía “realismo en la forma y socialismo en el contenido”<sup>176</sup>. La propuesta soviética resultó prometedora, en principio, pero en la práctica quedó reducida a un vacío ejercicio de propaganda.

En España se intentó aplicar esa misma línea férrea al compromiso que los escritores y artistas debían asumir, pero en la “Ponencia colectiva”, fue sometida a una profunda revisión. Si bien es cierto que el grupo de escritores que firmaron el texto se identificaron con la lucha revolucionaria del pueblo español en contra del “desorden racionalmente capitalista” e “inhumanamente monopolista”<sup>177</sup>, no menos cierto fue que la ponencia encerraba la defensa de un programa estético ajeno al dogma del realismo social:

Una serie de contradicciones nos atormentaban. Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo; lo revolucionario, en la forma, nos ofrecía tan sólo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos [...] La Revolución, al menos lo que nosotros teníamos por tal, no podía estar comprendida ideológicamente en la sola expresión de una consigna política o en un cambio de tema puramente formal (pp. 86- 88).

El reconocimiento de la insatisfacción que las distintas respuestas estéticas –puristas, surrealistas y propagandísticas– han venido dando, genera en el grupo de jóvenes escritores y, particularmente, en el portavoz de la ponencia, una serie de inquietudes que desembocarán en la propuesta general del texto: “un arte por y para el hombre” (p. 91). Las

---

<sup>176</sup> Manuel Aznar Soler, *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas [1937]. Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*, vol. II, Laia, Barcelona, 1978, p. 41.

<sup>177</sup> Arturo Serrano Plaja [et al.], “Ponencia colectiva”, *Hora de España*, 1937, núm. 8, p. 90. En adelante las referencias de la ponencia serán indicadas en el texto.



estrategias retóricas delatan la necesidad de encontrar un arte revolucionario acorde con sus ideales estéticos.

Uno de los postulados más significativos es la problematización del concepto de revolución. De ahí que la primera mención del término se utilice para precisar la índole colectiva del texto y de su lectura pública: “somos distintos y aspiramos a serlo cada vez más, en función de nuestra condición de escritores y artistas, pero tenemos de antemano algo en común: la Revolución española” (p.84). Klaus Meyer-Minnemann, Ana Luengo y Daniela Pérez y Eflinger nos recuerdan que “el colectivismo era un tema altamente controvertido, tanto artísticamente, como desde un punto de vista político y social”<sup>178</sup>. Y en efecto, la discusión sobre la función del intelectual y la superación de cierto individualismo creador a favor de la lucha será una de las discusiones internacionales que más resonancia tendrían en estos años.

La ponencia, pues, debe entenderse en relación con las condiciones políticas y culturales en que fue escrita: es decir, como un diálogo cruzado entre varias ideas y posturas en el marco de un ambiente altamente politizado. Una de las ideas clave que persisten en el texto y que influyen de manera decisiva en el papel que se atribuye al intelectual revolucionario, es la tesis defendida por André Gide: “siendo lo más personal es como cada ser sirve mejor a la comunidad”<sup>179</sup>. Los firmantes declaran que su máxima aspiración consiste en “expresar fundamentalmente esa realidad [revolucionaria]”, que por su “contenido humano” es al mismo tiempo la “coincidencia absoluta con el sentimiento,

---

<sup>178</sup> Klaus Meyer-Minnemann, Ana Luengo y Daniela Pérez y Eflinger, “La Ponencia colectiva (1937) de Arturo Serrano Plaia: una toma de posición literaria y política en la guerra civil”, *Revista de Literatura*, núm. 130, 2003, p. 456.

<sup>179</sup> André Gide, *Defensa de la cultura*, *op. cit.*, p. 10. La ausencia de André Gide del Congreso de Valencia (luego de haber sido uno de los principales ponentes en la reunión parisina dos años antes) se debe en no pequeña medida a la publicación tanto de su *Retour de l' U.R.S.S.* (1936) como de los *Retouches à mon 'Retour de l'U.R.S.S.'* (1937), en los que, echándose para atrás en sus elogios a la Unión Soviética, denuncia con mucha firmeza el carácter inhumano del estado estalinista.

con el mundo interior de cada uno de nosotros. Decimos, y creemos estar seguros de ello, que, por fin, no hay colisión entre la realidad objetiva y el mundo íntimo” (p. 89). En el cruce entre estas dinámicas literarias y políticas, que supone la conciliación del realismo con el subjetivismo –dos tendencias, según Serrano Plaja, enfrentadas entre sí– consiste el carácter innovador de la ponencia:

Queríamos que todo el arte que se produjese en la Revolución, apasionadamente de acuerdo con la Revolución, respondiese ideológicamente al mismo contenido humano de esa Revolución [...] La revolución no es solamente una forma, no es solamente un símbolo, sino que representa un contenido vivísimamente concreto, un sentido del hombre, absoluto, e incluso unas categorías, perfectamente definidas como puntos de referencia de su esencialidad. Y así, para que un arte pueda llamarse, con verdad, revolucionario, ha de referirse a ese contenido esencial (pp. 87-88).

Por su parte, Klaus Meyer-Minnemann, Ana Luengo y Daniela Pérez y Eflinger, en el sugerente ensayo ya citado, señalan –parafraseando a Luis Mario Schneider– que la crítica formulada con respecto al arte de propaganda no coincide exactamente con las ideas de André Gide: “pero este nexo, si de verdad existía, era más bien débil y, de todas formas, menos importante que el compromiso de Serrano Plaja con la lucha «para poder llegar al hombre» al lado del Partido Comunista”<sup>180</sup>. A pesar de insistir en el mito marxista del hombre nuevo<sup>181</sup>, la “Ponencia colectiva” no supone una aprobación incondicional del

---

<sup>180</sup> Asimismo, los articulistas proponen que “la organización racional, por la cual, según Serrano Plaja, luchaba implicaba, otra vez, una crítica indirecta al anarquismo libertario por su falta de organización racional”. Véase Klaus Meyer-Minnemann, Ana Luengo y Daniela Pérez y Eflinger, art. cit., p. 463. Y en efecto, antes de la redacción de la ponencia Serrano Plaja mantuvo una polémica con Rosa Chacel en las páginas de *Hora de España* en relación con las ideas anarquistas defendidas por la escritora.

<sup>181</sup> Según José Ramón López García, una de las grandes influencias que recibe *El hombre y el trabajo*, poemario de Serrano Plaja que se gesta en estos años previos a la “Ponencia colectiva”, “es la del pensamiento marxista, terreno en el que Serrano Plaja muestra una notable coincidencia con buena parte de las propuestas del Marx de los *Manuscritos económicos-filosóficos de 1894*. Todo ello se pone al servicio de núcleos básicos que se desglosan en dos apartados, uno dedicado a la épica del hombre, el trabajo y la guerra, y el otro centrado en el poema amoroso “Virginia”. Véase López García, *Vanguardia, revolución y exilio: la poesía de Arturo Serrano Plaja*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2005, p. VIII.

realismo socialista defendido por la política oficial. Al contrario, encierra una crítica de dicha estética; crítica que contrae una deuda intelectual muy clara con Gide<sup>182</sup>.

Las nuevas formas de concebir la creación poética y literaria –la creación de un arte revolucionario que respondiese a ciertas interrogantes del hombre– constituyen uno de los resultados del texto colectivo. Ni el conflicto literario expresado en la ponencia, ni la búsqueda de nuevos caminos estéticos, eran acontecimientos novedosos en el mundo literario español<sup>183</sup>; pero los postulados expresados en el marco del congreso de escritores –organizado y legitimado por el Partido Comunista–, contribuyeron a marcar de forma definitiva los caminos estéticos del arte.

La crítica formulada en contra del arte de propaganda no es el único tema de la “Ponencia colectiva”, que también se ocupa de la función social del intelectual. Según los firmantes de la “Ponencia” todo intelectual debía expresar un nuevo sistema de valores estéticos e ideológicos acorde con el nuevo arte revolucionario. Resulta interesante la alusión que hacen a la “Rima III” de Gustavo Adolfo Bécquer; donde el poeta habla de los tres elementos – naturaleza, vida y sentimiento– que el genio ordena. En el marco de un arte revolucionario la referencia resulta muy llamativa, porque facilita la comprensión de dos temas centrales para la poética tanto de *Hora de España* como de *Taller*. Por un lado, la fusión de arte y vida y, por el otro, la confluencia entre historia y poesía: la “inspiración histórica viene a coincidir absolutamente con la definición becqueriana de la inspiración

---

<sup>182</sup> Recuérdense las cartas que intercambiaron Arturo Serrano Plaja y José Bergamín en lo que respecta al texto pronunciado por André Gide en el I Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura.

<sup>183</sup> La búsqueda de un humanismo que corresponda a las nuevas inquietudes es un tema que aparece en el ambiente literario español desde principios de la década del treinta. Para entender este cambio de una vanguardia estética a “un arte de avanzada”, de corte romántico, son imprescindibles las reflexiones de José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, edición, estudio y notas de José Manuel López de Abiada, José Esteban Editor, Madrid, 1985. El asunto ha sido muy bien estudiado por Antonio Jiménez Millán, “De la vanguardia al nuevo romanticismo: la crisis de una ideología literaria”, en *Promesa y desolación. El compromiso de los escritores de la generación del 27*, Universidad de Granada, Granada, 2001, pp. 8-40.

poética” (p. 90). Es decir, en muchos sentidos la “Ponencia colectiva” constituye una reactualización del *romanticismo*, entendido como la exaltación no del individuo sino de lo humano.

Una de las influencias evidentes en la confección de la ponencia es, sin lugar a dudas, la figura de Antonio Machado. A pesar de que Serrano Plaja no menciona el título de ningún texto de Machado, la moral poética implícita en la “Ponencia colectiva” comparte varias inquietudes con el autor de *Campos de Castilla*. Según José Ramón López García, “el humanismo revolucionario de Serrano Plaja, quizá el más relevante, sea el de esta defensa de la individualidad como entidad no conflictiva con lo colectivo. Y ahí el papel desempeñado por Antonio Machado es de nuevo fundamental, demostrándose otra vez esa dialéctica con la tradición defendida en la ponencia”<sup>184</sup>.

Para los editores de *Hora de España*, lo mismo que para el grupo de *Taller*, la lección de Machado es sobre todo moral: la palabra en tanto cifra de libertad, imaginación, autonomía personal, capacidad de reflexión, de duda y de expresión propia. Para todos ellos la figura de Machado –el hombre de carne y hueso no menos que sus apócrifos: Juan de Mairena y Abel Martín– constituye el paradigma del hombre ético, que responde con integridad ante las exigencias y los deberes de su tiempo<sup>185</sup>. Por lo mismo, la influencia del pensamiento machadiano puede percibirse en las actitudes sociales y artísticas de los escritores de aquellos años.

---

<sup>184</sup> José Ramón López García, *Vanguardia, revolución y exilio: la poesía de Arturo Serrano Plaja*, tesis citada. p. 625.

<sup>185</sup> La idea de la existencia de ciertos hombres considerados como seres morales la entendemos según lo expone Samuel Ramos: “la vida no es un acontecimiento abstracto separado de los demás, sino existencialmente ligada al mundo. La vida humana lleva implícita la tarea de armonizar la voluntad individual con las exigencias genéricas de la civilización. *El hombre es un ser moral, es decir, un ser que se encuentra ante exigencias y deberes de un carácter ideal*. El mundo de los valores es pues una proyección ideal de cómo deben ser las cosas. Los valores constituyen la meta de toda acción humana”. Samuel Ramos, *Hacia un nuevo humanismo, Obras Completas II*, Universidad Autónoma de México, México, 1976, p. 31.

Como señala López García, la cuestión de fondo para los editores de *Hora de España* “consistía en cómo conciliar esa voluntad de ruptura histórica, política y vital con la práctica artística, cómo adecuar arte y vida en una unidad dialéctica mayor que fuese efectiva para todos los órdenes del individuo y del discurso”<sup>186</sup>. Y claro, cabría decir lo mismo del grupo de jóvenes escritores mexicanos. Por lo mismo encuentra un eco muy fecundo en las páginas de *Taller* la propuesta de un nuevo arte revolucionario y humanista, de corte romántico, muy cercano a los postulados machadianos, que ambos grupos andaban buscando.

Como se ve, los enfoques de los textos analizados son distintos, pero cada uno coincide en un punto: el repudio del arte de propaganda como verdadero arte y el rechazo de cualquier restricción de la libertad creadora. La propuesta estética de la revista consistía entonces en encontrar un arte que elevara al hombre más allá de las circunstancias. Muchos años después, reflexionando sobre la importancia de *Hora de España*, María Zambrano habría de destacar el papel muy particular que desempeñó la revista al promover una reflexión muy seria sobre el momento histórico que entonces todos vivían. Y sería este rasgo lo que le permitiría resaltar precisamente el humanismo de la revista: “la vocación del hombre, la vocación de ser hombre en libertad y obediencia, conjugadas sin que se declinen”<sup>187</sup>.

Hasta aquí hemos analizados los principales derroteros del arte en *Hora de España*, y las relaciones que este debate produjo entre el hombre y la sociedad. Ahora bien, la producción literaria más difundida durante la guerra fue la poesía, que cobró entonces un nuevo y dinámico impulso. En la primera etapa de la guerra la poesía se inspiraba en cierta

---

<sup>186</sup> José Ramón López García, *Vanguardia, revolución y exilio: la poesía de Arturo Serrano Plaja*, tesis citada, pp. 620-621.

<sup>187</sup> María Zambrano, “*Hora de España XXIII*”, *Hora de España*, Topos Verlag, Laia, 1977, p. XII.

mitología que festejaba al poeta, celebrándolo como guía y luz del pueblo. Esto coincidía con la eclosión de un nuevo *Romancero* de la guerra, promovido (entre otros) por los directores de *El Mono Azul*<sup>188</sup>. Se trata de una poesía que en términos generales canta las acciones heroicas de los milicianos. Sin embargo, conforme avanza la guerra empieza a publicarse una poesía más íntima y menos anecdótica. Coincidimos con Juan Lechner cuando propone que la poesía publicada en las páginas de *Hora de España* “toma una saludable distancia respecto a los hechos bélicos y lo que predomina es la reflexión sobre las consecuencias humanas”<sup>189</sup>.

Nota aparte merecen las colaboraciones o menciones de escritores mexicanos en la revista republicana. En las páginas de *Hora de España* se publica una nota sobre la conferencia pronunciada por David A. Siquieros, un fragmento de novela de Juan de la Cabada y otro de Andrés Iduarte, dos poemas de Xavier Villaurrutia y uno de Octavio Paz. Las colaboraciones de los mexicanos, exceptuando la conferencia que el muralista dictara en marzo de 1937, se inscriben en el marco del II Congreso de Escritores Antifascista celebrado en julio de ese mismo año. Juan de la Cabada y Octavio Paz viajan a España como parte de la Delegación Mexicana. Conviene destacar aquí la importancia de este primer encuentro entre estos dos grupos de escritores, puesto que será determinante en la confección poética y política de la revista *Taller*.

Se destaca la experiencia personal y literaria de Octavio Paz en Valencia, como eslabón entre la generación mexicana y el núcleo de escritores radicados en esa ciudad. Al adentrarnos en la obra literaria temprana de Octavio Paz, asistimos a una serie de temas e inquietudes poéticas vinculadas a la España republicana. Si bien esta temática empieza a

---

<sup>188</sup> Véase la sección dos del Capítulo III de este trabajo.

<sup>189</sup> Juan Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la generación de 1898 a 1939*, Universitaire Pers, Leiden, 1968, p. 185.

observarse en su obra apenas comenzada la guerra civil española, se puede afirmar que la experiencia del viaje a España en 1937 del entonces joven poeta de veintitrés años se convertiría en un hecho esencial para el desarrollo de su estética literaria. Especialistas pacianos, lo mismo que investigadores interesados en ese periodo creativo del poeta mexicano, así lo han manifestado en un sin número de artículos, conferencias y libros<sup>190</sup>.

Los meses que el joven Paz vivió en la España republicana en plena guerra civil se convierten en la historia colectiva de un grupo de escritores: los talleristas. Aunque Paz no es la única fuente de información con que contaba la joven generación de *Taller* a la hora de acercarse al antifascismo español, pues en distintos diarios y revistas mexicanas se tomaba partido por la República española (recuérdese, además, que México fue, con la Unión Soviética, el único país que apoyó esa causa abiertamente), no por ello es menos significativa la experiencia vital de uno de sus integrantes.

Como acabamos de ver, un hito decisivo en la historia de *Hora de España* fue la publicación de la “Ponencia colectiva”. Esta ponencia fue escuchada por Paz cuando la presentó Serrano Plaja en Valencia, en una de las sesiones del congreso de Escritores Antifascistas. Muchos años después, Paz recordaría que el texto “fue para nosotros el punto de partida de una larga campaña en defensa de la libre imaginación”<sup>191</sup>. Es decir, la “Ponencia colectiva” no sólo influyó en el propio Paz, sino que fue un hecho que

---

<sup>190</sup> Para un análisis de la obra temprana de Octavio Paz consúltense los siguientes trabajos: Emir Rodríguez Monegal, “Octavio Paz: crítica y poesía”, *Mundo nuevo*, 21 (1968), pp. 55-62; *Octavio Paz*, editado y con una introducción de Luis Mario Schneider, Promociones Editoriales Mexicanas, México, 1979; *Primeras Letras (1931-1943)*, edición e introducción de Enrico Mario Santí, Seix Barral, Barcelona, 1988; Anthony Stanton, “La prehistoria de Octavio Paz: los escritores en prosa (1931-1943)”, *Literatura mexicana*, 1991, núm. 1, pp. 23-55; Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, Era, México, 2004; *Octavio Paz en España, 1937*, antología y prólogo de Danubio Torres Fierro, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, Guillermo Sheridan, *El filo del ideal. Octavio Paz en la Guerra Civil*, Visor, Madrid, 2008, por mencionar sólo los trabajos más representativos de la extensa bibliografía que existe sobre el tema.

<sup>191</sup> Octavio Paz, *Pequeña crónica de grandes días*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 104.

contribuyó directamente en la sensibilidad y orientación estética e ideológica de su generación y, por ende, en la revista *Taller*.

Las reverberaciones de la ponencia se hacen sentir en “Razón de ser”, el manifiesto que Octavio Paz escribió para la revista *Taller*. Sin embargo, en varios ensayos suyos anteriores encontramos este eco del texto leído por Serrano Plaja y firmado por la mayoría de los integrantes de *Hora de España*. Al respecto, podrían mencionarse la presentación escrita para la antología *Voces de España*<sup>192</sup>, “Pablo Neruda en el corazón”, “A tres jóvenes amigos” y “Americanidad de España”, entre otros. Pero quizás el texto en que se percibe por primera vez la honda impresión que le ha dejado el haber escuchado la “Ponencia colectiva” sea “Noticias de la poesía mexicana contemporánea”, que Octavio Paz leyó en la Casa de la Cultura de Valencia en 1937<sup>193</sup>.

Y es que en su charla sobre la nueva poesía mexicana, que funciona como texto embrionario de lo que luego sería “Razón de ser”, Paz establece las coordenadas estéticas que compartirá con la generación de escritores reunidos en *Taller*. El balance literario que expresa el autor reconoce la importancia de la generación anterior a la suya, pero al mismo tiempo plantea la necesidad de una estética nueva. De ahí que Paz acepte que Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta, José Gorostiza y los demás Contemporáneos

---

<sup>192</sup> Sobre esta obra puede consultarse James Valender, “*Voces de España: una antología de Octavio Paz (1938)*”, *Cuadernos Americanos* (México) vol. 2, núm. 26 (1991), págs. 109-126.

<sup>193</sup> Si bien es cierto que Paz comienza la charla ofreciéndole al público “una parcial geografía de mis preferencias”, es decir, estableciendo el límite de un yo posicionado frente a una tradición, no debemos prestar demasiada importancia a esa perspectiva personal, pues en seguida se da un cambio de matiz hacia la primera persona del plural que persiste en todo el escrito: “nuestra juventud, nosotros”. Esta ambivalencia entre un yo y un nosotros resulta esencial para entender la figura de Octavio Paz en la revista *Taller*. La pregunta nos obliga a reflexionar sobre las distintas funciones de autoría que puede asumir para sí un escritor en el marco de una revista. Octavio Paz, “Noticia de la poesía mexicana contemporánea”, *Miscelánea I. Primeros escritos*, edición del autor, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 262.



hayan ejercido una “influencia en la formación poética de los jóvenes de México”, pero se niega a aceptar que constituyan su “origen”<sup>194</sup>.

La diferencia más notable entre estos dos grupos de escritores mexicanos —la generación de *Contemporáneos* y la generación de Paz— es la postura revolucionaria que los más jóvenes establecen con respecto al arte, sobre todo en lo que corresponde a cuestiones de índole vital. Ante la insatisfacción que provocan los valores estéticos defendidos por el grupo antecesor y en el marco de un ambiente de agitaciones sociales y políticas —recuérdese que el texto fue escrito y leído en la España en guerra—, Paz se adhiere a los firmantes de la “Ponencia colectiva”. El portavoz de los jóvenes poetas mexicanos declara que la idea que tienen de la revolución es exactamente igual:

Como muy bien lo ha expresado Serrano Plaja, y en eso la juventud española, ahora tan generosa de su sangre, es nuestra hermana mayor, como un fenómeno total, que supone no un mero cambio político, no la sola sustitución de una clase por otra, sino un cambio, mucho más profundo, en toda la estructura viva del mundo. Vivimos en el ámbito eléctrico de la Revolución porque significa una nueva creación humana, el nacimiento de un espíritu nuevo<sup>195</sup>.

El impacto de la “Ponencia colectiva” tuvo repercusiones, a su vez, en las páginas de *Taller*. La adscripción voluntaria al proyecto cultural e intelectual defendido por los españoles trae dos obligaciones fundamentales para quienes hacen la revista mexicana: mostrar un compromiso serio y responsable con la lucha en contra del fascismo, sin recaer en una práctica demagógica, y al mismo tiempo dejar constancia de una forma de leer y entender las relaciones entre la obra de arte y el mundo.

No se trata, entonces, de negar otras influencias en la confección del proyecto tallerista, sino de transparentar las que, a pesar de ser tan notorias, en muchas ocasiones han

---

<sup>194</sup> Octavio Paz, “Noticia de la poesía mexicana contemporánea”, art. cit., p. 262.

<sup>195</sup> *Ibidem*.

sido pasadas por alto. Mucho menos se trata de establecer un vínculo forzoso entre la “Ponencia colectiva” y “Razón de ser”, sino más bien de dar cuenta de una serie de reflexiones que se estaban generando en el mundo literario internacional y en las que participarían los talleristas. Naturalmente, el manifiesto de la revista mexicana no es un texto ajeno a las preocupaciones estéticas e ideológicas del momento, como tampoco lo es la ponencia. De ahí los ecos, deudas intelectuales y puntos de encuentro entre varias corrientes e ideas literarias y políticas que se encuentran en “Razón de ser”. Sin embargo, la importancia de estos puntos en común estriba, quizás, en que marcan un parte-aguas en la estética literaria de los años treinta. Y es que en esos puntos se adelanta un nuevo concepto del arte y se elaboran nuevos planteamientos sobre la función del artista.

## CAPÍTULO IV

### *TALLER Y HORA DE ESPAÑA: ALGUNOS DIÁLOGOS HISPANOMEXICANOS*

#### 1. LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA VISTA POR LOS TALLERISTAS

Desde el momento mismo en que comenzó, la guerra civil española despertó mucha discusión en todas partes del mundo. Y, desde luego, esa discusión siguió muy viva, incluso después de la derrota de la Segunda República, especialmente en aquellos países que acogieron en su suelo a grupos más o menos grandes de republicanos españoles. La tragedia de la guerra y los conflictos éticos que esta guerra engendró, influyeron de forma definitiva en el pensamiento político y el discurso poético de muchos intelectuales hispanoamericanos de los años cuarenta. Era natural asimismo que, si no todos los escritores mexicanos, al menos algunos de ellos, reflexionaran sobre las implicaciones socio-históricas, culturales y personales que conllevaba la acogida de los republicanos españoles en suelo patrio.

La influencia ejercida en *Taller* por los exiliados republicanos, y sobre todo por los que poco antes habían conformado el grupo editorial de la revista *Hora de España*, fue notoria. La historiografía literaria respecto de *Taller* ha recalcado en varias ocasiones la importancia de este diálogo que los escritores mexicanos entablaron con los exiliados españoles, y viceversa. Sin embargo, queda mucho por explorar. En realidad, el panorama resulta mucho más complejo de lo que se ha dicho hasta ahora. En el caso de *Taller* un análisis detenido de los distintos números de la revista revela no sólo varias zonas de confluencia entre ambos grupos de escritores, sino también fricciones y silencios elocuentes entre ambos grupos que es necesario precisar.

La llegada de los exiliados coincidió con una crisis espiritual y con una búsqueda de valores estéticos que los jóvenes escritores mexicanos venían anunciando desde la revista *Barandal*. Por lo mismo, el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en Defensa de la Cultura de julio de 1937 significó una gran revelación para ellos. No es de extrañarse entonces que este grupo de escritores acogiera con gran admiración crítica a intelectuales españoles como Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Lorenzo Varela y José Herrera Petere, entre otros. Y por lo mismo, una de las metas (entre tantas otras) de la revista mexicana fue analizar y difundir la producción cultural de los recién llegados.

Octavio Paz, José Revueltas, Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez fueron los escritores mexicanos que con mayor conciencia crítica se dedicaron a dialogar con la producción cultural de los españoles en las páginas de *Taller*. Las reflexiones que hicieron estos autores sobre temas españoles corresponden a tres propósitos fundamentales: primero, ofrecer una interpretación de la guerra civil; segundo, comentar los textos publicados por los españoles durante la guerra; y tercero, entrar en diálogo con la literatura española publicada en el exilio. En este orden de ideas, y para una mejor comprensión de cada una de las etapas señaladas, hemos dividido el capítulo en tres secciones.

#### A) LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA VISTA POR LOS MEXICANOS: JOSÉ REVUELTAS Y OCTAVIO PAZ

José Revueltas y Octavio Paz fueron los escritores que marcaron de forma definitiva el rumbo inicial de *Taller*. La apreciación que ofrecieron del conflicto bélico en los primeros dos números de la publicación –editados antes de que terminase la guerra civil– determinó la posición ideológica del grupo. Los “responsables” del proyecto se sabían actores en el drama histórico en el cual vivían; no eludieron los temas más apremiantes del

momento, pero tampoco encauzaron su discurso a un ámbito propagandístico. Al interpretar la guerra, no aspiraban a reflejar directamente la realidad histórica, sino que partían de esa realidad para trascenderla. En esto seguían el ejemplo del grupo de *Hora de España*, que incluso en sus colaboraciones en *Taller* pretendían situar la guerra en un contexto de compromiso ético y moral, pero de experiencia universal. El hombre y el drama de su existencia constituyeron el eje central de ambos discursos. El tema de la guerra civil española y sus nefastas consecuencias llegó a constituir una parte considerable del acervo literario y cultural hispanoamericano e internacional de mediados del siglo xx. Y *Taller* no fue la excepción.

En el artículo “La iglesia y el hombre” –publicado en el número inaugural de la revista– Revueltas ofrece una visión crítica del suceso bélico enfocado desde la perspectiva del cristianismo. La idea principal del artículo consiste en hacer una reivindicación del sentido humano de la Iglesia. Según Revueltas:

Reivindicar el justo sentido humano de la Iglesia quiere decir colocarla ante la sociedad como un agente, un vehículo de lo cristiano. Para la Iglesia un apartamiento del Hombre debe significar ante todo un apartamiento de lo cristiano, y en este terreno preciso están sus funciones ante la sociedad<sup>196</sup>.

Al defender sobre todo el carácter humanista del cristianismo, Revueltas entabla un diálogo afín con las interpretaciones que algunos escritores católicos franceses –como Jacques Maritain y Georges Bernanos– dieron al conflicto bélico en textos publicados en *Sur*. Una de las discusiones que cobraron mayor importancia durante los años treinta en la revista argentina consistió en la defensa de un orden espiritual nuevo y libre. El hombre cristiano y su espiritualidad fue la preocupación principal de casi todos los intelectuales católicos.

---

<sup>196</sup> José Revueltas, “La iglesia y el hombre”, *Taller*, I, diciembre de 1938, pp. 51.

Recuérdese también los debates sobre este asunto discutidos en las páginas de la revista *Cruz y Raya*.

*Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, sirvió de sede para muchos escritores y representantes del nuevo pensamiento católico a nivel internacional. Leon Chestov, Armand Dandieu, Benjamin Fondane, Emmanuel Mounier, Nicolás Berdiaeff y José Bergamín, son sólo algunas de las personalidades que más influyeron en el debate que los católicos airearon en *Sur* a fin de promover nuevas alternativas espirituales ante el desmoronamiento del catolicismo. El proyecto común de los intelectuales católicos que participaron en la revista consistía en la reivindicación del espíritu del hombre y en la necesidad de vincularlo con las nociones temporales y políticas de la sociedad. Este último punto sería uno de los postulados más debatidos tanto por partidarios como por adversarios del nuevo proyecto católico.

El filósofo francés Jacques Maritain fue una de las figuras centrales en este debate. Sus ideas principales corresponden a tres inquietudes diferentes, pero complementarias: la reivindicación de una independencia intelectual, la creación de un nuevo movimiento político cristiano y la desestimación de la noción de guerra santa o cruzada planteada por algunos católicos al referirse a la guerra civil española. Estas ideas fueron desarrolladas en distintos artículos que luego conformarían su *opus magnum: Humanismo integral*. Pero quizás la idea más importante del pensamiento de Maritain, que engloba gran parte de sus preocupaciones, y a la que se suscriben algunos de los pensadores y escritores católicos antes mencionados, consiste en debatir cuál debe ser la actitud de los intelectuales cristianos frente a los acontecimientos políticos del momento.

La preocupación principal de Maritain era salvaguardar la dignidad de la persona – defender los valores morales y espirituales del ser humano– frente a los totalitarismos

políticos e ideológicos, tanto de derecha como de izquierda. En distintos textos publicados en *Sur*, Maritain proponía que el deber del filósofo y del intelectual cristiano en épocas de crisis debía ser ante todo el de la defensa de la libertad. Una alternativa a la identificación con una u otra forma de totalitarismo consistía en la creación de lo que se llamó la “tercera solución”. En abril de 1937, el filósofo francés escribía para *Sur*:

No hay que permitir que el mundo se divida entre dos masas enemigas que representan en definitiva dos síntomas opuestos de un mismo mal, y que en su conflicto irremediable harían la ruina de la civilización. Es necesaria una tercera opción.

El fascismo y el comunismo están lejos de representar la totalidad de las fuerzas vivas de nuestra civilización y de las reservas humanas de que ésta dispone. Una tercera solución (que según nosotros debe ser buscada en el sentido de un humanismo integral, es decir, abierto a lo sobrehumano) es posible y tarde o temprano se impondrá<sup>197</sup>.

La disconformidad que muestra el escritor católico con las dos opciones políticas mayoritarias, comunismo y fascismo, fue la base fundamental para desarrollar el nuevo proyecto del cristianismo. Sin embargo, el propósito inicial del movimiento – hallar una tercera solución a los problemas que aquejaban al hombre cristiano– ocasionó objeciones y recelos en distintos foros políticos, católicos e intelectuales. Maritain y sus seguidores se convirtieron en enemigos peligrosos del franquismo y en proscritos de la Iglesia católica. A pesar de la difusión y del impacto que tuvo el movimiento en el ambiente intelectual y cultural argentino e hispanoamericano, muchos de los postulados del nuevo cristianismo fueron más utópicos que prácticos. Si bien el llamado *humanismo integral* fue un movimiento con el cual muchos simpatizaron en teoría, no todos coincidieron a la hora de interpretar sus postulados.

Desde las páginas de *Taller Revueltas* retoma el debate católico planteado en la revista *Sur*. El escritor duranguense hace suyos la defensa y el enaltecimiento del hombre

---

<sup>197</sup> Jacques Maritain, “Carta de Independencia”, *Sur*, abril, 1937, p. 54.

propuestos por el nuevo proyecto católico, pero lo hace desde un enfoque totalmente distinto al planteado por los escritores franceses. Para José Revueltas la Iglesia y el hombre eran nociones fundamentales de un debate que se debía discutir y reflexionar en el seno de la ideología marxista.

La discusión entre los católicos es crucial y definitiva y nos interesa a todos vivamente, porque estamos ante una crisis de lo humano y tenemos que encontrar lo humano en donde quiera que esté presente para salvarlo. ¿Se resignarán los católicos a perder lo cristiano que hay todavía en la Iglesia? Nosotros, que no somos católicos, seguramente no nos resignaremos. Reclamamos para nosotros –ayudados por nuestra filosofía materialista que nos ayuda a entender mejor al Hombre– el derecho de defender la Iglesia y su poderosa entraña<sup>198</sup>.

Según el materialismo marxista, nada de lo que conforma una sociedad está determinado por una divinidad o ser superior al hombre: todo se explica y se determina por métodos experimentales y empíricos. Para Revueltas, en cambio, el materialismo es una filosofía teñida de cierta noción espiritual o religiosa. La postura del escritor duranguense respecto del materialismo parecería, en principio, bastante sorprendente, sobre todo en lo que respecta a la noción del hombre, al que el socialismo científico considera ser social y genérico. Sin embargo, en no pocos puntos del manifiesto marxista se desarrolla cierta idea de un materialismo teñido de espiritualidad, particularmente en lo que respecta al ímpetu de generosidad y a la búsqueda de redención más allá de la lucha de clases.

José Revueltas coincidía con la postura ética de los intelectuales cristianos, quienes aspiraban a salvaguardar la cultura occidental; sin embargo, su actitud distaba mucho de la ideología defendida por el movimiento *humanista integral*. Desde la ideología marxista y científica del socialismo, José Revueltas reflexiona sobre el sentido de lo cristiano en la Iglesia:

---

<sup>198</sup> José Revueltas, “La iglesia y el hombre”, *Taller*, I, diciembre de 1938, p. 52.



No somos profetas y no podríamos hablar del porvenir de la Iglesia. Sabemos, nosotros, partidarios del socialismo científico, las líneas generales de nuestro porvenir, y esto no como una profecía, sino como resultado de la observación y de la ciencia. Pero sí estamos en condiciones de afirmar hasta qué grado la Iglesia puede permanecer con el Hombre y hasta qué grado la amenazan los mismos peligros que a nosotros<sup>199</sup>.

Con todo, Revueltas encontraría en la polémica sobre el pensamiento social cristiano las herramientas conceptuales (que no prácticas) que le permitiría intervenir políticamente en el debate más apremiante del momento: la que versaba sobre las consecuencias de la guerra civil para la vida espiritual del hombre. La reflexión que hacía Revueltas sobre el carácter humanista de la Iglesia, al que enfocaba desde la perspectiva del socialismo científico, lo ubicaba en una praxis política concreta y a su vez elevaba la causa republicana a una esfera ética e ideológica lejos de los postulados dogmáticos de entonces.

Otra lectura de *Sur* que detona las meditaciones del autor duranguense es el artículo de Robert Weibel-Richard titulado “El testimonio de Bernanos y la responsabilidad del cristianismo”. El artículo resume y comenta las declaraciones que hizo Georges Bernanos respecto de la polémica sobre el deber de los cristianos en la sociedad. El texto de Weibel-Richard retoma las expresiones del autor francés sobre la responsabilidad de los cristianos ante los problemas más apremiantes de la década e introduce nuevas reflexiones en torno al asunto del cristianismo. La tesis principal del artículo se centra en la idea de que la Iglesia es una comunidad de hombres y, por lo mismo, debe responsabilizarse de los problemas sociales que los amenazan. De las propuestas redactadas por Robert Weibel-Richard sobre la guerra civil española la que más parece interesarle a Revueltas es la necesidad de entender la Iglesia como una institución capaz de enfrentar los problemas sociales del hombre, aun en tiempos de guerra.

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 53.

José Revueltas no sólo se incorpora a la polémica sobre el cristianismo vertida en las páginas de la revista argentina, sino que, además, hace suya una problemática de mayor envergadura: la incompatibilidad del pensamiento cristiano con el ateísmo del marxismo. No escasean los pensadores católicos –Nicolás Berdiaeff o Jacques Maritain, por mencionar sólo dos ejemplos– que se sientan fascinados por la ideología marxista, sobre todo en la medida en que esta supone la denuncia de una sociedad mercantilista; sin embargo, pocos toleran el ateísmo del marxismo. Por ejemplo, para Nicolás Berdiaeff:

El cristianismo puede ser socialista, y hasta, en mí sentir, debe ser socialista; pero es difícil que sea comunista, porque no puede aceptar la ideología totalitaria del comunismo, en que han entrado el materialismo y el ateísmo. No sólo el personalismo cristiano no debe oponerse a la creación de una sociedad sin clases, sino que, por el contrario, debe estimularla<sup>200</sup>.

El mayor reproche que buena parte de los representantes del catolicismo hacen al marxismo –desde las páginas de *Sur*– gira alrededor de su negativa a reconocer en Dios al único ser capaz de transformar la sociedad y el hombre.<sup>201</sup> En cambio, Revueltas, muy *avant la lettre*, propone una mirada inusual, que a la postre le traerá muchos problemas y que, indudablemente, marcará toda su estética (recuérdese que Revueltas desde muy joven fue militante del Partido Comunista Mexicano y que sus ideas políticas le llevaron en varias ocasiones a las cárceles de su país<sup>202</sup>). El joven escritor propone partir de la filosofía marxista para entender al hombre como individuo inserto en una sociedad cristiana.

Las reflexiones contradictorias del autor de *El luto humano* consisten en promover la religiosidad o espiritualidad del hombre dentro de los postulados y parámetros de un

---

<sup>200</sup> Nicolás Berdiaeff, *apud*, Alba Nora Rosenfeld, *Sur, una revista en la tormenta: los años de formación 1931-1944*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 2001, p. 114.

<sup>201</sup> Sigo aquí algunas de las ideas planteadas por Alba Nora Rosenfeld.

<sup>202</sup> En 1979, Octavio Paz propone que el temperamento religioso de José Revueltas lo llevó al comunismo, “que él vio como el camino del sacrificio y la comunión; ese mismo temperamento, inseparable del amor a la verdad y al bien, lo condujo al final de su vida a la crítica del ‘socialismo’ burocrático y el clericalismo marxista”. Paz, “Cristianismo y revolución: José Revueltas”, *Hombres en su siglo y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona, 1984, pp. 151-152.

partido eminentemente ateo. En Revueltas la relación entre marxismo y cristianismo –al decir de Octavio Paz – implica, simultáneamente, un vínculo y una ruptura<sup>203</sup>. El joven escritor siempre se mantuvo en constante diálogo y autocrítica con sus propias ideas políticas, filosóficas y existenciales.

Al hacer referencia a la actitud reaccionaria asumida por la Iglesia española durante la guerra civil, y sobre todo al comentar las opiniones hechas por el cardenal Gomá y Tomás (citadas en otro artículo publicado por la revista argentina)<sup>204</sup>, Revueltas distingue entre dos corrientes distintas: una que quiere rescatar la espiritualidad profundamente humana de la Iglesia y otra que vincula la Iglesia con las flaquezas y bajezas del hombre. La primera corriente es la que Revueltas asocia con el verdadero sentido del cristianismo. De ahí que el autor proponga que “si la Iglesia niega a Cristo, niega a su vez todas las aspiraciones humanas”. Al decir de Revueltas, la defensa del Hombre en términos cristianos “es lo que tiene importancia moral, política, social, espiritual. Es lo que tiene todas las importancias”. El artículo finaliza expresando las siguientes ideas:

Los que dentro de la Iglesia niegan el espíritu de Cristo y fuera de la Iglesia empuñan las armas para someter a los pueblos, están luchando contra la fertilidad de la fe y la fertilidad del Hombre, en búsqueda eterna, en eterna exaltación, en eterna comunión con sus esencias<sup>205</sup>.

José Revueltas vuelve a formular una visión trascendental del tema español en el ensayo titulado “Profecía de España”, publicado en el número dos de *Taller*. En este texto Revueltas manifiesta una mirada mucho más honda e íntima que en el artículo comentado anteriormente. Revueltas ahora se siente parte del tormentoso drama que viven sus coetáneos en España. “Estamos tan unidos a tales fenómenos –comenta–, acontecen tan

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p.148.

<sup>204</sup> José Revueltas retoma las palabras del cardenal Gomá y Tomás citadas en el artículo de Augusto José Durelli, “La unidad de los católicos”, *Sur*, 47, agosto de 1938, p. 76.

<sup>205</sup> José Revueltas, “La iglesia y el hombre”, *Taller*, I, diciembre de 1938, p. 53.

cerca de nosotros, que las verdaderas palabras, la exacta medida de su hondura son difíciles de ser recogidas cabalmente<sup>206</sup>. El sentirse partícipe de un suceso tan significativo permite que el autor reconstruya el sentido que usualmente se le ha otorgado a la Historia, para vincularla, ya no con una mera elaboración de sucesos pasados, sino con una concepción viva y perdurable de los acontecimientos. La historia es para el autor un fenómeno del presente; fenómeno que, paradójicamente, sólo se revela en lugares proféticos o mesiánicos:

Sólo en los lugares donde se revela la Historia, los lugares donde se oye su voz y su llamado, en una palabra, los lugares proféticos, hay un estremecimiento lleno de grandeza y de luz. Los hombres se levantan; los ideales más generosos brillan sobre la tierra; se niega lo personal y contingente para buscar valores definitivos, lo perdurable y eterno.

Ella [la Historia] elige sus pueblos, sus pueblos mesiánicos, sus pueblos proféticos. España es hoy ese pueblo<sup>207</sup>.

Los fundamentos sobre los que Revueltas construye su discurso están íntimamente relacionados con las categorías metafísicas del saber. La presentación del pueblo español como un pueblo iluminado y elegido ubica el conflicto bélico en un plano utópico y religioso, donde los esquemas ideales adquieren mayor relevancia que la propia realidad. De esta forma, Revueltas rompe con uno de los postulados de la izquierda antifascista mexicana, que consiste en concebir la causa republicana en términos puramente materialistas, como una lucha de clases y no como una inquietud metafísica, moral o religiosa del hombre. El caso de Revueltas resulta sorprendente, entonces, sobre todo si se recuerda – como ya hemos comentado– su militancia en el Partido Comunista<sup>208</sup>.

