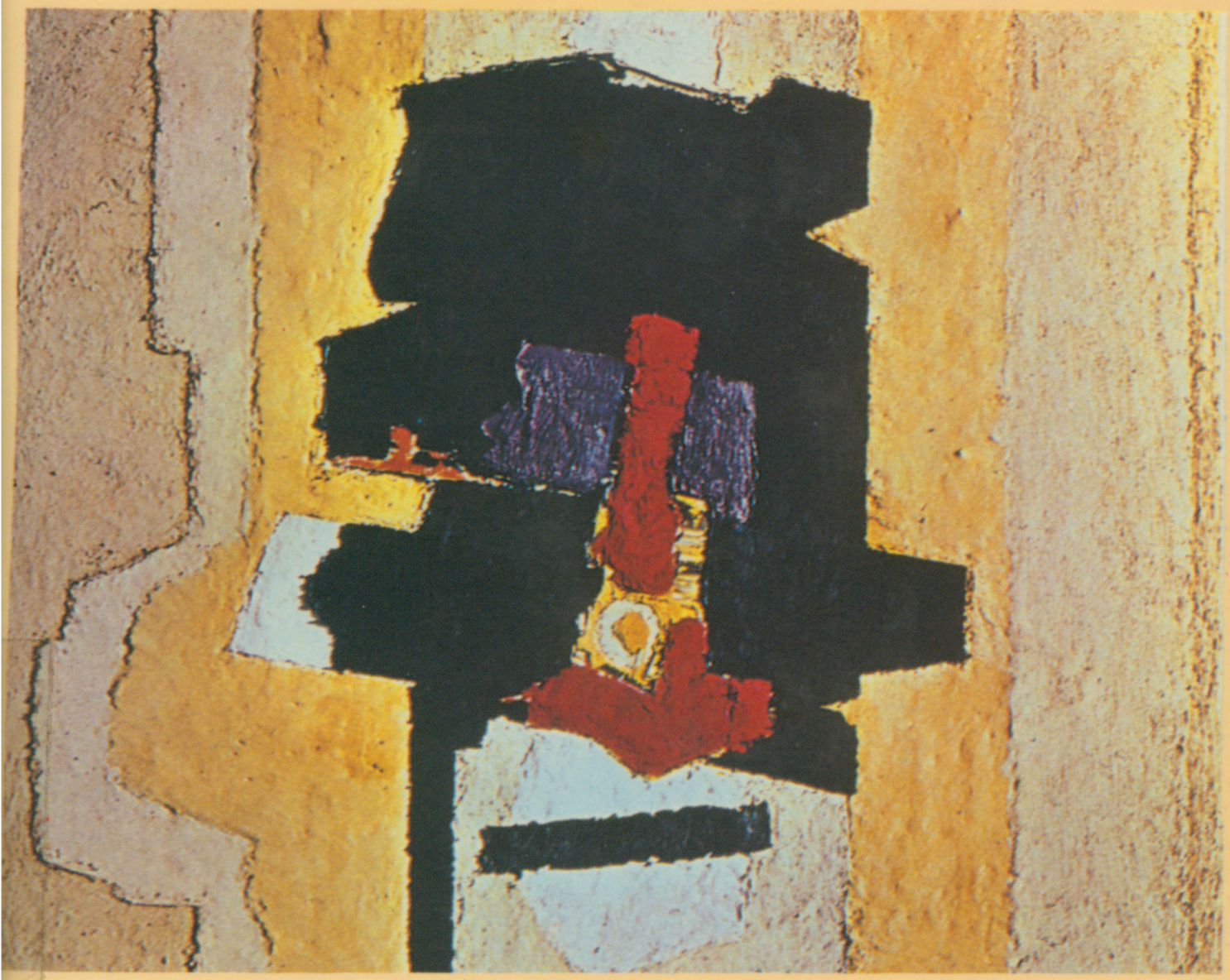
POESÍA Y EXILIO

LOS POETAS DEL EXILIO ESPAÑOL EN MÉXICO

Edición a cargo de

Rose Corral, Arturo Souto Alabarce
y James Valender



EL COLEGIO DE MÉXICO

POESÍA Y EXILIO
Los poetas del exilio español en México



serie

LITERATURA DEL EXILIO ESPAÑOL

2

Consejo Editorial
Carlos Blanco Aguinaga
Rose Corral
Arturo Souto Alabarce
James Valender

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios
Fondo Eulalio Ferrer

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

861.6
P745

Poesía y exilio : los poetas del exilio español en México / edición a cargo de: Rose Corral Jorda, Arturo Souto Alabarce y James Valender. - - México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios : Fondo Eulalio Ferrer, 1995.
468 p. ; 22 cm. - - (Serie literatura del exilio español; 2)

ISBN 968-12-0581-2

1. Poetas españoles. 2. Españoles en México. I. Corral Jorda, Rose, ed. II. Souto Alabarce, Arturo, coed. III. Valender Webb, James, coed.

Portada de Mónica Diez-Martínez
Ilustración de la portada: Antonio Rodríguez Luna,
Composición clara, técnica mixta, 1978.
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Primera edición, 1995

D.R. © El Colegio de México
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.

ISBN 968-12-0581-2

Impreso en México/*Printed in Mexico*

ÍNDICE

Prefacio 11

I. Conferencia inaugural

Poesía y exilio, *José Ángel Valente* 17

II. Los poetas en su obra

La primavera (perdida) y la Historia, *Carlos Blanco Aguinaga* 29
"Bacía, yelmo, halo. Ése es el orden, Sancho", *María Luisa Capella* 37
Poesía y vida de José Moreno Villa, *Juan Pérez de Ayala* 47
La poesía intelectual de José Bergamín, *Federico Álvarez Arregui* 57
Los exilios y las sombras en la poesía de Concha Méndez, *Catherine G. Bellver* 63
El silencio activo. Poesía y pensamiento en la obra mexicana de Emilio Prados, *Francisco Chica* 73
Transgresiones, digresiones e invenciones: la vía poética de Pedro Garfias, *Margery Resnick* 91
Pedro Garfias, poeta, *Horacio López Suárez* 103
Juan Rejano, poeta del exilio, *Federico Patán* 113
La poesía de exilio de Ernestina de Champourcin. Expresión límite de una depuración creativa, *José Ángel Ascunce Arrieta* 119

III. Cinco libros

Versos y oraciones de caminante: una poética del arraigo, *Aurelio González* 133
Vida en claro de Moreno Villa, *Rose Corral* 149
León Felipe y *La manzana. Poema cinematográfico*, *Yvette Jiménez de Báez* 159
La admirable iniciativa del *Libro de los homenajes*. Apuntes para una metodología del género, *Teresa Hernández Fernández* 173

Luis Cernuda y su *Desolación de la Quimera*: última voluntad y nueva partida, *Derek Harris* 185

IV. España y el Nuevo Mundo

Juan Larrea: poesía para el Nuevo Mundo, *Juan Manuel Díaz de Gereñu* 197
Juan Larrea y la poética del Nuevo Mundo, *Liliana Irene Weinberg de Magis* 209
Ensimismamiento y enfurecimiento en la poesía de José Bergamín (1939-1946), *Nigel Dennis* 221
Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias, *Anthony Stanton* 231
Luis Cernuda, *Variaciones sobre tema mexicano*: el espacio y el tiempo recobrados, *Bernard Sicot* 245
Max Aub y la poesía de las dos orillas, *José Emilio Pacheco* 253
La poesía de Agustí Bartra, *Jaime Labastida* 259

V. Los poetas y las revistas

Las revistas del exilio español en México, *José Luis Martínez* 269
La poesía en las revistas catalanas del exilio, *Martí Soler* 281
Hora de Taller. Taller de España, *Guillermo Sheridan* 287
Litoral en México, *James Valender* 301

VI. Poetas y pintores

Poetas y pintores del exilio, *Arturo Souto Alabarce* 323
José Moreno Villa: a la luz de sus ojos, *Adolfo Castañón* 329
La poesía de Ramón Gaya, *Enrique de Rivas* 337
Ramón Gaya, poeta, *Tomás Segovia* 343

VII. Experiencias del exilio

El doble exilio de los poetas catalanes en México, *Manuel Durán* 357
¿De verdad es un exilio?, *Gabriel García Narezo* 367
La poesía y la soledad del exilio, *Angelina Muñiz-Huberman* 375

Poesía y vida, *Nuria Parés* 381
Las alas de Ícaro, *José Pascual Buxó* 391
La lengua, lugar de identidad, *Francisca Perujo* 399
Mi trato con la poesía del exilio, *Adolfo Sánchez Vázquez* 407
Poesía catalana en el exilio mexicano, *Ramón Xirau* 415

VIII. La segunda generación

La experiencia del exilio en la obra de los poetas hispanomexicanos, *Susana Rivera* 423
Problemas específicos de los jóvenes escritores exiliados en México, *Eduardo Mateo Gambarte* 437
Luis Rius y el arte de extranjería, *Gabriel Rojo* 451
Luis Rius. Corazón desarraigado, *Gonzalo Celorio* 461

PREFACIO

Poesía y exilio recoge los textos (algunos en versión corregida o ampliada) de las ponencias que fueron presentadas durante el Coloquio Internacional sobre *Los poetas del exilio español en México* que se celebró en El Colegio de México entre el 24 y el 28 de mayo de 1993.[1] Para la organización de este coloquio, que fue auspiciado por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (CELL) de El Colegio, se contó con el generoso apoyo del Fondo Eulalio Ferrer, fundación creada en el CELL en 1990 con el objetivo, entre otros, de estimular el estudio de la literatura del exilio español. El tomo se publica como el segundo número de la nueva serie "Literatura del exilio español", colección inaugurada con una edición facsimilar de la revista *Ultramar*.

La literatura escrita en el exilio por los republicanos españoles es, desde luego, inmensa y muy variada, como corresponde a una producción que se ha desarrollado durante un periodo de más de cuarenta años y en países de tradiciones culturales tan distintas como, por ejemplo, Gran Bretaña y México, Estados Unidos y Francia, Argentina y la ex-Unión Soviética. Si a estos dos factores (la duración cronológica de la emigración, así como su dispersión geográfica) agregamos el hecho de que los escritores exiliados han sido prolíficos en casi todos los géneros literarios menos el teatro, entonces vemos que el estudio de todo este *corpus* representa un reto muy grande. Por tal razón, a la hora de planear un coloquio sobre esta literatura, se hizo evidente desde un principio la necesidad de delimitar el campo de estudio.

Esta tarea nos correspondió a la Comisión Organizadora, formada por los profesores Rebeca Barriga Villanueva (Directora del CELL, El Colegio de México), Carlos Blanco Aguinaga (Universidad de California), Rose Corral (CELL, El Colegio de México), Arturo Souto Alabarce (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM) y James Valender (CELL, El Colegio de México). Si bien propusimos finalmente restringir el campo a la obra de los poetas exiliados en México, no por eso dejábamos de tener muy presentes el interés y la trascendencia de los demás géneros practicados por los escritores exiliados

[1] En el trabajo de edición del presente libro, hemos contado con la valiosa colaboración de Gabriela Martín, becaria de investigación del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.

(por ejemplo, de la narrativa de Max Aub, Ramón Sender o Paulino Masip), como tampoco dejábamos de reconocer la importancia de la obra de otros poetas exiliados en otros países del mundo (como Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas y Jorge Guillén, por ejemplo, que pasaron largos años en Estados Unidos, o como Rafael Alberti, refugiado primero en Argentina y después en Italia)... Cualquier restricción impuesta seguramente hubiera resultado algo arbitraria, pero la decisión tomada nos parecía tener por lo menos tres buenos argumentos a su favor: la obra de los poetas exiliados en México es especialmente rica y, sin embargo, ha sido poco estudiada (hay mucho más escrito, por ejemplo, sobre Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas y Jorge Guillén que sobre José Moreno Villa, Emilio Prados y Pedro Garfias); por otra parte, limitar el ámbito de discusión al exilio mexicano permitía calibrar y cotejar las diferentes reacciones de distintos poetas ante un mismo entorno sociocultural; por último, parecía lógico e importante que El Colegio de México dirigiera sus actividades hacia aspectos de la historia cultural de México, sobre todo cuando, como en este caso, la propia institución ha estado vinculada con estos capítulos de la historia.

Con el objetivo de estimular un intercambio productivo de ideas, reflexiones y experiencias, propusimos reunir una amplia gama de especialistas en el área; y de hecho tuvimos la fortuna de contar con la participación de investigadores de España, Gran Bretaña, Canadá y Estados Unidos para que dialogaran con sus colegas mexicanos. Varios poetas también fueron invitados, entre ellos algunos miembros de la segunda generación del exilio, los llamados "hispanomexicanos", con el fin de que nos hablaran de su experiencia como poetas o de que abordaran como críticos el tema que prefiriesen. Figurando ahora como ponentes ahora como protagonistas de la historia, la presencia de algunos miembros de esta generación, de hecho, contribuyó para que el coloquio tuviera algo así como un doble fondo, de testimonio a la vez que de crítica, y fue sin duda uno de sus rasgos más distintivos.

La ponencia inaugural del poeta español José Ángel Valente, "Poesía y exilio", constituyó una excelente introducción al tema central del coloquio, al presentar una exposición profunda y muy personal sobre las posibles relaciones históricas y ontológicas entre estos dos términos, "poesía" y "exilio". Esta exposición ofreció a la vez un testimonio conmovedor de la importancia que tuvo para él el ejemplo moral y literario de los poetas exiliados. Además, hubo una feliz coincidencia, que fue motivo de gran satisfacción para todos: a los dos días de su estancia entre nosotros, nos enteramos de que en España acababa de ser galardonado con el Premio Nacional de Poesía.

Al juntar las demás ponencias, no hemos seguido exactamente el orden en que fueron presentadas en el coloquio (un orden en que privaban, sobre todo, criterios de variedad y pluralidad), sino más bien las hemos reubicado de acuerdo con un afán de mayor coherencia temática. El volumen está encabezado por la conferencia inaugural. La segunda sección, "Los poetas en su obra", tiene como *introito* un trabajo de Carlos Blanco Aguinaga sobre el problema de la relación de los poetas exiliados con la historia; luego se abre un abanico de trabajos dedicados a estudiar aspectos generales en la carrera de un poeta individual. Estos últimos se ven reforzados, en la siguiente sección, por lecturas más bien particularizadas (temáticas, simbólicas, estructurales, retóricas o tonales) de "Cinco libros" de cuatro de los poetas. En esta tercera sección los textos están ordenados según la fecha de publicación del libro; en la segunda, según la edad de los poetas tratados. Bajo el título de "España y el Nuevo Mundo", se recogen varios textos dedicados a examinar ciertas visiones específicas de México y del Nuevo Mundo, así como a trazar algunas de las relaciones entre poetas españoles y mexicanos surgidas a raíz del exilio. Después de otros dos apartados, que giran alrededor de otros tantos núcleos temáticos, "Los poetas y las revistas" y "Poetas y pintores", se abre una sección conformada exclusivamente por poetas que han vivido ellos mismos el exilio mexicano. Titulada "Experiencias del exilio", esta penúltima sección recoge (en orden alfabético, por autor) los distintos e interesantes testimonios que nos brindaron. Finalmente, complementando estos testimonios, el libro se cierra con una serie de reflexiones sobre los poetas de "La segunda generación".

Dentro de las limitaciones genéricas y geográficas establecidas intentamos propiciar que los temas tratados fueran lo más variados posible. El panorama, desde luego, estaba abierto no sólo a los poetas de lengua española, sino también a los poetas vascos, gallegos y catalanes; y, como ya indicamos, esperábamos contar asimismo con estudios sobre la segunda generación y no sólo sobre las figuras consagradas. Aunque se presentaron estudios particulares sobre un buen número de poetas, otras figuras, como Enrique Díez-Canedo, Juan José Domenchina, Manuel Altolaguirre, Juan Gil-Albert, Lorenzo Varela, Rafael Dieste y Francisco Giner de los Ríos, sólo fueron mencionados tangencialmente. Con todo, creemos que el conjunto de los textos ofrecidos al lector constituye una contribución importante a la investigación en este campo.

La Comisión Organizadora del Coloquio
"Los poetas del exilio español en México"

I. CONFERENCIA INAUGURAL

POESÍA Y EXILIO

JOSÉ ÁNGEL VALENTE

[El exilio es] como la germinación
misteriosa del grano bajo la tierra

Yehudá ha-Leví, Kuzarí, 4,23

No le pareció posible a Marcel Bataillon concluir su *Erasmo en España* sin evocar lo que, desde el punto de vista de una renovación profunda de la vida española, tienen en común con el movimiento erasmista del siglo XVI tanto el movimiento krausista del siglo XIX como sus derivaciones inmediatas, la Institución Libre de Enseñanza sobre todo, que en una honda y lenta remoción de muy sumergidos sustratos llevan a la historia nuestra, en poco más de medio siglo, a los umbrales de la modernidad con la República de 1931.

Momentos ambos realmente estelares de la vida espiritual e intelectual española. El primero encuentra inicial clausura o estrangulación en el índice del inquisidor Fernando de Valdés, arzobispo de Sevilla, que en 1559 cercena las naturales conexiones europeas de España. La estrangulación cruenta del segundo es el golpe militar de 1936 y la Guerra Civil subsiguiente, una de cuyas más graves consecuencias –acaso todavía no restañada– es el exilio o la sangría de la inteligencia española.

Considero particularmente oportuna esta iniciativa de El Colegio de México, porque el primer cincuentenario del término de la Guerra Civil española –hecho cuya significación ideológica rebasó ampliamente nuestras fronteras y marcó la historia europea y mundial de su tiempo y el espíritu de su tiempo: Tristan Tzara en *Le surréaliste et l'après-guerre* dice de la guerra de España "qu'elle traversa la poésie comme un couteau"– ha estado recubierto en 1989 de una vaga nebulosidad, de un mortecino olvido, ciertamente explicable por las frágiles o delicadas circunstancias de la transición política, pero no por ello menos arriesgado, en la medida en que pudiera suponer una amortiguación de la memoria. Es peligroso olvidar el pasado, tan lleno de existencias y de respiraciones sumergidas,

sostenido en la inextinción de los vencidos hacia los que se vuelve, contra el viento del progreso, el ángel de la historia en la famosa –y tan necesariamente frecuentada– tesis IX de Walter Benjamin sobre filosofía de la historia.

Sólo los muertos, los que ya pertenecen al reino de las sombras carecen de memoria. Leteo o Letea, río o fuente, olvido o desmemoria, era para los griegos hermana de la Muerte y del Sueño. Los muertos no pueden recordarnos. Nosotros sí, a ellos. De ahí que, entre cuantos tuvimos –a veces con muy grandes diferencias cronológicas– alguna forma de vinculación biográfica con ese acontecimiento lacerante de la vida española, la poesía haya funcionado como depositaria de la memoria colectiva. Nada hizo con ello que fuera ajeno a su naturaleza, pues el territorio de las Musas es el natural de las hijas de la Memoria.

Tal vez esté ahí la razón última de que se haya querido escoger a un poeta para abrir estas prometedoras conversaciones en el lugar de la hospitalidad, en la ciudad de México. Abrir el diálogo es abrir, en definitiva, la palabra para penetrar en su interioridad, en sus adentros, para descender por las escalas de la palabra –esta palabra nuestra de raíz hispana, mestiza y compartida– al territorio sumergido de la memoria.

Carecen, digo, los muertos de memoria. No pueden recordar. Nosotros sí. "Su muerte es la verdad de nuestra vida", según escribió en *Notizen* (1974) Max Horkheimer, a propósito de las víctimas del holocausto judeoalemán.

He seguido muchas veces las vías de la memoria para poder vivir.

> Corre hacia su fin –escribí en 1989– el decenio de 1930. Aldous Huxley, establecido en California, donde inicia la exploración del valor de la experiencia mística, concibe una de sus más brillantes novelas, *After many a summer*. El libro está escrito en los estertores de la Guerra Civil española. Mientras Huxley escribe llega el rumor extremo de aquella contienda, lejana y próxima a la vez, en cuyo cincuentenario acaso merezca la pena recordar que todavía estamos. Un estribillo golpea duramente las últimas páginas de la novela: "Barcelona had fallen... Barcelona had fallen". Sí, 26 de enero de 1939, Barcelona había caído.

Proviene este fragmento del texto que antepuse a mi edición de la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos.[1] En el capítulo duodécimo del relato de Huxley, cita éste en español fragmentos de una presunta correspondencia de Molinos con Lady Anna Hauberk, que pertenecen, en realidad, a la *Guía* misma.

[1] Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 10-11.

Me impresionó entonces, como me sigue impresionando ahora el enlace argumental del momento en que se abre —martilleo desolador del reiterado lamento: "Barcelona had fallen... Barcelona had fallen"— el último gran exilio peninsular y la figura del último gran místico español, juzgado y condenado para siempre al exilio, cuya muerte en las cárceles de la inquisición romana cierra el siglo XVII, inaugurado en 1600 con la hoguera donde ardió otro gran exiliado, Giordano Bruno.

¿Es esta la materia de la historia? ¿La imagen del espíritu víctima de la hoguera o los exilios? ¿Serían los exilios una forma constante o necesaria de la historia misma, la negativa del espíritu a aceptar, cualesquiera que sean sus formas, toda no libertad que quieran imponerle la fuerza o el poder?

Vicente Llorens habla, en la perspectiva de la España moderna, de emigraciones.[2] La palabra me parece débil. ¿Por qué? Porque se trata más bien de emigraciones forzosas, impuestas con frecuencia por una neta opción entre la vida y la muerte (espiritual o física). Más que de emigraciones, sería necesario hablar de exilios. La voz exilio es todavía rara para el primer *Diccionario* de la Academia (1732), que la da como latinismo equivalente a destierro, es decir, según el mismo *Diccionario*, "expulsión, ó privación en que se condena a alguno de estar en la tierra o en otro lugar donde tenía su domicilio, por tiempo limitado, ú perpetuamente".

Destierros, pues, o exilios, reiterados exilios, característicos del ritmo respiratorio de la historia española hasta tiempos muy próximos. Destierro, exilio, expulsión: tal es la constante. De ahí que la primera de las "emigraciones" que Llorens describe en su estudio lleve por título "Expulsión de los judíos".

El 31 de marzo de 1492 empieza en la historia peninsular y, en términos generales, en la historia de la Europa moderna, el ciclo de las grandes diásporas con la expulsión de los españoles judíos. La península ibérica había sido hasta entonces tierra de recepción, de acogida, de mezcla, de impura y germinal diversidad. Ese signo de incorporación y de cruce se invierte para dar paso a una estructura político-social caracterizada por el cierre y la exclusión. La ideología y la estirpe, la Inquisición y la limpieza de sangre imponen su ley. No hay cabida para protestantes, erasmistas, alumbrados, judíos, moriscos o —más tarde, pero como fenómeno de igual naturaleza— para afrancesados, masones, republicanos. Se inicia así un prolongado y tenaz proceso de aplastamiento de la diferencia en un país que había nacido y se había conformado en la diversidad.

[2] "Emigraciones de la España moderna", en José Luis Abellán (ed.), *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1976, t. 1, pp. 26-93.

Creo que es, precisamente, la conciencia de ese doloroso ritmo de exilios y expulsiones uno de los factores que de modo más cierto determina en las jóvenes generaciones de la posguerra civil una contralectura de la historia que, sin otra alternativa, se nos había dictado. Creo también que esa nueva perspectiva de la historia o de la vida española en el suceder de los siglos encontró un eje, todavía válido, en la polémica surgida entre dos grandes historiadores del exilio republicano. Me refiero, claro está, a Américo Castro y a Claudio Sánchez Albornoz.[3]

Francisco Márquez Villanueva ha escrito en fecha reciente:

> Todo balance del judaísmo español que no sitúe en primer plano el fenómeno cultural ni muestre especial sensibilidad hacia el mismo correrá siempre un riesgo, porque en ningún otro lugar asumieron los hijos de Israel un papel tan brillante ni tan insustituible.[4]

Desde tal perspectiva, sostiene Márquez Villanueva –y me sumo sin reservas a su opinión– que, en este caso, sería más exacto hablar de *amputación* que de expulsión. Análoga amputación de un elemento cordial o irrigante de la vida espiritual y cultural española se produjo en el año 1939.

El exilio del 39 nos hizo reflexionar sobre el exilio mismo como forma de la historia y de la creación, lo que nos remitió necesariamente al primer gran exilio peninsular, el exilio o amputación judeo-española de 1492. ¿Por qué "necesariamente"? Ahora lo veremos.

Según afirma Scholem, la expulsión de España produjo una metamorfosis radical en la vida espiritual judía. La expulsión no fue, ciertamente, para la nación hebrea un acontecimiento secundario. "Desarraigó –siempre en el marco histórico tan certeramente trazado por Scholem– una de las ramas principales del judaísmo, una rama portadora de valores que el judaísmo medieval había considerado esenciales".[5]

La experiencia trágica de la expulsión y del exilio español, que adquiere en la historia del pueblo hebreo perfil e importancia no menores que la destrucción del Templo en el año 70, hacen del exilio mismo y de la redención el centro de reflexión de los espíritus "vivientes y creadores" de la nación, que en el siglo XVI –según precisa Scholem– eran los repre-

[3] Véase, en particular, para Castro, *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1954, y *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires, Losada, 1948; para Sánchez Albornoz, *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, Sudamericana, 1956.

[4] Reseña del libro de L. Suárez, *La expulsión de los judíos de España*, en *Saber leer* (Madrid), núm. 58, 1992.

[5] Gershom G. Scholem, *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality*, Nueva York, Schocken Books, 1971.

sentantes de la Cábala. La Cábala del siglo XVI fue la respuesta del judaísmo a la expulsión de España. Los cabalistas que, a raíz del exilio español, generan en Galilea la escuela de Safed, inicialmente impregnada de la nostalgia de Sefarad, llegaron a considerar el exilio del pueblo de Israel como un exilio del mundo entero y la redención de la nación como la redención del mundo, como una redención cósmica.

Es en esa perspectiva cósmica donde quisiera situar la relación entre creación y exilio. Precisamente, en la pequeña ciudad de Safed enseña, durante la segunda mitad del siglo XVI, Isaac de Luria. La cosmovisión de Luria responde al compromiso histórico de explicar el sentido del exilio como forma de un exilio original o primordial, de un exilio ontológico —fundamento del ser—, para servirnos de un término que, a ese propósito, arriesga Marc Alain Ouaknin.

Nos interesa aquí el primer estadio de la doctrina luriánica sobre la creación o posibilidad de ser de lo creado. Se funda dicho estadio en la teoría del *Tsimtsum*, palabra que en hebreo, y sobre todo en el contexto de la Cábala, significa 'retirada', 'contracción', 'retracción'. Motor de la teoría es esta simple, no renunciable, cuestión: ¿cómo pudo crear Dios el mundo *ex nihilo*, de la nada, si no existía la nada, pues todo estaba ocupado por la infinita plenitud de lo divino?

Según la visión de Luria, el primer acto de Dios no fue un acto de manifestación, de salida de sí mismo, sino de ocultación, de retirada, de retracción, de "exilio" hacia el interior de sí, con el fin de generar un espacio vacío, donde algo distinto de él, el mundo, pudiera ser creado.

Así pues, el exilio está en la raíz del infinito creador y de lo humano creado. Exilio primordial, exilio ontológico que es "coesencial a la naturaleza del universo creado" y ha de comprenderse "como clima natural del universo, como la nostalgia de un mundo que aspira a la restauración de la unidad".[6]

El acto creador supone un movimiento exílico, una retracción, una distancia y, en la praxis humana, una retirada de los honores y, ciertamente, del territorio impuro del poder.

Lo primero —o acaso lo único— que crea el creador es el espacio vacío, desnudo. donde puede ser posible la creación. La creación es, en su primer y más esencial momento, no la creación de algo, sino la creación de la nada.

Impregnado de esa radical visión del origen, escribí hacia 1979:

> Quizá el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción. Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de

[6] Benjamin Gross, "Messianisme et eschatologie", en *Enciclopédie de la mystique juive*, París, Berg International, 1977.

aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad. No es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación:

Dijo Dios: —Brote la Nada.
Y alzó la mano derecha
hasta ocultar la mirada.
Y quedó la Nada hecha.[7]

De esa nostalgia cósmica de lo uno, de esa visión de la historia humana desde un eje exílico, rebrota con particular intensidad en los expulsos la idea de redención, y ésta tiene su correspondencia en la visión mesiánica del fin de los tiempos, en el cambio cualitativo que la venida del Mesías opera en el tiempo mismo.

Tal es el marco en el que toma cuerpo, con un extraordinario vigor, el movimiento sabbataísta en la segunda mitad del siglo XVII. Tiene ese fortísimo movimiento, que en muy breve período se extiende a Inglaterra, a Holanda, a Polonia, a Rusia y a Persia, su cabeza visible en el Mesías Sabbatai Tsevi quien, aunque no parece llevar un nombre propiamente sefaradita, fue educado en un medio de intensa impregnación del exilio español. El episodio que marca el desbordamiento insurreccional de la creencia en el Mesías es la entrada de Sabbatai Tsevi en la sinagoga de Esmirna el Sabbat del 12 de diciembre de 1665.

Después de leer la Tora y hablar a los creyentes, el Mesías subió sobre el Arca y cantó en lengua vernácula una vieja canción de amor, el romance de Melisenda o Meliselda, que era muy popular entre los exiliados españoles de Turquía.[8] El viejo romance español así cantado consagra el matrimonio místico del Mesías con la Tora. La Tora es la doncella Meliselda:

Esta noche mis caballeros
durmí con una doncella,
que en los días de mis días
no topi otra como ella.
Meliśelda tiene por nombre,
Meliśelda galana y bella.
A la abajada de un río

[7] J. A. Valente, *Material memoria (1979-1989)*, 2ª ed., Madrid, Alianza Tres,1992, p. 41.
[8] Gershom Scholem, *Sabbataï Sevi. The Mystical Messiah*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

y a la subida de un *varo*,
encontré con Meliselda,
la hija del emperante,
que venía de los baños,
de los baños de la mare
[...]
Ansí traía su puerpo,
como la nieve sin pisare;
las sus caras coreladas
como la leche y la sangre
[...][9]

Bella, milagrosa duración, continuidad de la poesía, de la palabra, de la memoria. Para el Maharal de Praga, Rabí Yehudáh ben Bezalel Liwa, que vive en la segunda mitad del siglo XVI, el exilio no es más que la condición humana llevada al extremo. A mediados del siglo XX, María Zambrano, en su tan entrañable *Carta sobre el exilio*, escribe: "Pocas situaciones hay como la del exilio para que se presenten como en un rito iniciático las pruebas de la condición humana. Tal si se estuviese cumpliendo la iniciación de ser hombre".

¿Estaríamos, a lo largo del transcurrir de los siglos, en el mismo, preciso lugar del tiempo o del no tiempo? ¿Fuera de la historia y, a la vez, en sus entrañas, en una posición axial irrenunciable?

A fines del siglo XVI, exiliado en Montilla, un mestizo peruano, el Inca Garcilaso de la Vega, o simplemente el Inca, vierte en su bella prosa castellana los *Dialoghi d'amore*, que Yehudáh Abrabanel, León Hebreo, uno de los "amputados" de 1492, había escrito en lengua toscana a comienzos del mismo siglo. Trastrueque y trastierro duplicados. Ambos escriben lejos de su lugar de origen y en lenguas no naturalmente recibidas, sino incorporadas y aprendidas.[10] Los caminos se pierden, los exilios se cruzan, muy pronto, en nuestra historia.

La palabra poética del exilio español de 1939 tuvo particular prolongación o crecimiento en distintas patrias de acogida; pero, sobre todo, en el gran lugar de la hospitalidad, en la tierra de México. Sería inútil esbozar aquí la nómina de los advenidos, ya se ha hecho. Sin duda, se hará de nuevo, analíticamente, en las jornadas que van a seguir. "El número de poetas exiliados es muy grande; la nómina de los que no volvieron a pisar su tierra, sobrecogedora", escribe Aurora de Albornoz.[11]

[9] M. Attias, *Romancero sefaradí: romanzas y cantes populares en judeo-español*, Jerusalem, Instituto Ben-Zewi, 1956. (Con traducción al hebreo).

[10] Félix Duque, "Sor Juana y el Inca Garcilaso", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 504, 1992, pp. 7-31.

[11] "Poesía de la España Peregrina: Crónica incompleta", en *El exilio español de 1939*, t. 4, p. 13.