---

<sup>206</sup> José Revueltas, “Profecía de España”, *Taller*, II, abril de 1939, pp. 28-29.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>208</sup> Al respecto, recuérdese las palabras de Revueltas: “afirmábamos en un artículo ('Moral de filisteos') que 'una de las más importantes preocupaciones de la juventud, de nuestra juventud revolucionaria, es la que se refiere a los problemas morales, a los problemas del acuerdo interior y de la conciencia en identidad permanente con los objetivos finales del hombre'. Esta afirmación tuvo la réplica inmediata de uno de nuestros más jóvenes y estimables periodistas revolucionarios, quien llegó a decir que 'lo que preocupa a la

La constante exploración de la guerra en términos metafísicos se pliega una y otra vez al eje central del pensamiento revueltiano: que es el Hombre mismo. ¿Qué es lo que importa?, se pregunta y luego se contesta:

No es Europa, ni América, sino el mundo. No son, tampoco, los líderes de las democracias y los del fascismo, sino el Hombre. Es el Hombre quien lucha con todas sus fuerzas y quien se encuentra más que nunca amenazado. La Historia que estamos viviendo, lo que está aconteciendo en nuestros años, nuestros terribles años, es solo el síntoma y anuncio de la más grande y magnífica de las catástrofes que se hayan contemplado. Sólo a la luz de este panorama puede juzgarse a España<sup>209</sup>.

La propuesta estriba en negarse a mirar los acontecimientos históricos sólo a través del crisol nacionalista o localista: para entender la crisis histórica hay que adoptar una perspectiva amplia e inclusiva, la del Hombre como categoría universal. Las equivalencias que el autor establece entre política y religión sirven para soslayar una interpretación propagandística y ortodoxa del conflicto bélico. Esta forma de tratar el tema español será un elemento recurrente en otros textos publicados en la revista.

En este punto, convendría destacar una de las reflexiones que José Bergamín hizo en torno al tema de la guerra civil española. La relación dialéctica entre la Iglesia y el hombre cristiano también se vincula con el pensamiento que Bergamín, católico ferviente, defendió en el texto “Las pequeñeces del demonio”. Este texto, publicado en el número seis de *Taller* (noviembre de 1939), retoma uno de los ejes centrales de la poética bergaminiana: la

---

juventud es la realidad', no la moral, y que lo que está organizado en forma defectuosa no es sino precisamente la realidad. A continuación asentábamos nosotros, tratando de describir un estado y lejos de cualquier intento por elaborar una 'filosofía', que la existencia de una 'realidad incompatible, reiteradamente incompatible' impedía todo acuerdo interior y se reflejaba en toda la juventud -aun la propia juventud burguesa- en forma de escepticismo, ciertas voluntades, unidas, de sufrimiento y alegría, de negación y fe, y que tal escepticismo, cuando tenía lugar dentro de los cuadros de la juventud revolucionaria, adoptaba un carácter crítico, de respuesta virulenta, destructora, en contra de la misma incompatible realidad". Véase José Revueltas, "Sentido de la fe", *El Popular*, 472, 14 de septiembre de 1939, p. 3.

<sup>209</sup> José Revueltas, "Profecía de España", *Taller*, II, abril de 1939, pp. 29.

fe del hombre cristiano<sup>210</sup>. Las ideas del controvertido escritor español, quien sin renunciar a sus creencias religiosas se figuró como militante comunista durante los años de la guerra civil, alimentan el pensamiento estético del grupo de escritores mexicanos. Como acabamos de ver en el caso de Revueltas, los talleristas sitúan el conflicto bélico dentro de una reflexión más amplia sobre la condición humana. A lo largo de las catorce páginas que comprende su ensayo, Bergamín reprueba a quienes pretenden justificar la violencia en términos morales. Y sobre la guerra civil expresa:

¿Cómo puede la Iglesia convertirse, sin monstruosa apariencia de inversión diabólica, en acusadora ante los hombres: y ante los hombres erigidos en poderes idolátricos, por la fuerza, por las armas, por la destrucción y la muerte; por la guerra? ¿En juzgadora o acusadora de pueblos, y de sus propios pueblos; los que le fueron entregados en custodia para su defensa y salvación por Cristo?<sup>211</sup>.

El lector percibe en todo momento la dimensión ética y trascendental que le confieren al tema de la guerra civil española no sólo los organizadores de la publicación sino también algunos de sus colaboradores, como por ejemplo José Bergamín, Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert. De hecho, el tema de la guerra y sus implicaciones para el Hombre – escrito con mayúsculas – constituyen un fundamento estético, político e ideológico que recorre gran parte de la producción crítica de *Taller*. Sin embargo, conviene recalcar que no sólo el hombre ideal, valor supremo y universal, será motivo de reflexiones y meditaciones; también el hombre cotidiano, con sus sufrimientos, soledades, angustias e intimidades, dará pie a motivos poéticos de muchos de los escritores de la revista<sup>212</sup>. La

---

<sup>210</sup> “Las pequeñeces del demonio” se encuentra en estrecha relación con otros textos del autor, especialmente con aquellos publicados antes de la guerra civil en su revista *Cruz y raya*. Tanto el texto publicado en *Taller* como los ensayos aparecidos en la revista madrileña, se recogerán años después, junto con otros artículos más, para conformar el libro *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia* (1974).

<sup>211</sup> José Bergamín, “Las pequeñeces del demonio”, *Taller*, VI, noviembre de 1939, p. 7.

<sup>212</sup> En el número dos de *Taller* –abril 1939– José Revueltas también publicó un fragmento de la que se esperaba fuese su primera novela, “El quebranto”. El tema central de esta narración autobiográfica se centra en la figura de un joven muchacho de catorce años, Cristóbal, que tras ser acusado de sedición y motín, es internado en un reformatorio. Las imágenes y el lenguaje utilizados por el autor develan una agonía y una

forma en que los talleristas enfocan el tema de la guerra y sus durísimas consecuencias para la sociedad, pero también la presencia que este tema asume no sólo en su crítica sino en su poética, iluminan no pocos aspectos de la estética del proyecto.

Octavio Paz también se hace eco de una visión metafísica del problema español<sup>213</sup>. La bienvenida que el joven escritor les brinda a los republicanos, al saludar la recién inaugurada Casa de España en México (*Taller*, I, diciembre de 1938, pp. 57-58), parte de la misma noción trascendental y universalista del hombre expuesta por Revueltas en los ensayos antes mencionados, si bien se vincula asimismo con las inquietudes del propio poeta. Tres meses antes de la aparición de *Taller*, el joven escritor proponía una visión metafísica del conflicto bélico en las páginas de la revista *Ruta*. En este caso, la lectura del poemario *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en guerra* del poeta chileno Pablo Neruda genera en Paz una reflexión crítica sobre lo que significa la guerra en términos poéticos y humanos:

Esto no es política. No, y mil veces no. España no es una «causa política»: que se callen todos los políticos, que aquí, en el corazón nuestro, no hay más que el hombre, el hombre solo, el pueblo solo, en última y definitiva soledad. Para los poetas, España no es sólo el *escenario histórico pasajero* de la gran lucha mundial, sino el sitio sangrante que al tocar lo nuestro, lo que nosotros y nuestros padres hemos hecho, abandonado hoy a sí mismo, toca lo que *todos los hombres han hecho*.

---

desolación que contrastan con la visión del Hombre como valor supremo expuesta en el artículo citado anteriormente. En las primeras páginas del relato, el narrador describe el reformatorio con un lenguaje que marcará el tono desesperanzador de toda la narración: “¡Dios mío! ¿Si ocurrió lo más siniestro, lo más catastrófico, lo más sin nombre y del mundo no quedan sino estatuas y cenizas? Aquí se paró la noche tremenda. Hemos traspuesto sus umbrales. Si en algún sitio de la tierra habría de comenzar la noche – comenzar en su sentido más palpable y sensorial y mental– éste es ese sitio. Aquí acaba y principia todo” Véase José Revueltas, “El quebranto”, *Taller*, II, abril de 1939, p. 15. El tema de la esperanza y la agonía como elementos yuxtapuestos que conviven en un mismo individuo es otra de las obsesiones temáticas de Revueltas.

<sup>213</sup> Anthony Stanton ha señalado en la obra en prosa de Octavio Paz correspondiente a los años de la guerra civil española el carácter metafísico que el poeta le confiere a los acontecimientos bélicos: “la guerra civil española se ve en términos más metafísicos que puramente políticos: la guerra como tragedia universal del hombre; España como crisol de la lucha apocalíptica entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte”. Véase Anthony Stanton, “La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa de (1931-1943)”, art. cit., p. 40.

Ni un episodio ni una causa histórica. Es, por el contrario, el hecho *decisivo* de nuestra historia moral, la causa el hombre, en *definitiva* y para siempre. El gran drama metafísico del tiempo y la nada, agudizado en un instante tremendo y único, en un pedazo de historia, irreparable. Eso es España<sup>214</sup>.

En la lectura atenta que Paz hace de la trayectoria poética del chileno, sobre todo en lo que respecta al drama bélico, se descubre la presencia de otro gran poeta, León Felipe. También para Felipe, la tragedia española no debía ser entendida desde “causas políticas” sino a partir de consideraciones situadas más allá de fronteras dogmáticas. Esta noción del conflicto español sería uno de los elementos fundamentales que los talleristas harían suyos, y es una noción sobre la que Octavio Paz, en particular, reflexionaría en más de una ocasión.

El conflicto bélico y el trágico drama vivido como consecuencia de la guerra son algunos de los temas centrales más recordados de la poética felipiana. Textos como *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña* (1938), *El hacha* (1939) y el emblemático poemario *Español del éxodo y del llanto* (1939) resumen las preocupaciones del autor en los primeros años de su exilio en México. Sin embargo, a pesar de su solidaridad con la Segunda República, León Felipe fue también uno de los primeros poetas del éxodo en entregarse a la búsqueda de un hombre total, a la búsqueda y revaloración de la condición humana. Estas reflexiones alcanzarían su cenit en el poemario *Ganarás la luz* (1943). Pero es en el primer texto escrito camino del exilio, *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña*, “poema trágico español” –al decir de su autor–, en donde encontramos los primeros trazos de la trascendencia que asignaba al hombre.

---

<sup>214</sup> Octavio Paz, “Pablo Neruda en el corazón”, *Ruta*, 4, 15 de septiembre de 1938, pp. 25-33. Las cursivas son del propio autor.



*El payaso de las bofetadas y el pescador de caña* es un poemario que se centra en la capacidad que tiene el hombre para revertir la violencia y las nefastas consecuencias de la guerra en un universo de justicia y amor. La figura principal, y motor de este “evangelio de la justicia”, lo constituye el hombre, pero el hombre transformado en lo que León Felipe llama el “poeta prometeico”. Según el autor, estas dos virtudes –lo poético y lo prometeico– constituyen una fuerza fundamental y latente en todo ser humano. Sin embargo, es en los momentos de crisis, en las grandes revoluciones humanas, cuando esta fuerza se manifiesta.

El genio poético-prometeico es aquella fuerza humana y esencial que en los momentos fervorosos de la Historia, puede levantar al hombre rápidamente de lo doméstico a lo épico,  
de lo contingente a lo esencial,  
de lo euclidiano a lo místico  
de lo sórdido a lo limpiamente ético<sup>215</sup>.

La transformación del hombre cotidiano en un ser capaz de encaminar a la humanidad hacia la luz y la salvación –lo que el autor denomina su capacidad de transbordo–, constituye el primer signo revolucionario del poeta. El poeta prometeico tiene, entonces, la capacidad de crear una realidad, de ver y organizar el mundo que lo rodea como debería ser y no como es. De ahí que la figura emblemática que encarna esta metamorfosis sea Don Quijote, el payaso de las bofetadas. El grado de humanidad conferido a este personaje y la justicia y el amor que manifiesta en cada una de sus empresas, devela la importancia del hombre por encima de intereses materiales, sociales y políticos. En cambio, en el otro lado de la moneda figuran los mercaderes y los arzobispos, representados aquí por la Raposa y el pescador de caña. Los componentes estéticos e históricos que León Felipe utiliza se centran una y otra vez en la importancia del ser

---

<sup>215</sup> León Felipe, *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña: poema trágico español*, Fondo de Cultura Económica, México, 1938, p. 3.

humano. “El hombre es lo que importa” será la frase que el autor repetirá constantemente; y será la idea poética que formará parte esencial de sus posteriores obras literarias:

El hombre heroico es lo que cuenta.  
El hombre ahí,  
desnudo  
bajo la noche  
y frente al misterio  
con su verdadera tragedia  
con su única tragedia<sup>216</sup>.

El autor termina su poema trágico, especie de declaración de principios, con un llamado a la sociedad hispanoamericana para que todos los hombres sean, al igual que él, partícipes del “evangelio de la justicia”. El legado divino que les confiere, legado generador y organizador del universo, es la justicia, el amor y la caridad. “Españoles revolucionarios – comenta el poeta–, mexicanos revolucionarios: la enseña prometeica y cristiana es vuestra”<sup>217</sup>. Sin duda, el llamado que hace León Felipe, un llamado poético-místico, tiene repercusiones en el ambiente intelectual mexicano de finales de los años treinta. Se ven, desde luego, en una nota publicada en las páginas de *Taller*, donde Octavio Paz dialoga con estos presupuestos poéticos. Al respecto, el escritor mexicano declara:

La guerra, tan estúpida y cruelmente desatada por tres docenas de bárbaros, no sólo no ha detenido este apasionado redescubrimiento, sino que lo ha verificado con la sangre. Por eso la guerra de España tiene el carácter ecuménico y de salvación que la hace “decisiva”. Más allá de la disputa política y de la lucha mezquina de intereses imperialistas, como nos lo ha dicho León Felipe, está el gran pleito histórico y metafísico: la conquista del hombre. Y es hermoso, para todos los que compartimos con nuestras solitarias y angustiadas esperanzas esa lucha, ver cómo los intelectuales españoles reconquistan a México, lo descubren, a la misma hora en que miles de hombres, allá, mueren para reconquistar lo español universal. «El español, dice, el poeta, cava en el pecho de su hermano, para encontrar al hombre»<sup>218</sup>.

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>218</sup> Octavio Paz, “La Casa de España”, *Taller*, I, diciembre de 1938, p. 58.

La interpretación crítica que Octavio Paz ofrece del conflicto bélico se vincula a la transformación del hombre anunciada por el poeta español. Apoyándose en los planteamientos de León Felipe, Paz interpreta el drama español bajo una perspectiva metafísica. Quizás la frase que mejor expresa la postura humanista del autor de *El ciervo* en estos primeros años del exilio (y es una frase que resume en buena medida la estrategia crítica y poética que persiguen los talleristas desde el número inaugural de *Taller*) sea aquella que reza:

El hombre es lo que vale. Pero el hombre medido por su capacidad de transbordo y por su capacidad prometeica. Y esta guerra nuestra de hoy, lo mismo que todas las guerras civiles de España, se alza, se encona y se prosigue para buscar al hombre”<sup>219</sup>.

Las interpretaciones poético-cristianas del conflicto bélico que se deducen de la estética felipiana fueron determinantes en las reflexiones hechas por Octavio Paz. Fue, sin duda, ese margen de independencia crítica y poética que presentó León Felipe frente al materialismo dialéctico de la historia aquello que más atrajo al joven mexicano<sup>220</sup>.

Las reflexiones hechas por José Revueltas y Octavio Paz, en los primeros dos números de la revista, evidencian uno de los argumentos fundamentales para los talleristas: la necesidad de hallar el sentido de la existencia humana en tiempos de crisis. Ambos autores, simpatizantes y defensores de la causa republicana, proponen una interpretación de

---

<sup>219</sup> León Felipe, *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña: poema trágico español*, op. cit., p. 14.

<sup>220</sup> La interpretación metafísica que Octavio Paz hace del conflicto bélico en las páginas de la revista resulta sorprendente, sobre todo si tenemos presente los poemas de tema social inspirados en el conflicto bélico que el joven escritor mexicano había publicado unos años antes. “¡No pasarán!, “Elegía a un joven muerto en el frente de Aragón” junto con “Oda a España” fueron los poemas más comprometidos que Octavio Paz publicó durante la guerra. Estos poemas (y unos cuantos más de otra índole) fueron reunidos por Manuel Altolaguirre en *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*, Nueva Colección Héroe, Valencia, 1937. Si bien es cierto que en ellos encontramos varios indicios de la preocupación por el hombre, como categoría poética e histórica (tema que tanto inquieta al joven escritor durante los años en que transcurre la publicación de *Taller*), lo característico de cada uno de estos poemas es la lucha del pueblo español y el compromiso social. Con todo, la concepción estética de lo social en Octavio Paz se vuelve, al decir de Anthony Stanton, cada vez más distanciada, más universal y menos dependiente de la retórica del momento. Véase Anthony Stanton, *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, op. cit., p. 93.

la guerra muy distinta de las preocupaciones marxistas que caracterizaron a gran parte de la izquierda mexicana. Por lo mismo, el lenguaje utilizado por ambos ofrece similitudes estilísticas que vinculan al proyecto tallerista con la estética perseguida por la revista *Hora de España*. Y es que la revista mexicana también plantea conciliar una preocupación por los problemas históricos contemporáneos, por un lado, con la independencia crítica del escritor, por otro.

Las consideraciones políticas irán aunadas con categorías religiosas, metafísicas y poéticas. Así, resulta instructiva la presencia tanto de León Felipe como de José Bergamín en las páginas de la revista. Las propuestas estéticas de los dos autores republicanos coinciden con las nociones humanistas que los jóvenes mexicanos tenían del drama español. De igual forma, estas reflexiones y lecturas favorecen la búsqueda de la labor poética y crítica de los propios mexicanos.

El uso de la primera persona del plural en los textos arriba analizados indica la consciente voluntad de grupo que tenían los escritores mexicanos. El *nosotros* evoca a un grupo de jóvenes escritores que comparten las mismas inquietudes existenciales y estéticas, aun cuando éstas se expresen en formas diversas. La crisis que viven los escritores mexicanos es canalizada mediante la reconstrucción del Hombre como categoría histórica viva, metafísica y poética. Sin embargo, no se trata de crear una noción del universo sobre las bases de una filosofía utópica e ideal acerca de la esencia del hombre, sino de establecer las coordenadas más apremiantes del momento: entender la realidad del ser humano, sus ideales, angustias, temores y dichas. Hallar el sentido de la existencia humana constituye, pues, una preocupación honda y vital que se refleja tanto en la crítica como en la creación literaria de *Taller*.

En la postura que asumen los talleristas ante la guerra se puede entrever sus reflexiones sobre el lugar del intelectual y sobre la función del quehacer literario en la sociedad, reflexiones que, por otra parte, constituirán uno de los tópicos fundamentales de *Taller*. Por un lado, los jóvenes mexicanos intentan soslayar una interpretación comprometida y hasta cierto punto propagandística del conflicto, y por otro, quieren recalcar la independencia crítica del escritor. Elevar los acontecimientos bélicos a un plano universal y humano fue otra de las preocupaciones primordiales de *Taller* que la vincularon con el proyecto de *Hora de España*.

Con clara consciencia de lo que la guerra civil suponía para los españoles y para la humanidad en general, los talleristas entablaron una discusión muy directa con la revista española. Vale señalar que uno de los propósitos de *Hora de España* consistió, fundamentalmente, en otorgar una visión de conjunto sobre la actividad cultural y literaria de aquellos trágicos días, no sólo respondiendo a la situación político-social que padecía España, sino, sobre todo, rescatando el quehacer cultural del país.

A las voces de los españoles se unen entonces las voces de los mexicanos que reunidos en las páginas de *Taller* se hermanan en unos ideales comunes con los escritores agrupados en *Hora de España*. De ahí que se destaque con mayor nitidez lo sorprendente que fue la lectura que los escritores mexicanos dieron al conflicto bélico. Y, desde luego, el lugar crítico que le otorgaron al escritor tanto como la independencia que guardaron para sí en asuntos literarios fue otro de los rasgos que identificaron a los talleristas con el grupo de *Hora de España*<sup>221</sup>.

---

<sup>221</sup> De hecho, en la nota introductoria a la reimpresión del número veintitrés de *Hora de España*, María Zambrano resume uno de los rasgos más esenciales de esta revista (rasgo estético y ético que parecen haber tenido muy presentes los talleristas): “nacida en la guerra, no era de guerra. Era otra cosa”. Y más adelante propone: “y lo que de un modo privilegiado da a ver ante todo *Hora de España*, es la creencia de que la suerte

En este punto cabría preguntarse si se registró algún cambio en la actitud de los escritores mexicanos hacia el drama español en los números de la revista que se publicaron después de consumada la derrota republicana. ¿Se mantuvo la perspectiva metafísica y poética del suceso bélico? ¿Cuáles fueron los comentarios de los talleristas (si alguno hicieron) al enterarse de la derrota de la España Leal? A partir de la tercera entrega de *Taller*, correspondiente a mayo de 1939 (y a tan sólo un mes de la derrota) se guardó total y absoluto silencio en lo que se refiere a los acontecimientos ocurridos en la península. En septiembre de 1939 estalló la segunda Guerra Mundial y es de suponer que a partir de ese momento su silencio respondía a la esperanza de que las grandes democracias continuaran la lucha contra el fascismo internacional y derrocaran la dictadura de Franco. Es decir, es muy posible que los jóvenes mexicanos, lo mismo que los españoles de *Taller*, se negaban a aceptar la derrota de la República española como un hecho definitivo.

B) LA GUERRA CIVIL VISTA POR LOS REPUBLICANOS ESPAÑOLES: JUAN GIL-ALBERT Y

ANTONIO SÁNCHEZ BARBUDO

Siete fueron las colaboraciones que el Juan Gil-Albert entregó a las páginas de la revista mexicana. Todas fueron escritas en España. En el número dos, correspondiente a abril de 1939, aparece el cuaderno titulado *A los sombreros de mi madre y otras elegías*, que contiene siete elegías redactadas entre 1934 y 1935. Un título similar, “Elegía a los sombreros de mi madre”, aparece publicado en la revista *Isla. Hojas de Arte y Letras* de Cádiz, número 6, de 1935. En estas elegías el escritor se muestra a caballo entre el

---

del pueblo y la suerte del pensamiento eran una y la misma España. Al mismo tiempo se reencendía la lucha, su sentido universal se manifestaba”. María Zambrano, “*Hora de España XXIII*”, prólogo a la reedición facsimilar, *Hora de España, op. cit.*, p. v.

esteticismo, correspondiente a su prosa inicial, y la realidad social y política de los trágicos acontecimientos de la Revolución de Asturias.

En el siguiente número de *Taller*, mayo de 1939, Gil-Albert colabora con un ensayo fechado en Cataluña en 1938, titulado “En torno a la vocación (lo popular y lo social)”. El texto forma parte de una serie de ensayos que Gil-Albert había publicado durante la guerra civil en distintos medios impresos. Pienso, sobre todo, en “Palabras actuales a los poetas” y “El poeta como juglar de guerra”, publicados en la revista *Nueva Cultura*. También corresponde a esta polémica sobre cuestiones ideológicas, políticas y estéticas el texto titulado “Cartas bajo un mismo techo” (véase el capítulo III de este trabajo). Estos textos dan expresión a lo que podríamos denominar la teoría poética que el alicantino elabora durante la guerra civil española. En cada uno de ellos, Gil-Albert reflexiona sobre las transformaciones que los cambios sociales y políticos produjeron en el quehacer artístico de los escritores, al mismo tiempo que manifiesta su propia visión de lo que debía ser el arte y de cuál debía ser la función del artista en la sociedad.

En el número seis de *Taller*, correspondiente a noviembre de 1939, aparecen las dos “Meditaciones españolas” (“El lugar” y “La muerte”) que Gil-Albert escribió a raíz de su incorporación, en el verano de 1938, al XI Cuerpo del Ejército del Este. Se trata de narraciones sobre la guerra civil que analizaremos a continuación. “Los Ídolos” e “Imprecación a una divinidad hostil”, que constituyen los únicos dos poemas que Juan Gil-Albert publica en *Taller*, aparecieron en diciembre de 1939 y marzo-abril de 1940, respectivamente. Gracias a los manuscritos conservados en el Archivo Personal del poeta, resguardado a su vez en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, podemos fechar y clasificar estos dos poemas. “Los Ídolos” fue escrito en 1938, durante la estancia de Gil-

Albert en el monasterio medieval de Santa María de Gualter, en las orillas del río Segre<sup>222</sup>. Juan Gil-Albert no fechó el manuscrito de “Imprecación a una divinidad hostil”, pero dados el tema y el estilo del poema, podemos inferir que data también de la misma época.

Otra colaboración del escritor alicantino en esta revista fue su versión de un fragmento de *Hyperion* de Hölderlin, publicada en el número diez de *Taller*, en marzo-abril de 1940. Y por último, en el número once, julio-agosto de 1940, aparece el artículo titulado “Emilio Prados de la Constelación Rosicler” donde, tras recordar el nombre de “Constelación Rosicler” con que Juan Ramón Jiménez bautizó al grupo conformado por Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados, Gil-Albert evoca el mundo estético de este último, a quien compara con Théophile Gautier, Oscar Wilde y André Gide.

La selección que hace Juan Gil-Albert de los textos que publicará en *Taller* atiende, a nuestro parecer, a una etapa de transición que experimenta el autor tras su llegada a México. En entrevista con Luis Antonio Villena, Juan Gil-Albert habla de su producción literaria durante la etapa del exilio mexicano y, al respecto, comenta:

Gracias a Octavio Paz, fui un tiempo secretario de la revista *Taller*, y allí publiqué algún trabajo de crítica, además de ordenar y preparar cosas. Y, en fin, entonces empecé a escribir *Las Ilusiones*; hubo como un nuevo despertar en mí de la poesía<sup>223</sup>.

---

<sup>222</sup> Juan Gil-Albert dejó constancia de su paso por Gualter en un cuaderno de notas que lleva por título “Versos y estancia en un Viejo Monasterio”. Entre otras cosas, el cuaderno contiene seis textos escritos durante el verano de 1938. En las páginas del cuaderno aparecen las versiones manuscritas de “La Muerte”, “El lugar” y “Los ídolos” publicados en *Taller*, así como la versión manuscrita de “La caballería”, poema publicado en *Granada de las Letras y de las Armas* (agosto de 1938). Los manuscritos presentan una serie de cambios estilísticos y estéticos respecto de los publicados, modificaciones que a nuestro juicio merecen otra investigación. “Versos y estancia en un viejo monasterio”, ES.462508.BVAPI/AJGA OC Po//AJGA 1184, Biblioteca Nicolau Primitiu, Valencia.

<sup>223</sup> Luis Antonio Villena, *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert*, Anjana, Madrid, 1984, pp. 44-45.



“Ordenar y preparar cosas” es, sin duda, una de las explicaciones que Juan Gil-Albert ofrece de su participación y colaboración en las páginas de la revista. *Taller* coincidió, en efecto, con una pausa en la carrera del autor, una pausa que le brindó la oportunidad de retomar y remontar paulatinamente su trabajo creativo.

La labor literaria de Juan Gil-Albert –y de muchos de los escritores que se reunieron en torno a la revista *Hora de España*–, durante los últimos meses de la guerra civil ha sido bastante desconocida, sobre todo por la falta de documentos y datos que iluminen cómo fueron esos meses previos al éxodo. Sabemos, sin embargo, que hacia 1937 Juan Gil-Albert, junto con otros compañeros de la redacción de la revista republicana, se trasladó a Barcelona. En las páginas autobiográficas que recogió bajo el título de *Memorabilia*, Juan Gil-Albert dedicó varios pasajes a evocar sus experiencias durante la guerra civil, los sucesos ocurridos en el campo de concentración en Saint-Cyprien y la estancia que vivió en la casa del escritor francés Jean Richard-Bloch. En su rememoración de aquellos trágicos años, Gil-Albert pasa por alto la corta estancia que vivió, en el verano de 1938, junto con Manuel Altolaguirre y Ramón Gaya (entre otros) en el Monasterio Santa María de Gualter, en la región de Cataluña. Pese a que no consignó el episodio en sus memorias, Juan Gil-Albert dejó constancia de su paso por Gualter en el cuaderno de notas que lleva por título “Versos y estancia en un Viejo Monasterio”. Allí en el pueblo catalán, ambos escritores se dedicaron a editar la hoja literaria *Granada de Las Letras y de Las Armas*<sup>224</sup>.

Las “Meditaciones españolas”, texto que Juan Gil-Albert redacta durante el verano que vivió en Gualter, recogen algunas de las impresiones del autor acerca de la guerra civil española. Pese a que las narraciones fueron escritas en plena guerra civil, la actitud

---

<sup>224</sup> James Valender reconstruye este episodio de la vida de Manuel Altolaguirre y Juan Gil-Albert en “Manuel Altolaguirre, Juan Gil-Albert y su *Granada de las Letras y de Las Armas* (1938)”, *El Maquinista de la Generación* (Málaga), núm. 22-23 (mayo de 2013), pp. 49-70.

distanciada y contemplativa con que el poeta mira y describe los sucesos bélicos (apenas perceptibles en unas cuantas líneas) pone de manifiesto una escritura muy íntima y personal. En una nota al pie del texto, el autor aclara que “estas breves prosas escritas sobre un álbum de guerra, se publican sin la segunda meditación que llevaba por título: “Los hombres”<sup>225</sup>. Esta aclaración nos hace pensar que las narraciones pudieron haber sido escritas para ser publicadas en “Narración espontánea”, de la hoja literaria que Juan Gil-Albert editaba junto con Manuel Altolaguirre. Si bien es cierto que el propósito inicial de esta sección consistía en involucrar a los soldados en la publicación, esta iniciativa pudo haber sido el detonante para que Gil-Albert escribiese las prosas. En el editorial afirman que: “las anécdotas y experiencias de la guerra, escritas por aquellos mismos que las vivieron, pueden ser documentos llenos de interés y enseñanzas, no sólo para nosotros, sino para mañana y para nuestros hijos”<sup>226</sup>.

Las “meditaciones” muy poco tienen que ver con narraciones espontáneas de carácter anecdótico. Alejadas de cualquier dogma ideológico, estas meditaciones dan testimonio de la preocupación vital y existencial de un escritor que ha sufrido los estragos de la guerra. “El lugar”, la primera de las dos meditaciones, se inicia con una descripción detallada del valle donde se hospedan los editores de la revista junto con los demás soldados de la brigada. La descripción evoca un paisaje bucólico y placentero que es interrumpido por los oficios propios de la soldadesca: “residimos en un valle apacible cuyo silencio sería ejemplar si los ruidosos camiones de campaña no lo turbaran en un continuo tráfico por la carretera que bordea el río”<sup>227</sup>. Gil-Albert convierte los entornos geográficos por los que transita en motivo de su escritura. En esta prosa la narración transcurre entre la

---

<sup>225</sup> Juan Gil-Albert, “Meditaciones españolas”, *Taller*, VI, noviembre de 1939, p. 48.

<sup>226</sup> *Apud* James Valender, art. cit., p. 58.

<sup>227</sup> Juan Gil-Albert, “Meditaciones españolas”, art. cit., p. 48.

vegetación apacible del valle, el viejo monasterio, las familias de los campesinos y los sucesos bélicos.

A la mitad de la narración Gil-Albert parece sustraerse del entorno geográfico para comentar los sucesos de la guerra. La reflexión que nos ofrece no sólo involucra el quehacer propio de todo escritor sino que, además, abarca a todos los actores que desde distintos frentes y con distintas labores lucharon por el país.

¡Sueño inagotable de la patria! Entre la ensoñación pasada y la desconcertante epopeya actual, deslízanse nuestros días desaparecidos, minuciosos, íntimos, tiernos e inolvidables, cualquiera que haya sido la forma de sus años, el rango de su gracia, la dulce vulgaridad de sus horas o las dolorosas huellas de su lucha, y apoyados en este quebradizo balcón manchado por los pájaros, contemplando la aparente placidez del paisaje, quieto y huidizo al mismo tiempo, nos recordamos perteneciendo a una independencia caótica sin duda, cercada de temores, numerosa de prodigios, intensa y desesperada en su obcecación y en su avidez, pero cuya libre espontaneidad creadora, no sería difícil discernir hasta qué grado de lo posible ha hecho de la existencia del hombre una álgida realización de su destino<sup>228</sup>.

El paisaje parecería ser un elemento externo, incompatible con los sucesos bélicos; sin embargo, en la poética gilalbertiana la Naturaleza – escrita en mayúsculas – se transforma en un espacio donde convergen las escenas de guerra, el mundo interior del escritor, la desolación y, en otros momentos, la exaltación de la propia vida. Gil-Albert recuerda que, aunque la guerra ha transformado los hábitos de la sociedad y, por tanto, ha modificado la relación del hombre con el entorno social y natural que lo rodea, los procesos naturales continúan su evolución:

Posiblemente, los hechos de los hombres no adormecen a la naturaleza, por el contrario, la enardecen y la intensifican y nunca se sabrá hasta qué punto su indiferente apariencia vegetal, sus inaccesibles cimas celestiales, y su misterio todo, colaboran y hasta inducen al hombre a la entrega de su ferocidad y a la plena satisfacción de sus complacencias. Yo la veo aquí como crepitar en torno nuestro,

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 51.

envolvente y luminosa, poblada de los seres innumerables del estío, y amenazadora, aun en estos fragantes días en que parecen cumplirse sus votos eternos<sup>229</sup> .

La narración culmina con la descripción de la llegada de una brigada que, “bajando de las líneas de fuego en sus caravanas de camiones”, buscaban lugar para su descanso. La irrupción del batallón en la oscuridad de la noche y el ruido de una imprenta, “rítmica como un pulso”, despiertan al joven escritor. Ante tal diversidad de rumores, Gil-Albert evoca una frase griega que por entonces había leído: “Todo está lleno de dioses...”. Sin duda, la versión que Juan Gil-Albert ofrece de la contienda bélica fue una de las más heterodoxas y divergentes de la política cultural reivindicada por el gobierno republicano durante la guerra.

En “La muerte”, segunda narración de las meditaciones, Gil-Albert relata el entierro de un soldado caído en batalla. En esta narración el tema de la guerra queda relegado a un segundo plano y se vitaliza el tema eterno e intemporal del hombre: el sentido de la vida y la muerte. Al igual que en la primera narración, la aproximación es descriptiva. El autor describe con lujo de detalles las personas que en procesión llevan el féretro al campo santo: el carretero, los enterradores y las mujeres. Una vez concluida la ceremonia del entierro, Gil-Albert reflexiona sobre el suceso que acaba de contemplar:

La cuestión de la necesidad del mito, del símbolo, de la envoltura alegórica, de la creación, volvía desde lejos a inquietar este sencillo suceder de los hechos, como si un inexplicable miedo al vacío, turbara la frialdad con que yo mismo pude ser el espectador de la escena que comento. Hace tan sólo dos años, la conmoción hubiera sido terrible y ahora me preguntaba con desaliento si mi fuente no se habría secado también, pues no podía atribuir a la fortaleza un sentimiento de indiferente vaguedad que me envolvía, como esos nubarrones grises que al pasar apagan el paisaje y neutralizan el brillo de sus colores<sup>230</sup> .

---

<sup>229</sup> *Ibidem.*

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 54.

En la meditación que nos presenta Gil-Albert se advierte que la trascendencia del tema radica no en el soldado muerto, sino en las sensaciones y sentimientos que provoca el tema de la muerte en el autor. Sin duda, los estragos del conflicto bélico habían conmocionado a todos los involucrados; pero la muerte, como consecuencia inmediata de la guerra, fue un asunto que insensibilizó, quizá por habitual, a muchos. Gil-Albert culmina su meditación confesando que, así como el curso de la naturaleza continúa independientemente de los sucesos bélicos, “la vida, aunque nos produzca extrañeza, continúa su curso natural a través de la guerra”<sup>231</sup>.

Otro texto fechado en Cataluña en 1938 que dialoga con las reflexiones estéticas propuestas por Gil-Albert en sus “meditaciones”, es el ensayo “En torno a la vocación (lo popular y lo social)”. Se trata de un texto que analiza cuál debe ser la vocación del escritor en tiempos de guerra. Gil-Albert plantea el quehacer del escritor en torno a dos posibilidades: resignarse a seguir ciegamente una serie de normas estéticas para cumplir con ciertos dictados ideológicos o, por el contrario, rechazar las normas limitativas del arte realista y popular. “Los esquemas que algunos quisieran imponernos [comenta Juan Gil-Albert], no nos sirven de nada, no ya como realización, sino, lo que es peor, ni siquiera como búsqueda, pues los caminos del espíritu son otros”<sup>232</sup>. El conflicto acerca de la vocación del escritor se resuelve muy al estilo gilalbertiano.

La reconstrucción del pensamiento estético gilalbertiano durante la guerra civil española plantea sorpresas y dificultades en el ámbito del compromiso ideológico, por un lado, y en el medio literario y artístico, por otro. Al margen de la militancia política (recuérdese que el poeta valenciano nunca estuvo adscrito a ningún partido político), Juan

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>232</sup> Juan Gil-Albert, “En torno a la vocación (lo popular y lo social)”, *Taller*, III, mayo de 1939, p. 55.

Gil-Albert colaboró con las Misiones Pedagógicas y, además, fue secretario de la sección de literatura de la Alianza de Escritores Antifascistas de Valenciana. Sus textos, no obstante, recorren una gama de temas y tonos que descubren lo que el autor en la última etapa de su vida denominó como “inocente manifestación de lo que podríamos llamar un destino contradictorio. El *ego* y el *populus*; el intimismo y lo social. Dos contrastes. Que es poco corriente encontrar imbuidos de una tenacidad afin”. Estos temas van desde la aversión al anecdotismo de la guerra, la actitud contemplativa y distanciada de los sucesos cotidianos hasta una dignidad poética fundamentada en el compromiso moral con la tragedia del hombre<sup>233</sup>.

Antonio Sánchez Barbudo fue otra figura importante del exilio republicano español que colaboró en las páginas de *Taller*. Desde 1939 hasta 1945 vive en México, luego se traslada a Estados Unidos. Cinco fueron las colaboraciones de Sánchez Barbudo en la revista mexicana: tres reseñas, un ensayo crítico y un fragmento narrativo. Durante su temporada en México, Antonio Sánchez Barbudo colabora en varias revistas y periódicos nacionales y funda – junto con Lorenzo Varela, Juan Rejano, Miguel Prieto y otros exiliados – una de las revistas más importantes y polémicas del exilio republicano español, *Romance*. Durante esta época, la producción de Sánchez Barbudo se caracteriza por sus estudios críticos y sus traducciones. Escribe y publica uno de sus libros más comentados por la crítica, *Una pregunta sobre España* (1945). También acaba la novela que había empezado a publicar por entregas en *Hora de España: Sueños de grandeza*. La novela se publicará en Buenos Aires en 1946.

---

<sup>233</sup> Juan Gil-Albert, *Mi voz comprometida (1936-1939)*, estudio preliminar de Manuel Aznar Soler, Laia, Barcelona, 1980, p. 76.

Las colaboraciones de Antonio Sánchez Barbudo incluidas en *Taller* contienen elementos que, al decir de Teresa Férriz Roure, “nos sitúan dentro de un proceso de reflexión personal y colectivo. En estos textos se apuntan, más o menos explícitamente, una serie de conceptos que dibujan algunos caracteres del pensamiento literario esbozado durante el primer momento del destierro español en México”<sup>234</sup>. Por una parte, Sánchez Barbudo emprende una reflexión sobre su propio quehacer como crítico literario y novelista y, por otra, apela a ciertos temas de interés común para todos los compañeros del éxodo. La presencia de España en América, la figura de Antonio Machado y la poesía de León Felipe son algunos de los temas que el joven novelista desarrolla en estas notas críticas.

Antonio Sánchez Barbudo también es uno de los primeros escritores en resaltar la importancia de Antonio Machado para el exilio español. Y en efecto, para los exiliados Antonio Machado se convierte en el símbolo poético de la II República Española y, junto a Federico García Lorca y Miguel Hernández, completa la martirología propia del destierro. En las páginas de *Taller*, Sánchez Barbudo esboza unos primeros apuntes sobre Machado que luego desarrollará en sus *Estudios sobre Unamuno y Machado* (1959). Al mismo tiempo, pone en justa perspectiva la poética de León Felipe, otro de los símbolos del exilio español. Estas primeras reflexiones estuvieron marcadas por la cercanía de los hechos ocurridos durante la guerra civil española y por la necesidad de articular un discurso que explicara el delicado proceso de su inserción en una nueva realidad.

La primera nota crítica que publica Sánchez Barbudo en *Taller*, recién instalado en tierra americana, se titula “La maravilla en la sangre”, correspondiente al número cinco, octubre de 1939. Se trata de una reflexión sobre la Conquista de la Nueva España, con motivo de la publicación de *Crónicas de la conquista*, el segundo volumen de la colección

---

<sup>234</sup> Teresa Férriz Roure, “El *Taller* de Antonio Sánchez Barbudo”, *Anthropos*, 149, octubre 1993, p. 75.

Biblioteca del Estudiante Universitario editado por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1939. El libro reúne una serie de crónicas, cartas y fragmentos que, junto con una introducción de Agustín Yáñez, ofrece al lector una historia de las sociedades precolombinas, así como un resumen de algunos de los sucesos más importantes de la conquista española en tierras americanas.

En la octava entrega, correspondiente a diciembre de 1939, aparece la segunda colaboración de Antonio Sánchez Barbudo. “Sobre una novela de un poeta” es el título que lleva el comentario que el escritor español hace en torno a *El gran Meaulnes* de Alain Fournier. La elección de la novela, editada en Argentina por la editorial Sur, devela una de las preocupaciones estéticas de Sánchez Barbudo, esto es, la búsqueda de un nuevo ideal novelesco. El comentario crítico, por lo mismo, constituye una continuación de la reflexión estética que respecto del arte de novelar Sánchez Barbudo emprende por esos años.

En los números ocho y nueve, entrega doble, correspondiente a enero-febrero de 1940, Sánchez Barbudo publica una reseña de *El español del éxodo y del llanto*, el primer poemario de León Felipe publicado en el exilio. Si bien Sánchez Barbudo lo considera uno de los poetas más influyentes y significativos de aquellos tiempos, su comentario nos remite a uno de los aspectos menos afortunados de la convivencia entre los republicanos asilados en México: las disputas internas entre los distintos grupos del exilio español republicano.

La última colaboración de Antonio Sánchez Barbudo en las páginas de *Taller* corresponde a un extenso comentario sobre Antonio Machado y sus recién editadas *Obras Completas* (Séneca, México, 1940). Un tema fundamental que ocupa gran parte de la reseña es la idea de tradición cultural y literaria enunciada durante la guerra civil española. La tradición poética que se desprende de la obra machadiana le sirve de punto de partida a



Sánchez Barbudo para elaborar su propio pensamiento al respecto. Sánchez Barbudo hace una revisión crítica de la obra y de la vida del autor y completa su reseña con un breve comentario acerca de la edición de Séneca.

“Primavera-otoño, 1938”, al igual que las “Meditaciones” de Gil-Albert, es una narración inspirada en experiencias vividas por el autor durante el último año de la guerra civil española. Pese a que el relato de Sánchez Barbudo es mucho más narrativo que las “meditaciones”, presenta varias semejanzas temáticas y formales. En uno y otro caso estamos frente a narraciones de carácter autobiográfico; por medio de distintas estrategias literarias y estéticas, los autores narran sus experiencias en las retaguardias de los batallones de guerra. El lugar de los sucesos es Cataluña: Gualter, en el caso de Juan Gil-Albert, y Tarragona, en el caso de Antonio Sánchez Barbudo. Y aunque la guerra es el detonante de las dos prosas, el eje central en ambas narraciones es la figura del escritor y su quehacer literario.

El relato de Sánchez Barbudo inicia con una escena en movimiento, vista desde un “movible observatorio”, al decir del narrador. La escena corresponde a la estancia que el autor había pasado en Tarragona como comisario de la Escuela Militar de la 45 División del Ejército Republicano<sup>235</sup>.

Un camión militar, polvoriento y maltrecho, con el color del frente, hundido, como esa muerte anónima desparramada y perdida por los campos, un camión opaco corría a gran velocidad una tarde del mes de Abril de 1938 por la carretera asfaltada

---

<sup>235</sup> En 1993, Sánchez Barbudo recuerda este suceso y comenta que tras una larga búsqueda de su brigada, “finalmente pude encontrar a Jorge Hans, en un pueblo de Tarragona, cerca del Ebro. Era ahora jefe de una nueva 45 División, que estaba organizándose, con muchos soldados españoles [...] No tardó en nombrarme comisario de una pequeña escuela militar que iba a crearse, de la cual sería comandante el escritor y viejo soldado Ludwig Renn. La situación en los frentes se había, de momento, estabilizado. Se trataba de formar rápidamente oficiales, con vistas a la nueva ofensiva. Campesinos de heroico comportamiento pero de muy baja cultura recibían en esa escuela lecciones de táctica, y yo me encargaba de las clases de geografía, historia y cultura general”. Véase Antonio Sánchez Barbudo, “Autopercepción intelectual”, *Anthropos*, núm. 149, 1993, p. 31.

que corta los huertos próximos a Tarragona. Muchos camiones marchaban por aquellos días desde Barcelona al Ebro, donde se acababa de establecer la línea<sup>236</sup>.

El autor recurre a un narrador omnipresente para presentar al personaje principal, Emilio. Las meditaciones del personaje, las anécdotas bélicas que cuenta, así como la preocupación principal que lo atormenta durante todo el relato ponen en evidencia que Emilio es la reconstrucción ficcional del propio autor: “el mundo se había derrumbado para nosotros. Era siniestro callar y decir algo era también muy lúgubre. Todo resultaba penoso. Emilio, desde su movable observatorio, creía sentir un llanto que se escondía en los rincones de recato y olvido”<sup>237</sup>.

En la primera parte de la historia se describe el ambiente de la primavera. El narrador se lleva una gran sorpresa, ocurre cuando, en tiempos tan amargos y sangrientos como la guerra, se percata de la presencia de la vida, de la primavera “sensual”, “reverdecida” y “aromática” de aquel lugar. Sin embargo, la dicotomía que se presenta entre el paisaje y la tristeza del narrador logra fundirse en una sola imagen: “aquella primavera mediterránea era *total* y nos poseía por completo. Nos impregnábamos de ella como ella parecía impregnada de nuestro dolor”. Y más adelante comenta: “Fue aquel un tiempo terrible. Sin embargo, la vida era aún la vida, la tierra aún la tierra y todavía existían paredes en pie y cercados indiferentes”<sup>238</sup>.

La descripción del paisaje se interrumpe cuando Emilio intenta dialogar con el chofer del camión; deseo que rápidamente queda tronchado ante la negativa del otro. La reacción inmediata del personaje es adentrarse en sus propios recuerdos. En este punto se desencadena el suceso principal del relato: Emilio tiene la necesidad de explicarle al

---

<sup>236</sup> Antonio Sánchez Barbudo, “Primavera-otoño, 1938”, *Taller*, XI, julio-agosto de 1940, p. 41.

<sup>237</sup> *Ibidem*.

<sup>238</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

Comisario de la división la importancia de su trabajo en la retaguardia. Además, quiere expresarle su deseo de marchar a alguno de los frentes de batalla.

Preparaba ya, en medio de la agitación que sentía levantarse dentro de su alma, frases del discurso orgulloso que pensaba espetar al nuevo Comisario: “Yo no tenía contacto alguno con la División. Fui a Barcelona mandado. No lo pedí. Prestaba mis servicios en la División, pero como soldado pertenecía a la Brigada ... Me incorporé a ella en cuanto acabé mi misión, para no permanecer en la retaguardia ni un día más de los precisos. De la Brigada he venido a rendir cuentas de mi trabajo apenas he sabido su paradero. En Barcelona hice lo que debía. Ahora solicito que se me releve, puesto que ya, sin proponérmelo, he descansado bastante”.

Este soliloquio de Emilio fue, en su cerebro, menos conciso aún que lo que acabamos de exponer, y algunas de las frases las repitió muchas veces una vez que alcanzaron su forma definitiva, “También le diré que solo empleé para mi labor el tiempo justo y que puedo probarlo. Y que el trabajo realizado le [sic]considero *importante*”. Mas sobre este último punto se abstuvo Emilio de precisar más sus conceptos, que eran confusos para él mismo. Ciertamente que el trabajo que realizó en la retaguardia era serio y que no podía llevarlo a cabo cualquiera. Ciertamente que no solo combatiendo físicamente se hacía por ganar la guerra. Esto era indudable y todos estaban de acuerdo con ello, mas era un razonamiento que no podía ser empleado por los mismos que estaban interesados *personalmente* en encomiar esta verdad: he aquí una cruel paradoja<sup>239</sup>.

Aunque no se especifica cuál es la misión que realiza Emilio en Barcelona, sabemos que el suceso hace referencia al trabajo que Jorge Hans, Comisario en el Batallón de Aragón, le encomienda a Sánchez Barbudo. El Comisario le encarga la confección de un libro que cuente la vida de los brigadistas internacionales de su batallón. A principios de 1938, Sánchez Barbudo realiza una serie de entrevistas, reúne los documentos correspondientes y se traslada a Barcelona para su publicación. En la confección del libro, según asegura Sánchez Barbudo, también colabora Ramón Gaya con varias ilustraciones y viñetas. En el verano de ese año se imprime el libro que, por razones desconocidas, no se llega a repartir. Esta situación provocó cierto disgusto entre el Comisario y Sánchez Barbudo<sup>240</sup>.

---

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>240</sup> Véase Antonio Sánchez Barbudo, “Autopercepción intelectual”, art. cit., p. 31.

El suceso, como puede apreciarse, dejó una huella bastante amarga en el escritor. La reflexión sobre el lugar social del escritor durante la guerra fue un tema debatido en distintos foros y espacios públicos. En este caso, el tema remite a la polémica que Antonio Sánchez Barbudo había mantenido con Guillermo de Torre en 1937 en torno al arte y a la función social del escritor. La controversia, al igual que la que mantuvieron Ramón Gaya y Josep Renau respecto del arte de guerra, permite entender la conmoción que vivieron los escritores y artistas durante el conflicto bélico. Sin embargo, más allá de plantearse la necesidad de un arte crítico, comprometido pero no claudicante, en su narración Emilio (Antonio Sánchez Barbudo) se pregunta por la utilidad de las letras en un conflicto armado. El narrador pone especial énfasis en la urgencia que siente Emilio en irse al frente de batalla; sin embargo, la historia culmina con esta reflexión: “¡En realidad qué poco soy yo para el Ejército, para la Patria, para los hombres y cuánto para las estrellas, cuánto para el espíritu, para el espíritu eterno, que no es mío ni de ningún otro hombre, sino de los siglos!”<sup>241</sup> .

## 2. LA LITERATURA ESPAÑOLA DE LA GUERRA CIVIL Y LA LITERATURA ESPAÑOLA EN EL EXILIO

Los jóvenes mexicanos agrupados en *Taller* también comentaron la labor cultural y estética que habían emprendido los escritores republicanos en las páginas de la revista *Hora de España*. Efraín Huerta, en la reseña titulada “Tres libros”, aparecida en el número inaugural de *Taller*, comentó tres textos publicados por Ediciones Hora de España. Los títulos seleccionados fueron los siguientes: *Entre dos fuegos. Narraciones (1937-1938)* de Antonio Sánchez Barbudo; *El hombre y el trabajo*, de Arturo Serrano Plaja; y *Son nombres ignorados, elegías, sonetos, himnos*, de Juan Gil-Albert. Tanto los relatos de Sánchez

---

<sup>241</sup> Antonio Sánchez Barbudo, “Primavera-otoño, 1938”, art. cit., pp. 60-61.

Barbudo como los poemarios de Serrano Plaja y Gil-Albert se difundieron en plena guerra civil. Y, desde luego, el conflicto bélico, como vivencia íntima y colectiva, supuso para los escritores nuevas inquietudes de orden ético-moral, por un lado, e interrogantes y nuevas búsquedas en cuanto a la expresión poética, por otro. Preguntas y cuestionamientos que, cuando menos desde la revolución de octubre de 1934, se venían fermentando en diversos foros y proyectos hemerográficos españoles. Sin embargo, en los libros citados estas preocupaciones son expuestas con mayor conciencia crítica, justamente a raíz de los acontecimientos bélicos.

El nuevo escenario geográfico que produjo la guerra civil –España quedaba dividida en dos zonas irreconciliables– marcó de forma definitiva el quehacer literario de los escritores no menos que el ritmo de sus vidas. Ante el acontecimiento que dividía al país cada intelectual tuvo que definir su posición ideológica y moral. De ahí que muchos re-inventaran su estética, reorientando su obra en función de la causa republicana; modificar y adaptar su visión del mundo a la nueva realidad se les hacía indispensable. Aquello que se consideraba tradicionalmente como materia poética quedaba a menudo eliminado ante la presión de las circunstancias más inmediatas. Se hacía necesaria una reflexión que pudiera dar cuenta de las preocupaciones surgidas del conflicto, que pudiera reflejar las nuevas formas de vivir y entender el presente. La guerra supuso, entonces, la creación de un espacio nuevo y, por ende, distinto; un territorio que los poetas y escritores exploraron en su esfuerzo por darle su expresión estética apropiada. En una de sus reflexiones sobre los cambios estéticos y morales que la guerra civil provocó en el quehacer literario y artístico de aquellos años, Arturo Serrano Plaja comentó lo siguiente:

Ante la guerra, ante el hecho brutalmente concreto de la guerra, no sólo aceptada, sino ardorosa y libremente mantenida por todos los españoles dignos, el escritor, el intelectual del lado de acá de las trincheras, tiene indudablemente muchas preguntas

que hacerse a sí mismo, cuyo enunciado, con la trágica realidad guerrera, ha tenido que ser modificado<sup>242</sup>.

Los libros reseñados por Efraín Huerta responden en gran medida a esta nueva inquietud y congoja. La temática de los tres libros se centra, precisamente, en ese intersticio entre el mundo que quedaba atrás y el mundo desolador presente. Son textos que giran, sobre todo, alrededor de una recreación moral y poética del paisaje bélico, pero no sin resaltar la lucha individual e íntima del ser humano. De ahí que la noción recurrente en cada uno de los libros sea el hombre marcado por la violencia y la agonía, pero también por la esperanza, el amor y la libertad.

La compleja relación que se da entre el hecho social y el fenómeno poético es una de las preocupaciones que recorre gran parte de la producción artístico-literaria durante los años de la guerra civil española. Esta relación coloca al escritor en una posición conflictiva, presionado como está por su compromiso político y social, por un lado, y por las exigencias de su disciplina artística, por otro. Y, desde luego, esta tensión define el rumbo estético de los tres libros citados. Juan Gil-Albert resume esta disyuntiva y, al mismo tiempo, plantea una solución. En el prólogo al libro *Son nombres ignorados* afirma:

Que esta preocupación social haya influido en mi arte, es indudable. Pero considero secundario el que sean los temas los indicadores de una influencia que podría ser en todo caso, superficial; lo importante y vivaz será el registrar las transformaciones que ello haya podido producir en mi forma de sensibilidad, y la amplitud de rumores nuevos que mi inspiración conduzca al seno de la poesía<sup>243</sup>.

En cierto modo, y por medio de distintas estrategias artísticas, cada uno de los libros citados nos remite a una reflexión sobre el concepto humanista y social del arte y de la vida. De ahí que el ejercicio artístico no suponga una renuncia de la personalidad creadora ni la anulación de la intimidad propia de cada escritor. La reseña publicada por Huerta en las

---

<sup>242</sup> Véase Arturo Serrano Plaja, "Testimonios: frente del centro", *Hora de España*, v, mayo de 1937, p. 53.

<sup>243</sup> Juan Gil-Albert, *Mi voz comprometida (1936-1939)*, op. cit., p. 108.

páginas de *Taller* se hace eco de esta discusión y responde, a su vez, a una preocupación ética sobre el quehacer literario.

Ahora bien, al leer la reseña de Huerta salta a la vista que sus mayores elogios los guarda para el poemario de Arturo Serrano Plaja. Puesto que otro tallerista, Octavio Paz, también expresó una predilección muy especial por *El hombre y el trabajo*, conviene que prestemos una atención muy especial a esta obra. ¿De qué trata *El hombre y el trabajo*? ¿Cuáles son sus propuestas más importantes? ¿Por qué los dos poetas mexicanos se sintieron especialmente atraídos hacia esta poesía? Entender el quehacer literario como un instrumento artístico que no está reñido con una preocupación política y social, pero que tampoco renuncia a la disciplina artística fue uno de los rasgos que definieron el pensamiento estético de Arturo Serrano Plaja. Así pues, conviene recalcar la trascendencia que los talleristas le atribuyeron a este poemario.

*El hombre y el trabajo* fue el resultado de por lo menos dos años de búsqueda e indagación poética que se interrumpió, y a la misma vez se nutrió, con el estallido de la guerra. El proceso de composición que siguió el libro data de 1935, fecha en que se da a conocer por primera vez el poema “Estos son los oficios (fragmento)”. El poema fue publicado entonces en el número inaugural de la revista dirigida por Pablo Neruda, *Caballo verde para la poesía*. Otros textos que finalmente integraron el poemario fueron publicados en revistas como *Hora de España*, *El Mono Azul* y *Nueva Cultura*. Durante la guerra el poeta colaboró en revistas de muy diversa orientación ideológica —algunas más apegadas al arte de compromiso o de propaganda y otras vinculadas a una mayor independencia artística, pero todas fieles a la causa republicana—, lo cual confirma la apertura al diálogo del propio Serrano Plaja, lo mismo que del grupo de *Hora de España* al que pertenecía.

En su libro Serrano Plaja retoma y reinventa la tradición clásica, sobre todo en lo que respecta a *Los trabajos y los días*, de Hesíodo, por un lado, y por lo que toca a las *Bucólicas* de Virgilio, por otro. Esta manera de releer los textos clásicos, combinado con la nueva apuesta por una poesía “sin pureza”, al estilo nerudiano, dieron pie a una nueva propuesta poética que los talleristas tendrían muy presente. Y es que la convivencia entre las formas clásicas de la poesía y la necesidad de expresar sentimientos y vivencias en concordancia con el momento histórico fueron rasgos que quedarían plasmados asimismo en ciertas publicaciones de *Taller*.

El poemario está organizado en varias secciones. Cada una está integrada por distintos poemas que remiten a un tema específico. Por ejemplo, *Federación del arte de imprimir* incluye: “Los impresores”, “Los albañiles”, “Los poetas”; *Federación de los trabajadores del mar* comprende: “Invocación al mar”, “Los marineros”, “Los pescadores”, y así sucesivamente en cada apartado. La idea central del poema se fundamenta en la interpretación poética del trabajo. La estética de Serrano Plaja se orienta, sin embargo, en dos direcciones a la vez: por un lado, hace una interpretación poética del hombre, del ser humano, como un ser espiritual, y por otro, ofrece una interpretación de su realidad material y cotidiana. Con todo, la visión poética que se plasma en el poemario no intenta ser una apología o panegírico del trabajo, pues éste a fin de cuentas es presentado en toda su realidad fatigosa. “Solo viendo el trabajo como fatiga – comenta el poeta–, como dolor, me parece lícito intentar la poesía del trabajo”<sup>244</sup>. El dolor constituye uno de los aspectos fundamentales que recorre gran parte de los poemas del libro porque es algo que también se vincula a la experiencia amorosa del sujeto poético. De ahí que la circularidad del poemario

---

<sup>244</sup> Arturo Serrano Plaja, *El hombre y el trabajo*, con dibujos de Ramón Gaya, Hora de España, Barcelona, 1938. Sigo aquí la reimpresión facsimilar con introducción y notas de Francisco Caudet, Ediciones de la Torre, Madrid, 1978, p. 10.



resulte tan notoria: “A la Amada” y “Virginia, el amor en la guerra” son los poemas que abren y cierran, respectivamente, las páginas del libro.

Todo en este mundo –la realidad del hombre, la materialidad de su oficio, el amor y la muerte– es susceptible de ser poetizado. En el poemario se concretiza la relación física y material del trabajo con la condición espiritual y humana del hombre. En este sentido, la práctica poética de Serrano Plaja une aspectos que ordinariamente se presentan como divergentes: lo externo/ lo interno, lo individual/ lo colectivo y lo íntimo/ lo público. Estas oposiciones iluminan una nueva materialidad poética:

Las cosas tenidas por más puras, por ciertos groseros espiritualistas, mantienen una relación estrechísima, incluso de dependencia, con un hondo e indestructible contacto con los trabajos manuales, con el sudor corporal, que es tan espíritu, por tan humano, como el amor o la muerte, los dos grandes temas poéticos eternos<sup>245</sup>.

La solidaridad dicta el tono que preside la reseña de Efraín Huerta. La lectura que hizo el poeta mexicano no sólo dio expresión a sus propios sentimientos como lector, sino que, además, contribuye de manera decisiva a determinar la configuración espiritual del grupo. Y esto, desde luego, no fue casual, ya que entre los escritores de *Taller* la crítica literaria fue entendida como parte de un proceso de escritura y autoevaluación estética. “Que no se me disculpe –escribió Huerta–. Cuanto he dicho y escrito por España y sus defensores tuvo siempre un sabor a región dolorosa, desordenada, poética. Lo que ahora diré tendrá las mismas características, sin importarme el contenido tono apasionado”<sup>246</sup>. Como ya se ha dicho, el libro que más le conmovió fue *El hombre y el trabajo* de Arturo Serrano Plaja, que más adelante dejará una huella indeleble en su propia obra poética:

Siempre he pensado que este libro es el que yo esperaba, si no en Arturo, en otro poeta joven español. Pero qué bien que haya sido en el autor de *Sombra indecisa*.

---

<sup>245</sup> *Ibid*, p. 11.

<sup>246</sup> Efraín Huerta, “Tres libros españoles”, *Taller*, I, diciembre de 1938, p. 60.

Doblemente me alegro, por ser un libro ambicioso y porque los temas, amorosamente tratados, son universales y en el lenguaje poético toman un gallardo tinte de nobleza y austeridad que mucho me conmueve y enorgullece. Sí; me enorgullece por ser ya obra de una gran madurez juvenil. Y porque Serrano Plaja, españolísimo, es también nuestro [...]

Diré también que ninguno de los actuales libros de poesía en torno a España, me ha conmovido tanto como *El hombre y el trabajo*, que siempre me parecerá ¡oh días inciertos, angustiosos! una soberbia, estremecida prueba de dignidad poética por parte de aquella gran patria nuestra y sus trabajadores y soldados, en cuyo nombre ha hablado Arturo<sup>247</sup>.

El futuro autor de *Los hombres del alba* manifestó en varias ocasiones un marcado interés por la obra poética del español. Tanto la obra poética como la militancia política de este poeta-soldado (Serrano Plaja fue miembro de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura a la vez que comisario político del Quinto Cuerpo del Ejército Republicano en Teruel) determinaron en gran medida el gusto estético que el joven mexicano expresó por este autor. Meses antes de la aparición de la reseña, Efraín Huerta había publicado dos notas sobre la evolución poética de Serrano Plaja. Como en ocasiones anteriores, el periódico *El Nacional* fue la plataforma pública que Huerta utilizó para expresar la afinidad que sentía hacia el poeta<sup>248</sup>.

La semejanza entre los distintos textos que le dedicó el mexicano –tanto las notas aparecidas en el periódico como la reseña publicada en *Taller*– obedeció a un elemento esencial: al deseo de resaltar la nobleza y la dignidad poética con que Serrano Plaja enfrentó los trágicos acontecimientos de la guerra. Tres aspectos poéticos parecen haber dejado una huella especialmente profunda en Huerta: el canto a los trabajadores, el canto a la Amada y el canto al ejército de la República. En sus comentarios sobre el tratamiento

---

<sup>247</sup> *Ibidem*.

<sup>248</sup> Véase Efraín Huerta, “Arturo Serrano Plaja (I)”, *El Nacional*, 12 de junio de 1938, p. 1; y “Arturo Serrano Plaja (II)”, *El Nacional*, 13 de junio de 1938, p. 1 y 5. *Apud* Efraín Huerta, *Aurora roja. Crónicas juveniles (1936-1939)*, edición de Guillermo Sheridan, Pecata minuta, México, 2006, pp. 177-179. Para una visión integral de la carrera de este poeta, véase José Ramón López García, *Vanguardia, revolución y exilio: La poesía de Arturo Serrano Plaja*, Pre-Textos, Valencia, 2008.

dado a estos temas Huerta dirige la discusión, sobre todo, hacia dos conceptos fundamentales: la libertad y el amor. Si bien es cierto que estos son conceptos universales y, por lo mismo, muy frecuentados por la poesía, no por ello es menos cierto que la lectura de *El hombre y el trabajo* llevó a Huerta a reflexionar de otra manera sobre ellos.

Uno poco antes de que Huerta publicara su reseña de los tres libros españoles, Octavio Paz había dado a conocer su propia apreciación de estas mismas obras de Sánchez Barbudo, Gil-Albert y Serrano Plaja, pero publicándola no en *Taller*, que todavía no existía, sino en la revista *Ruta*<sup>249</sup>. Es un artículo que podría leerse asimismo como un resumen de la visión poética y vital que el joven mexicano tenía entonces de la guerra en España. Ya destacamos, en secciones anteriores, la importancia que este suceso tuvo para la estética paciana de finales de los años treinta; sin embargo, resulta revelador que para Octavio Paz, tanto como para Efraín Huerta, fuesen estos tres jóvenes autores los máximos representantes de aquel momento poético e histórico.

El futuro autor de *Libertad bajo palabra* comenzó su reseña con un tono confesional e íntimo. *Confieso* fue, de hecho, la palabra que dio inicio al texto paciano. El mundo poético y estético de cada uno de estos textos se configuró no sólo alrededor del conflicto bélico –como hemos apuntado anteriormente–, sino que, además, introdujo una revaloración de la condición humana en general. Además de analizar literaria y estilísticamente cada texto, Paz aspiró a vivir de forma reflexiva e íntima cada narración y cada poema. Y al igual que Huerta, el joven Paz quedó especialmente conmovido por la calidez y veracidad poética del poemario *El hombre y el trabajo* de Arturo Serrano Plaja<sup>250</sup>.

---

<sup>249</sup> Octavio Paz, “A tres jóvenes amigos. Poesía y verdad”, *Ruta*, octubre de 1938, pp. 52-58.

<sup>250</sup> La admiración que Octavio Paz confesó por la obra y vida de Arturo Serrano Plaja data de su viaje a España en 1937. Al respecto, recuérdese el poema titulado “El barco”, dedicado al poeta español y publicado en las páginas de la revista *Hora de España*, XXIII, noviembre de 1938, pp. 43-45. “El barco”, posteriormente,

CONFIESO que aquí, en medio de esta afilada luz mexicana, que me traspasa sin herirme, es difícil hablar de vosotros, amigos míos. Hablar con vosotros, mejor dicho. ¿Pues cómo, sin llanto y veneno en la sangre, puedo yo existir aquí, confiadamente, abandonado a la sola gracia del aire, de la flor, de la soledad, mientras vosotros, en la guerra, eleváis un lento, frenético himno, una perdurable estatua que sonrío al espanto?

El caso de Arturo Serrano Plaja es, para algunos jóvenes mexicanos, entrañable. La “apasionada coincidencia” en ciertos valores, en ciertas repulsiones, el gusto por la desnudez, la simplicidad y, también, un anhelo arquitectónico, lo hacen, siendo tan profunda y privativamente castellano, muy nuestro.

*El hombre y el trabajo* se llama el libro de Arturo. Tantas cosas encuentro en él, que confieso que me hubiera gustado ser el autor yo, puesto que lo siento tan mío, siendo tan de él. Pero, como no lo soy, quiero emplear con él toda la severidad de que es capaz un amor exigente y envidioso<sup>251</sup>.

La poética de Serrano Plaja buscó aunar unas exigencias de carácter estético con un definido contenido ético. La marcada tendencia ideológica –tendencia muy cercana a las ideas marxistas sobre la propiedad, el trabajo y la lucha de clases– fue el elemento que menos interesó al reseñista. Octavio Paz destacó únicamente aquellos aspectos ligados al acto poético que se vincularan de una u otra forma con su propia práctica como poeta. Conceptos como verdad, libertad y amor cautivaron la mirada crítica y poética del joven mexicano. El papel fundamental que Serrano Plaja le otorgó a la poesía –al considerarlo un acto capaz de dar cuenta de todas las emociones (tanto físicas como espirituales) que conviven en el hombre– fue una de las premisas poéticas que deslumbraron a Paz.

En estas notas redactadas para *Ruta*, el joven mexicano ya descubría una de las verdades más importantes de su propio edificio estético: “todo lo poético es experiencia”. Pero la “experiencia en el caso del poeta –comenta el reseñista– no tiene sabor práctico alguno. No es, como en la mística, pecado. Ni pecado, ni redención. El acto poético

---

fue corregido y reeditado como “Los viejos” (también se le suprimió la dedicatoria) en *Poemas (1935-1975)*, Seix Barral, Barcelona, 1979.

<sup>251</sup> Octavio Paz, “A tres jóvenes amigos. Poesía y verdad”, art. cit., p. 52 y 55.

consiste en una especie de sabiduría arrebatada y total que, para emplear las palabras de Serrano Plaja, hace visible «esa absoluta integridad patética del hombre»<sup>252</sup>.

Al igual que Efraín Huerta, Octavio Paz señaló la importancia en esta poesía de conceptos como libertad y trabajo. Sin embargo, uno de los rasgos del libro que más le encantaron al joven crítico fue el amor, concebido como un sentimiento capaz de transformar al mundo y, por ende, al hombre<sup>253</sup>. La reseña finaliza con estas reflexiones: “el poeta, este ser que ennoblece el dolor y hace de su angustia una profecía, está en la Tierra para conducir a los hombres hacia su propia soledad, hacia ese “oscuro llanto” o esa “patética alegría” que vive en nuestras almas”<sup>254</sup>.

La decisión de reseñar estos tres libros –*Entre dos fuegos*, *Son hombres ignorados* y *El hombre y el trabajo*– en lugar de otros textos publicados también en plena contienda bélica correspondió a distintas motivaciones. Por un lado, Huerta y Paz se sintieron atraídos por la juventud que encarnaban los autores españoles: atraídos por ella y también identificados con ella. La afinidad generacional (recuérdese que los tres escritores españoles nacieron entre 1904 y 1910, y el año de nacimiento de los dos mexicanos fue 1914) constituyó, sin duda, un eslabón esencial. Sin embargo, más allá del elemento estrictamente generacional (que bien podría considerarse como arbitrario), el acontecer histórico y la sensibilidad poética con que estos autores entendieron su lugar en la historia,

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>253</sup> En la reseña paciana también encontramos ecos de las reflexiones que hizo María Zambrano con motivo de la publicación de *El hombre y el trabajo*. Zambrano estructuró su reseña a partir de la idea de que en el libro se muestra un proceso poético y revolucionario vinculado a la realidad del hombre y de la vida. Poesía y revolución fueron los dos conceptos en los que se basó su lectura. *El hombre y el trabajo* es, al decir de Zambrano: “un libro transparente, donde las intenciones quedan perfectamente expresadas. Es un conjunto orgánico, tal vez un solo poema, en tres partes fundamentales. El Trabajo, La Libertad, El Amor ... Partes o aspectos de una sola y única realidad: la realidad de la vida humana redescubierta; la realidad del hombre de nuevo revelado ... Se trata, en efecto, de una revelación del hombre”. María Zambrano, “Poesía y revolución (*El hombre y el trabajo*, de Arturo Serrano Plaja)”, *Hora de España*, XVIII, junio de 1938, p. 49.

<sup>254</sup> Octavio Paz, “A tres jóvenes amigos. Poesía y verdad”, art. cit., p. 58.

tanto como el papel que ellos le otorgaron al quehacer poético, fueron esenciales en su formulación de la política literaria de la revista. Por otro lado, el papel que cada uno de los escritores reseñados le otorgó al tema de la juventud, tema entendido como elemento poético y revolucionario, avivó en los escritores mexicanos el sentimiento de pertenencia. Al respecto, recuérdese las palabras de Efraín Huerta con motivo de la publicación del número inaugural de *Taller*:

El nuevo *Taller*, remozado, barrido, tapizado, renovado, surgió como una necesidad ineludible, como la publicación exigida por la juventud, esta juventud que antes se leía a sí misma solamente, y cuya desesperación empezaba a hacer crisis, es decir, a lanzar espumajos de rencor y de entusiasmo no canalizado. ¿Rencor contra quién? Pues contra el 'mundo'. Una posición que hubiera caído en el más escandaloso de los romanticismos. Era una situación que amenazaba crear solitarios y murmuradores, es decir, estériles conspiradores de café y recámaras. Por eso la salida de *Taller* provocó tanto placer y asombro. Placer, porque se tendría al fin un lugar donde decir lo que siempre se tiene que decir; asombro, porque la audacia es siempre audacia, y atreverse a tanto, ¡a publicar una revista literaria!, ¡y de jóvenes!, constituiría ya una temeridad, además de hacerse sin subsidio de ninguna naturaleza, cosa que hacía más meritoria y plausible la causa<sup>255</sup>.

Gracias a la juventud no sólo se fue transformando lentamente el significado de la poesía, la noción de una forma poética capaz de dar cuenta de las experiencias vividas, sino que, además, se fue transformando poco a poco la figura del autor. Los talleristas utilizaron las propuestas estéticas de los escritores españoles como un formidable punto de apoyo y de partida (la reseña de Efraín Huerta se publica en el número inaugural de la revista) para su proyecto hemerográfico. La reseña de estos libros en el contexto literario y estético de *Taller* constituye también una suerte de anticipo de la acogida o bienvenida simbólica que los talleristas extenderán de forma concreta una vez llegados los españoles del éxodo a suelo mexicano.

---

<sup>255</sup> Efraín Huerta, "Revista poética. Poesía de *Taller*", *El Nacional*, 24 de septiembre de 1939, p. 5. Apud Efraín Huerta, *Aurora roja*, op., cit., pp. 262-265.

La interpretación del conflicto bélico constituyó sólo una forma (entre otras) de articular una política literaria en las páginas de la revista. La manera de comentar la obra o la conducta de los intelectuales exiliados fue otra forma de establecer ciertos lineamientos de cómo debía entenderse el quehacer del intelectual y de cuáles debían ser los elementos característicos de la poesía. En el número cuatro de la publicación –julio de 1939– aparecen dos notas relacionadas con la llegada de dos escritores pertenecientes al éxodo español (si bien la línea política e ideológica de ambos españoles fue uno de los rasgos que los talleristas prefirieron callar en el momento de presentarlos)<sup>256</sup>. Las notas versaron sobre Emilio Prados y José Bergamín.

Octavio Paz, en la nota titulada “Constante amigo”, enumera dos aspectos esenciales que identifica con la personalidad de Prados. El joven escritor describe al autor de *El llanto subterráneo* como poeta y como hombre. Nociones que, sin lugar a dudas, develan la posición del mexicano acerca de su propia concepción de la poesía y la vida. Prados, comenta Paz, “como verdadero poeta que es –y sobre todo, como hombre vivo y no máscara de hombre– tiene una capacidad de entrega, una capacidad de comunión, que es, justamente, la esencia y drama de su poesía”<sup>257</sup>. La lectura que se propone de la obra y vida del autor malagueño se vincula, precisamente, a la singularidad tanto de su compromiso militante como de su altruismo y fervor religioso. Y, en efecto, en Prados la protesta contra la miseria de los trabajadores y la profunda creencia en una justicia verdadera emergen de un fondo cristiano. Pensamiento y acción, como poeta lo mismo que como hombre, no desembocaron nunca en una propaganda partidista. Lo que para Gerardo Diego significó

---

<sup>256</sup> Este tema ha sido trabajado por César Núñez en el artículo intitulado “Más allá de la política: España y los españoles en la revista *Taller* (1938-1941)”, *Literatura Mexicana*, 2, 2012, pp. 63-95.

<sup>257</sup> Octavio Paz, “Constante amigo”, *Taller*, IV, julio de 1939, p. 53.

una “actividad extremista” constituyó para Octavio Paz una actitud de entrega amorosa y caritativa:

Prados, en una época de su vida, no “escribió” poesía; todo mundo decía que la había abandonado, “entregado a una actividad extremista”. (*Antología* de Gerardo Diego). No era verdad. Lo que ocurría es que Prados –breves maravillosos días por los que todos luchamos– no *necesitaba* escribir su poesía. Escribir, siempre, es un sufrimiento y hasta una traición. *Entregado* a una actividad *extremista* –amor de entrega es amor extremista– la poesía estaba en su pecho y en su piel, en su conducta y en su silenciosa, muda comunión con el mar de Málaga y con los pescadores y campesinos andaluces. La poesía, la mejor poesía, es una conducta: se expresa en hechos. Es una imagen viviente<sup>258</sup>.

La comunión que el joven escritor mexicano detecta entre vida y obra lo lleva a reflexionar sobre la poesía en términos religiosos y un tanto místicos. La poesía, al decir de Paz, es “una caridad, en la que se recibe tanto como se da, una comunión, en la que el entregar y el poseer se confunden”.

En el intento por definir sus propias coordenadas estéticas y por delimitar la poética del grupo de los talleristas, Paz reflexionó una y otra vez sobre los mismos temas. Este es el caso de la nota publicada en el número tres de *Taller* –mayo de 1939– titulada “El Mar (elegía y esperanza)”. En esta reseña sobre la obra poética de León Felipe, Octavio Paz nuevamente ensayó sus ideas sobre lo que a su juicio debería ser el acto poético y también sobre lo que debería ser la misión del poeta. La reseña se divide en dos secciones: la primera gira en torno a la visión que el crítico tiene de la poesía; y en la segunda sección, una vez definido el género poético, el crítico hace una indagación en el programa estético de León Felipe, tal y como queda ejemplificado en su poema extenso *El hacha. Elegía española*, publicado por Letras de México en 1939.

*La Elegía española*, escrita después de los acontecimientos bélicos, presenta a un poeta que se desnuda líricamente ante el mundo. En esta ocasión, el poeta no se dirige a los

---

<sup>258</sup> Octavio Paz, “Constante amigo”, *Taller*, IV, julio de 1939, p. 53.



demás con preguntas y demandas, sino que se pregunta e interroga a sí mismo. Especie de confesión íntima, el tono de *El hacha* es semejante al de otros textos del autor, si bien ofrece asimismo algunos matices diferenciales; piénsese, por ejemplo en *Español del éxodo* y *del llanto*, publicado el mismo año. En este sentido el poema se integra a una estética o programa poético que León Felipe articula en los primeros años del exilio en México. Imágenes como las lágrimas, el llanto, el mar, el protagonismo del poeta prometeico y las distintas alusiones religiosas forman parte de lo que se ha dado en llamar la “poética del éxodo”<sup>259</sup>.

*El hacha*, compuesto de nueve cantos, muestra de forma lenta y progresiva la destrucción de España. Los primeros siete fragmentos trazan la sangrienta historia de la nación española, sus divisiones y sus odios. El poeta dibuja un paisaje estéril: páramo desolado que solo podrá fecundar el mar. El polvo, representación de la aridez y la esterilidad, funciona como imagen envolvente que concatena cada fragmento del poema. Las lágrimas y el llanto –antaoño redentoras– no son capaces, en esta parte del poema, de salvar al hombre. Y para solventar esa carencia el poeta recurre a la imagen del mar como metáfora de redención y refugio; metáfora que figurará como elemento característico de gran parte de la poesía del exilio español.

¡Oh, este dolor,  
este dolor de no tener ya lágrimas;  
este dolor  
de no tener ya llanto  
para regar el polvo!  
¡Oh, este llanto de España,  
que ya no es más que arruga y sequedad ...

Tierra arenosa sin riego,  
carne estrujada sin llanto,

---

<sup>259</sup> Véase Simone Trecca, “La poética del éxodo de León Felipe: una lectura intertextual de *Español del éxodo* y *del llanto* y *Ganarás la luz*”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 1 (2010), pp. 275-309.

polvo rebelde de rocas rencorosas  
y lavas enemigas,  
átomos amarillos y estériles  
del yermo,  
aristas vengativas,  
arenal de la envidia ...  
esperad ahí secos y olvidados  
hasta que se desborde el mar<sup>260</sup>.

La poética de León Felipe se debate entre dos coordenadas: la angustia y la esperanza; especie de equilibrio que unas veces se tensa de un lado de la balanza y otras tantas del otro. Los dos últimos cantos, los únicos fragmentos que llevan título: “El llanto ... el mar” y “Estamos en el llanto”, se diferencian del resto del poema por presentar una mirada esperanzadora del futuro. Al final de la elegía, el mar (imagen polivalente que puede simbolizar tanto el llanto como Dios) transforma toda la destrucción provocada por el hacha (“un hacha que cae siempre, / siempre, / siempre, / implacable y sin descanso / sobre cualquier humilde ligazón”) en un espacio redentor y de luz. El hombre, hundido en el polvo y la destrucción, no renuncia a la búsqueda de la esperanza. Y es, precisamente, en estas afirmaciones donde se manifiesta la mirada profunda del poeta, donde su propia conciencia y ser quedan reflejados:

El mar *solo otra vez*, como al principio,  
y el hombre *solo, al fin*, con su conciencia.  
¡Para todos el mar!  
Y el hombre solo, solo ...  
sin tribu,  
sin obispo  
y sin espada.

Si hay una luz que es mía,  
aquí ha de reflejarse y rielar,  
en el espejo inmenso de mis lágrimas,  
en el mar...  
¡en el mar!

---

<sup>260</sup> León Felipe, *El hacha*, en *Obras completas*, edición de Adolfo Ballano Bueno, prólogo de Guillermo de Torre, Editorial Losada, Buenos Aires, 1963, pp. 144-145.

Mañana,  
para todos el mar<sup>261</sup>.

León Felipe nos presenta al poeta como el hombre que en medio de la tempestad y el sufrimiento busca en su interior para encontrarse y encontrar a los demás. El poeta es el actor que interpreta el mundo y la historia y en sus hombros recae el peso de la humanidad. La posibilidad de alcanzar la luz y, con ella, la redención del hombre es uno de los aspectos de esta poesía que más le llaman la atención a Octavio Paz.

En la primera parte de la reseña, Paz reflexiona sobre la misión del poeta y sobre su relación con el tiempo histórico. La declaración de principios poéticos que formula Arthur Rimbaud en dos cartas que la crítica literaria haría famosas –me refiero a sus *Lettres du voyant* (1871), traducidas al español como *Cartas del vidente*– funciona como estímulo para la propuesta estética del joven mexicano. Octavio Paz retoma la noción del “poeta vidente” que no se conforma con describir la realidad, como si se tratara de hacer una mera copia de lo que observa, sino que, parafraseando al poeta francés, establece que la “poesía no pondrá ritmo a la acción, se le adelantará”. La concepción poética de Rimbaud, al decir del joven mexicano, “no hace sino redescubrir el profundo manantial lírico, profético, del hombre”<sup>262</sup>. El brinco que da Paz al pasar de Rimbaud a León Felipe podría resultar demasiado brusco para algunos lectores; sin embargo lo que une a los dos poetas es su poder profético y es justamente esta cualidad la que el mexicano quiere resaltar al formular su propia poética.

El procedimiento poético descrito por Rimbaud y replanteado por Paz, comienza con la introspección del poeta: experiencia íntima y personal que lleva a una estrecha relación del poeta con las consignas históricas. Pero en lugar de avocarse a una poética

---

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>262</sup> Octavio Paz, “El mar (elegía y esperanza)”, *Taller*, III, mayo de 1939, p. 41.

comprometida únicamente con la realidad política y social, el poeta convierte la experiencia personal y los acontecimientos históricos en un espacio universal y metafísico. “A la hora en que muchos huyen de sí mismos –comenta el reseñista–, de su propia intimidad, que es la de su patria, un poeta recoge la experiencia histórica y la convierte, por vía poética, en experiencia metafísica”<sup>263</sup>. La obra de arte trasciende, por tanto, los límites de su determinismo geográfico, social e histórico para alcanzar una categoría universal.

Además de intentar teorizar sobre el significado y el devenir de la obra de arte, las notas de Paz establecen un programa estético con el cual el poeta parece defenderse de los ataques, desaprobaciones y censuras hechas por los portavoces del nacionalismo mexicano<sup>264</sup>.

Recordarlo ahora, cuando al poeta se le exige fidelidad con su tiempo, no sólo es provechoso, sino urgente e indispensable; muchas de las incomprensiones que la obra de arte suscita en espíritus de buena fe, pero engañados en lo que toca a la esencia, carácter y misión de la poesía, seguramente desaparecerían si fuera más frecuente su trato con estas ideas<sup>265</sup>.

El recordatorio que hace el joven crítico se dirige, desde luego, al panorama cultural mexicano, aunque se vincula también con las discusiones que a nivel internacional se debatían en esta época, sobre todo en lo que respecta al compromiso político del artista. El nacionalismo reivindicado por la política cultural del gobierno del general Lázaro Cárdenas, limita drásticamente las opciones abiertas al artista: o el arte se liga de algún modo a los valores nacionales y se convierte en exponente de sus peculiaridades o es un arte abocado al fracaso y marginado de los centros oficiales. La exaltación nacionalista

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>264</sup> Recuérdese la reprobación que Ermilo Abreu Gómez hace de la revista con motivo de la entrega del número inaugural: “*Taller* es un problema. *Taller* tiene la obligación de definir su rumbo; tiene que fijar su orientación literaria, su posición política; no basta con la calidad literaria. Esto estuvo bien ayer. Hoy se exige otra cosa: un sentimiento de responsabilidad social, *revolucionaria*, en la literatura. *Taller* tiene que completar la obra ideológica de la revolución. Un sector de ésta le pertenece. Un poco más de atención y *Taller* cumplirá con el tácito compromiso contraído”. Véase Ermilo Abreu Gómez, “*Taller*”, art. cit., p. 54.