Cierto. La pérdida fue terrible. Nosotros, los que vinimos después, nacimos en tal vacío o de él. León Felipe, uno de los grandes símbolos de lo que hoy cabría considerar como el primer momento o fase del exilio republicano, escribió –sabido es– aquellos versos famosos que hicieron visible la laceración:

¿Cómo vas a recoger el trigo
y a alimentar el fuego
si yo me llevo la canción?

Sin embargo, de esa imposibilidad misma nacieron el trigo, el fuego y la canción. Nacieron de la conciencia de lo perdido. "Se canta lo que se pierde", dijo, con no menor conocimiento, Antonio Machado.

Nacimos, pues, de la palabra perdida y de su vacío en nosotros. Yo mismo, en un libro temprano, sentí la intensidad de esa pérdida, y ese sentimiento se hizo canción:

Perdimos las palabras
a la orilla del mar,
perdimos las palabras
de empezar a cantar.
Volvimos tierra adentro,
perdimos la verdad,
perdimos las palabras
y el cantor y el cantar.[12]

Entonces, pienso, sólo entonces, habíamos empezado a nacer. Sin duda, la poesía y otras formas de creación generadas en o por el exilio tienen su lenta –a veces difícil– correspondencia en la ardua reincorporación de la vida literaria peninsular a partir del año 1939.

Importa no olvidar las circunstancias internas de España en esos años. Hay un primer contacto de las generaciones jóvenes de entonces con el exilio, que irremediablemente se produce como un contacto con el vacío, con la ausencia. Primero, se interroga a ese vacío. Luego, empieza a llegar de él un rumor; y, por fin, voces. Nuestros ojos, cegados, empiezan a ver escrutando la distancia. En ese proceso tiene la palabra poética una decisiva función. A esa palabra poética, a los que fueron portadores de ella en la larga ausencia, en una ausencia que supo hacerse al cabo semilla fértil, duradera presencia, quiero rendir mi ferviente homenaje. De todos ellos se nutre la duración y la supervivencia de la palabra. Pero como del exilio

[12] *Breve son* (libro escrito entre 1953 y 1968), Madrid, Editorial Ciencia Nueva, El Bardo, 1968.

poético español en México se trata, quiero evocar entre todos o como símbolo de todos al poeta de la gran ausencia de 1939 que con más decisivo poder –y contra viento y marea– gravitó sobre mi obra personal y sobre la de los principales escritores que me son o han sido contemporáneos.

Mientras escribo, tengo sobre mi mesa el último libro del poeta, *Desolación de la Quimera*, que editó Joaquín Díez-Canedo y en cuya primera página titular se lee esta escueta dedicatoria manuscrita: "Para José Ángel Valente, amistosamente. Luis Cernuda. México, 1963." Fue el año de su muerte. El año y el lugar. Aquí yace su cuerpo.[13] Desde aquí nos llegó su voz en las sucesivas ediciones de *La realidad y el deseo*, la voz mayor del mayor de los poetas de su generación, del que más hondamente encarnó el exilio, porque lo asumió como una misión o un destino:

¿Volver? Vuelva el que tenga,
Tras largos años, tras un largo viaje,
Cansancio del camino y la codicia
De su tierra, su casa, sus amigos,
Del amor que al regreso fiel le espere.

Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
Sino seguir libre adelante,
Disponible por siempre, mozo o viejo,
Sin hijo que te busque, como a Ulises,
Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.

Sigue, sigue adelante y no regreses,
Fiel hasta el fin del camino y tu vida,
No eches de menos un destino más fácil,
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,
Tus ojos frente a lo antes nunca visto.[14]

En un sostenido, indispensable arrastre, la obra de Luis Cernuda incorpora a la tradición lírica española muchos elementos esenciales que nuestro precario romanticismo había ignorado. No fue su generación –respecto de la cual marcó en definitiva una neta disidencia– particularmente propicia al pensamiento, como lo habían sido antes Machado o Unamuno. Él, sí. De ahí que pudiera su poesía incorporar a los grandes visionarios de la modernidad europea: a Coleridge, a Hölderlin, a Leopardi.

[13] Luis Cernuda murió el 5 de noviembre, en casa de Concha Méndez, y está enterrado en el Panteón Jardín de la ciudad de México.

[14] "Peregrino", en *La realidad y el deseo, 1924-1962*, 4ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 361.

Leyó él a los presocráticos, con ayuda de una traducción inglesa, en la edición de los *Fragmente* de Hermann Diels. Reencontró en su propia tradición los elementos de la tradición europea y volvió a hacerlos suyos, nuestros.

Tal es la deuda, difícilmente ponderable, que en él hubimos de reconocer. A ella vino a sumarse algo que, frente a los profesionales del conformismo, del miedo o del halago, necesitábamos para vivir: su no gesticulante rebeldía, su hosca soledad, su hirsuto gesto de desprecio ante la vulgaridad y el rencor, ante el cerco de lo soez, ante el sobresalto de la envidia, ante las "supervivencias tribales en el medio literario", su irrenunciable raíz ética.

Nadie como él supo definir el tránsito de la hora del martirio y de la sangre a la hora de la vaciedad y de la inexistencia, y así escribió aquellas líneas tan absolutamente memorables y ciertas del poema "Otra vez, con sentimiento":

> ¿Príncipe tú de un sapo? ¿No les basta
> A tus compatriotas haberte asesinado?
>
> Ahora la estupidez sucede al crimen.[15]

Ése fue Luis Cernuda, poeta extremo de la soledad y de la ausencia, de la radical marginación, de la no contemporaneidad, de la suspensión de la existencia. Su distancia y su exilio se hicieron substancia nuestra. Por eso en la tierra mexicana donde yace, quiero depositar ante su nombre, y con igual intención, las hermosas palabras que él para don Luis de Góngora escribiera:

> Gracias demos a Dios por la paz de Góngora vencido;
> Gracias demos a Dios por la paz de Góngora exaltado;
> Gracias demos a Dios, que supo devolverle (como hará con nosotros),
> Nulo al fin, ya tranquilo, entre su nada.[16]

[15] "Otra vez, con sentimiento", *ibid.*, p. 345.
[16] "Góngora", *ibid.*, p. 200.

II. LOS POETAS EN SU OBRA

LA PRIMAVERA (PERDIDA) Y LA HISTORIA

CARLOS BLANCO AGUINAGA
University of California, San Diego

Con creciente intensidad, según sabemos, las gentes de España fueron adquiriendo a lo largo del primer tercio de siglo una conciencia de su inserción individual en lo colectivo que, tras las enormes tensiones de 1931 a 1936, culmina durante la Guerra Civil. Esta conciencia, según también sabemos, es absolutamente clave en la vida y la obra de nuestros poetas y se representa no sólo en la poesía que escribieron a lo largo de los años treinta sino, muy explícitamente —y valga como único ejemplo—, en la extraordinaria ponencia colectiva que varios de ellos presentaron en Valencia durante el Congreso de escritores antifascistas de 1937.

> Decimos, y creemos estar seguros de ello —explicaban en aquel documento algunos de los escritores que luego llegarían a México—, que, por fin, [debido a la Revolución] no hay ya colisión entre la realidad objetiva y el mundo íntimo.[1]

De ahí que, para ellos, como para nuestros mayores todos, la derrota tras la muerte de cientos de miles, significara la muerte de una visión del mundo en la que habían llegado a encontrarse a sí mismos en comunión —a veces, sin duda, contradictoria— con los demás.

El exilio del 39, por tanto (como el de los alemanes en la misma década, como el de los chilenos en 1973...), no sólo planteaba el problema general de cómo reconstruir en tierras extrañas las existencias particulares y privadas (cuestión que afecta a todo emigrante), sino la práctica imposibilidad de hacerlo cuando la persona que cada uno era al final de la Guerra había llegado a serlo en conjunción con todo lo que se había perdido, con todo lo que había muerto. ¿Cómo poder seguir siendo quien se había sido

[1] *II Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura, 1937*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987, t. 3, p. 190. Los firmantes de la ponencia son: Antonio Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, A. Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, J. Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya.

–podrían haber dicho todos, a la manera de Emilio Prados– si cada uno estaba ahora "a la orilla" de su propia vida?.[2] Amputado el Sujeto de la muy concreta Historia colectiva en la que se había formado, ¿cómo reconstruirlo privadamente? Y, tratándose de poetas, ¿con qué lenguaje?

Encuentro una clara expresión de la toma de conciencia del problema en unas páginas en prosa de Altolaguirre: "Todo se hizo interior", escribe el malagueño en "Por un río, hacia España".[3] Y como glosando a su gran amigo, Prados escribirá que:

> *Por eso*, para vivir,
> tendré que echarme hacia dentro
> las anclas de mi morir.[4]

A lo que Cernuda añade que:

> El alma en desacuerdo, a solas
> Debe morir junto a lo extraño,[5]

porque, también según Cernuda:

> Vivir contigo quieres
> Vida menos ajena que esta otra;[6]

versos en los que, al dirigirse a sí mismo como a una segunda persona (según es común en lo más de su poesía del exilio) Cernuda parece, en efecto, hablar con los demás que padecen el mismo problema.

(Es el punto de partida de la tan traída y llevada "nostalgia" colectiva de la poesía del exilio).

Pero, ¿cómo podían nuestros mayores adentrarse "a solas" en lo "interior" sin encontrarse con que, desde por lo menos 1931, todo allí estaba poblado de lo externo, de una Historia vivida como quehacer colectivo? Violentando un tanto –pero creo que no demasiado– el sentido de las palabras de Altolaguirre, podríamos decir que, al adentrarse en el "*in*terior", los poetas, casi inevitablemente, se vieron lanzados a la busca de un mundo "*an*terior". Anterior a la Guerra e, incluso, es de sospechar, a los esperanzados pero difíciles primeros años de la segunda República.

[2] Emilio Prados, *Poesía completa*, Madrid-México, Aguilar, 1976, t. 2, p. 74.

[3] Manuel Altolaguirre, *Obras completas*, Madrid, Istmo, 1992, t. 3, p. 337.

[4] Emilio Prados, *Poesía completa*, Madrid-México, Aguilar, 1975, t. 1, p. 802. El subrayado es mío.

[5] Luis Cernuda, *La realidad y el deseo, 1924-1962*, 4ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 253.

[6] *Ibid.*, p. 254.

Este mundo "anterior" a la comunión entre lo "objetivo y lo íntimo" de que hablaba la ponencia de Valencia en 1937, es en unos y otros el de la "primavera" sobre la que Prados generaliza en su emblemático poema "Cuando era primavera en España".[7] Un tiempo que, según Prados va precisando a lo largo de los años en sus contenidos, se va poblando no de recuerdos históricos, sino de imágenes de la naturaleza separadas ya de toda historia: memoria del jazmín, del almoraduj, de los olivares, de una piedra en la playa... Y, como siempre en él, del mar (o a veces, la mar).

Y no es Prados, por supuesto, el único que, al buscar en su interior, encuentra la naturaleza y la sensibilidad a-histórica o, por así decirlo, prehistórica. Lo mismo hacen Juan Ramón en USA y Puerto Rico, Alberti en Argentina y Roma, y, aquí, insistentemente, Rejano y Garfias. Incluso Cernuda, ya desde 1938, empieza a hablar de:

> Las playas, parameras
> Al rubio sol durmiendo,
> Los oteros, las vegas
> En paz, a solas, lejos.[8]

y luego, ya en USA y en México, del "mar, la roca en la costa del sur";[9] de "la orilla del mar" y las "madreselvas" en "aquel rincón tan claro cuando el sol lo alumbraba";[10] del "mágico reflejo entre los árboles";[11] y, por supuesto, en general, de la "primavera":

> ¿Dónde recuerdas tú de otra primavera,
> En otra tierra y tiempo, mojada como ésta
> Con lluvia leve, como ésta cifrada
> En otros tulipanes amarillos?[12]

Pero, si prestamos la atención que decimos prestar a la intertextualidad, no puede sino llamarnos la atención el hecho de que el muy general término "primavera" (que sirve para cualquier nostalgia de la esperanza que precede a la plenitud del verano ya pasado, sobre todo de un verano tan terrible como el del 36) sea el mismo que emplea Machado en sus palabras sobre el 14 de abril, tan preñadas de la convicción de que el Sujeto privado y la Historia que hacemos entre todos son inseparables. Recorde-

[7] *Poesía completa*, t. 1, pp. 764-766.
[8] *La realidad y el deseo*, p. 182.
[9] *Ibid.*, p. 222.
[10] *Ibid.*, p. 157.
[11] *Ibid.*, p. 135.
[12] *Ibid.*, p. 225.

mos un momento del fragmento titulado "Lo que hubiera dicho Mairena el 14 de abril de 1937":

> Hoy hace seis años que fue proclamada la segunda República española [...]. ¡Aquellas horas, Dios mío, tejidas todas ellas con el más puro lino de la esperanza! [...]. Con las primeras hojas de los chopos y las últimas flores de los almendros, la primavera traía a nuestra República de la mano. La naturaleza y la historia parecían fundirse en una clara leyenda anticipada o en un romance infantil.
>
> La primavera ha venido
> del brazo de un capitán.
> Cantad niñas, en corro:
> ¡Viva Fermín Galán!
>
> Florecía la sangre de los héroes de Jaca, y el nombre abrileño del capitán muerto y enterrado bajo las nieves del invierno, era evocado por una canción que yo oí cantar, o soñé que cantaban los niños en aquellas horas.[13]

La Naturaleza que siempre renace (primavera) es aquí una con la Historia (insurrección de Jaca = renacimiento de viejas esperanzas socio-políticas españolas) y, por tanto, la "pre-Historia" (los niños de 1931) aparece ya preñada de una historicidad que se supone sobrevivirá por la fuerza del mito y la utopía ("leyenda anticipada" que "oí cantar, o soñé que cantaban"): todo ello inseparable en la conciencia española de aquellos años.

No les era, pues, fácil a los españoles y españolas derrotados y en el exilio, reducir sus vidas a un mundo "interior" poblado exclusivamente por recuerdos de la naturaleza (o, a veces, por el recuerdo de algún amor) desprovistos de Historia. Cernuda expresa el problema clara y sorprendentemente en la primera estrofa de "Lamento y esperanza":

> Soñábamos algunos cuando niños, caídos
> En una vasta hora de ocio solitario
> Bajo la lámpara, ante las estampas de un libro,
> *Con la revolución.* Y vimos su ala fúlgida
> Plegar como una mies los cuerpos poderosos.[14]

La radicalidad de la idea y su sorpresa para el lector resultan de que la larga oración primera, sostenida por hábiles encabalgamientos a lo largo de tres alejandrinos y medio, tras habernos mantenido como en vilo en el

[13] Antonio Machado, *Obras completas*, México, Editorial Séneca, 1940, pp. 827-828.
[14] *La realidad y el deseo*, pp. 146-147. El subrayado es mío.

espejismo de un mundo infantil de ocioso sueño solitario, remata nada menos que en la frase "con la revolución" que, terminada en un punto, corta en dos el cuarto alejandrino. (Con lo cual, aparte de que se destruye al amplio —y cómodo— ritmo del metro francés, caemos en un pie quebrado característico de no pocas coplas andaluzas).

Si el interior más profundo del nacimiento de la memoria revelaba así que hasta lo que los niños habían soñado "antes" —en Segovia o frente al mar, en Sevilla o entre olivares o junto a un río— era nada menos que la "revolución" (revolución estética y cultural, revolución social, revolución sexual...), ¿cómo vivir ahora en la pura nostalgia de un mundo en el que ese "sueño" era ya imposible? Tiene que haber dolido mucho lo que escribió Gil-Albert:

> la expiación es ese eterno
> ser lo que fuimos ya sin esperanza.[15]

Dado que "lo que fuimos" era inseparable de una "esperanza" colectiva perdida, ¿con qué operación psicológica y conceptual poder ir hacia una realidad "interior"-"anterior" a esa esperanza? Difícil, si no imposible, tenía que ser oponer escenarios internos a escenarios externos, ensimismarse contra lo que, ahora, no podía sino aparecer como enajenación. Y, sobre todo, ¿con qué lenguaje? ¿Cómo encontrar la voz en la que pudiese parecer que el Sujeto se reconstruía a pesar de su Historia o, incluso, contra ella?