<sup>265</sup> Octavio Paz, “El mar (elegía y esperanza)”, art. cit., p. 42.

contrapuesta a cualquier influencia estética de corte universalista pone de manifiesto la necesidad y la urgencia de nuevos espacios de expresión. Entre estos nuevos espacios se sitúa la revista *Taller*. Desarrollar una actitud crítica ante las consignas oficiales y, por lo mismo, reconocer la diferencia artística y literaria, fueron algunas de las tendencias estéticas que marcaron el rumbo del proyecto hemerográfico.

En la segunda parte de la reseña Octavio Paz vuelve a reflexionar sobre la guerra civil como tragedia universal y, por ende, como tragedia que afecta a todos los hombres. Otro factor significativo que se destaca de la poética felipiana es el vínculo del poeta español con ciertas nociones cristianas. El poemario constituye una confesión íntima que, conforme se desarrolla, se vuelve palabra injuriosa contra Dios. La poesía de León Felipe, comenta Paz, “es una confesión, un remordimiento y una blasfemia”. Y añade:

No sabemos si Dios también está sordo, como lo han estado los políticos, los acobardados políticos demócratas. Pero el hombre, el hombre humilde, conciencia del llanto, tendrá que decir si quiere que el llanto, el suyo, el de los españoles y el de todos, se haga Luz [...] Porque también el Hombre es el llanto de los hombres<sup>266</sup>.

La última nota que Octavio Paz publica en *Taller* sobre la literatura del exilio español lleva como título “Mundo de perdición”. Publicada en el número once, correspondiente a los meses de julio y agosto de 1940, se trata de una reseña del tercer tomo de la serie *Disparadero español*, que su autor José Bergamín titula *El alma en un hilo*. Esta nota, como los acercamientos críticos anteriores del mismo poeta, constituye una buena excusa para indagar y ahondar en la búsqueda de definiciones estéticas, sobre todo en lo que respecta a la relación entre el poeta y su obra, si bien es cierto que Paz también añade, algo inesperadamente, una reflexión crítica sobre el papel de la novela mexicana en el medio literario del momento.

---

<sup>266</sup> Octavio Paz, “El mar (elegía y esperanza)”, art. cit., p. 44.

*El alma en un hilo* constituye el tercer volumen de una serie de ensayos publicados entre 1933 y 1940<sup>267</sup>. Esta colección de trabajos incluye reflexiones sobre Lope de Vega y Miguel de Cervantes, pero también recoge consideraciones más generales sobre temas tan centrales al pensamiento bergaminiano como el cristianismo y las distintas manifestaciones del demonio en el ámbito espiritual del hombre. Pero, más que tal o cual tema, tal vez deberíamos recalcar, de entrada, la fascinación de Bergamín por su medio de expresión; porque, en efecto, una de las características más relevantes de la crítica bergaminiana reside en su dominio de la palabra y en su pasión por descubrir nuevas posibilidades expresivas para el lenguaje poético.

A juicio de Paz, la crítica literaria ejercida por José Bergamín constituye una forma muy particular de pensamiento poético; una forma que opone enormes resistencias a cualquier intento de separar de manera tajante poesía e historia. Sus reflexiones no sólo son poéticas por ser discursos de lo poético y sobre lo poético, sino, ante todo, porque su discurso avanza por medio de imágenes. De ahí que Octavio Paz descubra en la obra del autor español unos juegos de palabras muy cercanos a los aforismos recogidos en *El cohete y la estrella* (1923) o en *La cabeza a pájaros* (1934). El autor mexicano utiliza a su vez el aforismo y el lenguaje poético como compendio del ensayo. De este modo, en su obra, al igual que en la obra de Bergamín, uno y otro –poesía y ensayo– se complementan, en una relación que es constante y que, como hemos podido comprobar, es una de las características más notorias de *Taller*.

Al mencionar en la misma reseña la generación de los jóvenes poetas españoles (generación que denomina como el grupo de los andaluces) –Luis Cernuda, Rafael Alberti,

---

<sup>267</sup> Los dos volúmenes anteriores son los siguientes: *Disparadero español 1. La más leve idea de Lope*, Cruz y Raya, Madrid, 1936; *Disparadero español 2. Presencia de espíritu*, Madrid, Cruz y Raya, 1936.

Federico García Lorca, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre—, el futuro autor de *El arco y la lira* propone que existe una diferencia sorprendente entre la capacidad poética y la incapacidad crítica de la mayoría de estos escritores. El único poeta, al decir de Paz, que podría considerarse como poeta crítico o poeta intelectual, en el que convergen tanto la poesía como la crítica, es Cernuda. El caso de José Bergamín resulta entonces más que novedoso. Primero porque siendo madrileño de nacimiento (aunque su familia era de abolengo malagueño) es considerado como perteneciente al grupo andaluz; y segundo porque, siendo profundamente crítico, es considerado como el más poeta de todos. Según Octavio Paz, Bergamín “concibe a la crítica como una forma de poesía: como la más arriesgada y expuesta forma de soñar y jugar”. Y añade:

¿Qué clase de juego es éste? Jugar, dice Bergamín, es perder [...] La vida del hombre no es más que un perderse a sí mismo, para luego encontrarse y descubrirse. A subrayar y encontrar esta *revelación del hombre*, fruto de su afán de perdición, fruto de su libertad y de su pecadora experiencia, se dirige toda la obra de Bergamín<sup>268</sup>.

Paz, contagiado del lenguaje laberíntico del crítico español, glosa los aforismos de Bergamín y establece las coordenadas para entender su propia poética.

La poesía no es más que el testimonio encendido de esa revelación, de ese salir a la superficie, a la luz y al aire, al asombro de la “diaria novedad del hombre” [...] La poesía es un sacar a luz lo más íntimo y prohibido del hombre, aquello que constituye su última esencia. La poesía es el rescate del hombre perdido<sup>269</sup>.

Las estrategias de lectura que el joven mexicano pone en práctica en la mayoría de sus reseñas críticas funcionan para establecer procedimientos y parámetros que corresponden a sus propias inquietudes estéticas. Sin duda, estas reseñas constituyen una fuente invaluable para la reconstrucción del pensamiento poético paciano de finales de los años treinta, y, al mismo tiempo, forman parte de las propuestas estético-culturales de la revista *Taller*.

---

<sup>268</sup> Octavio Paz, “Mundo de perdición”, *Taller*, XI, julio-agosto de 1940, p. 65.

<sup>269</sup> *Ibidem*.

Efraín Huerta también se interesó por la obra poética y la vida de Emilio Prados. Dos notas publicadas en el periódico *El Nacional* –“Llanto en la sangre” (noviembre de 1937) y “El cazador de nubes. Emilio Prados, poeta” (junio de 1939)– dan cuenta de este interés. El joven mexicano destacó dos momentos clave en la obra literaria de Prados: un primer momento en que el poeta se siente inspirado por la guerra civil y las luchas sociales, y un segundo momento cuando prevalece la nostalgia del hombre que se sabe exiliado y lejos de su terruño. “Yo lo he visto, de cara al cielo de nuestro Valle, angustiado, nostálgico, soñando con su Málaga de origen”<sup>270</sup>, comentó Huerta en una de las notas. En ambas instancias coloca la poesía y la vida del autor español bajo parámetros estéticos muy personales e íntimos:

La presencia de Prados en México como que ha venido a resucitar mucho de muerto en mí. No me lo explico sino por la poesía, esta enfermedad que es medicina al mismo tiempo. Los poetas españoles, unidos, entregados al pueblo –y no es nuevo: es cosa de todos los siglos– se salvarán, salvarán al pueblo que acaba de ser humillado. La corriente de dispersión tendrá, tarde o temprano, cauce apropiado. En ningún tiempo he tenido tanta confianza en la victoria como en estos días. Vuelvo a explicármelo por la poesía. Sé que Emilio Prados comprende lo que digo. Sé que muchos entienden mis palabras<sup>271</sup>.

Resulta conmovedora la identificación poética y afectiva que Octavio Paz y Efraín Huerta manifestaron con la obra y vida de Emilio Prados. La empatía y afinidad que sintieron los “responsables” de *Taller* hacia varios de los escritores republicanos ejemplifica la apertura y el deseo de diálogo con que la revista acogió a gran parte del exilio español. La llegada de los escritores exiliados también facilitó la circulación de libros y materiales artísticos que contribuyeron a la indagación que hacían los mexicanos sobre el significado del quehacer poético.

---

<sup>270</sup> Efraín Huerta, “El cazador de nubes. Emilio Prados, poeta”, *El Nacional*, 21 de junio de 1939, p. 4. *Apud* Efraín Huerta, *Aurora roja*, op. cit., pp. 233-234.

<sup>271</sup> *Ibidem*.



“Presencias” texto que Efraín Huerta publica en la entrega número cuatro de la revista (julio de 1939) a raíz de la llegada de José Bergamín a México, contribuye a la noción del intelectual republicano que se va construyendo en *Taller*. La presentación que hace Huerta de este escritor parte de nociones muy personales. Su lectura está orientada a sus propias inquietudes como escritor. Huerta reconoce en Bergamín una esencia crítica ligada a la ironía y la mordacidad que parecen ser reflejos de su propio estilo literario:

José Bergamín tuvo a bien proporcionarme un arma para mi poesía. Dio alma, aún no lo creo, a mis versos de aprendizaje, aquellos versos dejados de la mano de Dios, desangrados en desorden, distraídos hasta la locura, fáciles merced al amor y al demoníaco entusiasmo.

¿Qué simboliza Bergamín, o mejor, qué representa actualmente para nosotros? No deseo pecar de criticastro. Mi impresión es demasiado personal. Creo que Bergamín tiene una misión que cumplir, que está cumpliendo: la de denunciar las usurpaciones, los fraudes, las falsedades. Es, ya lo he dicho, un esclarecedor. Posee, hubiera escrito Enrique Heine, el arte de remover los hondones de la conciencia<sup>272</sup>.

Las preferencias y gustos estéticos de Huerta respecto de la literatura española escrita en el exilio también se vinculan al sarcasmo y a la ironía de otro autor exiliado, José Herrera

---

<sup>272</sup> Efraín Huerta, “Presencias”, *Taller*, IV, julio de 1939, p. 54. Un mes antes de la publicación de “Presencias” en la revista *Taller*, Efraín Huerta escribía sobre la figura de José Bergamín en el periódico *El Nacional*. En esta ocasión, aunque no soslayó del todo el aspecto político que bien definía al poeta católico, sí matizó su militancia. La única referencia ideológica que hizo Huerta a la postura política de Bergamín tiene que ver con la Alianza de Intelectuales Antifascistas y con el *Manifiesto de los escritores y artistas hispanos adhiriéndose a la república*. En cambio, el poeta mexicano ensalzó la obra literaria y poética de este autor. Uno de los elementos que el escritor mexicano rescató de la poética bergaminiana fue el empleo de una forma tan clásica del verso como lo es el soneto. Al respecto comentó: “A raíz de la inserción en *Hora de España* de sus sonetos ‘A Cristo crucificado ante el mar’, el poeta Antonio Machado escribió: ‘El maestro José Bergamín –ignoro cuál sea su filiación política, si alguna tiene– ha escrito recientemente tres insuperables sonetos. Tres sonetos en que parecen latir todavía las más vivas arterias de nuestro mejor barroco literario, y que figurarán algún día entre los mejores florilegios de nuestra lírica’. Dejemos, para tratado aparte [continuó Huerta] (es Juan de Mairena quien habla), la significación de este resurgir del soneto en España. Anotemos que José Bergamín está muy de vuelta, acaso lo estuvo siempre, del culto algo estéril y, a mí entender, rezagado de nuestro barroco de superficie.” Luego agrega: “La posición de Bergamín continuará siendo la misma: fidelidad, estudio, pasión, claridad. Tendrá idéntica situación de guía de sus contemporáneos, de guía de sí mismo, descontada la lucha, muy española, que le asaetea en todo momento. La lucha de los contrarios, pudiéramos decir”. Véase Efraín Huerta, “Españoles en México. José Bergamín”, *El Nacional*, 6 de junio de 1939, p. 5. *Apud*, Efraín Huerta, *Aurora roja*, op. cit., p. 228.

Petere. En “Organización del sarcasmo”, que es una reseña de *Niebla de cuernos*<sup>273</sup> del escritor exiliado, Huerta comenta lo siguiente:

Contra todo, contra el aplastante sentido de la derrota, y, poco más tarde, de la desbandada, puede resurgir, obsesivo, como hecho de material a prueba de siglos, el sarcasmo, esto es, la ira organizada debidamente. En este libro [*Niebla de cuernos*], en esta novela corta, he hallado una especie de aprobación a viejas ideas más aprendidas al lado, no de universitarios, sino de horteras, desempleados y humillados en carne y alma.

Una grave lección excepcional la de este breve volumen de un español del Éxodo; pero sin estéril llanto<sup>274</sup>.

José Emilio Herrera Aguilera, mejor conocido en el mundo de las letras como José Herrera Petere, fue uno de los escritores más discordantes de su generación. Quizás debido a su propuesta literaria, es también uno de los autores más olvidados de los muchos que se exiliaron en México (también porque se fue de México en 1946). De varios de los textos que escribió en plena guerra civil (pienso sobre todo en la trilogía novelística, *Acero de Madrid, Puentes de sangre y Cumbres de Extremadura*, publicada en 1938), como también de buena parte de la literatura que escribió en el exilio, se desprende una propuesta estética que es presidida por un fuerte componente ideológico-propagandístico, por un lado, y por la ira y el sarcasmo, por otro.

José Herrera Petere pasó siete años en México (1939 a 1946), al final de los cuales se embarcó otra vez, ahora con destino final a Ginebra. Durante aquellos siete años colaboró en distintas iniciativas editoriales dirigidas en su mayoría por exiliados. Uno de

---

<sup>273</sup> José Herrera Petere se sirvió de la traumática experiencia de los exiliados en Francia como materia prima para la redacción de *Niebla de cuernos (entreteatro en Europa)*, Séneca, México, 1940. La novela trata de las andanzas de un refugiado español en el entorno hostil de Francia en los meses previos a la Segunda Guerra Mundial. El protagonista mantiene una ambigua amistad con un aristócrata francés, Jehoel du Bois Sanglant que, por esnobismo, ha decidido protegerlo. El protagonista lo acompaña a diversas fiestas y reuniones de sociedad, donde se enfrenta dialécticamente a personajes que apoyan a la España fascista. El protagonista al final de la novela romperá su amistad con Jehoel, dadas las opuestas visiones del mundo que sostiene. Poco después, privado ya de la protección aristócrata de su amigo, es detenido por la policía francesa y enviado a un campo de concentración.

<sup>274</sup> Efraín Huerta, “Organización del sarcasmo”, *Taller*, XI, julio-agosto de 1940, pp. 71-72.

estos proyectos fue la editorial Séneca, donde publicó su novela *Niebla de cuernos* (*Entreacto en Europa*); otro, la revista *Romance* (1940-1941), de la que fue redactor. Sus participaciones más notorias en el campo cultural mexicano fueron los artículos publicados en el periódico *El Nacional* así como los cuentos y las reseñas que se editaron en revistas literarias como *Letras de México* y *El Hijo Pródigo*<sup>275</sup>. La colaboración de José Herrera Petere en *Taller*, en cambio, resultó efímera. Dos textos son los que aparecen en las páginas de la revista: una reseña crítica, titulada “Oportunidad de Gil Vicente”, y el relato “¡Qué encantadora fiesta!”. Este último texto –publicado en el número cinco de la revista, correspondiente a octubre de 1939– es un adelanto de la novela ya mencionada, publicada por la editorial Séneca.

Un aspecto fundamental de la política literaria de *Taller* se ejemplifica en la reseña escrita por Huerta: la necesidad de subrayar la diversidad de tonos y de visiones que caracterizaban las distintas publicaciones de los exiliados españoles en México. De ahí que estén presentes en las páginas de la revista no sólo la obra literaria de León Felipe (que en cierta medida podríamos considerar un modelo para entender gran parte de la literatura de los exiliados), sino también otros textos que podríamos catalogar como periféricos, como el relato de José Herrera Petere.

Alberto Quintero Álvarez y José Alvarado son los otros dos escritores mexicanos que, junto a Octavio Paz y Efraín Huerta, se interesan por la producción literaria de los españoles del éxodo. En su caso es la figura de María Zambrano quien les llama particularmente la atención, debido, en parte, al interés que los dos tenían por el pensamiento filosófico en general. Ambos autores comentan textos que la autora española

---

<sup>275</sup> Sobre esta olvidada figura puede consultarse Mario Martín Gijón, *Una poesía de la presencia. José Herrera Petere en el surrealismo, la guerra y el destierro*, Pre-textos, Valencia, 2009. Los artículos de “*El Nacional*”, de Herrera Petere fueron recopilados por Narciso Alba, Ediciones de la Torre, Madrid, 1996.

escribe y publica durante el exilio mexicano. Uno de estos textos es el ensayo con que Zambrano abre las páginas de la entrega número cuatro de *Taller*, correspondiente a julio de 1939: “Poesía y filosofía”. Este texto será integrado posteriormente al libro *Filosofía y poesía*, que aparecerá publicado bajo el sello editorial de la Universidad Michoacana, en Morelia, en 1939<sup>276</sup>. El otro texto corresponde a las conferencias que Zambrano ofrece en la ciudad de México durante el verano del mismo año y que se publican bajo el título *Pensamiento y poesía en la vida española*.

En ambos ensayos María Zambrano emprende una reflexión sobre la relación entre filosofía y poesía, un asunto que será la piedra angular de toda su obra en adelante. En el ensayo publicado en *Taller* Zambrano resume la tensa relación entre ambas nociones del arte de la siguiente forma:

Poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta. No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por la gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método<sup>277</sup>.

Varios críticos han notado que la exploración que hace María Zambrano de la filosofía y la poesía corresponde a una búsqueda epistemológica, a un intento por conocer al mundo y, a la vez, por conocerse a sí misma. Adolfo Castañón, por ejemplo, propone que la vocación filosófica de Zambrano se define sobre todo como un estilo de vida que responde a una ética del pensamiento no formal. Este pensamiento poco sistemático incluye ideas sobre la

---

<sup>276</sup> Según María Zambrano, “Poesía y filosofía” corresponde a un “trabajito” que ya le habían encargado los escritores mexicanos agrupados en las páginas de *Taller* mucho antes de que llegara a México. En una carta a Alfonso Reyes, el 17 de mayo de 1939, Zambrano le comenta: “también he terminado un trabajito para los muchachos amigos de la revista *Taller* que ya me lo pidieron antes de salir yo de España y ahora han insistido cariñosamente. No es nada de particular, pero me gustaría que lo vea, cuando salga. Me siguen naciendo proyectos que ya le comunicaré”. La carta fue recopilada por Anthony Stanton, “Alfonso Reyes y María Zambrano: una relación epistolar”, *Homenaje a María Zambrano: estudios y correspondencias*, edición de Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender, El Colegio de México, México, 1998, p. 114.

<sup>277</sup> María Zambrano, “Poesía y filosofía”, *Taller*, IV, julio de 1939, p. 5.

historia, la poesía y la confesión íntima<sup>278</sup>. Y, desde luego, la conciencia que tiene Zambrano del lenguaje influye en sus planteamientos y en sus indagaciones.

La constante tensión –ese ir y venir– que se desarrolla entre el logos y el pensamiento poético obedece a una confrontación entre un orden mecánico, representado por la filosofía, y otro orgánico, representado por la poesía. Sin embargo, Zambrano propone la reconciliación de ambas tendencias, inclinándose preferentemente hacia el pensamiento poético. El párrafo final de “Poesía y filosofía” así lo comprueba:

No es polémica, la poesía, pero puede desesperarse y confundirse bajo el imperio de la fría claridad del logos filosófico, y aun sentir tentaciones de cobijarse en su recinto. Recinto que nunca ha podido contenerla ni definirla, y al sentir el filósofo que se le escapaba, la confinó. Vagabunda, errante, la poesía pasó largos siglos. Y hoy mismo, apena y angustia el contemplar su limitada fecundidad, porque la poesía nació para ser la sal de la tierra y grandes regiones de la tierra no la reciben todavía<sup>279</sup>.

“En el mar de Platón”, texto que Alberto Quintero Álvarez publica en el número VIII-IX de *Taller*, correspondiente a enero-febrero de 1940, el poeta mexicano resalta los rasgos característicos del pensamiento poético de la filósofa española. El escritor mexicano se propone, fundamentalmente, esclarecer las contradicciones que, según entiende, persisten en *Filosofía y poesía* de Zambrano. Una de estas contradicciones es lo que Quintero Álvarez señala como la “invocación a Platón”. Y es que para María Zambrano, propone el reseñista, Platón se muestra intocable: “cuando llega a su órbita sigue apriorísticamente con él y se ciega ante su rostro”. En los capítulos centrales de su libro - continúa Quintero Álvarez- Zambrano “no ha hecho sino entregarse a las aguas turbulentas

---

<sup>278</sup> Adolfo Castañón, “Miradores de María Zambrano”, *Homenaje a María Zambrano: estudios y correspondencia*, edición de Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender, El Colegio de México, México, 1998, p. 32.

<sup>279</sup> María Zambrano, “Poesía y filosofía”, *Taller*, IV, julio de 1939, p. 14.

de Platón y naufragar en ellas”<sup>280</sup>. Para el autor de *Saludos del alba* es en el último capítulo del libro, titulado “Poesía”, donde la autora se recobra de su original desvío platónico. La reseña finaliza con las siguientes palabras: “el libro de María Zambrano nos revela, en suma, a un espíritu lírico que a cambio de naufragar en el análisis enseña aspectos poéticos de una lucidez y de un temblor encantadores”<sup>281</sup>.

La valoración que hace José Alvarado de las conferencias dictadas por María Zambrano es otra muestra más de la importancia que se le otorgó al pensamiento poético y filosófico de la autora española en las páginas de la revista. En una de las “Tarjetas” de julio de 1939 se lee lo siguiente:

María Zambrano ha dado tres conferencias que comentaremos próximamente. El pensamiento de María Zambrano es singularmente nuestro, siendo tan suyo. Anuncia, en toda su apasionada riqueza, un estado de espíritu que es ya el de muchos. Nostalgia de un orden humano, búsqueda y profecía del “logos”, *lleno de gracia y verdad*. Y esta angustia alcanza en María un tenso, hondo equilibrio<sup>282</sup>.

En “Pensamiento y poesía”, reseña publicada en el número VII, correspondiente a diciembre de 1939, el mismo José Alvarado da cuenta del estilo huidizo y disuelto que persiste en el pensamiento de Zambrano. Asimismo, detalla los principales temas del libro: la crisis del racionalismo y el estoicismo español. Con todo, para el reseñista la angustia medular del libro se centra específicamente en el tema del estoicismo español. Un tema secundario que se desprende del problema del estoicismo (y que parece ser una de las problemáticas de mayor trascendencia para el escritor mexicano) es el tema de la libertad. En *Pensamiento y poesía*, comenta Alvarado, “la cuestión de la libertad asoma, francamente unas veces y con disimulo otras, pero mantiene su presencia y acompaña al

---

<sup>280</sup> Alberto Quintero Álvarez, “En el mar de Platón”, *Taller*, VIII-IX, enero-febrero de 1940, p. 63.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>282</sup> Anónimo, “Tarjetas”, *Taller*, IV, julio de 1939, p. 57.

problema en todo su desarrollo”<sup>283</sup>. La asociación y combinación que hace Zambrano de distintos géneros literarios, las preocupaciones tanto intelectuales como espirituales que presenta en su obra escrita durante el exilio, y la conciencia del lenguaje poético que atraviesa todo su pensamiento, fueron algunos de los rasgos estéticos que más influyeron en la estética de estos dos autores.

El afán colectivo de *Taller*, un proyecto en el que participaron escritores de muy diversas corrientes ideológicas y generacionales, encauzó la creación artística en determinadas formas literarias que no fueron sino el reflejo particular de una corriente: una especie de eje o hilo conductor, sobre la que se configuraron planos secundarios y temas afines. El hombre y el drama de su existencia conformaron uno de los fundamentos estéticos y políticos que recorrieron gran parte de la producción literaria de los talleristas. De esta preocupación estética y vital se desprendieron varios temas secundarios de gran importancia. Como hemos visto, uno de los temas sobre los que reflexionaron fue la guerra civil española; otro, la producción cultural y literaria de los exiliados republicanos.

### 3. ANTONIO MACHADO ENTRE DOS MUNDOS: ESPAÑA Y MÉXICO

En abril de 1939, *Taller* dedica un merecido homenaje al poeta Antonio Machado, fallecido en Francia en febrero de ese mismo año. La nota es anónima, pero seguramente refleja el sentir de todos los que eran “responsables” de la publicación. En dicha nota se resalta el símbolo cultural, poético y moral de la causa republicana. Pese a la tristeza que les provoca el fallecimiento de Machado (es “el fin de uno de los episodios más tristes de la causa humana”), la nota exalta los valores humanos, metafísicos y universales del poeta: ejemplo e incitación para las futuras generaciones. La nota cierra comentando unos versos

---

<sup>283</sup> José Alvarado, “Pensamiento y poesía”, *Taller*, VII, diciembre de 1939, p. 54.

célebres de Machado con unas palabras de aliento: “¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo, / la vieja vida en orden tuyo y nuevo? / ¿Los yunques y crisoles de tu alma / laboran para el polvo y para el viento?” No, que su obra, pura y honda, como en mar de espigas, renace en cada pecho. Y enciende una esperanza”<sup>284</sup>.

Esta nota de la redacción de *Taller* forma parte de una serie de reflexiones y homenajes que los colaboradores de la revista harán de la obra machadiana. La figura de Antonio Machado, el hombre y el escritor, sirvió para establecer una vez más el diálogo entre las dos culturas literarias de raíz hispánica: México y España. *Taller* se convirtió entonces no sólo en la primera revista mexicana en abrir sus páginas a los escritores republicanos recién llegados a México sino también en el primer proyecto hemerográfico del país en resaltar la importancia del poeta que acababa de morir. Por otra parte, en otros números de la revista los españoles Enrique Díez-Canedo y Antonio Sánchez Barbudo lo mismo que el mexicano José Alvarado manifestaron por qué era tan importante recordar y mantener vivo el ejemplo del gran escritor.

Si bien fue la muerte de Machado lo que desencadenó los primeros comentarios, otro motivo de reflexión fue la publicación en 1940 de sus *Obras completas* (1940) por la editorial Séneca, en una edición dirigida por José Bergamín y confeccionada bajo el cuidado tipográfico de Emilio Prados.<sup>285</sup> En el “Prólogo” de esta edición José Bergamín destaca el valor social que dejó la obra machadiana como intelectual que abogó por la lucha republicana del pueblo español. José Bergamín, admirador de Machado, no sólo editó la

---

<sup>284</sup> Anónimo, “Notas. Antonio Machado”, *Taller*, III, mayo de 1939, p. 28.

<sup>285</sup> Sobre la historia de esta edición puede consultarse el trabajo de Nigel Dennis, “Cultura y exilio: Bergamín y la primera edición de las *Obras completas* de Antonio Machado (México, 1940)”, *Revista de Occidente* (Madrid), núm. 166 (marzo 1995), pp. 100-112.



obra del escritor sevillano sino que un año antes de la publicación del volumen le dedicó un soneto que publicó en las páginas de *Taller*.

La publicación en *Taller* de varios ensayos sobre Machado, la reproducción de un poema suyo y de un soneto de José Bergamín contribuyen a la formulación de la política literaria propuesta por los talleristas desde el número inaugural de la publicación (como también contribuyó a ella la publicación en el primer número de la revista de unos poemas entonces inéditos de Federico García Lorca). La figura de Antonio Machado ejemplifica mejor que nadie la orientación ideológica y literaria que los talleristas buscaban y con la cual se identificaban: por un lado, el sevillano era acérrimo defensor de los valores republicanos encarnados en dos conceptos fundamentales, la libertad y la justicia; y, por otro, era el paradigma del escritor libre, que sabe conciliar el compromiso político con una capacidad muy singular de reflexionar acerca de la poesía y de la creación literaria. De ahí que Antonio Machado fuese un eslabón clave para ambos grupos de escritores. Para todo un grupo de escritores republicanos en el exilio Antonio Machado destacaba, sobre todo, por su “temple moral”, según la formulación de James Valender y Gabriel Rojo Leyva,<sup>286</sup> mientras que era admirado por los escritores mexicanos, no sólo por su conducta ética, sino también por encarnar la figura del escritor que, si bien se compromete con la causa republicana, insiste en escribir libre de toda consigna política o estética.

En relación con este último punto cabría comentar el poema “¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja”, de Machado, que se publica “como recuerdo” suyo en el décimo

---

<sup>286</sup> “Pero más todavía que su obra, pesaba en la conciencia de todos el temple moral del hombre: la integridad con que Machado había asumido su compromiso con la causa republicana, evidente, por ejemplo, en su insistencia en permanecer al lado de los combatientes hasta el último momento de la guerra. Y si bien su muerte, ocurrida en febrero de 1939, en el pequeño pueblo francés de Colliure, confirmaba esta trayectoria de rectitud moral, su sacrificio también ofrecía un ejemplo de fortaleza y de inspiración a los demás republicanos que habían seguido el mismo camino hacia el exilio”. En James Valender y Gabriel Rojo Leyva (editores), *Las Españas: historia de una revista del exilio, 1946-1963*, El Colegio de México, México, 1999, p. 167.

número de *Taller*. Se trata de un poema que pertenece al libro *Soledades, galerías y otros poemas*, publicado en 1907. En la edición original, el poema no lleva título y se ubica en la sección II titulada “Del camino”. Los versos recrean el diálogo que el poeta mantiene con la noche. El poeta ahonda en su interior (un espacio ocupado por los sueños) a fin de conocerse mejor a sí mismo. Esta voz poética le increpa a la noche, preguntándole por qué en sus sueños aparece su sombra triste, ese “desolado fantasma”. También quiere saber si son tuyas las lágrimas que vierte:

¿Oh, dime, noche amiga, amada vieja,  
que me traes el retablo de mis sueños  
siempre desierto y desolado, y sólo  
con mi fantasma dentro,  
mi pobre sombra triste  
sobre la estepa y bajo el sol de fuego,  
o soñando amarguras  
en las voces de todos los misterios,  
dime, si sabes, vieja amada, dime  
si son mías las lágrimas que vierto<sup>287</sup>.

La noche, esa “amada misteriosa”, conoce el estado contemplativo del poeta, pues es ella quien propicia ese estado anímico. Pero, a pesar de ello, la noche dice que no sabe la respuesta. El poeta increpa nuevamente a la noche y este último diálogo genera la reflexión final:

¡Oh! Yo no sé, dijo la noche, amado,  
yo no sé tu secreto,  
aunque he visto vagar ese, que dices  
desolado fantasma, por tu sueño.  
Yo me asomo a las almas cuando lloran  
y escucho su hondo rezo,  
humilde y solitario,  
ese que llamas salmo verdadero;  
pero en las hondas bóvedas del alma  
no sé si el llanto es una voz o un eco.  
Para escuchar tu queja de tus labios  
yo te busqué en tu sueño,

---

<sup>287</sup> Antonio Machado, “Del camino”, *Taller*, x, marzo-abril de 1940, p. 39.

y allí te vi vagando en un borroso  
laberinto de espejos<sup>288</sup>.

El diálogo entre el poeta y la naturaleza es un recurso estilístico que Antonio Machado utiliza constantemente en sus versos. Sea la noche, sea la primavera o su propia sombra, tal como propone en su famoso “Retrato” (“converso siempre con el hombre que va conmigo”)<sup>289</sup>, la búsqueda de sí mismo por medio de distintos elementos define gran parte de su obra poética. Al contemplarse en el espejo, el poeta también va en búsqueda de su identidad: una identidad que se percibe como una entidad múltiple.

Ahora bien, cabría preguntarse por qué los talleristas deciden escoger justamente este poema, de tono meditativo, de la primera época machadiana, y no un poema de su última etapa creativa, uno escrito por ejemplo durante la guerra civil. La nota anónima que acompaña el poema, una nota presumiblemente escrita por la redacción de la revista, demuestra que la selección es muy deliberada: “Como recuerdo *Taller* publica este hermoso fragmento de Antonio Machado muerto hace un año, en la emigración, junto a los que, con un heroísmo ejemplar, habían defendido contra el extranjero, el suelo y la luz de su patria”<sup>290</sup>. Es decir, con la selección de este poema y con la nota que lo encabeza en la revista, los talleristas quisieron dar a entender que la recreación poética de la vida íntima era tan importante como la actitud ética y política. Y no sólo esto, sino también que las dos cosas eran perfectamente conciliables entre sí.

La imagen que los escritores adscritos a la revista ofrecen del poeta español pone de manifiesto su propia política cultural y literaria: esto es, el compromiso que cada escritor debe mantener con su momento histórico, sin que por ello renuncie ni a su trabajo creativo

---

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>289</sup> Antonio Machado, “Retrato”, *Campos de Castilla*, Cátedra, Madrid, 1984.

<sup>290</sup> Anónimo, Nota al poema de Antonio Machado, *Taller*, x, marzo-abril de 1940, p. 39.

ni a la búsqueda de sus propias formas poéticas y literarias. De ahí que los redactores de la revista evoquen los valores republicanos al mismo tiempo que ensalzan una poética cuyo tema principal es la búsqueda ontológica del ser. Lo fundamental de este homenaje consiste en el diálogo que establece entre el poema, muy marcado por el intimismo de *Soledades*, y la nota que lo acompaña. El *contexto de lectura* –siguiendo las ideas postuladas por Annick Louis (véase la metodología de este trabajo)– introduce una nueva lectura de la estética machadiana, al situar la estética simbolista del poeta dentro del contexto de su experiencia durante la guerra civil.

Los “Siete sonetos impuntuales” de José Bergamín, publicados en julio de 1939, son otra muestra de la herencia que el poeta mayor dejó en las letras españolas. Es también una forma de afirmar la continuidad de la tradición lírica española en el exilio. Si bien la forma misma del soneto, como señala Nigel Dennis, “constituye un aspecto notable de la poesía española en el exilio”,<sup>291</sup> uno de los practicantes más inmediatos de esta forma fue Antonio Machado. En 1938, José Bergamín había publicado en las páginas de *Hora de España* tres sonetos titulados “A Cristo crucificado ante el mar”<sup>292</sup>. Machado al leerlos llamará al poeta “maestro”, en un comentario que resalta la originalidad de sus versos:

El maestro José Bergamín – ignoro cuál sea su filiación política, si alguna tiene – ha escrito recientemente tres insuperables sonetos “A Cristo crucificado ante el mar”. Tres sonetos en que parecen latir todavía las más vivas arterias de nuestro mejor barroco literario, y que figurarían algún día en los mejores florilegios de nuestra lírica [...] Mairena lo hubiera incluido siempre entre los originales, nunca entre los novedosos<sup>293</sup>.

---

<sup>291</sup> Nigel Dennis, “En torno a un soneto olvidado de Bergamín”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, número 46, 2001, p. 78.

<sup>292</sup> José Bergamín, “A Cristo crucificado ante el mar”, *Hora de España*, xx, agosto de 1938, pp. 13-15.

<sup>293</sup> Antonio Machado, “Mairena Póstumo”, *Hora de España*, xxii, octubre de 1938, pp. 11-13.

Las palabras que le dedica Machado a Bergamín ejercieron una influencia notable en la estética del escritor<sup>294</sup>. Y, en efecto, Bergamín dedica dos de sus “Siete sonetos impuntuales” a celebrar la memoria del poeta Antonio Machado. El primer soneto reza:

No te perdí de vista, ni de oído,  
voz a mis perdiciones lisonjera;  
ni te gané, que entonces te perdiera,  
perdiéndome al ganarte por perdido.

Te encontré y me encontré, tan sorprendido  
de volverte a encontrar, como cualquiera;  
como cualquiera y de cualquier manera  
hice y deshice en ti mi mal sentido;

que el sentido y razón de consentirme,  
voz que el tropiezo de mi voz esconde,  
fue partirnos los dos, cuando, al partirme,

me dejaste con voz que no responde,  
con silencio mortal, para decirme  
que te vuelva a encontrar ¡Dios sabe dónde!<sup>295</sup>

El soneto recrea un diálogo íntimo en el que el poeta se reconoce en dos voces. Pese a que se trata del drama que el poeta experimenta como sujeto exiliado, el soneto guarda cierta relación con la búsqueda ontológica de la poética machadiana. El poema funciona entonces como un *lugar de encuentro*<sup>296</sup> donde el escritor reconoce la deuda que tiene con la obra de Antonio Machado.

---

<sup>294</sup> Nigel Dennis ha señalado la importancia del soneto en la poesía escrita por Bergamín en el exilio: “no deja de ser significativo que durante la primera etapa de su largo exilio Bergamín no escriba más que sonetos, utilizándolos indistintamente tanto para la formulación de sus inquietudes metafísicas como para la denuncia de sus adversarios o el elogio de personas admiradas”. En Dennis, “En torno a un soneto olvidado de Bergamín”, art. cit., p. 78.

<sup>295</sup> José Bergamín, “Siete sonetos impuntuales”, *Taller*, IV, julio de 1939, pp. 20-21.

<sup>296</sup> Según Nigel Dennis, el *lugar de encuentro* en la poética de Bergamín funciona para que el escritor se sitúe frente a algún texto anterior y para que reconozca la deuda que tiene con ese autor. Véase Nigel Dennis, “En torno a un soneto olvidado de Bergamín”, art. cit., p. 80.

a) Los homenajes de Enrique Díez-Canedo y Antonio Sánchez Barbudo

De los tres ensayos publicados en la revista, la aproximación más tradicional y a la vez más personal la ofrecen los dos escritores republicanos. Ambos autores hacen un recorrido por la obra del poeta andaluz haciendo énfasis en aquellos aspectos que consideran fundamentales. Cabe señalar que los dos conocieron al autor de *Soledades* y como consecuencia de ello el aspecto testimonial constituye un rasgo importante de estos escritos en que rememoran momentos que resultan especialmente emotivos para ellos. Sin duda, la apreciación que hacen de la obra y de la vida de Antonio Machado lleva en sí misma una huella imborrable de las experiencias que cada uno vivió con el poeta español. Sin embargo, para los dos escritores republicanos la obra de Antonio Machado ofrece matices muy distintos. Y, de hecho, las diferencias en la atención prestada a tal o cual poema o a tal o cual etapas en la carrera del poeta, reflejan las diferencias en gustos estéticos de los propios ensayistas.

Enrique Díez-Canedo propone un recorrido por la obra machadiana que va desde su participación como mentor literario de los jóvenes escritores adscritos a la revista *Hora de España*, pasando luego por lo que el ensayista denomina la etapa “mudéjar” y por lo “elemental humano” de *La tierra de Alvargonzález*, hasta concluir con la prosa de Juan de Mairena. Sin embargo, lo que parece llamar más la atención del ensayista es la etapa “mudéjar” del poeta andaluz. Enrique Díez-Canedo analiza algunos *hai-kai* del libro *Nuevas canciones* (1924) con el fin de ensalzar la noción que Antonio Machado tenía acerca de la imagen como recurso poético. El ensayista advierte que aunque Machado cedió al gusto por la imagen que dominó en cierto periodo de la poesía castellana, siempre

mantuvo “su propia manera de sentir, en términos de sobriedad y concisión, tan íntimamente suyos”<sup>297</sup>.

El interés de Díez-Canedo por los hai-kai de Machado pone de manifiesto el gusto crítico y poético del propio ensayista. En 1923 publica en *El sol* un ensayo crítico sobre la relación entre la poesía de Antonio Machado y la poesía oriental<sup>298</sup>. Y en 1928, después de un viaje por varios países de América, Díez-Canedo publicó el poemario *Epigramas americanos*, que recogía sus impresiones del continente americano puestas en una poesía, breve e intensa, que reflejaba una clara influencia de las *Nuevas canciones* de Machado. Cabe agregar que el gusto de Díez-Canedo por la poesía breve, la relectura de la obra machadiana y su nueva estancia en México, esta vez como exiliado, le sugerirán nuevos epigramas, que juntos con las anteriores se publicarían póstumamente, bajo el mismo título: *Epigramas americanos* (Joaquín Mortiz, México, 1945).

El ensayo culmina con la evocación de los últimos días de vida de Antonio Machado y la “actitud nobilísima de su espíritu entre los horrores de la guerra”<sup>299</sup>. Díez-Canedo presenta a un Machado que, independientemente de las distintas facetas o etapas creativas por las que transitó su pluma y al margen de los momentos coyunturales que vivió, siempre reivindicó la idea de una poética vinculada a su propia vida, a sus inquietudes y a sus esperanzas.

El ensayo de Antonio Sánchez Barbudo puede considerarse como el más riguroso y académico de los tres, pero también el más íntimo. A lo largo de las veintitrés páginas del ensayo no sólo disfrutamos de un estudio muy cuidadoso de la obra machadiana sino que, además, percibimos la huella que la vida y obra del poeta andaluz dejaron en la escritura de

---

<sup>297</sup> Enrique Díez-Canedo, “Antonio Machado. Poeta español”, *Taller*, III, mayo de 1939, p. 11.

<sup>298</sup> Enrique Díez-Canedo, “Antonio Machado, poeta japonés”, *El sol*, 20 de junio de 1923.

<sup>299</sup> Enrique Díez-Canedo, “Antonio Machado. Poeta español”, art. cit., p. 15.

Sánchez Barbudo<sup>300</sup>. El motivo del ensayo son las *Obras completas* de Antonio Machado preparadas por la editorial Séneca en 1940. En dicha edición se reunió por primera vez no sólo la poesía de Machado, sino también la mayor parte de su prosa: el libro de *Juan de Mairena* de 1936, y bajo el título de *Sigue hablando Mairena a sus discípulos*, también los artículos que el poeta fue entregando a la revista *Hora de España* entre 1937 y 1938. Al destacar la importancia de esta edición, Sánchez Barbudo destacó la variedad de temas y de actitudes, pero también la unidad que, a su juicio, caracterizaba el conjunto:

Vemos, en definitiva, UN SOLO MACHADO, gigantesco. Un Machado esencial y humorista, escéptico y apasionado, cantor de la vida y de la muerte, filósofo y lírico; un Machado en guerra consigo mismo, silencioso, que quiso ser dialogador<sup>301</sup>.

Partiendo de esta idea, Sánchez Barbudo propone un recorrido por la obra machadiana apoyándose en distintos versos y frases que a su parecer son emblemáticos de ciertas etapas creativas del autor y que, en suma, representan la obra íntegra del poeta. La tensa relación entre vida y obra, cuerpo y alma, poesía y prosa, pensamiento poético y pensamiento filosófico es, al decir del ensayista “el tema constante en la obra del poeta, es fundamentalmente, su *poema*”<sup>302</sup>.

En cada una de las secciones del ensayo, Antonio Sánchez Barbudo pone de manifiesto la importancia de leer la obra machadiana como un todo, como un universo completo en que pensamiento y poesía se funden. De ahí que el crítico insista en analizar la prosa machadiana como complemento importante de la poesía: “toda la obra en prosa de nuestro poeta no es, en el fondo, sino un comentario a sus versos, y sirve, desde luego,

---

<sup>300</sup> Antonio Sánchez Barbudo publicó una serie de estudios sobre la obra machadiana que resultan fundamentales para el estudio del escritor andaluz. Véase: *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Guadarrama, Madrid, 1959; *Los poemas de Antonio Machado: los temas, el sentimiento y la expresión*, Lumen, Barcelona, 1967; *El pensamiento de Antonio Machado*, Guadarrama, Madrid, 1974.

<sup>301</sup> Antonio Sánchez Barbudo, “Antonio Machado”, *Taller*, XII, enero-febrero de 1941, p. 12.

<sup>302</sup> Sánchez Barbudo, *loc.cit.*.



como *aclaración* de ellos”<sup>303</sup>. Pese a que la propuesta de Sánchez Barbudo hoy nos puede parecer bastante notoria y evidente, creo importante destacar que es sólo a raíz de la publicación de las *Obras completas* cuando los lectores pueden acercarse por primera vez a la prosa y a la poesía como un todo orgánico. Es sólo a partir de entonces cuando los estudiosos pueden emprender investigaciones en serio sobre la vida y obra de Machado.

Pero conviene destacar también el momento en que Sánchez Barbudo deja de lado la aproximación del crítico literario y asume el papel del ciudadano español que ha sufrido en carne propia los terribles sucesos de la tragedia nacional. Para el ensayista, Machado era una figura que despertaba la esperanza de una sociedad más justa y más libre. Al comentar diversos poemas (algunos de ellos pertenecientes a *Campos de Castilla*) en que Machado abogó a favor de esos ideales, Sánchez Barbudo comenta lo siguiente:

[Antonio Machado] percibió la llamada imposible hacia esa España ilusoria, hacia esa España íntima y universal, libre de cadenas; esa España, ese mundo, en el que ha de florecer lo que hasta ahora no ha sido, en España, sino dolor y fracaso, sangre y desesperación. Un sueño quijotesco se levanta de la tierra. Machado vislumbraba para España, para ese dormido y miserable campo y pueblo, espléndido despertar. Y, ¿cómo sería esa cara esplendorosa de España que nunca se ha dejado ver? ¿Cómo esa gloria española que los españoles han sentido siempre, aunque de ella no hayan vivido sino las tristes consecuencias? ¿Cómo será esa España que se promete y nunca llega? He ahí una pregunta que nos hacemos, repetidamente, muchos españoles, pregunta hondísima que Machado resume en este verso que suele pasar desapercibido: ¿Quién ha visto la faz al Dios hispano?<sup>304</sup>.

Resulta revelador que, de todos los versos citados en el ensayo, Antonio Sánchez Barbudo se identifique hondamente con el verso del poema titulado “El Dios Ibero”. El ensayista utiliza el verso machadiano para preguntarse cómo será la España del futuro, esa España “que nunca llega”. Pero si bien es cierto que el poema machadiano culmina afirmando la posibilidad de un porvenir esperanzador, (“¡Qué importa un día! Está el ayer

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 28.

alerto / al mañana, mañana al infinito, / hombres de España, ni el pasado ha muerto, / no está el mañana – ni el ayer – escrito”<sup>305</sup>), no menos cierto es que las preguntas mismas ponen de manifiesto la angustia que Sánchez Barbudo sentía entonces con respecto al futuro de su país: una angustia que, desde luego, era compartida por cada uno de los exiliados españoles.

b) El ensayo de José Alvarado

Finalmente, cabe destacar las expresiones hechas por el escritor José Alvarado en torno a la obra machadiana. Pese a que el escritor mexicano no conoció al poeta andaluz, su valoración coincidía en muchos aspectos con las de Díez-Canedo y de Sánchez Barbudo. Con todo, la diferencia entre esta nota y las dos anteriores es la insistencia que muestra el escritor mexicano en ubicar la vida y obra de Antonio Machado en el presente. José Alvarado sitúa a Antonio Machado en un momento histórico muy preciso: el de finales de la década de los años treinta. Según el ensayista, se trataba de un momento de enorme desolación. De hecho, comienza su ensayo con esta afirmación: “De muchas maneras se puede mostrar que este mundo ya no sirve para nada”<sup>306</sup>. La desconfianza que Alvarado vive frente al mundo se refleja en el duelo que siente por Antonio Machado, un duelo que no puede sentir de manera íntegra: “no es posible impedirlo, junto con el dolor llega la desesperación. Es un dolor más éste de no poder sentir, íntegro y solo, el dolor por el poeta muerto, de no poder decirlo desnudo de rencor”<sup>307</sup>.

El tono del ensayo contrasta notoriamente con las expresiones de Díez-Canedo y Sánchez Barbudo. Para los dos escritores republicanos, la muerte de Machado está envuelta

---

<sup>305</sup> Antonio Machado, “El Dios Ibero”, *Campos de Castilla*, Madrid, Cátedra, 1984.

<sup>306</sup> José Alvarado, “Antonio Machado”, *Taller*, III, mayo de 1939, p. 23.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 24.

en una especie de aura iluminada; para José Alvarado, en cambio, la muerte del escritor andaluz, si bien no exenta de significación ejemplar, es recordada de forma muy realista:

No deberíamos tener que llegar con cólera y con palabras duras ante el cadáver de Machado. Hasta antes de la guerra él no lo hubiera deseado:

Y encontrarás una mañana pura  
amarrada tu barca a otra ribera.

Pero no fue una mañana pura. El cielo estaba nublado de aviones homicidas y el aire lleno de traición<sup>308</sup>.

José Alvarado no pierde ninguna oportunidad para denunciar los atropellos del imperialismo, ni tampoco para lamentar vivir en un mundo dominado por la injusticia social. Sin embargo, tampoco pierde la esperanza en el hombre. Y es, precisamente, por ello por lo que su ensayo sobre Machado está teñido de esperanza a la vez que pesimismo.

Con todo, el poema que más parece impactarle al ensayista mexicano, como también a Sánchez Barbudo, es “El Dios Ibero”. Los dos escritores, de hecho, reaccionan ante el poema con la misma mezcla de ilusión y de desesperanza. Según el escritor mexicano, “en un mundo donde ya no se puede rezar, en un tiempo donde no hay minuto ni rincón para las oraciones, la palabra es siempre blasfemia. Sólo a golpes de blasfemia se deshace un mundo cruel y feo, sólo blasfemando se construye otro”. El poeta andaluz es, al decir del ensayista, el poeta que representa la voz de todos los hombres. “Machado es un poeta blasfemo. Por eso es un gran poeta”, comenta José Alvarado<sup>309</sup>. El ensayo termina con una nota sobre la etapa vital y creativa del escritor andaluz durante la guerra civil. Según José Alvarado, la figura del poeta se engrandeció en los tres años de la guerra. Pero es importante observar que si se engrandeció entonces, fue (según el mexicano) no sólo

---

<sup>308</sup> José Alvarado, *loc. cit.*.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 27.

porque puso su palabra al servicio de la defensa de España, sino también porque “siguió siendo el poeta de la soledad de Soria”<sup>310</sup>.

Como se puede apreciar al leer estos tres ensayos, junto con la nota de la redacción, el soneto de Bergamín y el poema que los talleristas publican “como recuerdo” de Machado, para los colaboradores de *Taller* era importante la figura moral del hombre, pero también lo era la fusión de vida y poesía, y de poesía y pensamiento, que se encuentra en su obra. Con estos ensayos se inicia una nueva etapa de la crítica, que en adelante se empeñará en concebir la prosa y a la poesía machadiana como parte de una sola obra y no como facetas separadas de un mismo escritor. Cada una de las propuestas ensalza la vida ejemplar del hombre que luchó por la causa republicana, pero al mismo tiempo destaca facetas fundamentales de la obra del poeta. En este sentido, resulta revelador que dos de los tres ensayistas retomen los versos de “El Dios Ibero” para ejemplificar la angustia personal y la crisis histórica que experimentan en su propia vida.

El diálogo que se genera en las páginas de *Taller* acerca de la obra machadiana pone de manifiesto la trascendencia de una poesía realizada en profunda compenetración con los valores de la vida humana. Por lo mismo, la figura de Antonio Machado se convierte en seguida en el símbolo de los ideales éticos y estéticos de los republicanos españoles en el exilio. Pero por las mismas razones también sirve como puente que une dos proyectos hemerográficos: *Hora de España* y *Taller*. En ambas publicaciones Machado es una figura vinculada con la guerra civil. Sin embargo, y como hemos visto, en *Taller* también se presta mucho interés a la obra de Machado anterior a la guerra, que es una poesía de corte simbolista en que el poeta va en búsqueda de su identidad personal.

---

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 28.

#### 4. LA POESÍA EN *TALLER*

##### a) Los poetas mexicanos

Hacia finales de la década de los años treinta, un acontecimiento que pone de manifiesto la importancia de *Taller* en el ámbito literario mexicano es la publicación, en diciembre de 1938, de la encuesta “Los nuevos valores de la poesía en México: una encuesta en torno de la última generación literaria”, organizada por Antonio Magaña Esquivel desde las páginas de la revista *Hoy*. Se trata de una discusión pública sobre las características que distinguen a la poesía de los jóvenes escritores y sobre su actitud y su situación respecto de la generación anterior, la de los Contemporáneos.

Los datos que el periodista busca recopilar están delimitados por cuatro preguntas: ¿La última generación poética viene literalmente de Contemporáneos? ¿Cuál es la fisonomía que distingue la poesía de los jóvenes de hoy? ¿Representa esta juventud última un propósito de crecimiento o de renovación o una crisis de desorientación? ¿Cuál es por consiguiente su situación con respecto al grupo de Contemporáneos? El tono que se desprende de las preguntas demuestra la intención polémica de la encuesta; sin embargo, las intervenciones de algunos de los integrantes de los dos grupos aludidos repercuten de distintas formas en el *contexto de producción* de la revista. En otro momento, hemos aludido al concepto *contexto de producción* para referirnos a los elementos que tienen que ver con la confección del proyecto hemerográfico, es decir, sus antecedentes literarios, la financiación y los aspectos de su materialidad<sup>311</sup>. En este sentido, la polémica, lanzada unas semanas antes de la publicación del primer número de *Taller*, viene a ser otro de los

---

<sup>311</sup> Véase “Las revistas literarias. Un acercamiento metodológico” en la Introducción y el Capítulo II de este trabajo.

*contextos de producción* que derivan en la formación del grupo y que en buena medida repercuten en la selección de poesía que se publica en *Taller*.

Las respuestas que cada uno de los interpelados envía a la revista hacen alusión a distintos problemas estéticos e ideológicos; por ejemplo, a la querrela que se desarrolla en 1925 acerca de la *virilidad* o *afeminamiento* de la literatura mexicana<sup>312</sup>, o a los insultos y críticas que intercambian Efraín Huerta y Salvador Novo en distintos medios impresos<sup>313</sup>; sin embargo, la idea que prevalece tiene que ver con el concepto de las generaciones literarias. La encuesta pone de manifiesto la necesidad de reevaluar la vigencia del “grupo sin grupo” en el ambiente intelectual de México a finales de los años treinta y, a su vez, de señalar si existe o no una nueva promoción poética.

Algunos de los escritores encuestados - José Gorostiza, Luis Cardoza y Aragón, Miguel N. Lira, Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez - coinciden en la idea de que la joven generación apenas comienza a dar sus primeras obras y que, por tanto, carece de una fisonomía particular. Según José Gorostiza “la comunidad de ciertos temas, influencias y gustos es propia de los comienzos de una generación”, pero aclara que estos elementos “no

---

<sup>312</sup> Según Ermilo Abreu Gómez, “la nueva generación lírica se muestra más vinculada a la realidad mexicana, evidencia mayor capacidad humana, se acerca a interpretar los problemas internacionales, aunque no sean *literarios*”. Y añade, “al grupo actual le sobra virilidad y ésta nunca la pudo haber aprendido en los Contemporáneos”. En “Los nuevos valores de la poesía en México: una encuesta en torno a la última generación literaria”, *Hoy*, 17 de diciembre de 1938, p. 50.

<sup>313</sup> La polémica fue desencadenada por las fuertes críticas que Efraín Huerta había lanzado contra la obra de los Contemporáneos desde el periódico *El Nacional*. Al responder, Novo se expresó con violencia: “resulta inexplicable que *Hoy* consagre en cada dos números de sus páginas al vacío de preguntarles a los enanos sietemesinos y a los bizcos qué opinan de los Contemporáneos porque a) a nadie le importan un serenado rábano los Contemporáneos y b) a nadie le importa un cacahuete lo que los fetos y los endriagos piensen de los Contemporáneos. Quienes desde *El Nacional* se desgañitan ladrando que ellos son la divina garza en ayunas y ‘enjuiciando’ a los que vivieron de espaldas a México pueden seguir practicando su autoerotismo cuanto quieran en ese periódico, que con su pan, bien mezquino por cierto, se lo merienden bien sazonado con ardores”. Véase Novo, “Tres opiniones sobre el asunto”, *Hoy*, 24 de diciembre de 1938, p. 80. La querrela de Huerta con los Contemporáneos puede consultarse en los siguientes textos: “Por una poesía de la juventud”, *El Nacional*, 9 de marzo de 1937, p. 1 y 3; “Elegía a ciertos poetas vivos”, *El Nacional*, 15 de marzo de 1938, p. 1 y 4. *Apud* Efraín Huerta, *Aurora Roja. Crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas (1936-1939)*, edición de Guillermo Sheridan, Pecata minuta, México, 2006. Pese a la fuerte crítica que Huerta hizo contra estos escritores, en la encuesta se limitó a decir que “nuestro punto de querrela con sus miembros es simplemente una cuestión ética”.

son suficientes para afirmar que componen una fisonomía”; antes es necesario que “se borren las individualidades y aparezca tras ellos la fisonomía colectiva”<sup>314</sup>. En cuanto a la generación de los Contemporáneos, la mayoría de los encuestados opinan que estos escritores representan una actitud poética que sigue todavía vigente. Para Luis Cardoza y Aragón, Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez, *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia, confirma la actualidad del “grupo sin grupo”.

Por otra parte, surgen discrepancias entre los encuestados a la hora de indicar cuál fue la influencia que ejercieron los Contemporáneos —si es que ejerciesen alguna— en la nueva generación poética. Según Manuel N. Lira los jóvenes escritores mantienen “una amistad de tradición con los Contemporáneos, pero en ninguna forma sujeción a las normas de ellos, ni tampoco de tutelaje literario”<sup>315</sup>. Cardoza y Aragón, en cambio, se muestra mucho más crítico al referirse a la obra poética que publicaban los talleristas. Según el escritor guatemalteco, “estas dos generaciones, se encuentran confundidas en muchos aspectos. Hay invasiones recíprocas. Los nuevos escritores están con otros problemas y con los mismos de ayer”<sup>316</sup>. A juzgar por el tono en que se expresa, Alberto Quintero Álvarez parece compartir la valoración hecha por el escritor guatemalteco, aunque sí acepta que los talleristas se diferencian de los Contemporáneos en algunos aspectos:

La última generación de poetas tiene ya su posición definida y diferente con respecto a la generación anterior. La poesía de los jóvenes es en general más dramática, más preocupada; tiende a ser más entrañable, más vivida, menos juiciosa y deliberada. (No hablo de calidad, puesto que ésta es estrictamente individual y no tiene que ver con generaciones). Lo que los Contemporáneos alcanzaron en inteligencia, finura, ingenio y humorismo no preocupa a los jóvenes. Estos tienden o son compelidos hacia una poesía medular, desatada, inevitable. La aspiración de los

---

<sup>314</sup> José Gorostiza, “Los nuevos valores de la poesía en México: una encuesta en torno a la última generación literaria”, *Hoy*, 17 de diciembre de 1938, p. 50.

<sup>315</sup> Manuel N. Lira, “Los nuevos valores de la poesía en México: una encuesta en torno a la última generación literaria”, *Hoy*, 17 de diciembre de 1938, p. 51.

<sup>316</sup> Luis Cardoza y Aragón, “Los nuevos valores de la poesía en México: una encuesta en torno a la última generación literaria”, *Hoy*, 17 de diciembre de 1938, pp. 50-51.

jóvenes es pues más alta. Sin embargo, no es posible hablar de superación [...] La nueva generación es demasiado joven para superar, pero bastante fuerte en algunos de sus miembros para prometer. Esperemos pues confiados<sup>317</sup>.

La apreciación de Alberto Quintero Álvarez se limita, en buena medida, a reiterar el aspecto más señalado por los encuestados: la juventud de la nueva generación. Pese a reconocer que es demasiado prematuro aún señalar cuál es el mensaje poético de los jóvenes, Efraín Huerta también comenta cuáles son, a su entender, las afinidades temáticas que comparten los miembros del grupo:

Coincidimos, claro, en el uso de muchos elementos, como los clásicos el amor, el odio y la muerte, tan lleno de eternidad; coincidimos también en el tono dramático, mas esperanzado. Octavio Paz, todo fervor por la cultura, es el primer capitán de nuestra nave, y hace poemas perfectos, en todo momento trascendentales. Pero, repito, el conjunto, aunque buen cumplidor y cada día más prometedor, no presenta la unidad que íntimamente estoy deseando desde hace dos años. El tiempo fabricará, con ese material poético impuro, un macizo bloque de valiosa resonancia. No nos hemos impuesto preferencias ni limitaciones, por efímeras y perjudiciales; no reconocemos, no reconozco, a ningún maestro; hacemos, hago, lo que nos viene en gana; gozamos de una anchísima libertad<sup>318</sup>.

Hasta aquí, hemos hecho un balance general de las respuestas que los escritores adscritos a las dos generaciones aludidas contestaron en la encuesta. Del análisis de cada una de las respuestas se desprenden ciertas inquietudes que para ese entonces circulaban en la esfera intelectual mexicana, sobre todo en lo que respecta a la teoría generacional. Por una parte, se señala la aparición de un grupo de jóvenes poetas que, aunque no contaban con un órgano de expresión colectivo (al parecer el número inaugural de la revista salió a la luz pública a finales de diciembre), comenzaban a identificarse por sus propias afinidades estéticas. Y por otra parte, se atiende a la actualidad de algunos de los integrantes del “grupo sin grupo”, particularmente la figura de Xavier Villaurrutia. A seis años de haber

---

<sup>317</sup> Albero Quintero Álvarez, “Los nuevos valores de la poesía en México: una encuesta en torno a la última generación literaria”, *Hoy*, 17 de diciembre de 1938, p. 61.

<sup>318</sup> Efraín Huerta, “Los nuevos valores de la poesía en México: una encuesta en torno a la última generación literaria”, *Hoy*, 17 de diciembre de 1938, p. 51.



concluido su proyecto hemerográfico, cada uno de los Contemporáneos es evaluado por su trabajo individual. Y, desde luego, para muchos de ellos es en esta época cuando producen su obra más madura.

De lo dicho hasta aquí, también se infiere la importancia que comenzaban a tener los jóvenes escritores en el ámbito intelectual mexicano. Pese a la falta de una visión unitaria sobre lo que debían ser los nuevos valores de la poesía y sobre cuáles debían ser las características de la nueva generación de escritores, es evidente que los cohesionaban como grupo cierta afinidad estética, la amistad que los unía, así como las lecturas que compartían. Pero no es menos cierto que, si *Taller* surge, es también como el producto directo de las discusiones que los jóvenes mexicanos mantienen con sus mayores inmediatos.

En el momento de la encuesta, Octavio Paz, “el capitán de la nave” al decir de Huerta, se hallaba fuera del país y de ahí la notoria ausencia de declaraciones suyas. Sin embargo, el manifiesto publicado en el segundo número de la revista, puede entenderse, entre otras cosas, como la respuesta de Octavio Paz a la encuesta. El joven escritor comienza el texto reivindicando la noción historicista de las generaciones literarias propuesta por José Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo* (1923). Y es que para Paz la existencia misma de *Taller* confirma la existencia de una nueva generación poética. Y si bien Miguel N. Lira presenta esta generación como “sin fisonomía, borrosa y desdibujada”, Paz en cambio le reconoce un elemento aglutinante que otros no veían:

Si heredamos algo, queremos con nuestra herencia conquistar algo más importante: el hombre. Es decir, la “tarea”, llamemos así a nuestro destino, hoy ligado a nuestra afición y vocación, es *profundizar* la renovación, iniciada por los anteriores. Llevar a sus últimas consecuencias la revolución, dotándola de un esqueleto, de coherencia lírica, humana y metafísica<sup>319</sup>.

---

<sup>319</sup> Octavio Paz, “Razón de ser”, *Taller*, II, abril de 1939, p. 33. El análisis completo del manifiesto se encuentra en el Capítulo II de este trabajo.

Con estas palabras Octavio Paz se suma a las discusiones que sobre la nueva promoción de poetas se debatían en las páginas de *Hoy*. Aunque en ese momento no era posible determinar cuál era la estética de la nueva generación, puesto que sus integrantes eran jóvenes escritores en formación, la propuesta de Paz viene a dar al grupo cierta unidad y coherencia al destacar una inquietud central a todos ellos: la de plantear poéticamente el drama del hombre.

Por todo lo anterior, no resulta tan sorprendente descubrir que algunos de los Contemporáneos hayan colaborado en las páginas de *Taller*. El nuevo grupo siente la necesidad de distanciarse de la promoción anterior, pero al mismo tiempo guarda cierta admiración hacia algunos de sus mayores. “La herencia, aquí, – propone Octavio Paz en “Razón de ser” – supone un esfuerzo, una actividad para lograr incorporar la tradición a nuestro acento. Y, también, para incorporar a la tradición nuestro acento”<sup>320</sup>. La herencia se entiende entonces como un proceso dialéctico de revisión de la tradición, en este caso la del grupo antecesor, y una participación en la constitución del canon literario mexicano.

La revista contará con la colaboración de Carlos Pellicer, Enrique González Rojo, Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta. Asimismo, a la nómina de los responsables de *Taller* se suman los nombres de cuatro jóvenes escritores: Enrique Gabriel Guerrero, Rafael Vega Albela, Neftalí Beltrán y Efrén Hernández. A pesar de las diferencias entre los dos grupos de escritores, la poesía mexicana que se publica en *Taller* presenta ciertas semejanzas temáticas. El amor, la muerte y la soledad, en sus diferentes manifestaciones, son los temas más recurrentes en las composiciones poéticas. Sin embargo, las semejanzas temáticas no corresponden a un solo estilo, a un solo tono o a una estética. En este punto, conviene destacar las dos corrientes poéticas dominantes en la revista: el humanismo de corte

---

<sup>320</sup> *Ibidem*.

romántico y la influencia del “nerudismo”. Los poetas más destacados en este rubro son Alberto Quintero Álvarez, Rafael Vega Albela y Efraín Huerta. Pero antes de pasar al análisis de algunos de los poemas más representativos de estas dos corrientes estéticas, resulta indispensable detenerse en la figura de Octavio Paz.

En otro momento se alude a la importancia de Paz en tanto lector y crítico literario, sobre todo en lo que respecta al tema de la guerra civil española y a la literatura española en el exilio<sup>321</sup>. Los textos de Paz que corresponden a estos rubros son una muestra clara del papel fundamental que desempeñó el joven escritor en la conformación estética e ideológica de *Taller*. Cabe entonces preguntarse por sus colaboraciones en tanto poeta.

Un lugar común de la crítica literaria consiste en referirse a Octavio Paz como el “poeta de la generación de *Taller*”<sup>322</sup>. Esta aseveración, tan difundida en la historiografía de la revista, debe ser matizada. En *Taller* Octavio Paz publica dos poemas: “Oda al sueño”, que figura en la entrega número cuatro, correspondiente a julio de 1939, y “Noche de resurrecciones (fragmentos)”, que aparece en el décimo número, marzo-abril de 1940. Si bien este limitado corpus poético no convierte al joven escritor en el representante más conspicuo de los poetas talleristas, sus reflexiones acerca de la creación poética, en cambio, sí establecen una concepción estética que será fundamental tanto para su pares como para la postura del grupo frente a la modernidad literaria mexicana. Ahora bien, cabe preguntarse cuáles son los planteamientos que nos ofrece Paz en sus reflexiones sobre la poesía.

En diferentes textos en prosa publicados en *Taller*, Paz reflexiona acerca de la naturaleza y la función de la poesía. De hecho, el texto que abre el número inaugural de la revista es “Vigilias: fragmentos del diario de un soñador”, del joven escritor. Aunque

---

<sup>321</sup> Véase las secciones 1 y 2 del Capítulo IV.

<sup>322</sup> Véase el Estado de la Cuestión.

escritas en 1935, su publicación en las páginas de *Taller* es otra expresión más del proyecto poético generacional, de ese “método de aprendizaje de vida y muerte” del que hablara Guillermo Sheridan<sup>323</sup>. Se trata de una serie de reflexiones de corte filosófico donde destacan temas como la soledad del hombre frente a la naturaleza, la correspondencia entre la mujer y el mundo, la libertad, así como la identidad entre poesía, amor y muerte. Cada una de estas reflexiones revela una profunda afinidad con la tradición del romanticismo europeo. En una de las “Vigilias” se lee:

La experiencia de la libertad absoluta la han tenido unos cuantos hombres excepcionales, algunos poetas (el terrible Rimbaud, San Juan) y... algunos amantes. Pero no sabemos nada de su incursión. La palabra nada, nada, resuena fúnebremente en el pecho del hombre, sin esperanzas. Nada, nada. Mas estos son los delirios de la abstracción, a los que nosotros nos abandonamos fácilmente<sup>324</sup>.

En este diario poético Paz va delineando una genealogía de los conceptos básicos del romanticismo<sup>325</sup>. De hecho, Octavio Paz comentará tiempo después que “si una generación se define al escoger a sus antepasados, la publicación de Rimbaud en el número 4 de *Taller* fue una definición”<sup>326</sup>. A partir del romanticismo el hombre es un ser escindido de la naturaleza que busca constantemente reintegrarse al orden perdido. La conciliación de lo eterno con lo efímero, la experiencia de la soledad, la muerte y el sueño son las formas mediante las cuales la poesía puede regresar al hombre al origen de los tiempos. La poesía se constituye entonces como el pilar del hombre moderno: “la poesía – al decir de Octavio Paz en un ensayo sobre la obra de José Bergamín – es un sacar a luz lo más íntimo y

---

<sup>323</sup> Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, Era, México, 2004, p. 361.

<sup>324</sup> Octavio Paz, “Vigilias: fragmentos del diario de un soñador”, *Taller*, I, diciembre de 1938, p. 12.

<sup>325</sup> Para un excelente estudio de las características del romanticismo europeo, véase el libro de Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, trad. Mario Monteforte Toledo, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

<sup>326</sup> Octavio Paz, *Antevíspera*, art. cit., p. 16.

prohibido del hombre, aquello que constituye su última esencia. La poesía es el rescate del hombre perdido”<sup>327</sup>.

Podría pensarse que las reflexiones de Octavio Paz acerca de la creación poética constituyen una manera de abstraerse o de alejarse del mundo, sobre todo si recordamos la radicalización de las posturas políticas y estéticas que se vive en México y en el mundo entero durante la década de los años treinta. (No debe olvidarse que el debate central de la época se planteó bajo la divisa del arte como un arma de transformación social y política.)<sup>328</sup> La nueva generación poética, sin embargo, articula su estética en torno a las relaciones entre poesía e historia. Las circunstancias históricas les brindan a los jóvenes poetas una oportunidad de conocerse a sí mismos, de explorar su propia identidad.

Por otra parte, las palabras de Octavio Paz en torno a la obra poética de León Felipe también apuntan hacia la relación dialéctica entre la poesía y la historia. Aunque parte de experiencias personales, gracias a la poesía, el español logra dar a estas experiencias una expresión universal. El poeta – comenta Paz – recoge la experiencia histórica y la convierte en experiencia metafísica,<sup>329</sup> común a todos los hombres. Inquietudes muy similares parecen impulsar la nota que Luis Cardoza y Aragón escribió para el suplemento publicado en el número IV de *Taller*: un suplemento que recogía poemas de “Temporada en el infierno”, de Arthur Rimbaud, en traducción de José Ferrel:

No sé de otro poema, en ninguna literatura, que nos ofrezca en forma tan precisa, tan encendida y tan diáfana, el sueño y la pasión del Hombre, la cal de sus huesos, la soledad de su sangre, la tristeza cósmica del cuerpo caído de su gravedad fatal.

La poesía de Rimbaud está por encima de toda conciliación con doctrina alguna, y es por ello tan angustiosa y tan próxima para nosotros, tan terriblemente próxima y desesperada, que la hemos sentido nacer en nosotros mismos, como blanca columna

---

<sup>327</sup> Octavio Paz, “Mundo de perdición”, *Taller*, XI, julio-agosto de 1940, p. 65.

<sup>328</sup> Véase el Capítulo II: México durante el sexenio de Lázaro Cárdenas.

<sup>329</sup> Octavio Paz, “El mar (elegía y esperanza)”, *Taller*, III, mayo de 1939, pp. 42-43.

esbelta alumbrada por sol cenital que no la deja engendrar sombra, asentada acaso sobre su sombra, anegada de luz, interminablemente amarga<sup>330</sup>.

Las reflexiones sobre el poeta y la poesía incluidas en las “Vigilias”, así como las originadas por la lectura de las obras literarias de algunos de los escritores españoles en el exilio, fueron definiendo no sólo la estética de Octavio Paz, sino también el tema que resultaría central para la nueva generación: la soledad del hombre y la poesía como forma de redención. A este respecto, cabe destacar el lugar central que para el romanticismo europeo ocupa el sueño como elemento que permite al hombre unirse al universo. “Amor condusse noi ad una morte”, de Xavier Villaurrutia, y la “Oda al sueño”, de Paz, son dos claros ejemplos de esta concepción del universo. En ambos casos, el tema del sueño y el amor, en clara correspondencia, se presentan como las vías privilegiadas del conocimiento.

La poesía de Rafael Vega Albela y de Alberto Quintero Álvarez también reúnen ciertos rasgos que corresponden al humanismo de corte romántico propuesto en las páginas de *Taller*, pero al mismo tiempo presentan matices muy particulares. En el caso de Alberto Quintero Álvarez, escritor de provincia radicado en la ciudad, el vínculo con la naturaleza de su natal Acámbaro, Guanajuato, define el tono y el estilo de su estética. Es, quizá, de todos los poetas talleristas el más apegado a la tradición poética de corte modernista. En algunos de sus versos encontramos ecos de la poética de Ramón López Velarde. Sin embargo, el consabido tema del ansiado retorno al hogar encuentra expresión renovada en sus versos:

¿Quién soy, que vengo aquí, tan distante lugar,  
contra todo consejo, solitario, en penuria,  
como desesperado fugitivo,  
a costa de otra vida y otra muerte dolientes?

---

<sup>330</sup> Luis Cardoza y Aragón, “Nota”, *Taller*, IV, julio de 1939, pp. 3-4.

¿Quién soy, campiña dulce, que me refugio en ti,  
que me escondo en tus límites, me pierdo en tu distancia,  
me hago inmenso secreto en tus llanuras?  
¿Quién soy, que a pleno cielo me siento libertado  
y aplazo la dolencia o la doy al olvido?  
¿Quién soy, o son mis ojos y un sensitivo aliento,  
una esencia secreta que aparece y se ensancha  
y reemplaza en las eras mi prisión sin sentido?

.....

Estoy, tan sólo estoy ...  
el vaho de la tierra sembrada y ensoñada  
se hace mío y me alberga,  
y siento la ascensión y me reconozco eterno<sup>331</sup>.

Desde *Saludo del alba*, su primer libro publicado por la editorial Taller Poético en 1936, hasta los poemas que comprenden su única colaboración en *Taller*, la poesía del guanajuatense transita por un mundo en el que la búsqueda ontológica se define mediante la contemplación de la naturaleza, el amor y la muerte. La nota característica de esta poesía es la confrontación que el poeta establece entre la cruda realidad de la ciudad y la añoranza del campo. Según Efraín Huerta, la poética de Quintero Álvarez:

Nos transporta, sin esfuerzo alguno, a zonas que, para los entorpecidos por la ciudad, resultan de ensoñación: a los campos, a los campos del Bajío, anchos y limpios, serenos y lentos. Y a sus montañas, mejor: a sus cerros, donde las cacerías cobran un aspecto de actos medioevales, de ritos casi religiosos. El poeta no olvida su adolescencia, nada lejana, por lo demás. Y desde la ciudad dice; sabe decir, enamorada y hondamente: “Un poco más Amor, un poco más, / y tendremos la misma libertad de los ciervos”<sup>332</sup>.

Por otra parte, la publicación de *Muerte sin fin* en 1939 viene a darle nuevas herramientas poéticas a este joven escritor. En “Un gran poeta y su obra”, Alberto Quintero

---

<sup>331</sup> Alberto Quintero Álvarez, “El tiempo contemplado”, *Taller*, II, abril de 1939, p. 14. Un estudio bastante completo de su obra puede consultarse en *Obras de Alberto Quintero Álvarez*, edición, prólogo, recopilación y notas de Juan Pascual Gay, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2011.

<sup>332</sup> Efraín Huerta, “Revista Poética, Poesía de *Taller*”, *El Nacional*, 24 de septiembre de 1939, p. 5; *apud* Efraín Huerta, *Aurora roja*, *op. cit.*, pp. 263.

Álvarez comenta el poema de José Gorostiza con evidente admiración: “la experiencia metafísica que entraña, el profundo trabajo interior que supone su meditada y vivida unidad, lo apartan de la corriente poética general y sobre todo, de la común indisciplina creadora que priva entre nosotros”<sup>333</sup>. La sensibilidad que Quintero Álvarez muestra en los diferentes ensayos y reseñas que publica en la revista, por ejemplo en “El poeta León Chestov”, “Los inquilinos de la filosofía”, “La otra vida en Pirandello”, entre otros, confirma que la suya es una de las conciencias poéticas más sólidas de *Taller*.

Rafael Vega Albela es otro de los poetas cuya obra corresponde a la temática del humanismo de corte romántico. Su prematura muerte (se suicida en 1940) tronchó una carrera literaria que apenas comenzaba. De su obra sólo quedan poemas sueltos en distintas revistas literarias de México. La búsqueda de lo absoluto y la presencia de la muerte son los rasgos que definen la poética del joven tallerista. En los cinco sonetos publicados en el número ocho-nueve de *Taller*, correspondiente a enero-febrero de 1940, meses antes de que se quitara la vida, el poeta se adentra en el tema de la soledad y del fracaso de la experiencia amorosa, y en el cuestionamiento espiritual:

Soy tu pobre, Señor, y tu desnudo,  
el huerto donde riñes tu batalla,  
la triste, pobre carne, que no calla,  
que no sabe guardar su dolor mudo.

Aquí de soledad y de llanto rudo  
en ansiedad mortal el pecho estalla,  
y si buscando claridad acudo,  
la sangre, atormentada, no la halla.

Yo levanto mi grito enardecido,  
haciendo sangre de mi voz reclamo,  
mas quedo en desnudez, aquí vencido.

¿A dónde volveré mi acento herido

---

<sup>333</sup> Alberto Quintero Álvarez, “Un gran poeta y su obra”, *Taller*, VII, diciembre de 1939, p. 45.



si sé que las palabras con que llamo  
quedarán sin respuesta y sin oído?<sup>334</sup>

Los “Sonetos” serán los últimos poemas que publique Rafael Vega Albela en la revista. En una nota necrológica, sus compañeros del grupo comentan el rigor de su poesía, agregando que: “más que el del esteta, más que el del moralista, era el del *artista*, del hombre que ve a la vida como un tenso y personal equilibrio dramático”<sup>335</sup>. No fue el único poeta de *Taller* en morir muy joven. Alberto Quintero Álvarez fallecerá en 1944, víctima de un padecimiento pulmonar. La muerte prematura de estos dos poetas hizo que la atención crítica se dirigiera hacia la poética de Octavio Paz y de Efraín Huerta, y que se olvidara casi por completo de los poemas de estos dos escritores.

El “nerudismo” es otra de las corrientes poéticas importantes en la poesía publicada en *Taller*. La influencia del chileno es bastante notoria en algunos poemas de Alberto Quintero Álvarez y también en unas cuantas imágenes de la “Oda al sueño” de Octavio Paz. Sin embargo, el máximo exponente de este estilo poético es, sin duda, Efraín Huerta. El joven escritor no sólo practicó en sus composiciones poéticas lo que él mismo llamó “nerudismo”, sino que, además, reflexionó acerca de la estética del autor de *Residencia en la tierra*. La colaboración del escritor chileno en *Taller* se reduce a dos entregas: la selección y presentación (en verso) de las “Liras de Luis Martín, sor Juan Inés de la Cruz, El Conde de Rebolledo, Doña Cristobalina y el Conde de Villamediana” dadas a conocer en noviembre de 1939 y las notas introductorias a las “Liras” de la uruguaya Sara de Ibáñez publicadas en la última entrega, correspondiente a enero-febrero de 1941.

---

<sup>334</sup> Rafael Vega Albela, “Sonetos”, *Taller*, VIII-IX, enero-febrero de 1940, p. 43.

<sup>335</sup> Anónimo, “Rafael Vega Albela”, *Taller*, x, marzo-abril de 1940, p. 37.

En “Poesía enemiga”, Huerta resume gran parte de la estética del “nerudismo” a la hora de dar expresión a su propia desolación. La poesía no sólo es testigo de sus angustias, es también la culpable:

Pero tú en los balcones del mundo,  
endureciendo los instantes,  
viendo caer silencios,  
silencios amarillos de virtud o de vicio,  
creando sobre la sombra la hierba agonizante.  
Ahora sé cómo llegaste,  
magnífica y serena,  
del sitio de los cisnes y las gladiolas,  
con el tacto de las cucharas en la nieve,  
soberana de las alamedas en que nos causa gusto  
escuchar el eco de una virginidad perdida  
en el tiempo preciso.  
Agua lenta como tumulto de caricias te guiaba,  
Sonaban crudos lloros de manzanas acuchilladas.  
La invitación fue clara:  
acércate a la niebla en que florecen los duraznos de bronce,  
la que ignora las auroras lechosa,  
los días en que se palpa el tedio  
y el deseo es como vaho de agonizante<sup>336</sup>.

La estética del arte impuro y la discusión que en torno a la revista *Caballo verde para la poesía* se suscitó en la década de los años treinta, en clara correspondencia y polémica con la estética juanramoniana, encontraron eco en la poesía de la nueva generación. Efraín Huerta da fe de conocer la revista, al comentar en una de las páginas de *El Nacional* la sorpresa que todos sintieron al conocer las “joyas bibliográficas” que poseía Genero Estrada. “Nos sorprendían ingenuamente todos los números de la *Nouvelle Revue Francaise* y cuadros de Picasso, y los primeros números de la revista de Pablo Neruda”<sup>337</sup>. La influencia de la poesía impura viene avalada por la crisis metafísica y existencial que

---

<sup>336</sup> Efraín Huerta, “Poesía enemiga”, *Taller*, I, diciembre de 1938, pp. 17-18.

<sup>337</sup> Efraín Huerta, “La realidad y el deseo”, *El Nacional*, 20 de abril de 1938, p. 1. También puede consultarse “Fantasma del nerudismo”, *El Nacional*, 28 de abril de 1938, p. 1. *Apud* Efraín Huerta, *Aurora roja*, op. cit., pp.168-169 y pp. 188-189, respectivamente.

experimenta la joven generación. El sentimiento de desolación y angustia se expresa mediante imágenes incongruentes e irracionales. El poeta es entonces un ser que vive al borde del precipicio. Las ambigüedades de las imágenes y el juego de oposiciones ponen de manifiesto las verdades más duras del hombre.

Ahora bien, cada uno de los temas y estéticas presentadas hasta el momento está relacionado con una inquietud mayor: la definición de la Poesía (en mayúsculas). “La ‘Carta a un amigo difunto’” de José Revueltas es, quizá, el texto que mejor define la poética de la revista. Se trata de un homenaje al poeta jalisciense Alfonso Gutiérrez Hermosillo, fallecido en 1935.

Afirmación de todas las verdades y todas las mentiras, exaltación de todos los vicios y de todas las virtudes, purezas o impurezas, dolor o gozo, eso que se llama Poesía, es lo más fecundo de la tierra. Es más fecunda que todo el resto, esto es, que todo lo que resta antes y después de ella. No sabemos lo que resta; ¡Quién sabe qué puede restar y estará restando siempre! Tampoco nos importa de dónde nazca la vida. Lo importante, más importante que la vida misma, es tener fe en que la vida ha de nacer en algún sitio. La Poesía – negra o blanca, sombría o luminosa – proporciona esta fe, esta primera piedra de todas las iglesias. Y el poeta es un ser desarmado, solo, desnudo, un fundador del hombre, un predicador en el desierto. Pueden venir los ejércitos en son de guerra, el poeta saldrá a su encuentro para que lo asesinen. Puede caerse la tierra, hacerse añicos la existencia: el poeta estará ahí, en medio, terrible, sin pedir nada, sin esperar nada<sup>338</sup>.

La nota pone de manifiesto la importancia de la Poesía, elemento vital para el hombre, frente a los distintos recursos formales, estilísticos o estéticos que el poeta emplea. La poesía así entendida es la guía para conocer el mundo. De ahí la necesidad de una expresión más íntegra, es decir, más sensible a las complejas experiencias del hombre moderno.