Todos lucharon con este problema. Hay quien encuentra la que —por extrema— sería la solución modélica en el entramado mismo de nuestra lengua: en esas paradojas de la mística y del Barroco en las cuales —para bien y para mal— *enajenarse* (en el sentido de salir hacia lo otro o perderse en ello) y *ensimismarse* (en el sentido de hundirse en sí) pueden significar lo mismo. Sabemos que la obra de Prados en México arranca desde la exploración de este lenguaje fundamentado en la aparente paradoja del "vivo sin vivir en mí". Ya hemos visto un ejemplo, pero citaré unos versos más:

> A la vez que soy no soy,
> pero he de llegar a ser
> lo que quisiera ser hoy,
> cuando entienda que el no ser
> es ser lo mismo que estoy
> [...]
> El ser no es ser para mí.

[15] "Imprecación a una divinidad hostil", *Taller*, núm. 10, 1940, p. 36.

Estar no es estar conmigo.
Sé lo que quiero decir
y sé bien por qué lo digo.[16]

Y no es Prados el único que recurre a ese lenguaje. El mismo Cernuda —tan en otra tradición literaria— lo hace ocasionalmente:

Para llegar al que no eres
Quien no eres te guía.[17]

Punto de partida hacia una solución que, heredada con la lengua misma, permite una nueva esperanza: adentrándose hacia lo más oscuro del "interior" (el "jardín cerrado" de Prados) tal vez sea posible alcanzar la comunión con el Universo, y no ya sólo con los demás en determinadas circunstancias históricas.

Pero, en realidad, ésta es sólo la solución de Prados y, a su manera, de Juan Ramón Jiménez. Además, según sabemos no sólo por los momentos más angustiados de la poesía de Prados, sino por las preocupaciones de su vida cotidiana, no llegó a ser nunca una solución definitiva. Hasta el final, lo mismo en la vida que en la poesía (y no podemos entrar aquí en detalles), el mundo interior de Prados se poblaba dolorosamente no sólo de Historia sino de dudas hacia las soluciones verbales que tanto le costaron alcanzar.

Más sencilla, más directa es la busca de lo "anterior" en el caso de Alberti quien, entre 1939 y 1940, declara muy explícitamente que, para sobrevivir, necesita un lenguaje no sólo distinto sino anterior al de la Guerra (y, tal vez, incluso también al de su poesía del 33 al 36). He aquí como formula en *Entre el clavel y la espada* (1940) su necesidad de reencontrar el equilibrio perdido con el fracaso de lo que, tanto la ponencia de Valencia de 1937 como Cernuda, llamaban "la revolución":

Después de este desorden impuesto, de esta prisa,
de esta urgente gramática necesaria en que vivo,
vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,
virgen, el verbo exacto con el justo adjetivo.[18]

Frente al "desorden impuesto", que es sin duda la Guerra, y frente a la "urgente gramática" de la poesía escrita durante la Guerra, el poeta pide (dos veces) nada menos que el retorno de su palabra "virgen" (lo no contaminado por fuerzas externas); es decir, la recuperación de su lenguaje

[16] *Poesía completa*, t. 1, p. 803.
[17] *La realidad y el deseo*, p. 248.
[18] Rafael Alberti, *Antología poética*, Buenos Aires, Losada, 1942, p. 247.

*an*terior a 1936 (anterior, sospecho, incluso a *Sobre los ángeles*). Y parece encontrarlo, según se ve no sólo en los alejandrinos citados (cuyo segundo verso escapa a la imperfección gracias a la filigrana técnica de un esdrújulo interno, con lo que el poeta confirma su dominio del "oficio" que necesita) y en los tres sonetos angustiados pero rigurosos que abren el poemario, sino también en los heptasílabos, octosílabos y endecasílabos más o menos libres con los que recuerda temas de *Marinero en tierra* y de otros momentos de su obra primera.

Ya después, Alberti podrá escribir no sólo las nostalgias de *Retornos de lo vivo lejano* y el frío cultural de *A la pintura*, sino también las *Coplas de Juan Panadero* y no pocos poemas de política militante. Vaivén entre lo privado y lo colectivo poco común en la poesía del exilio y que –aunque de manera muy peculiar– caracteriza también, y tal vez sorprendentemente, la obra de Cernuda en América.

Digo sorprendentemente porque son pocos y difíciles de encontrar los poemas de los años treinta en que Cernuda se expresa como unido a la colectividad. Quizá sólo Guillén y Salinas, entre los poetas republicanos, se mantuvieron tan fieles como Cernuda a la representación obsesiva y casi exclusiva de su experiencia privada entre el 31 y el 39. Además, la manera definitiva del sevillano (verso largo y con tendencia a la libertad) se inicia ya en 1929 (*Un río, un amor*), de modo que resulta difícil sin un muy cuidadoso análisis encontrar en su obra un cambio de lenguaje entre 1930 y el año de su muerte (1963), aunque, sin duda, el "prosaísmo" que, según se dice, encontró en la poesía de lengua inglesa, es notable a partir de 1938 o 1940.

Sin embargo, ya entre 1938 y 1940, el autor "maldito" de "La gloria del poeta" (1935) inicia el tema de la "madre-madrastra" y escribe la "Elegía española" (I y II), "Niño muerto", "Resaca de Sansueña", "Impresión de destierro" y "Un español habla de su tierra". Es decir, el poeta que antes, a la manera de los poetas malditos, hablaba en términos generales de la maldad agresiva del Mundo y/o de la Sociedad, concentra desde principios del exilio gran parte de su mejor esfuerzo creador en la problemática *histórica* de la "patria" perdida. Y, con una extraordinaria y amorosa lucidez crítica, ya no dejará de escribir sobre España –su Historia, su cultura, sus mitos–; de escribir, además, algunos de los mejores poemas que sobre el asunto haya escrito ningún poeta del exilio, lo mismo en "La familia" y "Ser de Sansueña" que en el dialéctico "Díptico español" y en ese extraordinario homenaje no sólo a las Brigadas Internacionales sino a toda voluntad popular que es el poema titulado "1936".

Mi impresión es que Cernuda (junto, tal vez, con momentos importantes del *Clamor* de Guillén) expresa lo que, en lo más de lo por ellos escrito,

sus compañeros de generación suprimían o —como Alberti y Rejano— pretendían resolver con la imposible participación en las luchas de la España interna. Tal vez por eso sea útil recurrir a la obra de Cernuda para entender sin abstracciones de qué "nostalgia" padecían realmente, como nuestros mayores todos, los poetas del exilio.

Sin embargo, no puedo terminar privilegiando la obra particular de ninguno de los poetas del exilio: sólo la lectura contrapunteada de todos ellos puede darnos una idea de por qué y cómo, al igual que a todos nuestros mayores, les fue tan difícil, dolorosamente imposible, separar lo "interior" de lo externo. Enorme, riquísima lección de que en el arte, como en la vida cotidiana, lo humano es siempre construcción histórica.

"BACÍA, YELMO, HALO. ÉSE ES EL ORDEN, SANCHO"

María Luisa Capella
Universidad Nacional Autónoma de México

Ha sido mucho ya lo que se ha escrito sobre León Felipe. En ensayos especialmente dedicados a él, en prólogos o epílogos, o en estudios de conjunto dedicados a los poetas exiliados. Se le han hecho homenajes aquí y en España. Prácticamente la totalidad de su obra está editada en ese país.[1]

Estos estudios van, por mencionar sólo algunos de los más significativos, desde el simple recorrido por su biografía, como hace Gerardo Diego[2] (tan poco proclive a hacerlo en el caso de otros poetas), pasando por los puramente entregados y sentimentales como el de Electa Arenal[3] (actitudes frecuentes que sí sé por qué generaba su figura), o como el de Luis Felipe Vivanco[4] que rescata la "palabra rítmica elemental" de sus primeros libros y le reprocha en nombre de ese ritmo elemental y desnudo, el "ritmo ideológico de su poesía" escrita a partir de la Guerra Civil española, hasta los más específicos como el de Concha Zardoya,[5] que habla de los símbolos parabólicos de su poesía, o el sesudo estudio de Paulino Ayuso,[6] que, entre otros temas, habla de la métrica de su poesía, oponiéndose a la tesis bastante generalizada de que el suyo es un verso que no acaba de perfilarse métricamente y también a lo que se considera desprecio de León Felipe por la forma, o, por último, el de Víctor García de la Concha[7]

[1] La mayoría está editada en Visor.

[2] León Felipe, *Obra poética escogida*, pról. y sel. Gerardo Diego, Madrid, Espasa-Calpe, 1977 (Selecciones Austral, 25).

[3] "Carta-prólogo a León Felipe". en *León Felipe, bardo peregrino*, Madrid, Nueva Imagen-CEESTEM, 1983 (Cuadernos Americanos, 3), pp. 7-16.

[4] *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957 (Crítica y ensayo, 6), pp. 143-173

[5] *Poesía española del 98 y del 27*, Madrid, Gredos, 1968 (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos, 114).

[6] León Felipe, *Versos y oraciones de caminante [I y II]. Drop a Star*, ed., estudio y notas de José Paulino Ayuso, Madrid, Alhambra, 1979.

[7] *León Felipe. Itinerario poético*, Salamanca, Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, 1986 (Villalar, 5).

que entresaca de su obra —sobre todo de *Versos y oraciones de caminante I y II* y de *Drop a Star*— todo aquello que lo ancla en la tradición literaria (Unamuno, Machado, Baudelaire, Rimbaud, Darío, el romanticismo, la imaginación surrealista...) para oponerse a su vez a la categorización que en general le ha hecho la crítica de un *raro*, "un ejemplar inencasillable y no referenciable", al grado de llegar a hablar de una generación unipersonal. Y muchos más que existen y que por la limitación de tiempo ni siquiera me entretengo en mencionar. Hace falta, sin embargo, volver la mirada hacia otras facetas de su poesía.

Lo que parecen tener en común estos estudios (éstos y los que no he mencionado aquí), que disienten en cuanto al valor poético de su obra, es la, más que admiración, atracción por su persona. "No podía juzgar —dice Gerardo Diego— la poesía de León Felipe. Sólo quererla, abrazarla. Para mí antes que todo no es una obra, sino un hombre, y además un hombre complejo y múltiple que sólo se unifica en la raíz del corazón".[8] "Además de la obra está el poeta", termina diciendo Luis Felipe Vivanco.[9] O bien, por elegir a otro crítico poco convencido como Cernuda, que dice:

> Sentiría que de mis reticencias frente a la poética de León Felipe pudiera deducir el lector falta de estimación hacia esta figura tan digna de nuestra poesía contemporánea, tan singular también en su renuncia a ciertos recursos legítimos en el arte del poeta, en su despojo voluntario de todo halago expresivo. No: mi estimación hacia la obra de León Felipe es considerable [...]. Acaso —dice más adelante— lo que de él recuerde más el lector sea precisamente el empuje, el arrojo de "la mano viril" que blandiera el verso, que "el docto oficio" del mismo.[10]

Y he dejado muy a propósito para el final la mención del estudio que me parece el más completo y que sostiene mejor la vida y la obra del poeta: *León Felipe, poeta de barro* de Luis Rius[11] que, aunque entre corchetes aparezca como subtítulo la palabra *[Biografía]*, es no sólo un acercamiento muy afectivo a su figura, sino un claro y riguroso estudio de interés crítico por su poesía. Y lo he dejado al final por dos razones: una, muy a la manera de León Felipe, que se traía a Moisés a su calle de Miguel Schultz para que le ayudara a responder esa pregunta fundamental: ¿Quién soy yo?, lo he dejado al final de este recuento —digo— para tener aquí sentado entre

[8] Gerardo Diego, "Fechas de León Felipe", *Ínsula*, núm. 265, 1968, p. 1.

[9] *Op. cit.*, p. 173.

[10] Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid-Bogotá, Guadarrama, 1957 (Crítica y ensayo, 11), pp. 149-150.

[11] *León Felipe, poeta de barro [Biografía]*, México, Colección Málaga, 1968 (Biblioteca León Felipe, 15).

nosotros a Luis, que es donde debería estar. La segunda razón es para insistir, de la mano de su estudio, en algunos equívocos que se han producido —con alguna frecuencia aquí y muy reiteradamente en España— en la interpretación de la poesía de León Felipe.

Estos equívocos consisten en haber convertido a León Felipe exclusivamente en el portavoz de la España peregrina, en el poeta desterrado de la Guerra Civil del 36, en el poeta del terruño y la nostalgia, de la patria perdida y que grita únicamente por la injusticia española; en resumidas cuentas, en un poeta social, poesía entendida como literatura programática, política, ideológica o de compromiso. Un encuentro como el que nos reúne aquí sobre los poetas del exilio español en México se me presenta como el marco adecuado para que no se desvirtúe esa pregunta radical —¿quién soy yo?— presente en toda su obra, y planteada plenamente en su libro *Ganarás la luz*[12] que es, al decir de Luis Rius,

> una crónica completa, maravillosa y poética de un hombre, tan dramática, tan vigorosamente individualizado, que trasciende los límites de una mera individualidad para convertirse en la crónica poética total del hombre contemporáneo, entendiendo por contemporáneo aquí [...] el hombre sin tiempo, el hombre de todos los tiempos [...]. [Que se lanza a] la aventura de descubrirse, pensarse e inventarse a sí mismo, o digámoslo en términos más de realidad y de tierra, más de León Felipe, a la aventura de parirse a sí mismo.[13]

Quiero ejemplificar el equívoco:

> León Felipe —dice Manuel Alvar— no abdicó de su condición [se refiere a ser español] [...]. Porque su voz era una gran voz —una más— en el coro que clamaba por la patria. [...] Para siempre marcado por un hierro que lo vincula a su patria y *lo aparta de los demás*. Fuera de su estirpe nada tiene sentido· fuera de ella el hombre no se logra [...]. [Su poesía] se va elevando hasta convertirse en la expresión de su patria, por encima de accidentes, más allá de las anécdotas de la historia.[14]

Qué duda cabe que el hombre está ligado a una condición espacio-temporal concreta, pero esto es precisamente lo que León Felipe trata de romper.

[12] León Felipe, *Ganarás la luz. Biografía, poesía y destino*, México, Cuadernos Americanos, 1943.

[13] *León Felipe, poeta de barro*, pp. 233-234.

[14] Manuel Alvar, *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1971 (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos, 154), pp. 345-348 y 350. El subrayado es mío.

> Es un poeta español, pero no de la España-geografía sino de la España-espíritu. Es profundamente español en todo lo que el español es universal. Recoge ese espíritu y lo universaliza. Porque el concepto de patria no tiene relación con los límites geográficos [...] para él ser español no es lo permanente. El recuerdo de la España física no es lo que le agobia, es algo circunstancial en la vida. Por eso piensa que es un poeta español, pero que pudo haber nacido en cualquier otra parte del mundo "con menos sol, con menos vino y con más ganas de pasear entre los gansos del estanque."[15]

Rius opina que

> la patria del poeta tiene, en su sentir, una movilidad que la hace como a los individuos entrar y salir a la escena de la Historia, como los personajes de la tragedia entran en ella cuando tienen una palabra poética que decir y salen tras haberla dicho, para no volver de nuevo al escenario hasta que la poesía necesite cobrar forma otra vez en sus labios [...]. España ha salido varias veces a decir su palabra poética en la Historia y ha desaparecido muda de ella otras tantas.[16]

Entre otras cosas, debe haber contribuido a pensar en León Felipe como el poeta de la patria el hecho de que Federico de Onís, a quien León Felipe conoció y trató mucho en Estados Unidos, incluyera a León Felipe en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*,[17] pero lo incluyera incompleto, realmente no he podido saber por qué razón. Ese poema, cuya primera parte tiene un intencionado tono irónico –recurso muy frecuente de su poesía–, dice: "¡Qué lástima / que yo no pueda cantar a la usanza / de este tiempo lo mismo que los poetas de hoy cantan! / ¡Qué lástima / que yo no pueda entonar con una voz engolada / esas brillantes romanzas / a las glorias de la patria!" y más adelante sigue aquello de "que yo no tenga una casa solariega y blasonada" y "que yo no tenga un abuelo que ganara / una batalla, retratado con una mano cruzada en el pecho". Ese poema aparece transcrito justo antes de que empiece la segunda parte con un "Sin embargo / en un pueblo de la Alcarria / hay una casa en la que estoy de posada / y donde tengo, prestadas, / una mesa de pino y una silla de paja. / Un libro tengo también", "una luz muy blanca", "una ventana que da a una calle muy ancha", para añadir más adelante: "Cosas de poca importancia / parecen un libro y el cristal de una ventana / en un pueblo de la Alcarria / y, sin embargo, le basta / para sentir todo el ritmo de la

[15] María Luisa Capella, *La huella mexicana en León Felipe*, México, Finisterre Editores, 1975, p. 11.