Finalmente, en las páginas de *Taller* también se advierte otra inquietud estética y vital: el tema de la juventud. El concepto se orienta en una doble dirección: es tanto una realidad generacional (los escritores para ese entonces tienen entre 20 y 25 años) como una

---

<sup>338</sup> José Revueltas, “La Carta a un amigo difunto”, *Taller*, IV, julio de 1939, pp. 51-52.

actitud poética. Ambas nociones están cimentadas en la idea de una juventud como símbolo de una encrucijada histórica. Por una parte, los jóvenes escritores se perciben como actores del cambio social que vive México y el mundo entero. Recuérdese, por ejemplo, las actividades en las que participan: las Misiones Pedagógicas en el sureste del país, las reuniones políticas a las que asisten, las huelgas que apoyan, el repudio del antifascismo y la asistencia de Octavio Paz y Juan de la Cabada al Congreso de Escritores Antifascistas en España. Por otra parte, el tema de la juventud tiene un valor eminentemente literario y estético, que resalta la capacidad de enamorarse que tiene todo joven. Este tema se convertirá en centro de las disquisiciones para los jóvenes escritores reunidos en torno a *Taller*.

Ahora bien, el tema de la juventud, en las dos vertientes que hemos señalado, se presenta en la revista de manera múltiple y, en ocasiones, contradictoria. En el aspecto estético, encontramos dos tratamientos distintos. Para Efraín Huerta la juventud es motivo de angustia y soledad. En “Cuarto canto de abandono”, por ejemplo, el poeta dice:

Estoy con una mano señalando la aurora  
y el corazón cansado de su última sangre.  
Estoy como gritando por el frío y la pena,  
siendo nomás un leve pétalo de violeta.

Estoy nadando en brumas, crucificado en la  
deshecha adolescencia que viví sin saberlo.  
Estoy en lo que dicen las ventanas abiertas:  
palabras, desconsuelos, doméstica lujuria<sup>339</sup>.

En cambio, para Alberto Quintero Álvarez la juventud representa un espacio vital en correspondencia con el amor y la naturaleza:

Porque yo amo el sencillo paisaje,  
y la tierra que están labrando;

---

<sup>339</sup> Efraín Huerta, “Cuarto Canto de Abandono”, *Taller*, I, diciembre de 1938, p. 21.

porque contemplo con íntima ternura  
esas bandadas de las hojas muertas,  
esas pilas doradas  
que un viento bajo, rumorosamente,  
arrastra sobre la antigua avenida,  
sobre la arteria misteriosa de otoño;  
porque entrego mi amor tan desnudamente,  
y no miro el dolor ni el riesgo,  
sino la serena inocencia;  
porque soy joven y no significo sino una experiencia viva,  
un testimonio de agonías ya sufridas,  
pero también de pájaros ...<sup>340</sup>

Hasta aquí, hemos presentado un panorama general de la poesía mexicana publicada en las páginas de *Taller*. Las diferentes propuestas poéticas – humanismo de corte romántico, el “nerudismo”, el tema de la juventud – ponen de manifiesto el tema central de la nueva generación: el drama del hombre en el mundo moderno.

b) Los poetas del exilio español

La nómina de los poetas exiliados que publicaron en *Taller* es muy amplia y variada. En las páginas de la revista se reúnen tres generaciones o promociones literarias distintas. La nómina va desde poetas de la generación del 98 – Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y León Felipe –, pasando por representantes de la generación del 27 – Pedro Salinas, José Bergamín, Federico García Lorca, Emilio Prados, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Juan Rejano –, hasta llegar a algunos integrantes de la llamada generación del 36 – Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Lorenzo Varela – . También encontramos poemas de escritores tan dispares como Adolfo Sánchez Vázquez y Francisco Giner de los Ríos (quienes, por cierto, son todavía más jóvenes que Paz, Huerta y Revueltas). Esta lista de poetas es una muestra

---

<sup>340</sup> Alberto Quintero Álvarez, “El drama particular”, *Taller*, II, abril de 1939, p. 13.

de la gran riqueza de individualidades, de lenguajes y de cosmovisiones que se reunieron en las páginas de *Taller*.

Las diferencias estéticas entre los escritores españoles arriba mencionados son bastante notorias. Cada uno de ellos, según su edad, se vio involucrado en los distintos movimientos y corrientes más significativas de la modernidad literaria europea; por ejemplo, en las vanguardias políticas de la década de los años treinta. Los avatares de la historia nacional española son otra experiencia colectiva que condiciona a este grupo de escritores. A todo ello cabría agregar que todos los poetas exiliados tienen en común dos aspectos esenciales. En el plano ideológico mantienen una identificación sin reserva con los valores democráticos de la República vencida y un rechazo definitivo del franquismo; aunque se debe aclarar que las modalidades del republicanismo y del antifranquismo son muy variadas entre unos y otros. Por otra parte, todos los poetas exiliados, en cuanto tales, comparten la misma experiencia de pérdida y de desamparo. En el plano literario, cabe establecer alguna diferencia entre los que cuentan ya con una obra consolidada y aquellos otros que, por su edad o por la razón que sea, no la tienen (este último es el caso, sobre todo, de aquellos escritores jóvenes que al estallar la guerra se encontraban en plena formación literaria). Sin embargo, seguramente fueron más decisivos los rasgos que todos tenían en común.

Ahora bien, los poemas que este grupo de escritores publicó en la revista apuntan hacia dos direcciones temáticas distintas pero convergentes: por un lado, hacia la vida íntima del poeta, donde su experiencia personal asume un valor esencial, y por otro, hacia el espacio público o colectivo, donde el tema de España llega a predominar. También es fundamental señalar que la mayor parte de los poemas publicados en *Taller* son inéditos. Este dato revela cuáles serán los temas, la estética y el tono que expresarán los poetas en su

primer intercambio con la intelectualidad mexicana (aun cuando, como en el caso de Juan Gil-Albert, los poemas inéditos hayan sido escritos mucho tiempo antes de que el exilio empiece). Pese a las diferencias generacionales y estéticas que se observan entre algunos de los poetas españoles, los poemas que publican en *Taller* acusan una misma tendencia formal: su preferencia por el soneto. Coincidimos con Serge Salaün cuando propone que “en tiempos de crisis, el soneto, por su aspecto compacto y su extrema economía de medios, ofrece una solidez formal que sirve de contrapunto al desorden de lo real”<sup>341</sup>.

Las distintas reflexiones que los poetas hacen acerca del sentido de su existencia personal los llevan a plantearse preguntas de índole metafísica, esto es, preguntas fundamentales acerca del ser, el estar, la vida, la muerte, el destino del hombre, el amor y la existencia o no de Dios. Un claro ejemplo de esta búsqueda metafísica es el poema de Antonio Machado que analizamos anteriormente, donde mediante el diálogo con la noche el poeta emprende una búsqueda ontológica de su propio ser. La selección y publicación de este poema de la obra machadiana es una muestra más de la reivindicación de la intimidad que los talleristas asumen como poetas.

En el mismo tenor estético encontramos el poema de Juan Ramón Jiménez, titulado “Los árboles”. Se trata de un romance escrito en un lenguaje sencillo que, a la manera simbolista, resume el íntimo diálogo que el poeta entabla con la naturaleza. En la compenetración con la naturaleza el poeta vive una especie de absoluto, una experiencia intensa que es evocada como una epifanía o revelación:

Volvía yo con las nubes  
que entraban bajos rosales,  
grande ternura redonda,

---

<sup>341</sup> Serge Salaün, “La poesía española en el exilio o la continuidad (1938-1955)”, en Manuel Aznar Soler (coord.), *Las literaturas del exilio republicano de 1939*. Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra, 1999), vol. 1, GEXEL, Barcelona, 2003, p. 599.

entre los troncos constantes.

La soledad era eterna  
y el silencio inacabable.  
Me detuve como un árbol  
y oí hablar a los árboles.

.....

Yo no quería volver  
en mí, por miedo de darles  
disgusto de árbol distinto  
a los árboles.

Los árboles se olvidaron  
de mi forma de hombre errante,  
y, con mi forma olvidada,  
oí hablar a los árboles <sup>342</sup>.

La plenitud absoluta surge en los últimos versos del romance, precisamente cuando los árboles le hablan al poeta: “Y ya muy tarde, ayer tarde / oí hablarme a los árboles”. La colaboración de Juan Ramón Jiménez se enmarca en una atmósfera casi mística que otros poetas del exilio español también practicarán. La naturaleza y la religiosidad en sus diferentes manifestaciones son algunos de los ejes temáticos que los poetas del éxodo español utilizarán para acceder al conocimiento del ser. Al respecto, baste señalar dos ejemplos más de la meditación del poeta sobre su propia vida, que es uno de los rasgos fundamentales de la poética del exilio español representada en las páginas de *Taller*. Los ejemplos corresponden a dos poetas destacados de la generación del 27.

---

<sup>342</sup> Juan Ramón Jiménez, “Los árboles”, *Taller*, número x, marzo-abril de 1940, pp. 10-11. El poema fue escrito durante su exilio en La Florida, Estados Unidos, publicado en *Romances de Coral Gables* (1948), libro que luego formaría parte del proyecto titulado *En el otro costado* (1936-1942). En el mismo número de la revista, el poeta andaluz también publica dos traducciones al español de la obra de T. S. Eliot: “La figlia che piange” y “Marina”. Estas dos traducciones se publicaron en *La Gaceta Literaria*, el 15 de febrero de 1931. Para un estudio acerca del interés que tuvo Juan Ramón Jiménez por el autor de *La tierra baldía* y la influencia estética que el poeta norteamericano ejerció en el escritor español, véase: Howard Young, “Juan Ramón Jiménez y T. S. Eliot: gustos y disgustos”, *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, tomo II, Instituto de Estudios Onubenses, Huelva, 1983, pp. 625-631.



Los poemas tanto de Luis Cernuda como de Emilio Prados desarrollan el tema de la soledad, que para los dos poetas constituye una especie de refugio interior donde y protegerse de los impactos del tiempo y de la historia. En “Atardecer en la catedral”, Luis Cernuda medita sobre la visita (real o imaginaria, no lo sabemos) a una catedral, cuyo espacio interior representa la casa de Dios al mismo tiempo que un refugio al que acuden los hombres atormentados por el mundo. La visita, presidida por la luz del crepúsculo, propicia un consuelo momentáneo:

Aquí encuentran la paz los hombres vivos,  
Paz de los odios, paz de los amores,  
Olvido dulce y largo, donde el cuerpo  
Fatigado se baña en las tinieblas.

Entra en la catedral, ve por las naves altas  
De esbelta bóveda, gratas a los pasos  
Errantes sobre el mármol, entre columnas,  
Hacia el altar, ascua serena,  
Gloria propicia al alma solitaria.

Como el niño descansa, porque cree  
En la fuerza prudente de su padre;  
Con el vivir callado de las cosas  
Sobre el haz inmutable de la tierra,  
Transcurren estas horas en el templo.

No hay lucha ni temor, no hay pena ni deseo.  
Todo queda aceptado hasta la muerte  
Y olvidado tras de la muerte, contemplando,  
Libres del cuerpo, y abandonado,  
Necesidad del alma exenta de deleite<sup>343</sup>.

En la entrega número diez, correspondiente a marzo-abril de 1940, Emilio Prados publica “Canto a la soledad”. El poema retoma la imagen del cuerpo —que es una imagen

---

<sup>343</sup> Luis Cernuda, “Atardecer en la Catedral”, *Taller*, número x, marzo-abril de 1940, p. 16. El poema fue escrito entre junio y septiembre de 1938, cuando el poeta se debate entre quedarse en Londres o volver a España.

fundamental en la expresión amorosa, existencial y metafísica del escritor malagueño— y la presenta como una metáfora de su propia soledad. Dirigiéndose a ella, escribe:

Yo que te elevo, abajo quedo absorto e inmóvil  
Viendo crecer la imagen de mi propia existencia;  
El mapa que se exprime de mi fiera dulzura  
Y el doméstico embargo que mi crimen contiene.

A ti yo vivo atado invisible y activo  
Como el tallo del aire que sostiene tus torres.  
Bajo mis pies contemplo tus cuadernos sin letras  
Y arriba la imprecisa concavidad del cielo<sup>344</sup>.

Si bien durante la guerra civil se esperaba de los poetas que escribieran poesía política, ellos siempre defendían el derecho de hablar también de su propia intimidad. Y, desde luego, a lo largo del exilio siguieron ejerciendo ese mismo derecho. Como hemos analizado anteriormente, los problemas fundamentales del hombre constituían una preocupación central del nuevo humanismo planteado en las páginas de *Hora de España*<sup>345</sup>; sin embargo, el desarrollo de esta poética humanista adquiere rasgos muy particulares en el exilio.

La crisis colectiva y personal que implica el fracaso de la República, el sufrimiento en los campos de concentración y la salida forzosa del país natal conducen a un replanteamiento de los valores estéticos que los intelectuales republicanos habían defendido en la década de los años treinta. De ahí que su humanismo adquiriera dimensiones historicistas al querer comprender cómo se pudo pasar de una sociedad defensora de la libertad y la justicia un presente tan incierto. En definitiva, la poética del exilio se ve influida por el peso de la derrota: si bien los poetas, en general, no se dedicarán a rememorar los hechos bélicos propiamente dichos, el impacto de la derrota en su vida

---

<sup>344</sup> Emilio Prados, “Canto a la soledad”, *Taller*, número X, marzo-abril de 1940, p. 23.

<sup>345</sup> Véase el Capítulo III de este trabajo.

personal sí tendrá consecuencias muy grandes en todo cuanto escriben. Buenos ejemplos de ello son los “Sonetos de un diario” de Ramón Gaya, que como indica el título, corresponden a un diario íntimo del escritor. En el soneto “A Dios”, Gaya expresa toda la angustia espiritual y el sentimiento de desolación que siente:

Me despojas de todo, permitiendo  
Que yo mismo contemple esas cenizas.  
No me hiere, me robas. ¿Eternizas  
Todo aquello que matas? No te entiendo.

Todavía, ¡mi extraño!, mas creyendo  
Estoy en esa fuerza que deslizas.  
¿Por qué, despojador, me tiranizas  
atándome al vivir que voy perdiendo?

No me matas, me muero, me devoro  
Con mi propio existir. Y cuán esquivo  
Te siento a mi dolor. ¡Cómo te alejas!

Me arrancaste mi llanto, y ya no lloro;  
Me arrancaste mi vida, y ya no vivo;  
Si el morir me arrebatas ¿qué me dejas?<sup>346</sup>

Hasta ahora hemos analizado una de las corrientes temáticas que pusieron de manifiesto los poetas del exilio español en las páginas de *Taller*: la vida íntima de cada quien, junto con las dudas y los interrogantes que esta idea conlleva. Ahora bien, España como tema poético, como espacio recreado desde el dolor, el recuerdo, la ausencia, la soledad y la añoranza, es el segundo eje temático representado en la revista. Aunque las composiciones poéticas que versan sobre este tema no son muy numerosas, podemos percibir su presencia en algunos poemas de José Bergamín, Lorenzo Varela, Francisco Giner de los Ríos y Juan Rejano. Como ejemplo de esta temática citaremos unos versos de Juan Rejano, tomados de su “Escala de la ausencia”:

---

<sup>346</sup> Ramón Gaya, “Sonetos de un diario”, *Taller*, VII, diciembre de 1939, p. 25.

No vivo en ti, no vivo en mí, no vivo  
Sino ardiendo entre llama y luz de ausencia  
De esta raíz que tiene el ser cautivo.  
¿Quién doblará ese agudo acero altivo  
– morir en ansia tuya de existencia –  
si escrita está en tu entraña la sentencia  
que una vanguardia hará del fugitivo?  
Por los vientos poblados de luceros,  
Por las selvas que sueñan con senderos,  
Llega a tu cauce mi presencia abierta.  
Mírame aquí, lejana España mía,  
Devanando en tu imagen mi agonía,  
Madura la pasión, la sangre alerta<sup>347</sup>.

Publicado en el número ocho-nueve de *Taller*, correspondiente a enero-febrero de 1940, el poema en su conjunto está compuesto por cinco sonetos. Como vemos en este ejemplo, el tema principal es la pérdida de la patria, así como la melancolía y la tristeza que esta separación supone para el poeta. La pérdida no podría ser más completa, porque al perder a España, el poeta se ha perdido también a sí mismo; en el exilio vive una especie de vida póstuma: “No vivo en ti, no vivo en mí, no vivo”. En cada uno de los sonetos, el poeta vuelve obsesivamente sobre la misma situación, si bien la intensidad del tono va en ascenso. En fin, la publicación en las páginas de *Taller* no sólo de estos versos de Rejano, sino de otros poemas paralelos de Bergamín, Varela y Giner de los Ríos, anuncia una estética que será revalorada y amplificada por los exiliados una y otra vez a lo largo de los años.

La poesía del exilio que se presenta en las páginas de *Taller* vuelve al hombre, al hombre separado de su tierra natal y al hombre que busca respuestas a su crisis metafísica. En este sentido el poeta exiliado sigue defendiendo la misma estética puesta en práctica por los integrantes de la revista *Hora de España*, fundamentalmente en la “Ponencia colectiva”

---

<sup>347</sup> Juan Rejano, “Escala de la ausencia”, *Taller*, VIII-XIX, enero-febrero de 1940, p. 25.

y en las composiciones poéticas y narrativas. Sin embargo, su situación ha cambiado dramáticamente y ahora escribe también desde la traumática experiencia propia de todo exiliado.

## CAPÍTULO V

### LOS EXILIADOS REPUBLICANOS ANTE LA CULTURA MEXICANA

En el capítulo anterior analizamos el diálogo entre ambos grupos de escritores en torno a la guerra civil española o en torno a la poesía. Las afinidades estéticas entre los escritores mexicanos y los exiliados españoles, particularmente en lo que respecta al quehacer literario de los intelectuales en tiempos de crisis, así como ciertas nociones políticas e ideológicas matizadas por el humanismo que todos compartían, denotan la impronta estética de la revista.

No obstante, todavía es necesario analizar cómo fue para los exiliados españoles el primer contacto con el país de acogida. ¿Cuáles son los temas que se presentan en las primeras manifestaciones literarias de los escritores exiliados en México? ¿Cómo interpretan ese primer encuentro con el otro? Y ¿cómo es que los exiliados quieren ser vistos? Estas son algunas de las interrogantes que guían el presente análisis. Para el análisis escogimos textos de Antonio Sánchez Barbudo y Lorenzo Varela, puesto que fueron los únicos españoles que en las páginas de la revista escribieron sobre algún aspecto de la literatura o cultura mexicana.

#### 1. ANTONIO SÁNCHEZ BARBUDO Y LAS CRÓNICAS DEL NUEVO MUNDO

“La maravilla en la sangre” es a nuestro entender el primer texto publicado en *Taller* que hace una reflexión muy aguda sobre lo que supuso para los republicanos exiliados su primer contacto con el Nuevo Mundo. Toma la forma de una reseña sobre el libro *Crónicas de la conquista* (UNAM, México, 1939). Nos parece que la decisión de reseñar esta obra no fue nada arbitraria, puesto que el texto ilumina no pocos aspectos de la condición del

refugiado republicano. La conquista del Nuevo Mundo era tema prácticamente vedado para el nuevo refugiado; sin embargo, para cualquier español que llegaba a México resultaba muy difícil, desde luego, no recordar la historia de la conquista de América.

Antonio Sánchez Barbudo sintió la necesidad de reflexionar sobre su propia situación a partir de una historia que hablara de su propia condición. Su lectura revisaba la historia oficial de los hechos y sentaba las bases para entender su propia historia personal. En la palestra pública mexicana se aireaba el temor de que los refugiados hubiesen llegado a México con la intención de reconquistar la vieja colonia. Más que provocar a esa parte de la sociedad mexicana caracterizada por su hispanofobia, Antonio Sánchez Barbudo pretendió explicarse a sí mismo su nueva condición de exiliado. De ahí que tomara sus precauciones al hablar de un tema tabú para los refugiados:

Eludiendo pues el emitir juicios enfáticos sobre los hechos narrados, vamos a tratar tan sólo en este artículo de recoger algunos de los rasgos que aquí o allá, en esta y en la otra crónica, nos han saltado a la vista, tocando nuestro corazón o moviendo nuestro espíritu<sup>348</sup>.

A pesar de la aclaración que hace el reseñista de no emitir “juicios enfáticos”, las palabras del refugiado encubren una mirada muy crítica y apasionada. El propósito que vertebra “la honda meditación” del refugiado consiste precisamente en desentrañar cómo fue el primer contacto de los viejos conquistadores con las tierras descubiertas. Alrededor de este eje, Antonio Sánchez Barbudo formula tres preguntas importantes: cuál fue la reacción de los indígenas hacia los forasteros, cómo fue el proceso de conquista y, por último, cuánto hay de cierto en el carácter mítico que la historia le ha asignado al conquistador Hernán Cortés.

En 1939 México era, para la gran mayoría de los refugiados, un país casi desconocido. Algunos de los rasgos sociales y políticos del país de acogida habían sido

---

<sup>348</sup> Antonio Sánchez Barbudo, “La maravilla en la sangre”, *Taller*, V, octubre de 1939, p. 53.

delineados en los diarios de a bordo de las famosas expediciones que trasladaron a los refugiados. México se había configurado, según estos diarios, como un país que acababa de realizar una revolución y que, por tanto, ensalzaba las transformaciones que en materia educativa, laboral, agraria y de derechos humanos se comenzaban a registrar. Los mensajes utópicos sobre el México de Cárdenas que se les ofrecieron en los artículos publicados en los diarios de a bordo fueron quizás las únicas referencias concretas con que el contingente español contaba hasta entonces. Con todo, el primer contacto efectivo con el mundo americano les supuso experiencias que no siempre coincidieron con la presentación idealista de ese México revolucionario que se había hecho durante la travesía.

En este sentido, el caso de Antonio Sánchez Barbudo nos parece un buen ejemplo de un exilio no oficial. En lugar de ofrecer una visión positiva del proceso revolucionario mexicano o, al menos, validarlo –como se esperaba de los refugiados, según los artículos de los diarios de a bordo–, la mirada del refugiado se traslada a los tiempos de la conquista española. La historiografía acerca de la conquista resulta, pues, para este escritor un antecedente muy útil para explicar la situación del refugiado. Antonio Sánchez Barbudo parte de la lectura de las crónicas de la conquista para explicarse su propio asombro y mirada ante la nueva realidad. La preocupación inicial del reseñista se formula en una serie de preguntas que en buena medida resumen la angustia existencial de los propios republicanos españoles:

Antes de comenzar a leer esta crónica nos preocupa ya una idea: ¿Qué sería lo primero que vieron estos navegantes? ¿Qué impresión sentirían al divisar una tierra extraña nunca vista por ojos occidentales? ¿Cómo expresará el Capellán esta impresión?<sup>349</sup>.

---

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 54.



En su reseña, Antonio Sánchez Barbudo establece la importancia de la perspectiva adoptada por el lector. Las crónicas de los conquistadores que había leído en España las había leído desde una óptica muy descriptiva y enaltecida de la tierra conquistada; “leíamos deseosos de saber, de *ver* cómo fue su sorpresa” comenta el reseñista. Las crónicas de los navegantes estaban repletas de plantas exóticas, seres extraños y raras costumbres que emocionaban a los lectores españoles. Las nuevas tierras asombraban por lo abrumador y desmesurado de su espacio natural, mientras que sus habitantes – buenos salvajes o caníbales, según la mirada colombina – eran cifra de la extrañeza de un universo de compleja aprehensión. Y, desde luego, esta mirada imperial y eurocéntrica articuló buena parte del corpus de las crónicas de la conquista de América.

En su reseña, en cambio, Antonio Sánchez Barbudo compara la historiografía colombina europea aprendida en la juventud con la historiografía americana que recién lee. A raíz de esta revisión crítica, replantea algunos de los detalles más importantes de la historia de la conquista. El refugiado confiesa su sorpresa al descubrir que lo que había leído en su juventud – y muchas veces con gran emoción – no correspondía con las historias y las crónicas que ahora leía sobre la conquista. Las crónicas americanas narraban y describían el primer contacto del europeo con el nuevo mundo de forma muy escueta y con un estilo reposado:

Hemos de confesarnos, ahora sin rebozo, que esta lectura, ateniéndonos a lo que ella expresa por sí misma, leída fríamente, defrauda en cierto modo nuestra antigua ilusión, y casi contradice el viejo pensamiento, la idea que teníamos sobre lo que debía ser el pasmo de los primeros descubridores de otro mundo en la tierra<sup>350</sup>.

La lectura de *Crónicas de la Conquista* le permitió a Antonio Sánchez Barbudo no sólo contrastar la perspectiva eurocéntrica de la conquista con una visión americana de los

---

<sup>350</sup> *Ibidem*.

hechos, sino también evaluarse a sí mismo y comprender mejor su propia situación. La búsqueda del pasmo inicial, de la sorpresa y la maravilla no exigía una descripción laudatoria de la nueva realidad descubierta. Gracias a la lectura de las crónicas, el refugiado comprendió que ese pasmo inicial, esa forma de ver y entender la nueva realidad, el primer contacto con una nueva tierra, pertenecía en gran medida al propio individuo, al protagonista de los hechos:

Este relato, como aquellos que yo leí entonces sin duda, *encierra* una emoción, verdaderamente encierra la emoción, pero no describe, como hubiera podido creerse, con palabras superficiales de emoción, o pasmo, la maravilla externa, real; no canta el relato la maravilla, precisamente porque la encierra. La maravilla –este es el secreto – vá [sic] en el cronista por dentro, demasiado por dentro, embebida en su sangre, habitual ya en su cotidiana vida sorprendida. Y no es preciso llamar al pasmo con gritos, tratando de fundir el pasmo interior con el pasmo de fuera, porque su pasmo es pleno, íntegro, sin abismo, sin angustia. Ni es preciso tampoco tratar de fijar con elocuentes palabras la positiva maravilla, la tierra, temerosos de que vuele. No, la maravilla está ahí. Vivía en el aire, en las leyendas, en toda una vida encerrada, maravillosa. Y ahora el encuentro con la alejada tierra, y alejada no sólo en la distancia, el encuentro con *lo otro* desconocido es – fue para ellos – como el encuentro con una parte del propio ser, ignoto y milagroso<sup>351</sup>.

El encuentro con el otro supuso entonces el encuentro consigo mismo. Esta reflexión acerca del contacto con “lo otro” devela la otra cara del discurso del exilio republicano español. El discurso oficial intentó asentar las bases de una literatura que ensalzara al país de acogida. Hecho que, sin duda, se produjo conforme el regreso a España se vislumbró lejano. Sin embargo, en los primeros meses y, quizá, en el primer año de la llegada de los refugiados a México hubo tantos exilios como exiliados. Y, desde luego, en el grupo de los intelectuales y, particularmente en el grupo de los principales colaboradores de *Taller*, el fenómeno del exilio se experimentó de distintas formas.

Otro de los elementos que Antonio Sánchez Barbudo resaltó en su reseña fueron las primeras reacciones de los indígenas ante la llegada de los frailes cristianos. El reseñista

---

<sup>351</sup> Antonio Sánchez Barbudo, “La maravilla en la sangre”, art. cit., p. 55.

vuelve a revisar los lugares comunes que la historia eurocéntrica ha destacado del carácter de los aborígenes. Y destaca las reacciones que de modo tan distinto experimentaron los indígenas ante el forastero. Luego de mencionar que los blancos fueron recibidos con hostilidad en algunas ocasiones y con alegría en otras, Antonio Sánchez Barbudo se pregunta:

¿No sucede acaso igualmente hoy día que un forastero encuentra hostilidad, más o menos manifiesta, al llegar a una aldea, incluso si su propósito es tan sólo favorecer a los aldeanos, y en la aldea próxima, situada a pocos quilómetros [sic] de aquella, encuentra una grata acogida?<sup>352</sup>.

La reseña tiene el mérito de reconstruir narrativamente la mirada de los conquistadores europeos desde una perspectiva americana y, por extrapolación, también tiene el mérito de construir la situación de los propios refugiados republicanos, que descubrieron por primera vez el lazo que los unía con la tierra mexicana. Y con la reconstrucción, aunque sólo fuera parcial, de esa mirada, que es la primera mirada suya americana, Antonio Sánchez Barbudo estableció las bases de su propia identidad. Esta reconstrucción, a la vez que mostraba y reivindicaba la mirada del otro, también colocaba el conflicto y la dialéctica de anfitriones y huéspedes en una dimensión real.

La reseña termina con una reflexión y revaloración de la figura de Hernán Cortés. Al desmitificar el carácter cuasi divino que la historia le ha conferido al gran conquistador, Sánchez Barbudo lo sitúa en un ámbito mucho más humano y real. El reseñista lo retrata como un guerrero que exhibe flaquezas y miedos, defectos que, según Sánchez Barbudo, realzan por contraste el lado positivo del personaje. Los hechos de la conquista y sus personajes son pensados desde una perspectiva histórica que favorece los sucesos como hechos vivos y no como categorías extintas y caducas:

---

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 56.

Mas he aquí de nuevo la sorpresa. Nos hemos acostumbrado a sentir el pasado con la calidad inmóvil de las estampas, a representarnos los personajes de otro tiempo como seres quiméricos, abstractos o secos, a no sentir de ellos la carne, la vida verdadera. En el fondo los imaginamos distintos, como no humanos, como sombras o trajes. Y no cabe duda sin embargo, pese a los afeites o disfraces, que las caras, las vidas de los hombres y mujeres de otros tiempos, fueron como las nuestras, tan iguales y diversas como los rostros y las vidas de las gentes de hoy día<sup>353</sup>.

En su reseña Antonio Sánchez Barbudo busca respuestas a las interrogantes que él mismo se planteó al asomarse a su nueva situación como exiliado. La reseña pasa de ser la valoración de un texto en particular a ser un testimonio personal acerca del descubrimiento de otra sociedad, pero también acerca del descubrimiento que hace el autor de sí mismo. De ahí que el texto se encuentre a caballo entre la crítica y la literatura testimonial. El refugiado dibuja su propia identidad en el exilio. No se identifica con los navegantes que llegaron a conquistar el Nuevo Mundo, tampoco ensalza ni la conquista, ni el conquistador; simplemente intenta conseguir que la lectura de *Crónicas de la conquista* le brinde algunas respuestas a su propia condición de recién llegado.

La reflexión que hace Sánchez Barbudo acerca de la identidad del refugiado se complementa con la reseña que dedica al poemario *El español del éxodo y del llanto* de León Felipe. El libro fue publicado por La Casa de España en México en 1939. Antonio Sánchez Barbudo aprovecha la reseña del libro de León Felipe, uno de los libros más comentados y discutidos desde su publicación, para ofrecer su opinión acerca del fenómeno del éxodo y para emitir un juicio acerca de la primera poesía escrita en el exilio. Al igual que en la reseña anterior, Sánchez Barbudo convierte el análisis crítico de un texto en un ensayo testimonial que resume su propio sentir sobre el fenómeno del exilio. La reseña se centra en la incomprensión que algunos sectores de la intelectualidad española expresan

---

<sup>353</sup> *Ibidem.*

hacia el autor de *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña*, entre los que se incluye paradójicamente al propio comentarista:

Tengo para mí que León Felipe, tronante, e ingenuo como un niño, inquieto como un sabio ya de vuelta, no es comprendido en absoluto, claro es, por los oficinistas que le abrazan (guiñando el ojo aunque halagados, sintiendo realzada su mísera persona con la luz del vate) pero tampoco es estimado justamente por aquellos que le respetan<sup>354</sup>.

El reseñista se pregunta: “¿Cuál es la causa de esta incompreensión, de este apartamiento más bien de los mejores hacia el poeta de “El Hacha”?” La respuesta a la interrogante nos remite a tres rasgos distintos de su obra: primero, el aspecto violento, descomunal y bíblico de sus poemas; segundo, el carácter dialógico y prosaico de sus últimas composiciones poéticas; y, tercero, lo que el reseñista llama, refiriéndose al poemario recién publicado, “versos *equivocados* [sic]”.

Estos versos “equivocados” se inspiran en un hecho doloroso y real: la lucha y la incompreensión entre las distintas organizaciones políticas republicanas. Pese a la necesidad de aglutinar a los refugiados en un solo grupo ideológico, sus divisiones, sus diferencias y sus rencillas, exacerbadas sobre todo durante el último año de la guerra, prosiguieron en el exilio. Las disputas políticas entre los republicanos fueron algo constante y habitual en el exilio. En una nota anónima publicada en el *Sinaia* se exhortaba, aunque sin éxito, dejar a un lado las disputas internas:

No podemos de ninguna manera llevar a México nuestras antiguas luchas políticas o sindicales. Lo que haya quedado sin aclarar lo esclareceremos en España en el momento oportuno. En la República hermana, no. Allí todos somos de una sola condición: antifascistas<sup>355</sup>.

---

<sup>354</sup> Antonio Sánchez Barbudo, “El español del éxodo y del llanto”, *Taller*, VIII-IX, enero-febrero de 1940, pp. 58-59.

<sup>355</sup> Anónimo, “Antifascistas”, *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, Fondo de Cultura Económica de España, Universidad de Alcalá, España, 1999, p. 103.

El poema titulado “El Hacha”, incluido en *El español del éxodo y del llanto* y bosquejado en el célebre poema “La Insignia”, exhibe con detalle, y con lirismo, el ambiente violento y desolado de la España fracasada. Para Sánchez Barbudo los versos de León Felipe son equivocados por el tono de angustia y desesperanza que muestran. A pesar de que el contingente español se encuentra en el llanto y la angustia, el crítico no descarta la posibilidad de vivir y cantar la esperanza: “nos salvaremos como españoles porque España, en la eternidad, se salvó ya con su gesto, con su pasión única, con su amor –amor como una llama – más fuerte que el hacha destructora”<sup>356</sup>.

Por otra parte, León Felipe también evoca en este poemario una de las nociones estéticas que sirvieron de justificación poética para muchos escritores del éxodo: la idea de que no sólo la canción, sino la tradición cultural española en su conjunto, se la había llevado consigo el exilio republicano y que en aquella España destruida sólo quedaban los farsantes. Así le escribe a Franco en el famoso poema “El reparto”, incluido en *El español del éxodo y del llanto*:

Tuya es la hacienda,  
la casa,  
el caballo,  
y la pistola.  
Mía es la voz antigua de la tierra.  
Tú te quedas con todo  
y me dejas desnudo y errante por el mundo ...  
mas yo te dejo mudo... ¡Mudo!  
¿Y cómo vas a recoger el trigo  
y a alimentar el fuego  
si yo me llevo la canción?

En su libro León Felipe lamenta el desarraigo provocado por la pérdida de la guerra y por el subsecuente éxodo. Sánchez Barbudo es más optimista: no pierde las esperanzas de

---

<sup>356</sup> Antonio Sánchez Barbudo, “El español del éxodo y del llanto”, *Taller*, VIII-IX, enero-febrero de 1940, p. 60.

un pronto regreso y niega el fracaso de los ideales republicanos expresados por León Felipe. También subraya la importancia de mantener viva la memoria de los que perecieron en la lucha al lado de la República Leal. Termina su reseña de forma positiva, invitando a sus compatriotas a tener fe y a olvidar el hacha destructora:

Al menos nosotros creemos en algo: en nuestros soldados, en nuestros secos campesinos que hemos visto morir iluminados. ¡No olvidaremos nunca! Ellos tienen la llave de ese amor que une, que aniquila o hace volar a la distancia el hacha destructora, esa oscura hacha española que obstina en romper los lazos del amor fraternal. Existe aún, sí, *el polvo eterno y virginal* y sobre él, con él, en España levantaremos un castillo, no una ilusión, sino una realidad, una realidad como la que ya vivimos en España, por un segundo tal vez, pero la vivimos<sup>357</sup>.

## 2. LORENZO VARELA LEE A JUAN DE LA CABADA

El gallego Lorenzo Varela es otro republicano que, junto con Antonio Sánchez Barbudo, forma parte del grupo de escritores exiliados que colaboran en las páginas de *Taller*. Sus seis publicaciones —todas inéditas: un poema, una narración sobre los sucesos bélicos, tres reseñas críticas y una traducción poética del francés— se nos presentan como los esbozos de una importante obra poética y crítica. Cada una de estas colaboraciones guarda una relación muy estrecha con la poética que el republicano desarrollará durante su exilio, sobre todo en México y en Argentina. (Escribe menos en Uruguay, donde su vida se enmarca en la relación tormentosa que vive con Estela Canto, aunque son varias las actividades que realiza para la galería montevideana *Arte Bella*<sup>358</sup>).

---

<sup>357</sup> *Ibidem*.

<sup>358</sup> X. L. Axeitos, compilador de la *Poesía completa* de Lorenzo Varela, comenta que para el poeta la etapa del exilio uruguayo coincidió con “los momentos más difíciles de su vida, siempre discretamente velados por testimonios amistosos que deseaban silenciar las intimidades y miserias de su biografía”. El compilador también añade que esta etapa fue, a pesar de la traumática relación amorosa, fructífera en términos intelectuales: “La estancia de Lorenzo Varela en Montevideo se desarrolla en el círculo de la librería de Élica Core, del caricaturista salvadoreño Toño Salazar, alrededor de la conocida galería *Arte Bella* con la que colabora, y dicta numerosas conferencias”. Véase Lorenzo Varela, *Poesía completa*, edición de X. L. Axeitos, Edición do Castro, 2000, p. 14.

Militante en las filas republicanas, Lorenzo Varela fue, con 21 años de edad, uno de los más jóvenes comisarios de guerra: colaborando además en las revistas *El Mono Azul*, *Hora de España* y *Ahora. Diario de la juventud*. Al finalizar la guerra, Lorenzo Varela, como todos sus compañeros republicanos, fue recluido en un campo de concentración francés. Luego, junto con otros españoles colaboradores en *Taller*, embarcó en la expedición *Sinaia* rumbo a México.

Además de sus colaboraciones en la revista dirigida por Octavio Paz, colabora y es co-fundador, junto con Antonio Sánchez Barbudo, de la revista *Romance*. Pese a que su paso por México fue bastante fugaz (su estancia duró tres años, desde 1939 hasta 1941), es en este país donde comienza a escribir algunos de los poemas que luego conformarán el libro *Torres de Amor* (1942), que fue publicado por la editorial gallega Nova en Buenos Aires. El libro también recoge una parte sustancial del folleto *Elegías españolas: Elogio del llanto. Tribunal del Virgo (Primera elegía muladar). Desagravio del vino tinto* editado en México en 1940.

Las colaboraciones de Lorenzo Varela en diversos proyectos culturales del exilio son materiales que todavía están dispersos en distintas bibliotecas y hemerotecas de América Latina. Durante su estancia en Buenos Aires, que es una de las etapas más fecundas en el plano creativo y crítico del escritor, se incorpora a un grupo de exiliados gallegos – Luis Seoane, Rafael Dieste, Arturo Cuadrado, Antonio Baltar, Otero Espasandín, entre otros –, que llevarán a cabo una labor editorial y fundacional extraordinaria. Las revistas *De Mar a Mar*, *Correo Literario* y *Cabalgata*, todas de los años 40, recogerán a lo largo de más de treinta años varias colaboraciones suyas. También cabría mencionar la trascendencia que este grupo de gallegos exiliados tiene para figuras tan importantes para las letras hispanoamericanas como Julio Cortázar.



Lorenzo Varela publica en *Taller* la reseña del libro *Tala* de la poeta Gabriela Mistral, publicado por la editorial argentina Sur en 1938. “Feminidad distendida. Las astillas olorosas de *Tala*” es una muestra de la sensibilidad poética del autor gallego. Con acierto crítico y mirada muy sensible, Lorenzo Varela exalta lo que para él es una de las características más notables de la poética de Mistral: la fuerte voluntad maternal. El tema de la maternidad y de la niñez también aparecerá en su propia creación poética. Véase, por ejemplo, “Niña”, “Yo era niño”, “A Perpetua, mi madre” y “Sueños”, que lleva por epígrafe “con los niños españoles en Francia”, publicados en *Torres de Amor*. Otra de sus colaboraciones en *Taller* es “Noviembre en la esperanza”, publicada en diciembre de 1939. Se trata de una breve narración que evoca tres espacios y tres tiempos distintos: Madrid, 1936; Rusia, 1917; Europa, 1939.

Lorenzo Varela reseña muchísimos libros a lo largo de su vida. Pero si bien nuestro poeta deja en segundo término la creación lírica, jamás abandonará esa atmósfera que impera en todo su quehacer literario. Ni siquiera los trabajos más prosaicos los deja de enmarcar poéticamente. Las reseñas tienen decisiva importancia a la hora de valorar sus propias preferencias estéticas. La mayor parte de las reseñas de Varela, rebosantes de lirismo, se alejan de las convenciones académicas del género, pero al mismo tiempo dan fe de un lector poco convencional capaz de destacar aspectos novedosos en las obras que lee. De hecho, en no pocas ocasiones el libro reseñado le sirve de pretexto para desplegar una vasta erudición literaria.

Tal es el caso del ensayo crítico en torno a la poética de Rafael Alberti, titulado “La flauta y el pito; el tambor y el salmo; y la poesía”, publicado en la entrega número diez, marzo-abril de 1940. La reseña se inscribe en el marco de una serie de reflexiones poéticas que definen la propia estética del joven gallego. Su descubrimiento del poeta andaluz se

remonta a los años previos a la guerra civil española. En 1936, Lorenzo Varela publica una de varias reseñas en torno a esta figura perteneciente a la Generación del 27. El gongorismo y la nostalgia son dos características que definen una parte de la obra poética de Rafael Alberti, singularidad estética que el joven gallego sabe valorar muy bien. Una vez en el exilio, Lorenzo Varela no cesó de leer la obra poética de su compatriota. Sus lecturas no solo tuvieron un impacto en su propia poética, sino que, además, sirvieron para promocionar en el destierro hispanoamericano la obra de uno de los miembros más activos del Partido Comunista Español<sup>359</sup>.

Las colaboraciones de Lorenzo Varela en las páginas de *Taller* no se limitaron únicamente al ámbito intelectual español, también redactó reseñas de autores hispanoamericanos. Además del caso de la poeta chilena Gabriela Mistral, Lorenzo Varela escribió una reseña acerca de una colección de cuentos, *Paseo de mentiras*, del escritor mexicano Juan de la Cabada. La reseña resulta fundamental en el marco del proyecto hemerográfico, puesto que es el único trabajo que un español republicano, asiduo colaborador de *Taller*, dedica a un escritor mexicano. Resulta, además, ilustrativo el que haya escogido comentar este texto, ya que nos ayuda a entender la idea que algunos españoles del éxodo comienzan a formarse del país de acogida. Antonio Sánchez Barbudo también reseñó el mismo libro para las páginas de la revista *Romance*, proyecto hemerográfico en el que Juan de la Cabada publicó una narración titulada “El tejón y las gallinas”.

---

<sup>359</sup> Lorenzo Varela dedica varias reseñas y reflexiones sobre la obra poética de Rafael Alberti. Véase, por ejemplo, “En el aire sonoro de Rafael Alberti. Desde *Verte y no verte*”, *El Sol*, 28, abril de 1936; “Pasión y gracia de Rafael Alberti”, *Romance*, 6, 15, abril de 1940; “¡Eh, los toros! De Rafael Alberti”, *De Mar a Mar*, 1, diciembre de 1942, pp. 45-46.

La relación de Juan de la Cabada con algunos de los escritores del exilio republicano fue bastante estrecha y se remonta a los años de la guerra civil española. Invitado por parte de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios al Segundo Congreso de Escritores Antifascistas, celebrado en Valencia en 1937, Juan de la Cabada experimenta en carne propia el conflicto bélico español. Durante el año que vive en España, el escritor mexicano trabaja como comisario de cultura y visita distintos pueblos en compañía de los milicianos, algunos pertenecientes al Séptimo Cuerpo del Ejército Republicano<sup>360</sup>. En este ambiente conocerá a algunos de los escritores que en el exilio formarán parte de la redacción de *Taller*.

Cabría destacar la importante labor de Juan de la Cabada como enlace cultural entre la delegación mexicana y el grupo intelectual republicano. A pesar de que se ha señalado en varias ocasiones, y con justa razón, la importancia de Octavio Paz como puente cultural entre ambos grupos, creo que también es necesario valorar otras figuras que contribuyeron a este diálogo. Juan de la Cabada no sólo convivió con los republicanos durante la guerra, sino que además sirvió de enlace para que unos y otros se conocieran.

Una noche me encontré con un compañero cuyo caminar, aunque tuviera destino, parecía azaroso. Esa primera vez que lo vi no dudé que estuviera extraviado, con los pies un poco juntos el uno del otro y el cuerpo tambaleante. Se me acercó y con el ceceo de un andaluz me preguntó: “¿Sabrás dónde están los mexicanos?” Le dije que yo era mexicano y de inmediato me invitó a conversar. Este personaje, divagante del jardín en aquella casa de Valencia, era el poeta Manuel Altolaguirre. Lo llevé con los demás compañeros de la delegación mexicana y con ellos conversamos hasta la madrugada<sup>361</sup>.

---

<sup>360</sup> Las palabras de Juan de la Cabada resumen en buena medida el entusiasmo y la esperanza que se vivía sobre todo durante el primer año de la guerra. “Para mí fue una época muy especial la de la guerra civil española [comenta el autor]. Descubrí que era capaz de sentir el despertar del mundo en medio de un bombardeo. Es curioso. Aunque sé que no se puede hablar de alegría en la guerra, si algo encontré durante aquellos catorce meses en que estuve en España fue un inusitado júbilo de vivir. Guardo una colección de estampas españolas en la memoria”. Juan de la Cabada, *Memorial del aventurero: vida contada de Juan de la Cabada*, compilación de Gustavo Fierros Torres, CONACULTA, México, 2001, p. 141.

<sup>361</sup> *Ibid*, p. 142.

Las repercusiones de los encuentros entre ambos grupos de escritores, como el que describe Juan de la Cabada, resultan más que anecdóticos. La trascendencia de estos encuentros entre unos y otros permitió un entendimiento ético y estético entre ambos grupos. Los escritores republicanos reunidos en torno a *Hora de España* invitaron a colaborar en su revista a los miembros de la delegación mexicana. También aparecieron entregas de escritores mexicanos de renombre internacional, como fue el caso de Xavier Villaurrutia. En las páginas de la revista valenciana aparecen colaboraciones de Octavio Paz y del propio Juan de la Cabada.

“Taurino López (fragmento de novela)” es el título de la entrega que publica Juan de la Cabada en la revista valenciana, correspondiente al número nueve, septiembre de 1937<sup>362</sup>. El fragmento de la novela es recopilado en el volumen *Paseo de mentiras* publicado por la editorial Séneca, en agosto de 1940. La mayoría de los cuentos que forman el volumen fueron escritos durante su estancia en Europa, particularmente en Francia y España. Este también es el caso del cuento “María, La Voz”, recopilado tiempo después en las mejores antologías de la narrativa mexicana y publicado por vez primera en las páginas de *Taller*, en la última entrega de la revista, correspondiente a enero-febrero de 1941.

Juan de la Cabada fue un escritor muy desorganizado en su trabajo creativo. Aunque siempre llevaba consigo una pequeña máquina de escribir, las condiciones en que vivía (en algunas ocasiones tuvo que dormir en refugios o dormitorios públicos) así como la urgencia de ganar dinero hicieron que su quehacer literario se caracterizara por la premura y el

---

<sup>362</sup> Juan de la Cabada recuerda las circunstancias en las que escribió “Taurino López”: “Yo no hacía más que andar en la calle. Quería verlo y hablarlo todo. Para que yo escribiera un artículo que la revista *Hora de España* me había pedido, los compañeros tuvieron que encerrarme. Elena Garro fue nombrada mi cancerbero. Debía vigilarme y su única concesión fue traerme alimento. Durante todo un día y parte de la noche estuve escribiendo “Taurino López”. Juan de la Cabada, *Memorial del aventurero*, op. cit., 141.

desorden. De hecho, perdió en un ferrocarril europeo la primera versión del cuento “María, La Voz”, como también todo el libro *Incidentes melódicos del mundo irracional*, material solicitado algún tiempo después por Silvestre Revueltas para un ballet. De ahí que las motivaciones personales que tuvo Juan de la Cabada para la publicación de *Paseo* resulten tan llamativas:

Nunca he estado muy interesado en publicar. No sé realmente por qué, pero nunca lo he buscado demasiado. Pepe Bergamín me solicitaba siempre material pero yo siempre le contestaba que sí con más desidia que decisión. Quizá entonces tuvo que ver mi estado de ánimo. Acababa de llegar a México y aún no me aliviaba de cierta nostalgia por lo que había vivido en Europa.

Pepe Bergamín me dijo que me pagaría por adelantado si le llevaba mis textos para publicar. Eso fue lo que me decidió. Le di mi cuento “La cantarilla” y con eso se justificaba el nombre del libro *Paseo de mentiras*<sup>363</sup>.

Gracias a la iniciativa y a la insistencia de José Bergamín, Juan de la Cabada publica el volumen de cuentos que, sin esperarlo, se convertiría años después en uno de los mejores libros de la narrativa de su tiempo. Este dato resulta fundamental para entender la importancia que una figura como la de José Bergamín tuvo no solo para la comunidad de escritores pertenecientes al éxodo español, sino también para los escritores mexicanos. Recuérdese que Octavio Paz también había acudido al director de la editorial Séneca para sufragar gastos de la revista. En buena medida *Taller* sobrevivió a su merma económica gracias a la generosidad de José Bergamín.

En la colección de relatos Juan de la Cabada nos presenta la tragedia de la vida del hombre del campo. Los personajes de cada uno de los cuentos sufren las inclemencias del tiempo, de la pobreza y hasta la condena de las instituciones religiosas. En su narrativa encontramos vigorosas descripciones del ambiente campesino y una captación penetrante

---

<sup>363</sup> *Ibid*, pp.156-157.

de la realidad. El estilo literario en estos cuentos se define por la crítica incisiva que hace a las autoridades, ya sean políticas, religiosas o sociales, y por un humor muy sarcástico, que presagia el destino casi siempre fatal de los personajes. Según José Revueltas, “el cuentista es un anti-intelectual que transcurre retando, que pasa diciendo insolencias a todo lo podrido e impuro”<sup>364</sup>.

Lorenzo Varela detalla con suma precisión los aciertos de la obra, pero también lo que, a su entender, resulta menos convincente del libro. Uno de los primeros aspectos que le llama la atención es su difícil clasificación genérica. Las narraciones de Juan de la Cabada colindan con varios géneros: cuento, novela, leyenda y estampas. Aunque el propio Varela insiste en esta falta de sistematización, para el reseñista los cuentos parecen ser el “esqueleto de una novela”. De ahí que todavía, según el reseñista, no se pueda catalogar la estética del autor mexicano como la de cualquier autor maduro. Sin embargo, sin falsas posturas y vanas retóricas, su práctica de escritura narrativa, un poco desordenada si se quiere, fue lo suficientemente original para generar en el ámbito intelectual reflexiones tan agudas como la de Lorenzo Varela, Antonio Sánchez Barbudo y José Revueltas.

Un detalle que el reseñista destaca de los cuentos es la presentación que el mexicano hace de su tierra natal, Campeche. Antes de llegar, los refugiados tenían una imagen de México que, como hemos visto, estaba plagada de tópicos mayoritariamente idealistas, utópicos y, en cierto sentido, carentes de referentes reales. La lectura de estos cuentos le ofreció a Lorenzo Varela un México distinto, contradictorio, pero mucho más real y vital:

Hay un aliento popular en estas narraciones, pero este aliento está muy lejos de confundirse con la vulgaridad, con el aparato externo de apariencia popular que muchos novelistas adoptaron. De sus relatos sale un México desconocido, apenas

---

<sup>364</sup> José Revueltas, “Sobre Juan de la Cabada”, *Visión del Paricutín*, Ediciones Era, México, 1984, p. 256.

adivinado, sale un pueblo que nada tiene que ver con el México torrencial, aparatoso, de la falsa literatura villista<sup>365</sup>.

La reseña de Varela apunta hacia obras sobre la Revolución mexicana que lograron distanciarse de los esquemas típicos del género. Véase, por ejemplo, la sátira al sistema posrevolucionario del cuento “Taurino López”. El personaje principal, gobernador de la “Federal y Democrática (en principio) República de Pénjimo”<sup>366</sup>, organiza una intriga para quedarse con el terreno de un pueblo colindante al suyo, Peñamiller. Su plan, enmascarado en términos de justicia e igualdad, resulta ser la otra cara de la retórica política de la Revolución. Con todo, Juan de la Cabada culmina su cuento con la reivindicación del pueblo mexicano: “[Taurino López] gobernó Peñamiller durante una decena de años, al cabo de los cuales cayó reventado en sangre, pisoteado por el pueblo”<sup>367</sup>.

Para Lorenzo Varela “la revolución aún no está hecha y la novela no puede decir lo contrario”:

Cada palabra llama a justicia y nadie responde todavía: por eso no es una novela de la revolución. La revolución aún no está hecha y la novela no puede decir lo contrario. Pero sí son estos relatos los de un escritor revolucionario, no sólo literalmente, sino socialmente. Porque hay en ellos, antes que nada, un ansia de justicia, una adivinación de la justicia<sup>368</sup>.

Con todo, Juan de la Cabada fue un escritor incomprendido en el medio intelectual mexicano. La reseña resulta fundamental, puesto que es una de las primeras reflexiones críticas que valoran el quehacer literario del autor. Para Antonio Sánchez Barbudo los mejores relatos del volumen son los que resaltan la vida del campo. Los personajes y el paisaje presentan, según el español, un “México fuerte y lírico, remoto, milagroso, cercano,

---

<sup>365</sup> Lorenzo Varela, “Paseo de mentiras”, *Taller*, XII, enero-febrero de 1941, p. 72.

<sup>366</sup> Juan de la Cabada, *Paseo de mentiras*, Séneca, México, p. 59.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>368</sup> Lorenzo Varela, “Paseo de mentiras”, art. cit., p. 72.

real y verdadero a la vez”<sup>369</sup>. Juan de la Cabada deja en claro que sus mundos conformados ficcionalmente parten de realidades vividas, de allí ese corte ‘autobiográfico’ o ‘testimonial’ que tienen sus historias<sup>370</sup>. Como señala también Sánchez Barbudo:

Cuando nos describe un rostro, un jinete que huye al monte, un caimán, o percibimos la pincelada de una planta tropical o la angustia de un aire pesado, o una cabaña en la que se oyen voces de ultratumba, donde la sexualidad se une a la inocencia y a la superstición; no vuela la imaginación hacia imposibles países, sino que aprendemos, una vez más, que *ahí*, muy cerca, existe toda una rica realidad, algo y alguien que vive y espera, cuya intimidad no está aún descubierta<sup>371</sup>.

Por otra parte, José Revueltas comenta que “podría buscarse inútilmente en los cuentos de Juan de la Cabada – y con seguridad en sus futuras grandes novelas – el chabacanismo político y la esperanza retórica de los ‘escritores de la revolución’ y hasta de los novelistas ‘de tendencia’, sin que asomen por ningún lado. Porque ‘los escritores de la revolución’ son precisamente eso, representantes literarios de una revolución que no se define aún a sí misma; de una revolución abigarrada, de campesinos trágicos y políticos desenfrenados”<sup>372</sup>.

En definitiva, además de ocuparse de la tradición literaria y cultural de la II República, las colaboraciones de Lorenzo Varela en *Taller* extienden una mirada crítica y muy atinada sobre un rincón olvidado de la literatura mexicana.

\* \* \*

Después de la publicación en enero-febrero de 1941 del número XII, la revista *Taller* se cerró. Se ve que algo ya no marchaba bien cuando en el penúltimo número,

---

<sup>369</sup> Antonio Sánchez Barbudo, “Aparición de un novelista (Juan de la Cabada, *Paseo de mentiras*)”, *Romance*, XV, 1 de septiembre de 1940, p. 18.

<sup>370</sup> Sobre la vertiente testimonial de esta obra, véase José Luis Martínez Morales, “*Paseo de mentiras* por la narrativa de Juan de la Cabada”, *La palabra y el hombre*, núm. 76, octubre-diciembre de 1990, p. 28) 25-34.

<sup>371</sup> Antonio Sánchez Barbudo, “Aparición de un novelista”, art. cit., p. 18.

<sup>372</sup> José Revueltas, “Sobre Juan de la Cabada”, art. cit., p. 256.



correspondiente a julio-agosto de 1940, Ramón Gaya publicó unas “Palabras de despedida para mis compañeros de Redacción”. Resulta evidente que la comunicación entre los españoles y los mexicanos no fue tan abierta ni tan fluida como muchos hubieran querido. (Llama la atención, por ejemplo, que tan pocos españoles se sintieran con el derecho de expresarse acerca de la cultura mexicana.) Aunque se supone que todos hablaban una misma lengua, parece que los malentendidos no dejaron de presentarse. Y si poco después se tomó la decisión de cerrar la revista, puede ser que, como Gaya, todos daban por terminado el esfuerzo juvenil por compartir fines y proyectos:

Lo que sucede es que un día, de pronto (después, claro está de veinte años de convivencia, de intercambio y confrontación con otros espíritus paralelos) nos damos cuenta que tal palabra –existencia, esperanza, arte, flor, héroe, desdicha- no designa en nosotros la misma cosa en este o aquel amigo entrañable; nos damos cuenta, en fin, de que nuestra primera juventud – la edad no cuenta – ha terminado. No extraña, pues, a nadie que estas líneas tengan cierto tinte de melancolía, ya que no sólo debe verse en ellas los motivos de esa separación nominal, sino una despedida en *grande*, y no solamente de sus hasta hoy compañeros de Redacción, sino también de todos aquellos que en estos veinte años de pintar y escribir le acompañaron o les acompañó él. Quien esto escribe, cree, además, que cuando un artista empieza a no entenderse con nadie, a no entender a nadie es, precisamente, que está en disposición por fin, de comenzar su obra.

Cada día, pues, más exigencia, rigor y claridad con nosotros como artistas y con todo aquello que como artistas se nos relacione. Que podamos responder, y siempre, de toda nuestra conducta artística; sepamos con seguridad y firmeza por qué y en dónde estamos; que nada, esto o aquello, debilite en nosotros, obra, conciencia o destino<sup>373</sup>.

Más que una evaluación personal de su propia estética y trayectoria artística (recuérdese que la individualidad y la soledad son dos valores artísticos que el pintor ya había anunciado en varios textos de *Hora de España*), las palabras de despedidas del pintor español parecen ser reflejo del sentimiento general que debía experimentar el grupo de los talleristas. Aceptar que “la primera juventud ha terminado” supone para ambas

---

<sup>373</sup> Ramón Gaya, “Palabras de despedida para mis compañeros de Redacción”, *Taller*, XI, julio-agosto de 1940, pp. 81-82.

generaciones de escritores el inicio de una nueva y más profunda reflexión en torno a los distintos procesos históricos y culturales del México y la España de entonces. En este sentido, varios investigadores – entre ellos Enrico Mario Santí y Guillermo Sheridan – proponen que los motivos del cierre de la revista se deben a diferencias de índole política. Los dos investigadores coinciden en que el pacto germano-soviético, firmado el 23 de agosto de 1939, provocó un desconcierto en la intelectualidad tanto española como mexicana. El otro evento que al parecer suscitó el cierre final de la revista, según estos investigadores, fue el asesinato de Trotsky en México, un acontecimiento “cuyo extraño efecto en muchos intelectuales fue el de la indignación cubierta por una hipócrita reticencia pública”<sup>374</sup>.

Otra de las posibles razones para el cierre de la revista quizá se deba a los problemas de financiación. Recuérdese que *Taller* recibió apoyo económico del subsecretario de Hacienda Eduardo Villaseñor, de La Casa de España (por medio de anuncios) y de la editorial Séneca. Sin embargo, un elemento que podría considerarse decisivo para el cierre de *Taller* es la aparición en 1940 de una de las revistas del exilio español en México: *Romance*<sup>375</sup>. Pese a que el proyecto hemerográfico del exilio integró en sus páginas a los escritores mexicanos, las desavenencias entre unos y otros fueron bastante notorias. Una nota anónima publicada en *Letras de México* parece confirmar las disputas internas entre las dos generaciones de escritores. A un mes de la publicación de *Romance* – 1 de febrero de 1940 – apareció la siguiente nota:

---

<sup>374</sup> Enrico Mario Santí, “Introducción” en Octavio Paz, *Primeras letras (1931-1943)*, Vuelta, México, 1988, p. 45.

<sup>375</sup> Véase Teresa Férriz Roure, *Romance, una revista del exilio en México*, Edicions do Castro, La Coruña, 2003.

En el acuario hay pánico y confusión. Un banco de sardinillas migratorias ha invadido las apacibles aguas. Grupos de descontentos se reúnen, impotentes, a murmurar y comentar la calamidad.

- ¡Esto es imposible! – dice un pececito de oro, finísimo poeta- . ¡Ya no digamos agua; ni aire nos dejarán! ¿Cómo van a sobrevivir nuestras revistas, nuestras instituciones, nuestras obras ante la brutal competencia de las que traen o piensan lanzar? ¡Unámonos, que la unión hace la fuerza!<sup>376</sup>

El malestar causado por los beneficios económicos, laborales y culturales que obtuvieron los españoles exiliados fue un asunto bastante debatido en el ambiente intelectual de entonces. Y, en efecto, la nota pone de manifiesto las fricciones y desencuentros que para 1940 ya eran bastante notorias entre algunos escritores mexicanos y los españoles del éxodo.

Aunque no sabemos a ciencia cierta cuáles fueron las causas para el cierre de *Taller*, su desaparición fue una pérdida importante para la cultura de lengua española. Porque, si bien no se logró todo lo que se había propuesto, la revista había sido, sin duda, un espacio de *confluencia* muy notable: un laboratorio de ideas y propuestas estéticas para toda una generación de jóvenes escritores mexicanos, fue también un hito significativo en la historia literaria del destierro republicano, al establecer un diálogo muy estrecho entre la literatura mexicana y la de los exiliados españoles. Coincidimos con Guillermo Sheridan, cuando comenta que “*Taller* es, desde su primera etapa, una revista tan española como mexicana: la única revista, me atrevo a proponer, realmente *hispano-mexicana* que se da en el exilio”<sup>377</sup>.

---

<sup>376</sup> Nota anónima, *Letras de México*, 15 de marzo de 1940, p. 3.

<sup>377</sup> Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje*, op. cit., p. 366.

## CONCLUSIONES

El campo cultural e intelectual mexicano experimenta importantes transformaciones durante el segundo lustro de los años treinta y el primero de los cuarenta, en parte como consecuencia de los cambios políticos introducidos por el gobierno del general Lázaro Cárdenas. La alianza del cardenismo con distintas ligas y federaciones de escritores y artistas provoca una serie de discusiones sobre las responsabilidades del escritor en las nuevas circunstancias sociales y políticas posrevolucionarias. El auge del nacionalismo cultural y la *fuerza didáctica de la cultura* propician un reacomodo de fuerzas entre distintos sectores de la intelectualidad mexicana. Se trataba de dirimir cuál podría ser la forma artística que mejor plasmara el *sentimiento* o *alma nacional* de México: esto es, qué tipo de arte era el más apropiado para difundir la ideología posrevolucionaria. Se planteaban dos opciones contrapuestas: la de seguir los lineamientos dictados por la ideología oficialista –el nacionalismo defendido por Ermilo Abreu Gómez, por ejemplo, o por muralistas como David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera– o bien la de continuar la tradición universalista –de la que el grupo de los Contemporáneos era el más claro ejemplo. El ámbito cultural e intelectual mexicano se hallaba entonces convulsionado por la disputa entre estos dos puntos de vista.

El apoyo a la II República española por el general Lázaro Cárdenas también provocó una serie de conflictos en el terreno de la literatura y la cultura mexicana. La sociedad se dividió en distintos sectores: algunos apoyaban la política de puertas abiertas al exilio español, mientras que otros increpaban el error de la misma. En el ámbito de las letras y la cultura, la llegada de un selecto grupo de intelectuales republicanos a México

también provocó airadas reacciones. En los primeros meses transcurridos después de la llegada de los españoles republicanos, se publicaron notas muy negativas sobre ellos en distintos periódicos de la derecha mexicana; también se registraron enfrentamientos, episodios de una “guerra intelectual”, al decir de Guillermo Sheridan, entre la intelectualidad mexicana y algunos escritores del éxodo. Ante estos conflictos *Taller* desempeñó el papel de mediador, de espacio aglutinante y reflexivo para ambas generaciones de escritores. Las disputas aireadas en los distintos foros públicos no tuvieron cabida en las páginas de *Taller*.

En su confección material (diseño gráfico y composición estética) *Taller* debe mucho a la revista *Hora de España*. El diseño artístico de ambas revistas es obra de Ramón Gaya. Naturalmente, el aspecto artístico abarca no sólo los elementos materiales utilizados en la confección de la revista, sino también el lugar que el arte mismo ocupa en la configuración poética e ideológica de la revista. Por otra parte, el tejido crítico y discursivo, es decir, los problemas que los colaboradores decidieron colocar en el centro de su estética, también vincula la revista mexicana directamente con el proyecto cultural de *Hora de España*: en ambas publicaciones se encuentra el mismo respeto por el lugar *crítico* del escritor en la sociedad, al decir de César Núñez. La figura del intelectual como un ser responsable ante la sociedad y fiel a ciertos valores ideológicos y éticos (su apoyo a la causa republicana y su repudio del antifascismo) es algo que la revista mexicana defiende una y otra vez. Lo que se promueve no es ya la libertad de creación ante una retórica partidista (como fue la lucha del grupo que editaba *Hora de España*), sino la idea de cierto humanismo, por el cual se intenta entender qué es el hombre y qué podría llegar a ser. El humanismo que se reclama en las distintas páginas de *Taller* no sólo representa una reflexión sobre el papel del escritor en la sociedad, sino también una toma de posición muy

precisa en el contexto de posturas políticas muy complejas. La obra estética de los talleristas supone también la reivindicación de ciertos valores románticos, que contemplan la posibilidad de crear *el hombre nuevo*, que es un concepto que concilia ideas políticas con inquietudes de orden más bien metafísico.

La manera en que los escritores mexicanos enfocan el tema de la guerra civil española, y la trascendencia que le otorgan, iluminan no pocos aspectos de la estética del grupo. Sin embargo, en la revista no se publicaron textos marcadamente políticos, es decir, propagandísticos. Lo que se desprende de su postura antifascista es más bien su insistencia en tratar el hombre como una categoría histórica y poética. Su preocupación por reivindicar al *hombre esencial* se refuerza con la llegada y la colaboración de los exiliados españoles, que traían consigo la misma convicción que habían expresado en *Hora de España*, la misma voluntad de promover un nuevo humanismo. El humanismo de *Taller* coincide, además, con la crisis de valores que experimenta gran parte del mundo moderno. La inestabilidad política, las dos guerras mundiales y, en el caso mexicano la Revolución, con todas sus consecuencias positivas y negativas, provocaron un hondo conflicto en la vida de la gran mayoría. ¿Cómo escapar de la enajenación del capitalismo, por un lado, sin caer en la esclavitud del colectivismo, por otro? Para los jóvenes escritores que promueven la revista *Taller* la cultura no podía ponerse ciegamente al servicio de uno u otro bando: al contrario, debía promover la libertad y la creatividad del hombre nuevo, solidario con los demás pero también fiel a su propia conciencia individual.

La angustia experimentada por los intelectuales y artistas ante el momento histórico que les toca vivir; la juventud entendida como valor estético (premisa proclamada por el escritor francés André Gide) y la necesidad de escribir en respuesta a lo inmediato hacen que las dos revistas, apoyadas en su propia estética, enfrenten los conflictos poéticos y

políticos del momento. *Taller* ofrece un espacio en donde se entablan muchos y muy diversos diálogos: el que se da entre los jóvenes escritores mexicanos y los exiliados españoles; el que se da entre la nueva generación de poetas mexicanos y miembros del “grupo sin grupo” (Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Ortiz de Montellano, entre otros); o también el que se da entre poetas del siglo XX y algunos representantes del romanticismo europeo. Estos y muchos otros diálogos literarios reflejan el esfuerzo de la revista *Taller* por re-configurar la tradición literaria. La búsqueda de vínculos culturales más allá de lo nacional ubica la revista en un espacio con objetivos claramente universalistas.

Dar fe de todo lo anterior me ha llevado a realizar un estudio no sólo de los diálogos explícitos entre los dos grupos de escritores (esto es, de las opiniones expresados por unos sobre las obras de los otros), sino también de los diálogos implícitos, de los valores literarios y artísticos defendidos por los unos en relación con los valores defendidos por los otros. Entre los valores de los mexicanos y de los españoles se han encontrado ciertas similitudes, debidas, sin duda, a la inserción de ambos grupos en tradiciones hispánicas similares; pero también se han encontrado discrepancias, que se deben sobre todo a las diferencias en la coyuntura política y social vivida entonces por cada país.

En vista de la sensibilidad poética expresada por los talleristas y su convicción de que la cultura debe ser una conquista que cada persona lleva a cabo por sí misma, llama la atención las versiones tan distintas acerca del perfil de esta revista que ofrece la historiografía de la literatura mexicana. Esta diversidad en la valoración crítica refleja sin duda la diversidad de autores que colaboran en *Taller*, cada uno con su propia concepción estética. Sorprende, desde luego, ver que poetas como Pablo Neruda y Juan Ramón Jiménez, o ya en el contexto estrictamente mexicano, como Efraín Huerta y Xavier Villaurrutia, colaboraron juntos en esta publicación, cuando apenas unos años antes habían

protagonizado polémicas muy ruidosas. Y, en efecto, parte del éxito de *Taller* habrá consistido en haber reunido figuras, tanto nacionales como internacionales, de ideas muy opuestas. Con todo, y más allá de las diferencias entre las ideas de algunos de los colaboradores, me parece que la revista, en de sus doce números, se mantiene fiel a un mismo ideal: la defensa de un arte libre. Hecho este que de ninguna manera supone despreocupación política ante los problemas de España o de México, ni mucho menos insensibilidad ante el momento que a estos escritores les tocó vivir.

Ahora bien, conviene contrastar los testimonios que después del cierre de la revista hicieron algunos de sus integrantes. Las palabras más recordadas por la historiografía literaria son, sin duda, las vertidas por Rafael Solana. La incorporación de los españoles a la revista fue el motivo de su airada queja: “Octavio la abrió a los inmigrantes que la invadieron y desplazaron de sus páginas a escritores mexicanos”. Las aportaciones de los españoles, según Solana, universalizaron la revista pero al mismo tiempo la alejaron de la realidad social y política de México:

Los exiliados universalizaron nuestra revista, la pusieron al día, y reflejaron en ella problemas menos locales que los que antes de su llegada nos habían preocupado; pero nada se gana sin perder algo a cambio: perdió *Taller* algo de su mexicanidad, de su sabor regional, y aun de su intimidad, al abrirse a la invasión de gente más preparada y con mayor herencia cultural que nosotros<sup>378</sup>.

El momento en que los exiliados empezaron a colaborar en *Taller* fue celebrado con mucho entusiasmo por los colegas de Solana: “queremos que nuestra revista sea el cauce que permita el libre curso de la corriente literaria y poética de la joven generación hispanomexicana”, según anunciara Octavio Paz en su “Razón de ser”. Pero años más tarde los testimonios de los fundadores parecen cuestionar la existencia de ese espacio de

---

<sup>378</sup> Rafael Solana citado de Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje*, op. cit., pp. 382-383.



*comunidad y trabajo* mutuo que supuso *Taller*. ¿Cuál fue la verdad de las cosas? Tal vez las palabras de Solana pongan de manifiesto un problema que sí existía entonces: la poca preparación de los jóvenes escritores mexicanos para poder codearse entonces con la madurez estética e intelectual de los españoles, por no decir nada de su notable bagaje cultural. Con el tiempo Efraín Huerta también recordará la participación de los republicanos españoles en términos similares:

Todos o casi todos tenían más experiencia que nosotros en cuestiones tipográficas y de formato. Todos eran excelentes trabajadores, pero sumamente absorbentes. Yo personalmente detestaba a media docena de ellos, por parlanchines y suficientes<sup>379</sup>.

Entrevistado años más tarde sobre su experiencia como miembro del grupo de *Taller*, Octavio Paz también se referiría a la sólida formación intelectual de los españoles, como también a cierta insensibilidad de su parte; pero su queja no llegaría a ser airada. Al contrario, con gusto reconocería la influencia benéfica que los intelectuales del éxodo ejercieron en su generación:

Los españoles no fueron lo bastante sensibles para entender a los mexicanos y viceversa. Por otra parte, su formación era europea y su visión de las cosas, distinta. Aportaron una crítica muy profunda y más amplia del pasado inmediato, es decir, de la Generación del 27, lo que los mexicanos de entonces no habían hecho con su propia literatura, pues no eran tan críticos. Los exiliados tenían ciertos intereses, más amplios, y aunque la generación que nosotros conocimos se perdió a causa de la guerra, es innegable que abrieron ventanas<sup>380</sup>.

Las expresiones de los responsables de la revista encuentran eco, por otra parte, en el testimonio de Antonio Sánchez Barbudo. En la introducción a la reedición facsimilar de la revista *Romance*, el autor español hace un balance de las actitudes que, a su parecer, caracterizaban al grupo de los refugiados:

Era el nuestro en suma un españolismo absorbente, incluyente, declarado; y aunque nada ‘imperial’, claro es, era arrogante. Un españolismo que a los mexicanos debía

---

<sup>379</sup> Efraín Huerta citado de Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje*, op. cit., p. 385.

<sup>380</sup> Octavio Paz citado de Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje*, op. cit., p. 384.

a veces recordarles – salvando las grandes distancias y diferencias – al de Cortés, el conquistador tan odiado. Pronto hubimos de advertir que nuestras confusas ambiciones eran muy exageradas, ridículas, quizá; que no era posible seguir manteniendo esa actitud, y que había de disimular, no espantar demasiado<sup>381</sup>.

Para resumir, el presente estudio no pretende, desde luego, agotar todas las vertientes de esta muy sugerente y muy compleja revista. Si se decidió centrar la investigación en el diálogo poético y político entre los mexicanos y los españoles, fue por considerar que éste era uno de los aspectos no sólo más interesantes, sino también menos estudiados, de la publicación. Como es lógico, en esta tesis sólo se analizan aquellos textos que hablan, directa o indirectamente, de dicho diálogo; inevitablemente quedaron fuera de consideración los textos de numerosos colaboradores que también enriquecieron la revista y que por supuesto serían merecedores de otra investigación. Confío que esta lectura, aunque parcial, ilumine ciertos aspectos del primer encuentro entre los jóvenes escritores mexicanos y los escritores españoles, consciente como estoy de que dicho encuentro constituye un capítulo importante en las relaciones literarias y culturales entre México y España.

---

<sup>381</sup> Antonio Sánchez Barbudo, *Ensayos y recuerdos*, Laia, Barcelona, 1980, p. 97.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABOITES AGUILAR, LUIS, "El ultimo tramo, 1929-2000", *Nueva historia mínima de México*, Pablo Escalante Gonzalbo, Bernardo García Martínez, et al., El Colegio de México, México, 2004 (séptima reimpresión, 2010), pp. 262-302.
- ABREU GÓMEZ, ERMILO, "Taller", *Ruta*, núm. 8, 1939, p. 54.
- , "Los nuevos valores de la poesía en México: una encuesta en torno a la última generación literaria", *Hoy*, 17 de diciembre de 1938, p. 50.
- AGUILAR MORA, JORGE, "Un taller mexicano", *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, núms. 208-209, julio-diciembre 2004, pp. 825-837.
- ALATORRE, ANTONIO, *Ensayos sobre crítica literaria*, El Colegio de México, México, 2012.
- ALBERTI, RAFAEL, "Un fantasma recorre Europa", *Cuadernos del Valle de México*, II, enero de 1934, pp. 15-16.
- , "Al volver y empezar", *Cuadernos del Valle de México*, II, enero de 1934, pp. 17-18.
- , "Letrilla de *El Mono Azul*", *El Mono Azul*, 1, agosto de 1936, p. 1.
- ALTAMIRANO, CARLOS y Beatriz Sarlo, *Literatura y sociedad*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1983.
- ALTOLAGUIRRE, MANUEL, *Romancero de la guerra civil. Primera serie*, Publicaciones de le Ministerio de Instrucción Pública, Madrid, 1936.
- ALVARADO, JOSÉ, "La revolución y la novedad", *Cuadernos del Valle de México*, II, enero de 1934, pp. 3-6.
- , "Antonio Machado", *Taller*, III, mayo de 1939, pp. 23-29.
- , "Pensamiento y poesía", *Taller*, VII, diciembre de 1939, pp. 52-55.
- ANÓNIMO, "Un llamado cordial", *El Maestro*, 1, abril de 1922, pp. 5-9.
- ANÓNIMO, "Toda la inteligencia con nosotros", *El Mono Azul*, 1, agosto de 1936, p. 6.
- ANÓNIMO, "¡A paseo!", *El Mono Azul*, 1, agosto de 1936, p. 7.
- ANÓNIMO, Sin título, *El Mono Azul*, 1, agosto de 1936, p. 7.
- ANÓNIMO, "Actividad de la Alianza", *El Mono Azul*, 6, octubre de 1936, p. 7.
- ANÓNIMO, Sin título, *El Mono Azul*, 10, octubre de 1936, p. 80.

- ANÓNIMO, “Mucho canto heroico”, *La Voz*, 42, noviembre de 1937, p. 166.
- ANÓNIMO, “Con quienes y en contra de quienes está la LEAR”, *Frente a frente*, 5, 1936, p. 2.
- ANÓNIMO, “Propósito”, *Hora de España*, I, enero de 1937, pp. 5-6.
- ANÓNIMO, “Antifascistas”, *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, Fondo de Cultura Económica de España, Universidad de Alcalá, España, 1999.
- ANÓNIMO, Nota sin título, *Taller*, I, diciembre de 1938, p. 2.
- ANÓNIMO, Nota sin título, *Taller*, II, abril de 1939, p. 2.
- ANÓNIMO, “Tarjetas”, *Taller*, IV, julio de 1939, pp. 56-59.
- ANÓNIMO, Nota sin título, *Letras de México*, 15 de marzo de 1940, p. 3.
- ANÓNIMO, “Rafael Vega Albela”, *Taller*, X, marzo-abril de 1940, p. 37.
- ANÓNIMO, Nota al poema de Antonio Machado, *Taller*, X, marzo-abril de 1940, p. 39.
- ARBELOA, Víctor Manuel, *La Semana Trágica de la Iglesia en España (8-14 de octubre de 1931)*, Encuentro, Madrid, 2006.
- ARTURO ÁVILA, FELIPE, “El anticlericalismo en México y en España”, en Manuel Suárez Cortina, Evelia Trejo Estrada y Autora Cano Andaluz (eds.), *Cuestión religiosa. España y México en la época liberal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- AUBERT, PAUL, “Los intelectuales en el poder (1931-1933)”, en José Luis García Delgado (ed.), *La Segunda República Española. El primer bienio. III Coloquio de Historia Segovia sobre Historia Contemporánea de España*, Siglo XXI, Madrid, 1987, pp. 169-231.
- AZAÑA, MANUEL, *Obras Completas II. Una política en el poder y en la oposición*, Juan Marichal (ed.), Oasis, México, 1996.
- AZNAR SOLER, MANUEL, *II Congreso Internacional de escritores antifascistas (1937)*, vol.1: *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*, Laia, Barcelona, 1978.
- BARRERA LÓPEZ, TRINIDAD, “*Taller* en la encrucijada cultural del exilio español”, *VI Jornadas de Andalucía y América: Andalucía y América en el siglo XX*, tomo II, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, España, 1987, pp. 81-98.

- BARTRA, ROGER, "Octavio Paz vs. Cosío Villegas", *Letras Libres*,  
<http://www.letraslibres.com/blogs/octavio-paz-vs-cosio-villegas>, consultado el  
 jueves, 8 de mayo de 2014.
- BÉCARUD, JEAN, *Cruz y Raya, 1933-1936*, trad. Florentino Trapero, Taurus, Madrid, 1969.
- BÉGUIN, ALBERT, *El alma romántica y el sueño*, trad. Mario Monteforte Toledo, Fondo de  
 Cultura Económica, México, 1954.
- BEIGEL, FERNANDA, "Las revistas culturales como documentos de la historia  
 latinoamericana", *Utopía y praxis latinoamericana*, vol. 8, núm. 20, 2003, pp. 105-  
 115.
- BERGAMÍN, JOSÉ, "Defensa de la cultura", *El Mono Azul*, 1, agosto de 1936, p. 1.
- , "Primer mitin de la Alianza", *El Mono Azul*, 6, octubre de 1936, p. 47.
- , *Disparadero español 1. La más leve idea de Lope*, Cruz y Raya, Madrid, 1936.
- , *Disparadero español 2. Presencia de espíritu*, Cruz y Raya, Madrid, 1936.
- , "A Cristo crucificado ante el mar", *Hora de España*, XX, agosto de 1938, pp. 13-15.
- , "Siete sonetos impuntuales", *Taller*, IV, julio de 1939, pp. 17-21.
- , "Las pequeñeces del demonio", *Taller*, VI, noviembre de 1939, pp. 5-18.
- , "Las cosas claras", *Taller*, VIII-IX, enero-febrero de 1940, pp. 53-55.
- , "Signo y diseño de Cruz y Raya (1933-1936)", *El aviso de escarmentados del año que  
 acaba y escarmiento de avisados para el año que empieza de 1935. Signo y diseño  
 de Cruz y Raya, 1933-1936*, Glashütten Taunus, Auvermann, 1974, pp. I-XII.
- , *Cruz y Raya. Antología*, Turner, Madrid, 1974.
- , "Dar que decir al demonio", *Cruz y Raya. Antología*, Turner, Madrid, 1974, pp. 401-  
 406.
- , "Hablar en cristiano", *Cruz y raya. Antología*, Turner, Madrid, 1974, pp. 408- 416.
- BLANCHOT, MAURICE, *El espacio literario*, Paidós, Buenos Aires, 1969.
- CABADA, JUAN DE LA, *Paseo de mentiras*, Séneca, México, 1940.
- , *Memorial del aventurero: vida contada de Juan de la Cabada*, compilación de Gustavo  
 Fierros Torres, CONACULTA, México, 2001.
- CAMPRUBÍ, ZENOBIA, *Diario, 2. Estados Unidos (1939-1950)*, traducción, introducción y  
 notas de Graciela Palau de Nemes, Alianza Tres- EDUPR, Puerto Rico, 1991.

- CANO BALLESTA, JUAN, *La poesía entre pureza y revolución (1930-1936)*, Gredos, Madrid, 1972.
- CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS, “Los nuevos valores de la poesía en México: una encuesta en torno a la última generación literaria”, *Hoy*, 17 de diciembre de 1938, pp. 50-51.
- , “Rimbaud”, *Taller*, IV, julio de 1939, pp. 3-5.
- CASANOVA, JULIÁN, *España partida en dos. Breve historia de la guerra civil española*, Crítica, Barcelona, 2013.
- CASTAÑÓN, ADOLFO, “Miradores de María Zambrano”, *Homenaje a María Zambrano: estudios y correspondencia*, Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender (eds.), El Colegio de México, México, 1998, pp. 29-48.
- CAUDET, FRANCISCO, “Prólogo”, *Hora de España (Antología)*, Turner, Madrid, 1975, pp. 9-49.
- , *El exilio republicano en México: las revistas literarias, 1939-1971*, Fundación Banco de Exterior, Madrid, 1992.
- , “Arturo Serrano Plaja: apostillas a algunos de sus ensayos”, *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1993, pp. 221-228.
- , “La revista *Hora de España*”, *Valencia capital cultural de la República (1936-1937)*, vol. II, Manuel Aznar Soler (editor), Consell Valencià de Cultura, Valencia, 2007, pp. 545-563.
- CERNUDA, LUIS, “Atardecer en la Catedral”, *Taller*, número x, marzo-abril de 1940, pp. 15-17.
- COBO BORDA, J. G., “El 'Taller' de Paz”, *Eco. Revista de la cultura de Occidente*, 249 (1982), pp. 319-336.
- CORREA PÉREZ, ALICIA, “La generación de *Taller*, la presencia de Federico García Lorca en la revista y en Octavio Paz”, *Decires. Revista Electrónica*, vol. 2, núm. 2, 1999, pp. 48-60.
- , “La Generación de *Taller* y su revista”, tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.
- , “La generación de *Taller*, su revista y los exiliados”, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña (coords.), vol. 3, El Colegio de México, México, 2007, pp. 491-512.