[16] *Op. cit.*, p. 145.

[17] Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

vida a mi alma".[18] Es probable que el crítico al que me refiero se haya quedado con el sonsonete de las grandes romanzas a las glorias de la patria.

A otro crítico –García Martín– le oímos decir: "Desde esa nación [se refiere a México] León Felipe se convertirá en el auténtico mensajero de la España peregrina, en el portavoz más representativo de esa larga cadena de exiliados políticos que desde la lejanía y la *nostalgia* siguen cantando obsesivamente a la patria entrañable".[19]

A mí me parece que es exactamente en sentido contrario como tendríamos que verlo. El proceso del reconocimiento del *otro* en un exiliado lleva su tiempo y, en el caso del exilio español del 39, podemos ver ya con cierta distancia que contuvo diversas actitudes muy fundamentalmente rodeadas de nostalgia. En gran parte de la producción poética inmediata a la salida de España, un tema bastante frecuente es la idea de no pisar el suelo, de que las plantas no dejen huella, de no tener sombra, en fin, de una enorme nostalgia, por otra parte muy válida. En toda la obra de León Felipe no hay una sola frase que se refiera a la nostalgia de España. Para León Felipe no representó una catástrofe personal. Para él, la emigración del 39 fue un motivo más para seguir siendo un exiliado; lo ha sido desde que sale de su casa, desde que corre la legua, desde que a pesar de haber tenido éxito con sus *Versos y oraciones de caminante*, se va al África. Su "éxodo es ya viejo y en sus ropas duerme el polvo de todos los caminos". Y así, lo que pretende no es convertirse en el portavoz de esa nostalgia, sino zarandear al desterrado para que se dé cuenta que esto es el destino del hombre y que lo mismo que había pasado en España, pasaba en esencia en México. En general, su libro *Español del éxodo y del llanto*[20] es una llamada de atención para que no se siente a llorar la desgracia de su pueblo: "Hoy no es día de contar historias. Es día de gestar [...], de hacer el cuento, de empezar otra historia y otra patria y [...] de comprarse un traje nuevo".[21] No es pues el portavoz de la España peregrina y su nostalgia, cuando ya desde 1939 les puede decir a los españoles: "Te salvarás como hombre / pero no como español. / No tienes patria ni tribu. Si puedes / hunde tus raíces y tus sueños / en la lluvia ecuménica del sol. / Y ¡Yérguete! [...] ¡Yérguete! / Que tal vez el hombre de este tiempo [...] / es el hombre movible de la luz, / del éxodo y del viento".[22]

[18] León Felipe, *Obras completas*, pról. Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1963, pp. 41-44.

[19] Manuel García Martín, *Figuras e identificaciones poéticas de León Felipe*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, p. 18.

[20] Véase León Felipe, *Obras completas*, pp. 115-177.

[21] *Ibid.*, p. 140.

[22] *Ibid.*, p. 141.

Hablando de los poetas desterrados, José María Castellet dice:

> Éstos optaron en los primeros años de su exilio, entre dos actitudes distintas. Una de tranquila y seria meditación sobre la magnitud del desastre que acababa de suceder, y otra de exaltación y violenta protesta, de imposible resignación, que llegaba hasta a negar la vida a la patria que acababan de dejar y a los españoles que quedaban en el país. Los poemas de Cernuda y Alberti que hemos seleccionado, pertenecientes a este período de tiempo, indican la adopción de la primera actitud. Los de León Felipe por el contrario, denotan la postura opuesta. Ambas eran lógicas después de la derrota, pero, con los años, la primera resultó ser la más *inteligente*: era imposible mantener por mucho tiempo la crispación subsiguiente a la guerra.[23]

Esta *crispación* de la que habla Castellet no se debe exclusivamente al hecho histórico particular de la derrota de la Guerra Civil española. Este hecho, sin restarle un ápice de la importancia que tiene, es sólo un signo más que le confirma la idea de la que parte toda su poesía: la malhechura humana. Esa crispación se debe al hartazgo que le produce la sentencia del *Eclesiastés* que sirve de epígrafe a su libro *El ciervo*,[24] pero que está presente desde sus primeros libros: "Aquello que ha sido es lo que será y lo que se ha hecho lo que se volverá a hacer". Esta crispación viene de más lejos y adquiere diversas representaciones: la mula ciega de la noria, la correa cerrada de la honda, el reloj, la girándula, los círculos sin tregua, los recurrentes ceros y hasta las cananas de los generales revolucionarios. Esa crispación se debe a que el Hombre no pueda escaparse por la tangente, que la mula no se encabrite enloquecida, que la correa de la honda no se suelte de pronto para que suelte la furia del guijarro.

Lo único que le hace tener una esperanza porque lo ve también como un signo es la metamorfosis del gusano en mariposa.

> ¡Un gusano [convertido] en mariposa! Éste es el milagro, el brinco prodigioso que a mí me ha sostenido sobre la tierra [...] esto es lo que más me ha maravillado de todo cuanto he visto en el mundo ... Éste es el asombro mayor que ha presenciado mi conciencia ... Y yo digo que [...] es mucho más asombroso que la rotación matemática y musical de las esferas siderales. Todo en el mundo se mueve con un rodar de noria dentro de un círculo cerrado ... la serpiente se chupa el caramelo de la cola ..., la Tierra rueda y se repite ..., la historia es siempre 'el dulce y egoísta cuento de la rosquilla'. Todo marcha y

[23] José María Castellet, *Veinte años de poesía española. Antología. 1939-1959*, 2ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1960 (Biblioteca Breve, 149), p. 65.

[24] León Felipe, *El ciervo*, Madrid, Visor, 1982.

> vuelve en una dialéctica cerrada y fatal ... Pero el gusano tiene una dialéctica poética ..., el gusano se convierte en mariposa.[25]

Y ésa es su ambición más honda, que el hombre no se acostumbre al trozo de tierra por el que se arrastra, que el hombre dé el "salto inmortal", que la bacía se convierta en yelmo y el yelmo en halo.

Tal vez contribuye a ver a León Felipe como un poeta social, como poeta de literatura de compromiso, el tono de su voz. Sin embargo, el único poema que el mismo León Felipe dice que está escrito así es "La insignia".[26] "Y ese poema que no me gusta, no [...] dilo esto también —le dice a Rius—, que es un poema de circunstancias, es un poema de guerra, es un poema que no puede uno andar buscando palabras ni cosas...".[27] Y sin embargo, no está allí cantando las victorias del ejército republicano sino vituperando las luchas internas, tratando de ir más allá, otra vez, de la circunstancia histórica concreta. "No hay en el romancero de la Guerra Civil ninguna composición de León Felipe".[28] Ésta es otra de las cosas que dice muy claramente: "Pero el poeta no es un orador de mitin. Y no es urgente, no es necesario todavía extenderle un carné. Nadie debe decir: ese poeta es marxista porque entonces su voz perdería elevación".[29]

Esa confusión tal vez se deba también a una necesidad formal que se le impone continuamente: los recursos dramáticos. Busca y se crea un interlocutor, se apoya en el diálogo, utiliza el vocabulario del quehacer teatral, remite al lector a imágenes plásticas (que es donde yo creo que alcanza su mayor vuelo), hay escenas con movimiento en las que relaciona a los personajes, no es infrecuente el monólogo dramático, increpa a los oyentes. Procedimientos de linaje dramático que implican, según Rius,

> un acento de gran movilidad a lo largo de los poemas, que va del más levantado y exclamativo al más susurrante, de palabras mordidas; [...] están en la base misma de la estructura poemática de León Felipe, y cumplieron, desde luego, en aquellos momentos su misión de exaltar y conmover muy directamente a quienes los oyeron recitar al propio poeta en plazas y teatros durante la guerra, y en escenarios y ateneos en el destierro.[30]

Pero lo que nos hace pensar que era una necesidad formal ineludible y no un procedimiento de circunstancia es que seguirá recurriendo a estos

[25] León Felipe, *Antología rota*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 150. *Apud* Rius, *op. cit.*, pp. 53-54.
[26] Véase León Felipe, *Obras completas*, pp. 927-944.
[27] Rius, *op. cit.*, p. 202.
[28] *Ibid.*, p. 197.
[29] León Felipe, *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña*, Madrid, Visor, 1981, p. 21.
[30] Rius, *op. cit.*, p. 42.

procedimientos, de la misma manera, de forma constante y, casi me atrevo a decir que sobre todo, en sus poemas más íntimos, en los que dicen su angustia más verdadera, la existencial. Esta necesidad formal lo lleva a echar mano fundamentalmente de la tragedia griega (Edipo es uno de sus símbolos) y pasar a la comedia o a la farsa y hasta al circo o al coso de una plaza de toros, con "apoyos de histrión solo ante un público entreteniéndole con malabarismos, chanzas y juegos de prestidigitación".[31] "Ya sé que a veces meto en el poema / elementos disonantes, cínicos y groseros, / que me hago el payasito / que me pinto de rojo la nariz y de albayalde las mejillas / y que me pongo en la cabeza de mil modos el gorro polícromo y grotesco. / Pero yo sé muy bien por qué lo hago".[32] Lo hace, creo, por la misma necesidad que está vista en su "Pie para el Niño de Vallecas de Velázquez". "De aquí no se va nadie. / Mientras esta cabeza rota / del niño de Vallecas exista, / de aquí no se va nadie. Nadie / Ni el místico, ni el suicida. Antes hay que deshacer este entuerto, / antes hay que resolver este enigma. / Y hay que resolverlo entre todos, / y hay que resolverlo sin cobardía, / sin huir / con unas alas de percalina / o haciendo un agujero en la tarima. / De aquí no se va nadie. Nadie. / Ni el místico ni el suicida. / Y es inútil, inútil toda huida / (ni por abajo ni por arriba). / Se vuelve siempre. Siempre. Hasta que un día, / un buen día, el yelmo de Mambrino —halo ya, no yelmo ni bacía— / se acomode a las sienes de Sancho y a las tuyas y a las mías / como pintiparado, como hecho a la medida. / Entonces nos iremos todos por las bambalinas: / tú / y yo / y Sancho, / y el niño de Vallecas / y el místico / y el suicida".[33] Mientras tanto hay que seguir en el escenario.

"Las revoluciones se hacen contra el silencio de los dioses y los designios implacables de los hados".[34] La gran revolución para él es la que hace el poeta prometeico como Don Quijote, cuyos ojos y conciencia ven y organizan el mundo no como es sino como debe ser.

Unida a esta presencia continua de los recursos dramáticos, va la figura del Quijote, que se aparece ya desde su primer libro, y va unida también la de un dístico: "Bacía, yelmo, halo... éste es el orden Sancho" que, según él mismo dice, lo ronda y lo persigue desde que lo escribió en 1926, queriendo crecer.

Con la reunión de estos tres elementos escribe, en su último libro *¡Oh este viejo y roto violín!*,[35] a los ochenta años, "La gran aventura". Ahí lo vemos

[31] *Idem.*
[32] León Felipe, *Versos del merolico o del sacamuelas*, Madrid, Visor, 1982, p. 9.
[33] León Felipe, *Obras completas*, p. 80.
[34] *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña*, p. 17.
[35] México, Fondo de Cultura Económica, 1965 (Tezontle).

decididamente como un escenógrafo. Por supuesto que vuelve los ojos al cine, se le hace "agua la boca" como recurso, porque piensa que el cine sustituirá al teatro ya que, "siendo un espectáculo de masas [...] cada espectador se queda solo en la sala oscura [...] más dispuesto al rapto".[36] Así, lo vemos como un escenógrafo que él mismo, en otro lugar, define así: "debe ser un pintor y un arquitecto lírico y realista. Lleva la parte descriptiva del poema. Es lo más decoroso del cine actual".[37] Para llevar a cabo "la gran aventura" bajo la luz universal de Castilla, esa gran aventura que, simbolizada por Don Quijote, es la de convertir el yelmo en halo, nos presenta a Castilla como una llanura inmensa "sin un árbol, sin un pájaro, sin una sombra", "con el sol en el cenit"; "en el cielo ni una nube y en la tierra, ni la sombra de una nube". De pronto interrumpe el poema, se desdice, se repite y se va al circo, porque la gran aventura "no puede terminar de otra manera. ¿Hay algún poeta que la pueda terminar de otra manera?" —se pregunta—. "No hay halo [...] / No hay más que un gorro de payaso. / Y éste es el orden Sancho: / Bacía... Yelmo... y el gorro de payaso... / Porque: Aquello que ha sido es lo que será, y lo que se ha hecho lo que se volverá a hacer".[38]

Esa es la crispación, sostenida durante toda su vida con enorme sinceridad y por lo tanto muy llena de sentido. Así, me parece válido discutir si sus versos riman o no riman, si es un buen poeta o un gran poeta, si le preocupa o no la forma. Lo que no me parece es hacer que la parábola pierda elevación y encajarle definitivamente el gorro polícromo y grotesco, porque el orden es, por supuesto, "Bacía, yelmo, halo."

[36] *Versos del merolico o del sacamuelas*, p. 71.
[37] *Ibid.*, p. 94.
[38] *¡Oh este viejo y roto violín!*, p. 42.

POESÍA Y VIDA DE JOSÉ MORENO VILLA

JUAN PÉREZ DE AYALA
Residencia de Estudiantes de Madrid

En la última página de *Vida en claro* está escrito: "Las mejores biografías de los artistas son sus obras. En ellas están fijadas sus vidas, sin comentarios ni errores".[1] Estas palabras fueron escritas hacia 1943, en una época en que Moreno Villa enfermó y creyó que iba a morir. Esto le decidió a contar la historia de su vida a su hijo, que apenas tenía cuatro años, para dejarle testimonio de quien fue su padre: "Mi vida fue la de un retraído; y en las paredes de mi cuarto —que son ahora mis libros— verás los rastros de mis situaciones felices o angustiosas".[2]

Casi al mismo tiempo está preparando una antología de su poesía que iba a publicar en la editorial de la revista *Litoral* de México. El libro se llamaba *Los siete registros* y estaba planteado sobre bases mucho más íntimas de lo que suelen ser las antologías. La obra poética se iba a agrupar siguiendo estados o situaciones del ánimo e iría acompañada de dibujos.

Entre los papeles que hoy guarda el Seminario José Moreno Villa en la Fundación Residencia de Estudiantes de Madrid, se encuentran varios borradores y esquemas de este libro. En uno de ellos, a modo de introducción, se lee: "Cada uno de mis libros respondió en su día a un estado o situación del ánimo frente a las circunstancias y marcan por tanto la curva o evolución de mi intimidad".[3]

Estos siete registros, que se corresponden con obras determinadas, están descritos —como primer índice del libro— de la siguiente forma:

> Primero. Registro de exaltación místico-sensual ("La selva fervorosa")
> Segundo. De la tristeza plácida (*Colección*).
> Tercero. De conflicto amoroso con salida *good-sport* (*Jacinta la pelirroja*).
> Cuarto. De disparate sarcástico (*Carambas* y *Carambucos*).

[1] José Moreno Villa, *Vida en claro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 278.
[2] *Loc. cit.*
[3] Manuscrito. M-1 40 (1). Madrid, Seminario José Moreno Villa, Fundación Residencia de Estudiantes.

Quinto. De angustias y problemas (*Puentes que no acaban*).
Sexto. De confidencias (*Garba, Evoluciones, Colección* y *Salón sin muros*).
Séptimo. De sometimiento a la realidad y al destino (Últimos poemas).[4]

Estos siete registros cuentan, de forma exacta, la vida de José Moreno Villa y hubiese sido la otra cara, perfecta y alumbradora, de su autobiografía *Vida en claro*. No sé por qué razón se abandonó el proyecto.[5]

Moreno Villa publica su primer libro, *Garba*, en 1913. No se inicia como poeta muy joven ya que tiene veintiséis años. Pero, ¿qué era la poesía para Moreno Villa en aquel entonces? Años después, en 1924, recuerda:

> Comencé a publicar el año trece. En estos once años han pasado muchas cosas y mi credo poético es, naturalmente, más abundante. Por entonces, mi principal y casi única creencia afirmaba que la poesía era sobre todo confesión. "Abrir el pecho" ante los otros, confesarse a gritos como los antiguos cristianos, me parecía misión de poeta, noble y bella por sí. He llegado muy lentamente a saber por mí mismo que la poesía es otra cosa.[6]

Esta última frase tiene su continuación muchos años después pero, ahora, lo que nos interesa es ir viendo las muchas cosas que fueron pasando en esos once años hasta llegar a 1924, fecha importante en Moreno Villa.