- CRESPO, REGINA, *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010.
- DENNIS, NIGEL, “Posdata sobre José Bergamín. *Cruz y Raya*: una revista que habla por sí misma”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 301 (1975), pp. 143-159.
- , “*El aviso de escarmentados de 1935* (y el futuro de *Cruz y Raya*)”, *Ínsula*, 368-369 (1977), pp. 23-26.
- , “Cultura y exilio: Bergamín y la primera edición de las *Obras completas* de Antonio Machado (México, 1940)”, *Revista de Occidente* (Madrid), núm. 166 (marzo 1995), pp. 100-112.
- , “En torno a un soneto olvidado de Bergamín”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, número 46, 2001, pp. 77-80.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR, “Séneca por ejemplo: una casa para la resistencia, 1939-1947”, *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, Actas de las segundas jornadas celebradas en El Colegio de México en noviembre de 1996, James Valender *et al.*, El Colegio de México, México, 1999, pp. 210-254.
- DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, “Antonio Machado. Poeta español”, *Taller*, III, mayo de 1939, pp. 7-16.
- , *Epigramas americanos*, Joaquín Mortiz, México, 1945.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, JOSÉ, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, edición, estudio y notas de José Manuel López de Abiada, José Esteban Editor, Madrid, 1985.
- DURÁN MANUEL, “Las revistas *Taller* y *Tierra Nueva*: nueva generación, nuevas inquietudes”, *Revista Iberoamericana*, vol. LV, núm. 148-149, julio-diciembre de 1989, pp. 1151-1158.
- DURELLI, JOSÉ AUGUSTO, “La unidad de los católicos”, *Sur*, 47, agosto de 1938, pp. 72-79.
- El Mono Azul*, Madrid, agosto de 1936-febrero de 1939, 47 números, poema preliminar de Rafael Alberti, Detlev Auvermann / Kraus Reprint, Glasshütten im Taurus / Nendeln – Liechtenstein, 1975.
- ELIZALDE, LYDIA, (coord.), *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*, Universidad Iberoamericana, México, 2007.

- FELIPE, LEÓN, *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña: poema trágico español*, Fondo de Cultura Económica, México, 1938.
- , *Obras completas*, edición de Adolfo Ballano Bueno, prólogo de Guillermo de Torre, Editorial Losada, Buenos Aires, 1963.
- FERNÁNDEZ HOYOS, SONIA, “La visibilidad de *Hora de España*. Notas para su estudio”, en Manuel J. Ramos Ortega (ed.), *Revistas literarias españolas del siglo xx (1919-1975)*, Oller y Ramos, Madrid, 2005, pp. 519-555.
- FÉRRIZ ROURE, TERESA, “El *Taller* de Antonio Sánchez Barbudo”, *Anthropos*, 149, octubre 1993, pp. 74-80.
- , *Romance, una revista del exilio en México*, Edicions do Castro, La Coruña, 2003.
- GARCÍA, MANUEL, “Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*”, *Batlía*, 1986, núm. 5, pp. 143-144.
- GARCÍA QUEIPO DE LLANO, GENOVEVA, “Los intelectuales europeos y la guerra civil española”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V. Historia Contemporánea*, tomo V, 1992, pp. 239-256.
- GAYA, Ramón, “Hoy, España”, *El Mono Azul*, 1, agosto de 1936, p. 7.
- , “Carta de un pintor a un cartelista”, *Hora de España*, I, enero de 1937, pp. 54-56.
- , “Contestación a José Renau”, *Hora de España*, III, marzo de 1937, pp. 59-61.
- , “Cartas bajo un mismo techo a J. G.-A.”, *Hora de España*, VI, junio de 1937, pp. 23-32.
- , “Sonetos de un diario”, *Taller*, VII, diciembre de 1939, pp. 23-26.
- , “Palabras de despedida para mis compañeros de Redacción”, *Taller*, XI, julio-agosto de 1940, pp. 81-82.
- GIDE, ANDRÉ, *Defensa de la cultura*, traducción de Julio Gómez de la Serna, seguida de un comentario y dos cartas de José Bergamín y Arturo Serrano Plaja, Madrid, 1936.
- GIL-ALBERT, JUAN, “Cartas bajo un mismo techo. A R. G.”, *Hora de España*, VI, junio de 1937, pp. 28-32.
- , “A los sombreros de mi madre y otras elegías”, *Taller*, II, abril de 1939, pp. 41-62.
- , “En torno a la vocación (lo popular y lo social)”, *Taller*, III, mayo de 1939, pp. 54-56.
- , “Meditaciones españolas”, *Taller*, VI, noviembre de 1939, pp. 48-55.
- , “Los ídolos”, *Taller*, VII, diciembre de 1939, pp. 37-40.



- , "Imprecación a una divinidad hostil", *Taller*, x, marzo-abril de 1940, pp. 30-36.
- , *Mi voz comprometida (1936-1939)*, estudio preliminar de Manuel Aznar Soler, Laia Literatura, Barcelona, 1979.
- GILSON, ETIENNE, *Por un orden nuevo*, Cruz y Raya, Madrid, 1936.
- GINER DE LOS RÍOS, FRANCISCO, *La rama viva*, prólogo de Juan Ramón Jiménez y viñeta de José Moreno Villa, Tezontle, México, 1940.
- GIRBAL-BLACHA, DIANA y Quattrocchi-Woisson (eds.), *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo xx*, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1999.
- GOMÁ Y TOMÁS, ISIDRO, *Pastorales de la guerra de España*, estudio preliminar de Santiago Galindo Herrero, Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 1955.
- GOROSTIZA, JOSÉ, "Los nuevos valores de la poesía en México: una encuesta en torno a la última generación literaria", *Hoy*, 17 de diciembre de 1938, p. 50.
- GRAMULIO, MARÍA TERESA, "Sur. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental", en Carlos Altamirano (ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II, Katz, Buenos Aires, p. 192-210.
- GUILLÉN, CLAUDIO, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.
- GUERRERO, FRANCISCO JAVIER, "Lázaro Cárdenas: el gran viraje", *México, un pueblo en la historia*, tomo 4, *Los frutos de la revolución (1921-1938)*, Alianza Editorial, México, 1989.
- HANNO EHRLICHER y Nanette Ribler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica*, Shaker Verlag, Aachen, Alemania, 2004.
- HERRERA PETERE, José, "El tren blindado", *El Mono Azul*, 2, septiembre de 1936, p. 13.
- , "¡Qué encantadora fiesta!", *Taller*, v, octubre de 1939, pp. 27-35.
- , *Niebla de cuernos (entreacto en Europa)*, Séneca, México, 1940.
- , *Los artículos de El Nacional*, edición de Narciso Alba, Ediciones de la Torre, Madrid, 1996.
- Hora de España* reedición facsimilar, Topos Verlag / Laia, Liechtenstein / Barcelona, 1977.
- HUERTA, EFRAÍN, "Por una poesía de la juventud", *El Nacional*, 9 de marzo de 1937, p. 1 y 3.

- , "Elegía a ciertos poetas vivos", *El Nacional*, 15 de marzo de 1938, p. 1 y 4.
- , "La realidad y el deseo", *El Nacional*, 20 de abril de 1938, p. 1.
- , "Fantasma del nerudismo", *El Nacional*, 28 de abril de 1938, p. 1.
- , "Arturo Serrano Plaja (I)", *El Nacional*, 12 de junio de 1938, p. 1.
- , "Arturo Serrano Plaja (II)", *El Nacional*, 13 de junio de 1938, p. 1 y 5.
- , "Los nuevos valores de la poesía en México: una encuesta en torno a la última generación literaria", *Hoy*, 17 de diciembre de 1938, p. 51.
- , "La poesía enemiga", *Taller*, I, diciembre de 1938, pp. 17-20.
- , "Cuarto Canto de Abandono", *Taller*, I, diciembre de 1938, pp. 20-22.
- , "Tres libros españoles", *Taller*, I, diciembre de 1938, pp. 60-63.
- , "Españoles en México. José Bergamín", *El Nacional*, 6 de junio de 1939, p. 5.
- , "El cazador de nubes. Emilio Prados, poeta", *El Nacional*, 21 de junio de 1939, p. 4.
- , "Presencias", *Taller*, IV, julio de 1939, p. 54.
- , "Revista poética. Poesía de *Taller*", *El Nacional*, 24 de septiembre de 1939, p. 5.
- , "Organización del sarcasmo", *Taller*, XI, julio-agosto de 1940, pp. 71-73.
- , "Una antología de forcejeos", *Taller*, XII, enero-febrero de 1941, pp. 68-70.
- , *Aurora Roja. Crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas (1936-1939)*, edición de Guillermo Sheridan, Pecata minuta, México, 2006.
- ISAIAH BERLIN, "Nacionalismo: pasado olvidado y poder presente", *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pp. 415-438.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, "Declaración del gran Juan Ramón Jiménez", *El Mono Azul*, 1, agosto de 1936, p. 3.
- , "Los árboles", *Taller*, número x, marzo-abril de 1940, pp. 10-11.
- JIMÉNEZ MILLÁN, ANTONIO, "La intelectualidad republicana y la revista *Hora de España*", *Analecta Malacitana*, 5 (1982), pp. 343-390.
- , "De la vanguardia al nuevo romanticismo: la crisis de una ideología literaria", *Promesa y desolación. El compromiso de los escritores de la generación del 27*, Universidad de Granada, Granada, 2001, pp. 8-40.
- KING, JOHN, Sur, *Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

- LEAL, LUIS, *Panorama de la literatura mexicana actual*, Unión Panamericana, Washington, 1968.
- LECHNER, J., “La revista *Hora de España*”, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la generación de 1898 a 1939*, Universitaire Pers, Leiden, 1968, pp. 179-201.
- LIDA, CLARA, *Una inmigración privilegiada: comerciantes, empresarios y profesionales en México en los siglos XIX y XX*, Alianza, Madrid, 1994.
- , *Caleidoscopio del exilio: actores, memoria, identidades*, El Colegio de México, México, 2009.
- LIE, NADIA, *Transición y transacción. La revista cubana Casa de las Américas (1960-1976)*, Hispamérica-Leuven University Press, Lovaina, 1996.
- LIRA, MANUEL N., “Los nuevos valores de la poesía en México: una encuesta en torno a la última generación literaria”, *Hoy*, 17 de diciembre de 1938, p. 51.
- LÓPEZ GARCÍA, JOSÉ RAMÓN, *Vanguardia, revolución y exilio: la poesía de Arturo Serrano Plaja*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2005.
- , *Vanguardia, revolución y exilio: La poesía de Arturo Serrano Plaja*, Pre-Textos, Valencia, 2008.
- LOUIS, ANNICK, “Leer una revista literaria. Autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de los años 1920”, conferencia pronunciada en el *Coloquio Internacional: Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, celebrado en El Colegio de México, 25-26 de septiembre de 2013.
- , “Las revistas literarias como objeto de estudio”, Hanno Ehrlicher y Nanette Ribler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica*, Shaker Verlag, Alemania, 2014, pp. 31-57.
- MACHADO, ANTONIO, “Mairena Póstumo”, *Hora de España*, XXII, octubre de 1938, pp. 11-13.
- , “Del camino”, *Taller*, X, marzo-abril de 1940, p. 39-40.
- , *Obras*, Séneca, México, 1940.
- , *Campos de Castilla*, Cátedra, Madrid, 1984.
- , *Juan de Mairena I y II*, edición de Antonio Fernández Ferrer, Cátedra, Madrid, 1986.

- MARITAIN, JACQUES, “Carta de Independencia”, *Sur*, abril, 1937, p. 54.
- , François Mauriac, et. al., “Un manifiesto de los escritores católicos franceses”, *Sur*, junio de 1937, pp. 111-112.
- MARTÍN GIJÓN, MARIO, *Una poesía de la presencia. José Herrera Petere en el surrealismo, la guerra y el destierro*, Pre-Textos, Valencia, 2009.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS, *Literatura mexicana siglo xx: 1910-1949*, Lecturas Mexicanas, Cuarta Serie, México, 2001.
- MARTÍNEZ MORALES, JOSÉ LUIS, “Paseo de mentiras por la narrativa de Juan de la Cabada”, *La palabra y el hombre*, núm. 76, octubre-diciembre de 1990, pp. 25-34.
- MATESANZ, JOSÉ ANTONIO, *Las raíces del exilio. México ante la guerra civil española, 1936-1939*, El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999.
- MEYER-MINNEBACH, KLAUS, ANA LUENGO Y DANIELA PÉREZ Y EFLINGER, “La Ponencia colectiva (1937) de Arturo Serrano Plaja: una toma de posición literaria y política en la guerra civil”, *Revista de Literatura*, núm. 130, 2003, pp. 447-469.
- MONLEÓN, JOSÉ, *El mono azul. Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil*, Ayuso, Madrid, 1979.
- MONSIVÁIS, CARLOS, *La cultura Mexicana en el Siglo xx*, edición preparada por Eugenia Huerta, El Colegio de México, México, 2010.
- MOUNIER, EMMANUEL, “El movimiento *Esprit* y la revolución espiritual”, traducción de José María Semprún y Gurrea, José Bergamín, *Cruz y raya. Antología*, Turner, Madrid, 1974, pp. 249-258.
- NERUDA, PABLO, *Residencia en la tierra*, Cruz y Raya, Madrid, 1935.
- NOVO, SALVADOR, “Tres opiniones sobre el asunto. Los nuevos valores de la poesía en México: una encuesta en torno a la última generación literaria”, *Hoy*, 24 de diciembre de 1938, p. 80
- NÚÑEZ, CÉSAR, “Un texto olvidado de Rafael Dieste, escrito y publicado durante la guerra civil española”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVII (2009), núm. 1, pp. 117-156.

- , “Más allá de la política: España y los españoles en la revista *Taller* (1938-1941)”, *Literatura Mexicana*, 2, 2012, pp. 63-95.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Revista de Occidente, Madrid, 1923.
- ORTIZ DE MONTELLANO, BERNARDO, “Notas”, *Contemporáneos*, núm. 39, agosto de 1931 p. 294.
- OSUNA, RAFAEL, *Tiempo, materia y texto: una reflexión sobre la revista literaria*, Edition Reichenberger, Kassel, 1998.
- , *Las revistas literarias: un estudio introductorio*, Universidad de Cádiz, España, 2004.
- PASCUAL GAY, JUAN, “Alberto Quintero Álvarez y la generación de *Taller*”, *Texto Crítico*, 22 (2008), pp. 37-66.
- , “Rafael Vega Albela. Una existencia vicaria”, en Ignacio Betancourt (ed.), *Los raros. La escritura excluida*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2010, pp. 133-144.
- PASTERNAK, NORA, “La revista *Sur* y el exilio literario español”, *Estudios. Filosofía, historia, letras*, núm. 72, 2005, pp. 7-19.
- PATIÑO, ROXANA, “Revistas literarias y culturales”, José Amícola (dir.) y José Luis de Diego (coor.), *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*, Al Margen, España, 2008, pp. 145-155.
- PAZ, OCTAVIO, “Ética del artista”, *Barandal*, 5, diciembre de 1931, pp. 1-5.
- , “El barco”, *Hora de España*, XXIII, noviembre de 1938, pp. 43-45.
- , “Vigilias: fragmentos del diario de un soñador”, *Taller*, I, diciembre de 1938, pp. 3-13.
- , “La Casa de España”, *Taller*, I, diciembre de 1938, pp. 57-58.
- , “Pablo Neruda en el corazón”, *Ruta*, 4, septiembre de 1938, pp. 25-33.
- , “A tres jóvenes amigos. Poesía y verdad”, *Ruta*, 5, octubre de 1938, pp. 52-58.
- , “Razón de ser”, *Taller*, II, abril de 1939, pp. 30-34.
- , Carta a Juan Ramón Jiménez, con fecha de diciembre de 1939, localizada en la Sala Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras Campus con fecha de diciembre de 1939.
- , Carta a Juan Ramón Jiménez, con fecha de 29 de enero de 1940, localizada en la Sala Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras Campus.

- , “El mar (elegía y esperanza)”, *Taller*, III, mayo de 1939, pp. 41-44.
- , “Oda al sueño”, *Taller*, IV, julio de 1939, pp. 36-39.
- , “Constante amigo”, *Taller*, IV, julio de 1939, p. 53.
- , “Invitación a la novela”, *Taller*, VI, noviembre de 1939, pp. 66-68.
- , “Mundo de perdición”, *Taller*, XI, julio-agosto de 1940, pp. 65-68.
- , “Poesía moderna mexicana”, *Las peras del olmo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965, pp. 65-79.
- , *Poemas (1935-1975)*, Seix Barral, Barcelona, 1979.
- , *México en la obra de Octavio Paz*, editado y con una introducción de Luis Mario Schneider, Promociones Editoriales Mexicanas, México, 1979.
- , “Cristianismo y revolución: José Revueltas”, *Hombres en su siglo y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona, 1984, pp. 141-155.
- , “Antevíspera: *Taller*” (1938-1941)”, *Generaciones y semblanzas: escritores y letras de México, 3. Literatura Contemporánea*, edición de Octavio Paz y Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 11-34.
- , *Pequeña crónica de grandes días*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- , *Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz (1939-1959)*, edición de Anthony Stanton, Fundación Octavio Paz/ Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- , “Noticia de la poesía mexicana contemporánea. Palabras en la Casa de la Cultura de Valencia”, *Obras completas, Miscelánea I. Primeros Escritos*, edición del autor, , Fondo de Cultura Económica, México, 1999, pp. 260-263.
- , *Octavio Paz en España, 1937*, antología y prólogo de Danubio Torres Fierro, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
- PITA GONZÁLEZ, ALEXANDRA, “Las revistas culturales como fuente de estudio de redes intelectuales”, Universidad de Colima,  
[http://www.cialc.unam.mx/Revistas\\_literarias\\_y\\_culturales/PDF/Articulos/Las\\_revistas\\_culturales\\_como\\_fuente\\_de\\_estudio\\_de\\_redes\\_intelectuales.pdf](http://www.cialc.unam.mx/Revistas_literarias_y_culturales/PDF/Articulos/Las_revistas_culturales_como_fuente_de_estudio_de_redes_intelectuales.pdf), pp. 5-6 (2 de julio de 2015).
- , “Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad”, en *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la*

- modernidad hispánica*, Hanno Ehrlicher y Nanette Ribler-Pipka (eds.), Shaker Verlag, Aachen, Alemania, 2014, pp. 227-245.
- PLA BRUGAT, DOLORES, *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano en América Latina*, Instituto Nacional de Migración / Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2007.
- PÉREZ DANIEL, ALEJANDRO IVÁN, *Autonomía, universalismo y renovación: la primera época de la Revista Mexicana de Literatura (1955-1957)*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 2008.
- PÉREZ MONTFORD, Ricardo, *Hispanismo y Falange. Los sueños imperiales de la derecha española*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- , "Representación e historiografía en México 1930-1950: 'Lo mexicano' ante la propia mirada y la extranjera", *Historia Mexicana*, vol. 62, 4 (2013), pp. 1651-1694.
- PRADOS, Emilio, "Cuerpo perseguido", *Taller*, IV, julio de 1939, pp. 22-28.
- , "Canto a la soledad", *Taller*, número X, marzo-abril de 1940, pp. 22-24.
- QUINTANILLA, LOURDES, *Liga de escritores y artistas revolucionarios*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Centro de Estudios Latinoamericanos, México, 1980.
- QUINTERO ÁLVAREZ, ALBERTO, "Los nuevos valores de la poesía en México: una encuesta en torno a la última generación literaria", *Hoy*, 17 de diciembre de 1938, p. 61.
- , "El tiempo contemplado", *Taller*, II, abril de 1939, p. 11.
- , "El drama particular", *Taller*, II, abril de 1939, pp. 12-14.
- , "El poeta León Chestov", *Taller*, III, mayo de 1939, pp. 39-41.
- , "Los inquilinos de la filosofía", *Taller*, V, octubre de 1939, pp. 45-49.
- , "Un gran poeta y su obra", *Taller*, VII, diciembre de 1939, pp. 44-46.
- , "En el mar de Platón", *Taller*, VIII-IX, enero-febrero de 1940, pp. 62-64.
- , *Obras*, edición de Juan Pascual Gay, Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2011.
- RAGUER, HILARI, *La pólvora y el incienso. La Iglesia y la Guerra Civil española (1936-1939)*, prólogo de Paul Preston, Península, Barcelona, 2001.
- RAMÍREZ Y RAMÍREZ, ENRIQUE, "Un asunto concreto", *Barandal*, 6, enero-febrero de 1932, pp. 1-5.
- , "Apuntes para un ensayo sobre el significado universal de la Unión Soviética", *Cuadernos del Valle de México*, I, septiembre de 1933, pp. 3-10.

- RAMOS, SAMUEL, *Hacia un humanismo, Obras Completas II*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1976.
- RAMOS ORTEGA, MANUEL J., y José María Barrera López, (eds.) *Revistas literarias españolas del siglo xx*, 3 vols., Ollero y Ramos, Madrid, 2005.
- REJANO, JUAN, “Escala de la ausencia”, *Taller*, VIII-IX, febrero de 1940, pp. 25-27.
- RENAU, JOSÉ, “Contestación a Ramón Gaya”, *Hora de España*, II, febrero de 1937, pp. 57-60.
- REVUELTAS, JOSÉ, “La iglesia y el hombre”, *Taller*, I, diciembre de 1938, pp. 51-53.
- , “El quebranto”, *Taller*, II, abril de 1939, pp. 15-27.
- , “Profecía de España”, *Taller*, II, abril de 1939, pp. 28-30.
- , “La carta a un amigo difunto”, *Taller*, IV, julio de 1939, pp. 51-52.
- , “Sentido de la fe”, *El Popular*, número 472, 14 de septiembre de 1939, p. 3.
- , “Sobre Juan de la Cabada”, *Visión del Paricutín*, Ediciones Era, México, 1984, pp. 163-166.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, “Octavio Paz: crítica y poesía”, *Mundo nuevo*, 21 (1968), pp. 55-62.
- ROSENFELD, ALBA NORA, *Sur, una revista en la tormenta: los años de formación 1931-1944*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 2001.
- Ruta. Revista mensual de literatura*, reedición facsimilar, Fondo De Cultura Económica, México, 1982.
- SAID, EDWARD, *El mundo, el texto y el crítico*, Debate, Madrid, 2004.
- SALAÜN, SERGE, *La poesía de la guerra de España*, Castalia, Madrid, 1985.
- , “La poesía española en el exilio o la continuidad (1938-1955)”, en Manuel Aznar Soler (coord.), *Las literaturas del exilio republican de 1939*. Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra, 1999), vol. 1, GEXEL, Barcelona, 2003, pp. 579-607.
- SÁNCHEZ BARBUDO, ANTONIO, “La adhesión de los intelectuales a la causa popular”, *Hora de España*, VII, julio de 1937, pp. 70-75.
- , “La maravilla en la sangre”, *Taller*, V, octubre de 1939, pp. 53-60.
- , “Primavera-otoño, 1938”, *Taller*, XI, julio-agosto de 1940, pp. 41-61.
- , “Aparición de un novelista (Juan de la Cabada, *Paseo de mentiras*)”, *Romance*, XV, 1 de septiembre de 1940, p. 18.



- , “El español del éxodo y del llanto”, *Taller*, VIII-IX, enero-febrero de 1940, pp. 58-61.
- , “Antonio Machado”, *Taller*, XII, enero-febrero de 1941, pp. 11-23.
- , “Leyendo y recordando a Juan Gil-Albert”, *Calle del Aire*, Revista de Sevilla, I, 1977, pp. 89-116.
- , “Autopercepción intelectual de un proceso histórico”, *Anthropos*, núm. 149, 1993, pp. 15-41.
- , *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Guadarrama, Madrid, 1959.
- , *Los poemas de Antonio Machado: los temas, el sentimiento y la expresión*, Lumen, Barcelona, 1967.
- , *El pensamiento de Antonio Machado*, Guadarrama, Madrid, 1974.
- , *Ensayos y recuerdos*, Laia, Barcelona, 1980.
- SANTÍ, ENRICO MARIO, “Introducción”, en Octavio Paz, *Primeras letras (1931-1943)*, Vuelta, México, 1988, pp. 15-59.
- SANTOS, JULIÁ, *Historia de las dos Españas*, Taurus, Madrid, 2004.
- SARLO, BEATRIZ, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)*, Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1990, pp. 9-15.
- SEGOVIA, TOMÁS, *Sobre exiliados*, prólogo de José María Espinosa, El Colegio de México, México, 2007.
- SERRANO PLAJA, ARTURO, “Testimonios: frente del centro”, *Hora de España*, v, mayo de 1937, pp. 53-56.
- , [ET. AL.], “Ponencia colectiva”, *Hora de España*, núm. 8, agosto de 1937, pp. 81-95.
- , “Informe de los escritores jóvenes”, *El Mono Azul*, 26, julio de 1937, p. 1.
- , *El hombre y el trabajo*, con dibujos de Ramón Gaya, Hora de España, Barcelona, 1938.
- , “El clavo ardiendo”, en José Bergamín, *Cruz y raya. Antología*, Turner, Madrid, 1974, pp. 428-437.
- SHERIDAN, GUILLERMO, “Hora de Taller, Taller de España”, en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, edición a cargo de Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender, El Colegio de México, México, 1995, pp. 287-299.

- , *México en 1932: la polémica nacionalista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- , “Refugachos. Escenas del exilio español en México”, *Letras Libres*, 2002, núm. 56, pp. 42-51.
- , *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, Era, México, 2004.
- , “Octavio Paz, editor”, *Letras Libres*, 2006, núm. 96, pp. 66-73.
- , *El filo del ideal. Octavio Paz en la Guerra Civil*, Visor, Madrid, 2008.
- SOLANA, RAFAEL, “María Izquierdo”, *Taller*, I, diciembre de 1938, pp. 65-80.
- , “En busca de la prosa”, *Taller*, VI, noviembre de 1939, pp. 63-65.
- , “Barandal, Taller poético, Taller, Tierra nueva”, *Las revistas literarias de México*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1963, pp. 185-207.
- SOSNOWSKI, SAÚL, (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1999.
- STANTON, ANTHONY, “La prehistoria de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943)”, *Literatura mexicana*, 1991, II, (1991), pp. 23-55.
- , “Alfonso Reyes y María Zambrano: una relación epistolar”, *Homenaje a María Zambrano: estudios y correspondencia*, editores Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender, El Colegio de México, México, 1998, pp. 93-142.
- , *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, Sin Nombre / Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, México, 2001.
- , “Textos y pretextos de Xavier Villaurrutia”, *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las jornadas celebradas en España y México para conmemorar el septuagésimo aniversario de La Casa de España en México (1938-2008)*, El Colegio de México, México, 2010, pp. 483-495.
- , “El Paz joven: primeros ensayos y el primer poema”, *Tierra Adentro*, núm. 189-190 (2014), pp. 8-15. [Número monográfico: “El joven Paz”].
- , *Río reflexivo: poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.
- y Renato González Mello, “El relato y el arte experimental”, *Vanguardia en México, 1915-1940*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2013, pp. 21-22.

- STILLMAN, RONNIE L. G., "Octavio Paz y la generación *Taller*", tesis doctoral, Rutgers University, New Jersey, 1974.
- Taller* (1938-1941), reedición facsimilar, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- TOSCANO, SALVADOR, "Fuga de valores", *Barandal*, 7, marzo de 1932, pp. 1-4.
- , "Las ideas políticas de Ramón López Velarde", *Taller*, III, mayo de 1939, pp. 31-38.
- TRECCA, SIMONE, "La poética del éxodo de León Felipe: una lectura intertextual de *Español del éxodo y del llanto y Ganarás la luz*", *Castilla. Estudios de Literatura*, 1 (2010), pp. 275-309.
- VALENDER, JAMES, "Voces de España: una antología de Octavio Paz (1938)", *Cuadernos Americanos* (México) vol. 2, núm. 26 (1991), págs. 109-126.
- y Gabriel Rojo Leyva (editores), *Las Españas: historia de una revista del exilio, 1946-1963*, El Colegio de México, México, 1999.
- , "Manuel Altolaguirre, Juan Gil-Albert y su *Granada de las letras y de las armas*", *El Maquinista de la Generación* (Málaga), núm.22-23 (mayo de 2013), pp. 49-70.
- VARELA, LORENZO, "El romancero en la guerra civil", *El Mono Azul*, 5, septiembre de 1936, p. 39.
- , "Feminidad distendida. Las astillas olorosas de *Tala*", *Taller*, V, octubre de 1939, pp. 60-63.
- , "La flauta y el pito; el tambor y el salmo; y la poesía (en torno a Rafael Alberti)", *Taller*, X, marzo-abril de 1940, pp. 41-45.
- , "Paseo de mentiras", *Taller*, XII, enero-febrero de 1941, pp. 71-73.
- , *Poesía completa*, edición de X. L. Axietos, Edición do Castro, La Coruña, 2000.
- VASCONCELOS, JOSÉ, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, presentación Alonso Lujambio, introducción, selección y notas de Carlos Betancourt Cid, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM), México, 2011.
- VEGA ALBELA, RAFAEL, "Sonetos", *Taller*, VIII-IX, enero-febrero de 1940, pp. 43-45.
- VEGA CÓRDOVA, RAÚL, "Notas sobre la juventud", *Barandal*, 3, octubre de 1931, pp. 12-17.

- VELÁZQUEZ HERNÁNDEZ, AURELIO, *La otra cara del exilio. Los organismos de ayuda a los republicanos españoles en México (1939-1949)*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, España, 2012.
- VILLENA, LUIS ANTONIO. *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert*, Anjana, Madrid, 1984.
- VIVANCO, LUIS FELIPE, *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. VI, Vergara, Barcelona, 1968.
- YLIZALITURRI, DIANA, “Entrevista con Octavio Paz, editor de revistas”, *Letras Libres*, 1999, núm. 7, pp. 157-192.
- , “Letras de Barandal”, *Revista de Humanidades*, número 7, 1999, pp. 157-192.
- YOUNG, HOWARD, “Juan Ramón Jiménez y T. S. Eliot: gustos y disgustos”, *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, tomo II, Instituto de Estudios Onubenses, Huelva, 1983, pp. 625-631.
- WEIBEL-RICHARD, ROBERT, “El testimonio de Bernanos y la responsabilidad del cristianismo”, *Sur*, 47, agosto de 1938, pp. 68-69.
- ZAMBRANO, María, “La libertad del intelectual”, *El Mono Azul*, 3, septiembre de 1936, p. 18.
- , “Poesía y filosofía”, *Taller*, IV, julio de 1939, pp. 5-14.
- , “Poesía y revolución (*El hombre y el trabajo*, de Arturo Serrano Plaja)”, *Hora de España*, XVIII, junio de 1938, pp. 48-55.
- , *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*, Hispamerica, Madrid, 1977.
- , “*Hora de España XXIII*”, reedición facsimilar de *Hora de España*, Topos Verlag / Laia, Liechtenstein / Barcelona, 1977, pp. III-XIX.





son las melodías desgarradas  
como muelen las flores que se secan  
bajo el sol implacable de la muerte.

Contempla ~~los~~ los alturas de un culto  
~~muerto por la negra invidiosidad~~  
cubiertos por las yerbas del pasado,  
manchados por los pájaros fugaces  
que ~~seguen el paso~~ <sup>seguen</sup> las ruinas,  
que ~~esperan~~ <sup>esperan</sup> ~~solamente~~ <sup>solamente</sup> a  
El horror, el engaño y la locura  
cantados sacerdotes sin palabras  
ocurriden aún las luces oscilantes  
de su templo lejano que constancia.

que no se habrá <sup>ya</sup> inmolado allí en ~~el~~ tiempo.  
entre ~~las~~ ~~ruinas~~ ~~y~~ ~~las~~ ~~ruinas~~ ~~y~~ ~~las~~ ~~ruinas~~  
de mismo dolor que antes <sup>se coronan</sup>  
la niñez y el candor de ~~la~~ <sup>la inocencia</sup> ~~la~~





que becatombes de dioses te te serido,  
sin compasión por ellos y su fama  
mendolos inclinan bajo tu yugo  
~~hijos de la tierra de~~

tu doblada cerviz de los opresores  
y allí quedar en tierra hiriendo  
- sus almas que nadie resucita  
- sus mármolides blancos como tumbas  
- sus vacías que el alma de los muertos.

La amistad ~~que~~ <sup>de</sup> ~~placa~~ cuando llevados  
por esas ligaduras verdaderas  
que colman como frutos. ¡mi corazón  
las dulces estaciones de los hombres  
¡ que fueron ante ti sino los siervos  
de una ~~absoluta~~ <sup>apaciguadora</sup> intransigente  
misericordia. brotes de un jardín oscuro  
que ningún ~~hombre~~ <sup>aire</sup> agita ni levanta?





- cómo no descansar bajo un <sup>solio</sup> ~~trono~~  
tejido de ~~aparcamientos~~ <sup>amigables</sup> ~~estructuras~~ <sup>apomencuas</sup>  
- ~~busca José~~ que pasa <sup>buscando</sup> ~~que~~ <sup>que</sup> ~~pasaba~~  
- ~~cerca de mi~~ que todo está <sup>disipando</sup>  
- que todo es un viaje realizable  
- desde el alma a las cimas soleadas  
- cuando tu me indicaste <sup>lectura</sup>  
- esa primera forma del abismo!

- ay que ningún recuerdo se pareciera  
- a un choque más duro que la muerte!:  
- como el mar abre brazos de tormentas  
- y se lanza <sup>llevado</sup> del desorden  
- hacia <sup>una oscura piedra</sup> ~~entre la bruma~~ ~~entre la bruma~~  
- y dejó allí su pecho destrozado  
- y ya se agita siempre inutilmente.  
- La roca es un fantasma de recuerdos!



- Tu me viste llorar como ese niño  
- ante su juego roto bruscamente  
- descubre entre las lágrimas salobres  
- ~~que hacen asplaudir~~ tanta inelencía  
- el imposible ~~reto~~ de las cosas  
- en su triunfo infernal sobre la vida  
- y en su alman germinar como un broque  
- del misterio unido a lo usado

~~que hacías entre tus ojos que gorgotas  
que hacías, ~~de donde~~, que hacías,  
que hacías, ~~por un solo~~ ~~del~~~~

- bebéndo como sangre de cordero  
- esa ~~triste~~ hiena caída <sup>que aún resaca</sup>  
- ~~que aún resaca~~ <sup>parroquia</sup> lejána en el espacio?  
- esa traza el aullido que ~~de donde~~  
- D. ~~que~~ ~~del~~ ~~del~~ ~~del~~  
- ~~dentro~~ ~~para~~ de mí. tan ligabre en la noche  
- impotente deidad que te alejabas  
- con los tristes ramajes por el suelo?

- ¿quién mandó sobre ti quién fue tu padre
- que me apareció Nema ya freyadida
- que huyó a saltar de vez entre las sombras
- así como los ángeles se mueren
- del mismo peso de la tierra
- y abandonan al hombre a su destino
- de su polvo ovar y ellos huyendo
- son más débiles seres todavía?

- ~~deberé~~ <sup>dedicarse</sup> ~~deberé~~ ~~deberé~~
- aquí desde mi suelo postergado
- una blanca ilusión que te conduce
- ~~frágil~~ <sup>frágil</sup> que yo mismo en las alturas,
- y levantar los brazos que dejaste
- perdidos sobre inmensas hileras
- ~~y brazos~~ para atraerte pálida y sombría
- al amargo desorden de mi pecho?





- ¿Porque pasa desapercibido, porque huyen,
- luego de abrir las puertas ignoradas
- hacia esas ~~interiores~~ galerías interiores
- cuyos techos ~~apalagan~~ <sup>cuyos techos</sup> ~~apalagan~~ <sup>apalagan</sup> ~~los~~ <sup>los</sup>
- ~~ingrávidos de flamas, invidiosos~~
- ~~transforman~~ nuestros pies en alfileros
- pabillos de angustia, recorriendo
- ~~tales~~ <sup>tales</sup> indeterminables que ma duras?

- Son ellos, son verdad, son puertas hechas
- ¿aparición o evasión que los tienen
- sólo como llamada misteriosa?
- ¿sacan sólo esas puertas que se abren
- ante un rostro más blanco que la hada
- la invitación de un lento desespero
- de anular ~~un~~ <sup>una forma decisiva</sup> ~~un~~ <sup>un</sup> ~~del~~ <sup>del</sup>
- tras el sueño monótono del tacto?





- a que pierda persistir en la locura
- de un imposible punto luminoso
- entre el agua que fluye y me seducen
- ~~por <sup>mejor</sup> ~~una~~ ~~impulsada~~ en sus orillas~~
- si solo queda un rostro envejeciendo
- ~~la~~ ~~mi~~ ~~entras~~ ~~para~~ ~~las~~ ~~mi~~ ~~triste~~ ~~la~~ ~~corriente~~  
húmeda <sup>seca</sup> <sup>seca</sup>
- un pobre rostro ahogado que refleja
- la impávida fijación de lo que luce.

- Déjame, déjame mientras la muerte
- prepara mi camino celestial.
- o las vendas oscuras donde el cuerpo
- no levanta ya nunca la cabeza.
- Déjame sin el eco de los goces
- enajenado humedísimo en la existencia
- como un árbol sin hombre que se pierde
- como una voluntad que se desvanecía



- Cuando llegue hasta mí la que castrando
- líquida me derrame por el suelo
- has de bajar, de esa insoportable cénita
- desde donde conducen las tormentas, X
- al ~~mi~~ más humilde fuego unsoñado
- a como parir camino en el silencio
- la eterna redondez de las ~~horas~~ <sup>mismas</sup>
- <sup>horas que</sup> ~~que~~ <sup>levon</sup> ~~hacemos~~ ~~hacemos~~ <sup>unidos</sup> ~~que~~ ~~que~~
- Por que la expiación es un eterno
- ser lo que fuimos ya sin esperanza.

Trucha Albornoz:  
Altolaqui mes  
dirección de Juan Ramón  
direcciones de gente que se interesen  
por la revista.

Florit,  
Ballagas  
Manihello y otros.



Lois Bergamín  
Alberto Quintero Alvarez  
Juan de la Cabada  
Francisco Giner de los Ríos

---

La forma de las Horas

Juan Gil-Albert  
Ramón Goya

---

Notas.

---

Xavier Villaurrutia  
Rafael Solana  
Mania Lambroso  
Octavio Paz.

Liras. Pablo Neruda.













largo del valle, resonaba el tigre de aguas turbias.

Supe que ~~el momento~~ <sup>aquel hombre</sup> era un sobrino de J. pueblo situado mas al norte y en plena linea de fuego, le lo da dios, y durante una de nuestras ausencias, le trajeron un compañero imprevisto. Un soldado, con un muchacho, habia muerto de unas fiebres venenosas. Los indios estaban enojados de veras, el agua parecia amarillosa como las nieves y el calor acampaba junto a los oficineros. Este joven recluta que era allicantino, habia nacido, <sup>vido a la</sup> <sup>su prudencia</sup> que <sup>factor de su</sup> <sup>juventud</sup> <sup>compañero</sup> <sup>com-</sup> <sup>paña</sup> <sup>la</sup> <sup>vida,</sup> <sup>que</sup> <sup>no</sup> <sup>produce</sup> <sup>retroceso,</sup> <sup>no</sup> <sup>se</sup> <sup>desvia</sup> <sup>de</sup> <sup>su</sup> <sup>curso</sup> <sup>natural</sup> <sup>a</sup> <sup>traves</sup> <sup>de</sup> <sup>la</sup> <sup>guerra.</sup>

Yo voygo con frecuencia a este lugar, otro <sup>en</sup> <sup>puerterilla</sup> <sup>desencapada,</sup> <sup>y</sup> <sup>parece</sup> <sup>el</sup> <sup>truido</sup> <sup>sobre</sup> <sup>le</sup> <sup>gracia</sup> <sup>vivosa</sup> <sup>que</sup> <sup>lo</sup> <sup>cubre,</sup> <sup>contemplan</sup> <sup>placido</sup> <sup>a</sup> <sup>los</sup> <sup>campesinos,</sup> <sup>se</sup> <sup>ve</sup> <sup>que</sup> <sup>recuerdos</sup> <sup>minutos</sup> <sup>en</sup> <sup>hondo</sup> <sup>cañon</sup> <sup>por</sup> <sup>detrás</sup> <sup>de</sup> <sup>los</sup> <sup>montes</sup> <sup>habla</sup> <sup>de</sup> <sup>otras</sup> <sup>empresas,</sup> <sup>mas</sup> <sup>plácidas,</sup> <sup>de</sup> <sup>la</sup> <sup>suegra.</sup> <sup>Así,</sup> <sup>parece</sup> <sup>como</sup> <sup>de</sup> <sup>mi</sup> <sup>país,</sup> <sup>como</sup> <sup>indica</sup> <sup>una</sup> <sup>recien</sup> <sup>te</sup> <sup>tierra</sup> <sup>removida,</sup> <sup>suavemente</sup> <sup>para-</sup> <sup>lelos</sup> <sup>dos</sup> <sup>hombres,</sup> <sup>junto</sup> <sup>a</sup> <sup>nuestra</sup> <sup>vida,</sup> <sup>a</sup> <sup>momento</sup> <sup>para</sup> <sup>continuar,</sup> <sup>a</sup> <sup>momento</sup> <sup>y</sup> <sup>su</sup> <sup>sueño</sup> <sup>está</sup> <sup>reparado</sup> <sup>de</sup> <sup>nuestra</sup> <sup>vida</sup> <sup>divina</sup> <sup>por</sup> <sup>una</sup> <sup>pared</sup> <sup>que</sup> <sup>nos</sup> <sup>es</sup> <sup>familiar.</sup> <sup>Este</sup> <sup>tal</sup> <sup>asidua</sup> <sup>convivencia</sup> <sup>con</sup> <sup>la</sup> <sup>muerte,</sup> <sup>he</sup> <sup>recordado</sup> <sup>a</sup> <sup>los</sup> <sup>reyes</sup> <sup>leoneses,</sup> <sup>comunicado</sup> <sup>su</sup> <sup>dormitorio</sup> <sup>por</sup> <sup>una</sup> <sup>ventanilla</sup> <sup>de</sup> <sup>pie</sup> <sup>de</sup> <sup>roca,</sup> <sup>con</sup> <sup>la</sup> <sup>cripta</sup> <sup>donde</sup> <sup>reparaban</sup> <sup>rigidos</sup> <sup>en</sup> <sup>su</sup> <sup>trazos</sup> <sup>sepulcros</sup> <sup>los</sup> <sup>personajes</sup> <sup>reales.</sup> <sup>Por</sup> <sup>esta</sup> <sup>descendian</sup> <sup>a</sup> <sup>diario</sup> <sup>con</sup> <sup>la</sup> <sup>jujada</sup> <sup>belica</sup> <sup>de</sup> <sup>gobierno,</sup> <sup>como</sup> <sup>otros</sup> <sup>vian</sup> <sup>bajo</sup> <sup>las</sup> <sup>copas</sup> <sup>de</sup> <sup>los</sup> <sup>indios</sup>



en busca de fresco o aislamiento. Cuando visité un antiguo  
edificio, románico también, nada me atraía de su espíritu  
apriornado y la anecdota de esos seres, viviendo, sentan-  
dose a sus mesas y siguiendo los destinos del Estado bajo  
la misma techumbre de sus muros, me repelia. ha-  
cundome a buscar otros muros, donde la tradición no im-  
pusiera un delirante contacto con lo que para mí no estaba  
sino lleno de "vacas sombras". <sup>pero</sup> quizás ~~estaba~~ <sup>estaba</sup> entonces  
equivocado.

1 Julio 1938.