Por eso, no está de más hacer un rápido recorrido biográfico: Moreno Villa nace en Málaga en 1887, estudia Química en la Universidad de Friburgo en Alemania pero abandona la carrera y decide dedicarse a las letras. En 1910 llega a Madrid. Cursa estudios de historia del arte y comienza a trabajar en el Centro de Estudios Históricos bajo la dirección de Manuel Gómez Moreno. Se especializa en el estudio de los códices medievales. Al mismo tiempo, va iniciando colaboraciones en revistas y periódicos. Sus primeras amistades y relaciones en Madrid serán, por un lado, los mayores: Francisco Giner de los Ríos, Manuel Bartolomé Cossío, Gómez Moreno, Ramón Menéndez Pidal, Baroja, Unamuno. Por otro, su generación, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Enrique de Mesa, Enrique Díez-Canedo, Américo Castro, Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes.

La vida le juega un fuerte revés amoroso y su amigo Alberto Jiménez, director de la Residencia de Estudiantes, le llama para que se instale allí en

[4] *Ibid.*

[5] Años después, en 1949, aparece *La música que llevaba* en la editorial Losada de Buenos Aires, antología realizada por el poeta que tardó varios años en editarse. Véase Gonzalo Losada y Guillermo de Torre, Correspondencia, en Seminario José Moreno Villa. Pero, salvo en la novedad de comenzar por los últimos poemas escritos en América y en dar la corrección final a poemas juveniles, no difiere, en el planteamiento, de cualquier antología al uso.

[6] "Autocrítica", *Revista de Occidente*, núm. XVIII, 1924, pp. 435-440.

calidad de tutor, residente de honor o simplemente huésped, porque necesita personas que sin reglamentos ni cargos determinados influyan en el ambiente de la casa y en los jóvenes estudiantes. Moreno Villa entra en 1917 y vivirá en la Residencia veinte años, convirtiéndose en pieza singular y particularísima de esta institución. Al hablar de la Residencia de Estudiantes se acaba mencionando, más pronto o más tarde, al llamado "espíritu de la casa". Espíritu, como la norma o el ideal que Alberto Jiménez quería implantar en "la eterna juventud"; pero, con el paso de los años, la Guerra Civil, la desaparición de la Residencia y su nueva historia actual, el espíritu se ha ido corporeizando en todas las personas que allí vivieron. La Residencia de Estudiantes es un lugar habitado por espíritus y José Moreno Villa es uno de ellos.

No sé cuántos de ustedes habrán estado allí y se habrán paseado por el estrecho jardín de las adelfas, jardín de los poetas, que diseñó Juan Ramón Jiménez. O cuántos de ustedes habrán asistido a los conciertos y las conferencias que se celebran en el salón de actos, en uno de cuyos lados está el piano que tocaba García Lorca. Quizás, los buñuelianos habrán estudiado los muros de los pabellones para adivinar por dónde escalaba Buñuel. El caso es que a pesar del ritmo de la vida actual y de encontrarse situada en una zona céntrica de la ciudad, la Residencia de Estudiantes continúa siendo un lugar silencioso y escondido. Una especie de isla rodeada de jardines, un lugar de estudio y de encuentro. En muchos aspectos, igual que éste. Y si me permiten, estoy encantado de encontrarme aquí, aunque sólo fuera porque La Casa de España, primero, y El Colegio de México, después, acogieron a personas estrechamente vinculadas con la Residencia de Estudiantes. En fin, tanto El Colegio como la Residencia no sólo tienen un presente sino un futuro, pero la carga histórica es muy fuerte y evocadora.

Porque al hablar de los años en que Moreno Villa vivió en la Residencia de Estudiantes, se habla de una época que ha sido bautizada justamente como edad de plata de la vida cultural española.

En ese Madrid ateniense, en el otoño de 1923, Alfonso Reyes escribía:

> En Madrid, al término de la Castellana, cerca ya del Hipódromo,[...] hay una colina graciosa, vestidas de jardín las faldas [...]. Juan Ramón Jiménez la ha bautizado: "Colina de los Chopos". Los viejos la llaman el Cerro del Aire. Sopla allí un vientecillo constante, una brisa de llanura. José Moreno Villa, asomado a su ventana, ha sorprendido desde allí sus "Estampas de Aire", estas impresiones de poeta que es también dibujante, y se complace en aprehender las palpitaciones de la línea en el viento.[7]

[7] Alfonso Reyes, "La Residencia de Estudiantes", en *Reloj de sol*, 1926. Véase *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, t. 4, p. 363.

Este magnífico retrato de Reyes nos sirve para dibujar al Moreno Villa de treinta y siete años: asomado a su ventana, se dedica a sorprender al aire y se complace en aprehender las palpitaciones de la línea en el viento. Ni siquiera Moreno Villa se retrata mejor en sus versos: "Vivo / en efecto, / bajo la inminencia / de un cambio perpetuo".[8]

En 1924 publica *Colección*, libro que marca el final de su poesía primera, libro que inicia una segunda etapa si nos atenemos a la división establecida por J. F. Cirre.[9]

Con motivo de su publicación, Moreno Villa escribe en la *Revista de Occidente* una autocrítica, por otro lado su primera poética. En ella, dice:

> He intentado siempre decir lo más posible del modo más directo y más sencillo. Poesía desnuda y voz francamente humana he querido hacer.
>
> Para mí la poesía es un perpetuo descubrimiento hacia el cual me disparo. Ayer —más que hoy— me disparaba frenético, y por esto, a veces, quedaban en la trayectoria oscuridades y confusiones.
>
> Para inventar no se han dado reglas eficaces. Creo en el secreto de las cosas y en el resorte íntimo de la personalidad.
>
> Me gusta más perseguir fines que poseerlos.[10]

Destaquemos estas declaraciones: poesía como perpetuo descubrimiento. El secreto de las cosas. Perseguir fines sin querer poseerlos.

Moreno Villa recuerda que Ortega le dedicó su primer libro con estas palabras: "A Moreno Villa, que huye de las cosas, con una gran esperanza".[11] Y ya en México reconoce que:

> Yo he sido muy reacio a admitir la importancia de los acontecimientos: mi paso por la vida, o mi modo de caminar consistía en defenderme lo más posible de las circunstancias para dedicarme a la obra personal, nada lucrativa pero atrayente.[12]

Estamos en los años que registra como de "tristeza plácida". Años de ruptura y de iniciación de caminos. Años que se corresponden, a la vez, con la época más agitada de la Residencia. En estos años coinciden García

[8] De "La puesta del sol. X. Postración", en *Colección*, Madrid, Caro Raggio, 1924, p. 27. Puede consultarse la edición facsimilar: Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.

[9] Según José Francisco Cirre, la poesía de José Moreno Villa puede dividirse en tres períodos: el primero, de 1913 a 1920; el segundo, de 1920 a 1936 y el tercero, de 1936 a 1955. Véase José Francisco Cirre, *La poesía de José Moreno Villa*, Madrid, Ínsula, 1963.

[10] Véase "Autocrítica".

[11] *Vida en claro*, p. 192.

[12] "Memorias revueltas. El alma timpánica", *El Nacional*, 2 de septiembre de 1951.

Lorca, Pepín Bello, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Emilio Prados... Son los años de los putrefactos y de los caballeros de la Orden de Toledo, del Madrid que empieza a agitarse con las nuevas corrientes de vanguardia. Son los años, también, en que Moreno Villa retoma la pintura, su afición primera.

Siento no acompañar estas palabras con una serie de proyecciones de la obra pictórica. Y lo siento porque no creo que estén familiarizados con la pintura de Moreno Villa y con la pintura de la vanguardia española de esos años. También porque lo pintado por Moreno Villa aquí en México poco tiene que ver con lo pintado en España. Son mundos diferentes que responden a situaciones diferentes. Pero lo importante es que, a partir de 1924, la pintura se convierte, quizás, en su forma más espiritual de expresión. Y también, como iremos viendo, gozosa y rejuvenecedora.[13]

En la Capilla Alfonsina se conservan pocas cartas de Moreno Villa a su amigo Reyes pero, las que existen, arrojan mucha luz sobre cómo fue la cuarentena de nuestro poeta. Quiero decirles que esta charla estuvo a punto de titularse "El poeta cuarentón. Poesía y vida de José Moreno Villa, 1926-1936"; pensaba centrarla exclusivamente en esta época porque son los años de plena madurez y creatividad. Si nos detenemos tan solo a citar los trabajos que realizó en estos años, la lista es abrumadora y, además, amplísima: hace exposiciones, publica poemas, se interesa por la arquitectura, traduce, colabora en la prensa, es bibliotecario, realiza estudios de investigación artística, da conferencias... Digamos que ha encontrado el modo y la manera perfecta para trabajar en múltiples campos artísticos, que hace que sean complementarios entre sí.

En agosto de 1926, escribe a Reyes:

> ¿Le llega el rejuvenecimiento de los finales de los 30? Yo siento algo así en mí. Y estoy dispuesto a sacarle todo el decente provecho que pueda, porque supongo que será la última juventud. Pinto y escribo y hasta eruditizo. [...] Las melancolías, hieden. No hay más que dos cosas: Confección y Espíritu. Lo demás, bendito viento que pasa.[14]

Lo curioso es que no fue viento, sino un huracán lo que le pasó a Moreno Villa. Muy pocos meses después de escribir esta carta conocerá a una joven norteamericana, judía y pelirroja con la que vivirá una frustrada

[13] Para una mayor información sobre la pintura de José Moreno Villa puede consultarse: Juan Pérez de Ayala (ed.), *José Moreno Villa [1887-1955]*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1987.

[14] Carta de José Moreno Villa a Alfonso Reyes. Madrid, 2 de agosto de 1926 (correspondencia, Archivo Capilla Alfonsina, México). Recogida en "Homenaje a Alfonso Reyes", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núms. 13-14, 1993, pp. 122-123.

historia de amor de todos conocida. Pero a pesar del fracaso, sale del apuro demostrando su espíritu deportivo: "Pero ¿cómo ha de haber pasado la juventud si he empezado a bailar a los cuarenta años y me ha traído hasta el Nuevo Continente una muchacha fantástica?",[15] se dice a sí mismo con toda la razón. En 1928 le escribe a Reyes:

> ¿Qué me pasa? Pues que estoy en una constante febrilidad de producción; que no vivo sino para la pintura, la literatura y la revista *Arquitectura* que confecciono y lleno [...] El espíritu se ahogaba ya en el sentimiento. La congoja no permitía respirar. Por eso rompí con la poesía mía. Y ahora me encuentro con el espíritu como con un caballo bravío; y me divierte su doma y el quedar rendido todas las noches, para despertar más fuerte y entrenado a la mañana.[16]

Es el mismo impulso que le hace escribir: "El alma no reza. / Ya no reza el alma, / el alma que fue romántica / tiró su romántica peineta. / Es tiempo de hacer".[17] O estos otros versos: "En todos mis actos morir / para nacer en cada obra, / mientras el cuerpo me proyecta / en el Tiempo como fija sombra".[18]

En 1929 publica *Jacinta la pelirroja* y en 1931 sus tres series de *Carambas*.[19] Son sus libros de poesía más conocidos y reconocidos. En estos años, para Moreno Villa

> El fenómeno poético es un estado de gràcia. No sé cómo poder dibujarlo con la pluma. Yo sé que me deslizo totalmente de lo circundante y que penetro en una zona luminosa y sorda, donde la situación de mi ánimo o la intención inicial que traía al penetrar en ella va cuajando o expresándose gracias a la baraja de posibilidades, recuerdos, asociaciones de la fantasía. En aquella zona mandan mucho los contrarios: la luz y la sombra, la ironía y la gravedad, la fe y la incredulidad, la pena y la alegría. Son los que dan el claroscuro.[20]

Y llegamos al quinto registro, de angustias y problemas, el período de 1933 a 1936 que se muestra más agitado. Por un lado, Moreno Villa se centra en su trabajo de Jefe de Archivo del Palacio Real y se entretiene persiguiendo a los enanos, bufones, negros, locos y niños que poblaban la

[15] *Vida en claro*, p. 136.

[16] Carta de José Moreno Villa a Alfonso Reyes, Madrid, 13 de noviembre de 1928. Recogida en: "Homenaje a Alfonso Reyes", pp. 123-124.

[17] "El alma en acción", *Jacinta la pelirroja*, Madrid, Turner, 1977, p. 59.

[18] "Ilusión", *Litoral*, núm. 5-7, octubre de 1927, p. 44.

[19] La primera edición de *Jacinta la pelirroja (Poema en poemas y dibujos)*, apareció en Málaga, Litoral, 1929; *Carambas*, Madrid, León Sánchez Cuesta, 1931.

[20] "Poética", en Gerardo Diego, *Poesía española. Antología, 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932, p. 149.

corte de los reyes de la Casa de los Austria;[21] pero también son años en que publica muchos estudios y trabajos de arte en revistas especializadas. Aunque su pasión por la historia del arte nunca fue abandonada, esta época resulta ser la más académica, dentro de lo académico que podía ser Moreno Villa.

Por otro lado, la tensión española e internacional se advierte en sus poemas de *Puentes que no acaban*[22] y, sobre todo, en su serie de artículos *Pobretería y locura*[23] que le provoca fama, prestigio y problemas, pues acaban siendo censurados. Considero este libro como uno de los mejores retratos de la descomposición de España en 1935, de un aviso o de una situación de alarma ante el cariz que tomaban las cosas.

Se inicia 1936, y cumplidos los cuarenta y nueve años, el poeta se detiene a reflexionar. *Salón sin muros*, librito impreso por Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, contiene siete poemas.[24] El que da título al libro lo considero como uno de los más hermosos y logrados de Moreno Villa. Como autoconfesión, como autorretrato creo que no había alcanzado, hasta entonces, la serenidad, la ironía, la sabiduría que respiran estos versos. Con este libro se inicia, o se anuncia, la tercera y última etapa de su poesía. En México, poemas como "Edad"[25] o "La noche del Verbo"[26] suponen la cristalización de lo escrito entonces. "Salón sin muros" es un largo poema, así que citaré salteando algunas estrofas:

"Las hijas de las madres que amé tanto"
me festejan, me impulsan al baile,
me alborotan los pelillos grises de la mollera
y me miran como a un imposible padre-soltero,
como a cosa que se ve y no se cree.
[...]
Pero, como de cierto, ya tengo 49 navidades,
mi ser y mi modo de ser son un poco raros.
Y las hijas de las madres que adoré un día
me miran y tocan para comprobar mi existencia.
Lo mismo, exactamente lo mismo que yo.
[...]

[21] Investigación que se convertirá en *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*, México, La Casa de España en México, 1939.

[22] *Puentes que no acaban*, Madrid, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre Impresores, 1933.

[23] *Pobretería y locura*, México, Leyenda, 1945. Se recoge la serie de artículos que publicó en *El Sol*, de Madrid, en 1935.

[24] *Salón sin muros*, Madrid, Ediciones Héroe, 1936.

[25] "Edad", *Puerta severa*, México, Tierra Nueva, 1941.

[26] "La noche del Verbo", *La noche del Verbo*, México, Tierra Nueva, 1942.

Aun en esta hora de reflexión,
notando las pausas de la pluma
y las vacilaciones del pensamiento
me parece que actúo de medium
o que mi yo carece de esqueleto mortal.[27]

Meses después estalla la Guerra Civil y comienza el exilio. José Moreno Villa llega a México, como invitado del gobierno mexicano, el 7 de mayo de 1937. Genaro Estrada le espera en la estación de ferrocarril.

Lo más importante en esta última etapa es que, por circunstancias imprevistas, su vida cambia en lo profundo de forma radical. "Las circunstancias se han impuesto a la voluntad individual".[28] En otra parte escribe: "Mi poesía va siendo cada vez más y más un monólogo con el destino".[29]

Este séptimo registro de sometimiento a la realidad y al destino se expresa de varias maneras: por un lado, el amor, el casamiento, el nacimiento de un hijo. Por otro, la enfermedad, el exilio, la añoranza de su tierra y el diálogo con la muerte.

En estos últimos años, claro está, hay de todo: momentos eufóricos y momentos tristes. Pero quizás es el equilibrio ya encontrado lo que mejor le retrata. Recordando al joven poeta, Moreno Villa reconoce que:

> El hecho es que una sensibilidad aguda para el dolor me conducía a ese estado de pena que necesitaba ser comunicada, exteriorizada de algún modo. Y el modo era la poesía como confesión y comunicación con el prójimo. Creo que en esto no he cambiado.[30]

Era volver a ese "abrir el pecho" que en 1924 rechazaba. Pero también podría ser otra cosa:

> Ciega como el amor. Así es la poesía. Por encima de todo cálculo y juicio, se presenta y pide ser atendida. No le preguntéis al poeta por los móviles de su ocupación ni por las consecuencias en la vida. Os diría que el impulso poético es superior a toda lógica; que obedece a él por pasión y hasta por deber; deber de descargo sentimental o espiritual.[31]

[27] "Salón sin muros", *Salón sin muros*, pp. 9-13.
[28] "Memorias revueltas. El alma timpánica".
[29] Manuscrito. Fechado: 26 de julio de 1949, p. 219. Cu 5-92. Seminario José Moreno Villa.
[30] Manuscrito. M-5-34. Seminario José Moreno Villa.
[31] "Ciega como el amor", *El Nacional*, 12 de julio de 1953.

Esta hermosa declaración podía poner punto final a esta charla; pero, además de confesión, comunicación con el prójimo, deber de descargo sentimental o espiritual, me gustaría terminar con una ráfaga de intensidad interior:

A veces oigo los pétalos
de la rosa dando en tierra;
tan tirante es el silencio;
tan en aviso está el alma.
A veces oigo la fuga
de la luna en su viraje;
tan grande es la soledad;
tan tenso vive el espíritu.[32]

[32] "A veces oigo" se publica por primera vez en *Las Españas*, núm. 1, 1946, p. 1. Moreno Villa lo recogerá, con el título "Oigo", en la sección "Poemas escritos en América 1938-1947" de su antología *La música que llevaba. 1913-1947* (Buenos Aires, Losada, 1949, p. 19). Se vuelve a incluir como inédito en *Voz en vuelo a su cuna*, México, Ecuador Oº O' O", 1961, p. 22.

LA POESÍA INTELECTUAL DE JOSÉ BERGAMÍN

FEDERICO ÁLVAREZ ARREGUI
Universidad Nacional Autónoma de México

A algunos les parecerá un despropósito la sola caracterización intelectual de no importa qué poesía si ésta es auténtica. Y más aún cuando el poeta al que se caracteriza de ese modo –José Bergamín en nuestro caso– ha escrito lo siguiente: "La obra de arte como la criatura humana nace de irracionalidad y muere de intelectualismo".[1] *Ergo...*: Bergamín, poeta irracionalista, poeta antiintelectual...

No sería ésta, a mi juicio, una lectura acertada. Cuando Bergamín dice que la obra de arte nace de la irracionalidad, no está diciendo que nazca de irracionalismo; cuando dice que muere de intelectualismo, no está diciendo que muera de intelectualidad. Salvar la irracionalidad como origen del arte y condenar al intelectualismo como causa de su muerte, no es negar el carácter intelectual, ideal, incluso racional de la poesía. Jamás cayó Bergamín en las modas antiintelectuales de nuestra época. Poeta auténticamente cristiano, Bergamín llevaba su racionalidad esencial al extremo de sacralizarla:

> La muerte es lo más intelectual, exclusivamente racional, de todo. Por eso es la razón de ser de la vida.
>
> Los derechos de la inteligencia son los derechos de la muerte. Tal vez los más sagrados.[2]

Páginas adelante Bergamín añade:

> El intelectual absoluto defiende esos derechos mortales como si hiciera de la Muerte la dama de sus pensamientos. El intelectual absoluto cruza por nuestro mundo [...] como la imagen y figura genial grabada por Durero del "Caballero de la Muerte". Mide, ese caballero, como el mismísimo Diablo, por el rasero de la muerte la vida; y por el de la razón, la verdad.[3]

[1] José Bergamín, *Aforismos de la cabeza parlante*, Madrid, Turner, 1983, p. 31.
[2] *Loc. cit.*
[3] *Ibid.*, pp. 56-57.

Ese "intelectual absoluto" es la inteligencia absoluta: la de la muerte, es decir, la de la vida, es decir, la de la verdad absoluta de la razón. No es necesario añadir que, en tanto que humana, esa razón y esa inteligencia, aunque también sagradas, son quiméricas (*i.e.*, utópicas): "La razón, como la mujer, es una cosa humana porque no puede dejar de ser divina. O diabólica. O dicho de otro modo: quimérica."[4]

Muchísimos poetas —todo emoción, sentimiento y subconciencia— rechazan ser intelectuales y racionales. Bergamín, incorporando a su razón aquel sentimiento y emoción, preserva siempre en su quehacer poético, el ejercicio de la inteligencia y de la razón... poéticas, en tanto que compromiso. "Escribir es pensar, y pensar, comprometerse". En 1929, al escribir sus impresiones sobre la poesía de Jorge Guillén, escribía estas palabras que, de hecho, habrían de empezar, ya entonces, a distanciar, aunque él pretendiera identificarlas, su "arte poética" de las de su propia generación:

> La poética que parte de este postulado racional [el de "ponerse en trance de razón", de "razón de ser" poética] se pone realmente en un compromiso [...], da la cara: una cara de la razón.[5]

De otra manera, la poesía es un "molde vacío" (y, dice en otro lugar, un "vacío de alma").[6]

Ve con admiración, en Byron —y de ahí, siguiendo a Goethe, su no-romanticismo— al "poeta tal vez más inteligente, más intelectual, más cerebral", capaz, por ello, de juntar, para nosotros, "una moral y una metafísica" (y aquí aparece el *a priori* comprometido, el "dar la cara a la razón" que hemos visto antes); moral y metafísica que son "el segundo círculo de la estructura secreta de la poesía" (el primero es, con toda lógica cristo-bergaminiana, la mística, y el tercero lo ocupan las otras "m" iniciales e iniciáticas: magia y música).[7] Y aquel *a priori* comprometido (anterior al de Sartre, y mucho más ambicioso: racional y quimérico a un tiempo) es la luz que va delante. Insiste en ello al prologar las poesías completas de Machado, en 1940: "Fue siempre la poesía la que dio expresión a su pensamiento; mas fue también siempre este pensamiento suyo, hondo, vivo, español, el que dio raíces filosóficas y morales a su poesía".[8]

[4] *Ibid.*, p. 71.

[5] "La poética de Jorge Guillén", *La Gaceta Literaria* (Madrid), núm. 49, 1929; en *Prólogos epilogales*, Nigel Dennis (ed.), Valencia, Pre-Textos, 1985, p. 33.

[6] *Aforismos de la cabeza parlante*, p. 44.

[7] *Fronteras infernales de la poesía*, Madrid, Taurus, 1959, p. 177.

[8] "Prólogo", Antonio Machado, *Poesías completas*, México, Séneca, 1940, p. 14.

Poco a poco vamos viendo que no se trata, como es obvio, de una razón razonadora sino de una razón apasionada. En sus aforismos Bergamín apunta con ambición sintética: "Pascal: la inteligencia de la pasión. Nietzsche: la pasión de la inteligencia".[9] Es su ámbito: "oscuro pensamiento conmovido", unidad cien veces reiterada de pensar y sentir: "no sé si estoy pensando lo que siento / o estoy sintiendo el pensamiento mío".[10] El pensamiento es concepto, como quería Kant, pero es también, sobre todo en poesía, imaginación e intuición: alumbramiento (sintético) repentino de una inteligencia (analítica) acumulada, regida por un *a priori* quimérico. Lo vio, el primero, Juan Chabás, crítico tan injustamente olvidado y amigo entrañable de Bergamín: "La obra entera de José Bergamín [...] está igualmente penetrada por dos virtudes, dos potencias creadoras: su don poético y su pasión intelectual".[11]

Por eso no resulta, al cabo, extraño que en su asombroso prólogo a *Trilce*, de César Vallejo,[12] Bergamín caracterice la poesía española del 27 como una "nueva poesía racional". En la primera lectura de esta frase, puede acaso pensarse que se trata de una errata, y que, en el manuscrito original, Bergamín pudo haber escrito "nueva poesía nacional" (sobre todo cuando leemos a renglón seguido: "y radicalmente española"). Pero, poco más adelante, al hablar de Alberti, dice que "en el *pensar* poético de Rafael Alberti [soy el que subraya, FA], la razón es una pasión como en la filosofía aristotélica y escolástica; y recíprocamente: la pasión es una razón: razón de ser y razón de estar, exclusivamente poetizado o creado todo en el universo". Y más adelante aún: "la poesía tiene su lógica propia, como los astros, su pensar espiritual incorruptible. Y no porque la poesía no tenga razón, sino porque la tiene suya propia, razón que le sobra: que por eso, con la razón, es con lo que ha de salirse siempre, con la suya"... Así, tras el lirismo esencial de la línea becqueriana y del habla andaluza popular (Machado, Jiménez), la generación del 27 (que nuestro autor prefiere llamar "de la República") "siguió —dice Bergamín— un empeño más racional, más, en cierto sentido, arquitectónico: más constructivo". Todo se aclara: frente al flujo libre del subconsciente surrealista (y romántico), la conducta estética consciente. Los ejemplos son Salinas, Guillén, Alonso y Alberti.

[9] *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, José Esteban (ed.), Madrid, Cátedra, 1981, p. 108.

[10] "Cuando me siento el corazón vacío", *Poesía 1. Sonetos, Rimas, Del otoño y los mirlos*, Madrid, Turner, 1983, p.38.

[11] Juan Chabás, *Literatura española contemporánea 1898-1950*, La Habana, Cultural, 1952, p. 584.

[12] Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930 [2ª ed.]. El prólogo de Bergamín se recoge en *Prólogos epilogales*, pp. 77-81.

Ya se ha subrayado más de una vez la distancia que existe, en cuanto a la práctica del surrealismo, entre la poesía francesa y española. Pero Bergamín, al afirmarla, sigue distanciándose, acaso no de manera consciente, de su propia generación. Y se acerca extrañamente a la estética clásica que propusiera el "romántico" Poe, que hacía del quehacer poético una operación de la inteligencia. Esta operación de la inteligencia era sin duda alguna una dación de forma, y la forma una intelectualización de lo sentido: conocimiento.

En *Trilce*, aunque de manera opuesta, se produce un fenómeno parecido: las "sorprendentes cabriolas neologistas [sirven] a su compasión racional poética [...] de trampolines para el salto peligroso de las palabras". Esta compasión "racional" nada tiene que ver, por supuesto, con ninguna imposible explicación razonadora de la poesía, ya que, "por esta armazón esquelética se transmite [...] el profundo sentido y sentimiento de una razón puramente humana"; "porque consiste su razón espiritual de ser en eso: en sobrepasar [...], por el pensamiento, los obstáculos tradicionales del lenguaje", respetando "aquella cualidad especial, singular y única, que las palabras adquirieron en nuestra racionalización primera, durante la infancia".

Parecen reunirse aquí, en una brillante precursoría, Jakobson, Levi-Strauss y Piaget. El papel primigenio del pensamiento es tajante: "sobrepasar [...], por el pensamiento, los obstáculos tradicionales del lenguaje". Todo lo contrario del tan socorrido dictado misterioso del lenguaje: se piensan palabras.

En un artículo apenas conocido, publicado por Bergamín en México, en 1945, nuestro autor recordaba a un chulapón madrileño creado por el sainetero López Silva que, elogiando la elocuentísima palabra de algún paisano, decía que cuando hablaba, *omitía* —por emitía— el pensamiento. Y Bergamín se preguntaba:

> ¿Se puede hablar, escribir o leer, tan barrocamente de ese modo, que sea omisión y no emisión la palabra del pensamiento? Los psicólogos escolásticos nos dan de la palabra esa versión de traducción, y traición, del pensamiento. ¿Pues el pensamiento hace la palabra o la palabra el pensamiento? ¿Y cuál a cuál traduce o traiciona?

Son las palabras las que mandan. "La literatura, [...] ¿es cosa de palabras, no de letras, pura palabrería? ¿Y qué hay que más sea? En el principio, la palabra".[13] La paradoja —arma, la primera, del pensamiento

[13] "El honor de las palabras. Traducciones y traiciones", *Letras de México*, núm. 111, 1945, p. 69.

bergaminiano— funciona aquí de maravilla. Literatura: palabrería. Logos. ¿Y qué hay que más sea? Por eso la música nos engaña: "nos engaña siempre porque no puede nunca cumplir una palabra que no tiene".[14] ¿*Ut musica poiesis*? ¿*Ut pictura poiesis*? No. Bergamín se alinea con Antonio Machado: "Ni música ni pintura sino palabra en el tiempo".

Logos, pues. Pero, ¿no estamos hablando de poesía? El intelectualismo que rechaza Bergamín es justamente *lógico*, razonador, frío, juego presuntuoso de estilo (del que no siempre el propio Bergamín se salvaba). Y sobre todo, abstracción. Y la manifestación de lo abstracto es, en principio, el concepto. ¿No estamos a cien lenguas de la imagen poética?

Se nos viene aquí a las manos el problema del barroquismo de Bergamín, una de las características más precisas de su estilo; y con éste, el de la relación barroquismo-conceptismo, imagen-idea. Dice Bergamín, con su sempiterno regusto por el retruécano y la paronomasia: "El teatro nacional de Lope se hace *no*cional en Calderón". Ahí está el concepto: en una de las facetas más altas del teatro español: en el mejor barroquismo de la poesía en nuestra lengua. Y ese barroquismo separaba razón y pasión, y, como recuerda Evangelina Rodríguez Cuadros, exigía siempre una petición de principios: "Para el hombre barroco, un comportamiento o un gesto cultural era siempre portador de una demanda de teoría que lo justificara".[15]

Creo que, en la poesía barroca de Bergamín, esa petición de principio es aquel "dar la cara" que hemos recordado más arriba. Pero no dar la cara razonadoramente, argumentativamente, sino *paradójicamente*. La paradoja es en Bergamín imagen *más* pensamiento: el *no*cionalismo de Calderón anulado y salvado por el paradojismo de Unamuno, su maestro mayor. Recordemos el gusto con que Unamuno se adentraba en ciertos modismos populares: "el autor de mis días", "matar el tiempo", "abrigar esperanza"... Bergamín llevó este gusto hasta el regodeo virtuoso y, no pocas veces, artificial, culterano. Pesaba mucho en él el placer obsesivo por el juego de palabras, de significados, de etimologías; por la familiaridad y divorcio de sus aliteraciones; por el ingenio elegante y sorpresivo, hecho de contrastes y paradojas. Pero esas paradojas no eran un juego inocente; eran, sobre todo, expresión, en el límite, de la inteligencia. Dice en uno de sus aforismos:

[14] *Aforismos de la cabeza parlante*, p. 52.

[15] Evangelina Rodríguez Cuadros, "Introducción" a *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986, p. 27.

> Una paradoja es como un paracaídas. Sirve para no romperse la cabeza. La paradoja es el paracaídas del pensamiento. Si, al arrojarnos al vacío, no se nos abre oportunamente para sostenernos en el aire, estamos definitivamente perdidos.[16]

Paradoja, pues, que es riesgo y pasión. Pero pasión intencional, buscadora, conocedora. Dice: "Por la pasión, la inteligencia. Pasión no quita conocimiento; al contrario, lo da".[17] Ahí reside la originalidad, la peculiaridad bergaminiana: pasión y conocimiento. Tensión más que extensión, dirá en otro lugar. ("La poesía es siempre pensamiento porque no puede ser nunca extensión").[18] Pensamiento y sentidos: inteligencia desazonada, angustiada a veces.

> Huyendo de la forma y de la idea
> escapa el pensamiento
> como si una jauría de palabras
> lo fuese persiguiendo:
>
> hasta que cae en la engañosa trampa
> que le tiende el silencio
> trabándose en la red de los sentidos
> en que se queda preso.[19]

Entre los dos extremos se perfila una conciencia poderosa, despierta, vigilante, lista para no dejar perder la iluminación repentina: ¿gnosticismo intelectual?

En ese trance de la inteligencia se transparenta el gran poeta original que es Bergamín. "Mairena —dijo Antonio Machado— lo hubiera incluido siempre entre los *originales*, nunca entre los *novedosos*".[20] Tan original que, habiendo surgido como líder de su generación (son muchos los que lo dijeron), quedó al final marginado. La historia ha de devolverlo a su lugar señero.

[16] *Aforismos de la cabeza parlante*, p. 39.
[17] *El cohete y la estrella*, p. 81.
[18] *Ibid.*, p. 119.
[19] José Bergamín, "Huyendo de la forma y de la idea", *Poesía 1*, p. 204.
[20] Antonio Machado, "Mairena póstumo", *Hora de España*, núm. 22, 1938, p. 11.

LOS EXILIOS Y LAS SOMBRAS EN LA POESÍA DE CONCHA MÉNDEZ

CATHERINE G. BELLVER
University of Nevada, Las Vegas

El exilio se identifica comúnmente con la separación absoluta de una persona de su tierra natal, generalmente por razones políticas, de guerra, persecución o injusticia; pero el exilio es una experiencia humana de complejas y múltiples implicaciones que trascienden más allá de las consecuencias de la expulsión de uno de su territorio. Junto al exilio geográfico o físico, se pueden distinguir otras variantes de este doloroso fenómeno, las cuales abarcan niveles ontológicos, sociales o psicológicos de la existencia. Por ejemplo, al escribir acerca de Luis Cernuda, Octavio Paz habla del "exilio espiritual" del hombre moderno, esa soledad omnipresente de sentirse prisionero y perdido en la vida.[1] El crítico norteamericano Paul Ilie, por su parte, se ocupa del "exilio interior", entendido como un exilio social, como la marginación que sufre un escritor dentro de su mismo país a consecuencia de la censura y de la opresión.[2] A nivel psicológico, se puede hablar de un exilio que coincide con la predisposición subconsciente hacia sentimientos de enajenación y alteridad o con la ruptura de ciertas necesidades subconscientes de relaciones íntimas.[3] En cualquiera de sus diferentes manifestaciones, el exilio provoca sentimientos de separación, soledad

[1] Octavio Paz, "La palabra edificante", *Papeles de Son Armadans*, núm. 35, 1964, pp. 45-46.

[2] Paul Ilie, *Literature and Inner Exile*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1980.

[3] Las definiciones del exilio son numerosas y hasta innumerables porque la investigación sobre el fenómeno comprende no sólo muchos estudios sino también diferentes perspectivas: la literaria, la histórica, la sociológica. Cuando se habla del exilio, con frecuencia se consideran las consecuencias psicológicas de la inmigración sobre un escritor; pero casi siempre dentro de un contexto político y colectivo en vez de como situación individual, privada. Pueden citarse, sin embargo, ciertas excepciones a esta tendencia. Michael Ugarte, por ejemplo, afirma que los hablantes de toda la poesía de Luis Cernuda siempre parecen "to be drawn away from where they stand". Véase "Luis Cernuda and the Poetics of Exile", *Modern Language Notes*, núm. 2, 1986, p. 325. De forma parecida Solita Salinas de Marichal percibe una predisposición a sentimientos de exilio en Rafael Alberti: "Alberti es el poeta que no está nunca donde quisiera: el desterrado del mar, primero, y desterrado de su tierra después." Véase "Los paraísos perdidos de Rafael Alberti", *Ínsula*, núm. 198, 1963, p. 10.

y ausencia que se proyectan frecuentemente en la poesía a través de la repetición de la imagen de la sombra, acompañada de sus motivos complementarios de oscuridad, vacío y negación. La correlación entre el exilio y la sombra sobresale en la poesía de Concha Méndez Cuesta, poeta nacida en Madrid en 1898 y exiliada en México durante más de treinta años. En la poesía que Méndez escribió entre 1932 y 1945, los títulos mismos de sus libros –*Niño y sombra*, *Lluvias enlazadas* y *Poemas. Sombras y sueños*– anuncian el papel central de las sombras como vehículo poético en la producción de esta época clave. La sombra funciona como importante hilo unitivo para entrelazar diferentes tipos de exilios con consistente intensidad.

El exilio geográfico empieza para Concha Méndez en 1937 cuando huye con su hija de dos años a París, donde se queda hasta que su esposo, el poeta Manuel Altolaguirre, se reúne con ellas en 1939.[4] Los tres pasan entonces a Cuba y están allí cuatro años antes de fijar su residencia en México. La poesía que Concha Méndez escribe en el destierro, como ha señalado ya Emilio Miró, se inunda de sombras:

> el desarraigo de la ausencia, la mordedura de la nostalgia, presentes y dolientes en casi todos los poetas "del éxodo y del llanto", son también en ella sombras y silencio, sombras y soledad, sueños y recuerdos. La luz, el mar, el viento, el alma mostrada a flor de piel, el corazón y su canción, los sueños, que inundaban sus primeros libros, se irán oscureciendo, adentrándose en la noche, poblándose de sombras invasoras, crecientes. Y la esperanza se metamorfoseará en memoria, lo por vivir en lo vivido.[5]

Un motivo polifacético, la sombra, aparece constantemente en la poesía de destierro como sombría figura de los horrores de guerra, como recuerdo nostálgico del pasado feliz, la imagen del presente truncado y la configuración de un futuro incierto y oscuro.

Dado que Concha Méndez, junto con otras muchas mujeres exiliadas, no conoció directamente las horrendas escenas de muerte y destrucción, la sombra de sangre se disipa pronto de sus versos, a diferencia, por ejemplo, del caso de uno de sus compatriotas masculinos, Rafael Alberti, para quien quince años después de la contienda nacional, la "maldita sombra", como él la llama, sigue todavía como una fuerza agobiante que parte su corazón.[6] No obstante esta diferencia, cuando Concha Méndez menciona la guerra

[4] Sobre su viaje al exilio, véanse sus memorias, Paloma Ulacia Altolaguirre, *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1990, pp. 101-115.

[5] Emilio Miró, "Preliminar" a Concha Méndez, *Vida a vida y Vida o río*, Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 1979, p. 11.

[6] Rafael Alberti, *Poesías (1924-1967)*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 946.

lo hace, como Alberti, en términos apocalípticos de sangre que contamina todo hasta el mismo mar:

¡No! ¡Que la mar es de sangre!...
¡No! ¡Que la lluvia es de sangre!...
¡No! ¡Que se quejan los aires!...
No abras, niño, los ojos,
porque vas a asombrarte.[7]

El dolor del destierro abarca no sólo la amarga conmoción ante los sucesos históricos sino también el difícil trauma interior de reconciliación entre el pasado añorado y el presente angustiado y entre éste y el futuro del retorno soñado. Para Juan José Domenchina, poeta de la sombra por excelencia, tanto el presente como el pasado son sombra. Como explica Concha Zardoya, "La vida es una sombra velada por la fuerza del pasado; por esta razón, el sol radiante de lo actual no consigue deslumbrar ni siquiera animar al hombre".[8] La dicotomía temporal y espacial ocasionada por el exilio se manifiesta en la poesía del exiliado a través del frecuente uso del contraste y la yuxtaposición de los niveles desunidos de su vida. En un poema que Méndez escribió en Cuba, la guerra, aunque no mencionada, es la sombra larga que convierte un motivo tan querido y generador de alegría como es el mar en origen de emociones negativas. El poema empieza con los siguientes versos, "Antes, me asomaba al mar / y el corazón en el pecho / se me ponía a cantar", y termina con estas palabras tristes, "ahora cuando veo la mar, / escucho a mi corazón / y se me pone a llorar".[9]

Los efectos del exilio pesan no sólo sobre el presente sino también sobre el pasado. La soledad provocada por la nostalgia, como señala Biruté Ciplijauskaité, hace al que se ausenta sentir un hueco en su existencia, pero también la tierra dejada atrás se queda sola.[10] Esa tierra puede evocarse entre las sombras del recuerdo, pero el paisaje revivido, además de imaginado, es diferente, transformado por los estragos de la guerra en espectro de lo que era antes. Concha Méndez mira hacia el río Manzanares y lo ve todo cambiado:

Pequeño río de un cuento,
hoy con la guerra, más chico,

[7] Concha Méndez, *Poemas. Sombras y sueños*, México, Rueca, 1944, p. 52.

[8] Concha Zardoya, *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Gredos, 1974, t. 3, p. 180.

[9] Concha Méndez, *Lluvias enlazadas*, La Habana, El Ciervo Herido, 1939, p. 57.

[10] Biruté Ciplijauskaité, *La soledad y la poesía española contemporánea*, Madrid, Ínsula, 1962, p. 199.

todo enfangado y sangriento...
[...]
Y el Madrid que tú servías,
ya no es el mismo Madrid.
Te salió un sol de tragedia;
fuego volcó sobre ti.[11]

De esta forma, aunque buscada, la nostalgia ensombrece el presente del poeta con imágenes que confirman la realidad de su exilio. Es cierto que la nostalgia tiene una doble función; además de fuente de recuerdos dolorosos, es un vehículo de refugio, portador de imágenes consoladoras. La poeta cierra los ojos y se imagina de nuevo en una verbena de San Isidro, vestida de manola con mantilla de madroños; pero sus ojos cerrados corroboran la condición inmaterial de sus evocaciones. Junto a estas imágenes, perceptibles sólo por los ojos de la imaginación, surgen otras aún más tenues y delebles. Por encima del silencio llegan los perfumes de los parques floridos de Madrid y la llamada de sus tierras lejanas, la voz de "la parda Castilla" y las "voces azules" del mar. Aun cuando consuela, el pasado permanece lejana sombra de lo que una vez era.

En la poesía de destierro de Concha Méndez, más que la borrosa presencia de la patria perdida, se destaca la sombra en el sentido de oscuridad existencial, la sombra como estado de ánimo que abarca la incertidumbre, ambigüedad y desesperanza anuladoras del deseo de vivir. Esta situación de aniquilación se concretiza a través de una expresión metafórica en que la oscuridad, matizada por elementos de turbiedad y lobreguez, traduce la desorientación, confusión y estancamiento existenciales que la poeta siente. En un poema declara:

Entre turbias lagunas bogar veo la Vida.
Deja estelas de fango, al pasar, cada cosa
[...]
No despierto a una hora que no traiga consigo,
en un sordo silencio, una queja enganchada.[12]

La incertidumbre es un tema reiterado en la poesía de los poetas exiliados y un motivo para cuestionarse la autenticidad de la vida.[13] Para Concha Méndez son inciertos tanto el presente que, según dice, "Camina

[11] *Poemas. Sombras y sueños*, p. 38.

[12] *Lluvias enlazadas*, p. 56.

[13] Como demuestra Ciplijauskaité (*op. cit.*, pp. 209-215), "¿Es auténtica la vida de un desterrado?" es la pregunta que se reitera a través de la obra de poetas del exilio tan dispares como Domenchina y Alberti.

sin saber adónde / acompañada sólo de los vientos", como el futuro, ese "norte indeciso" hacia el que va "sobre hielos". Dentro de la metáfora general de la vida como camino, como viaje, los impedimentos que se presentan a lo largo de ese transcurrir se consideran como dificultades propias de la vida, pero cuando la vida se concibe como una constante dificultad, la vida en sí puede verse como carga. Estar vivo, metafóricamente, es estar agobiado.[14] De ahí que Méndez contrapone la metáfora de la vida como camino a la de la vida como laberinto. Se pregunta, "por qué habré venido / a este laberinto de las soledades, / del que nunca salgo por más que me esfuerzo, encontrando sombras...".[15] El laberinto —pasadizo intrincado y oscuro— tuerce y niega el fluir de la vida, haciendo que ésta se vuelva sobre sí en un sombrío estancamiento no menos frustrante que el de las "turbias lagunas" del poema citado antes. De esta forma la sombra sirve de vehículo para expresar los sentimientos ocasionados por la ruptura en el transcurso familiar de la vida del exiliado.

Rodeada de un "silencio sordo" que sólo la "queja enganchada" puntúa, la poeta se sumerge en una soledad oprimente, laberíntica y dañina. Característica universal de los poetas del destierro, la soledad se manifiesta de diferente forma específica, apareciendo, en algunos, como profunda desesperanza y marginación hostil y, en otros, como apagada melancolía o intensa tristeza. La desesperanza se asocia, según el poeta checo exiliado Czeslaw Milosz, con la primera etapa del exilio.[16] Así ocurre en la poesía de Concha Méndez, para quien la incertidumbre de su condición circunstancial desemboca en un nihilismo existencial que la mueve a dejar de definir la vida como un tropezar entre entornos sombríos para identificarla con la nada, el no ser. De metáfora del dolor, la sombra pasa a representar la conceptualización de la existencia. La poeta recurre a una serie de afirmaciones de negación, ausencia y vaciedad que se apoyan sobre una base lingüística de vocablos como "sin", "ni", "no" y "nadie" y de imágenes que connotan frialdad o vacío (como "desierto", "frío", "escarcha", "nieves", "eco", "sombra", "ceniza", "niebla"). Al desaparecer su interés en la vida, se engendra una indiferencia que le hace declarar: "Nada me importa. Hasta aquí he llegado / importándome todo en demasía", y se produce una amargura cínica que la lleva a querer buscar la mentira, los disfraces y la hipocresía. La vida es sombra por todo lo que se ha perdido, que se ausenta y que no está.

[14] Mark Lakoff y Mark Turner, *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, p. 25.

[15] *Lluvias enlazadas*, p. 62.

[16] Czeslaw Milosz, "Notes on Exile", *Books Abroad*, núm. 50, 1976, p. 282.

La contradicción interior provocada por el destierro llevó a muchos escritores españoles a reflexionar sobre Unamuno;[17] pero Concha Méndez prefiere eludir la tensión equilibrada unamuniana para acudir al sentido de temporalidad, desengaño y descenso del Góngora que ve todo deshacerse "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada". En una glosa a Góngora, Méndez define la vida como dolorosa y pasajera, pero exagera la sobriedad del "intertexto",[18] con la intercalación de notas más amargas y fatalistas —"sin remedio" y "veneno"— de modo que se lee: "la vida es ciervo herido, sin remedio / que las flechas le dan veneno y alas".[19] La visión negativa que caracteriza la poesía barroca concuerda con la postura de Concha Méndez, pero mientras sus antecedentes del siglo XVII aguantaban las imperfecciones de la vida con estoica resignación, Méndez abraza la negación con impulso melodramático. La poeta se funde con el vacío; y la sombra se hace materia prima de la esencia humana: "Se mueve el mundo silenciosamente; / en él no somos sino pura sombra".[20] En su extremo decaimiento espiritual, la poeta entrevé sólo una salida, la de la sombra absoluta, del olvido y el no ser: "Para sobrevivir en lo posible / camino voy de un mar, que es el olvido".[21]

Para algunos poetas, el destierro causa un cambio radical de la voz con que cantan, pero en la poesía de Méndez la sombra como configuración de sentimientos de separación y pérdida antecede a la Guerra Civil. En *Vida a vida*, de 1932, la sombra ya empieza a reducir la intensidad del resplandor de sus versos juveniles, a medida que su voz, como observa Emilio Miró, "brota desde las sombras, los recuerdos, los sueños, con un dramatismo intenso que desemboca, en algún texto, en el nihilismo".[22] Estas tempranas apariciones de la sombra recalcan su función como reflejo más de una disposición psicológica que de un cambio circunstancial. A partir de 1932 las sombras y los sueños, la oscuridad y la luz, se enfrentarán en la poesía de Méndez, algunas veces compaginándose y alternándose y otras veces chocando en un conflicto interior de inquietud desoladora.

La sombra se alarga para apagar por completo los destellos de luz en *Niño y sombra*, libro escrito después de nacer muerto su hijo en 1933. En este libro las imágenes de oscuridad —noche, bruma, niebla— se combinan con otras de frialdad y silencio para crear un paisaje anímico de desolación.

[17] Véase José Luis Aranguren, *Crítica y meditación*, Madrid, Taurus, 1955, pp. 187-191.

[18] Éste es el término empleado por Gustavo Pérez Firmat para el texto injertado en otro en el proceso de la intertextualidad. Véase "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura", *Romanic Review*, núm. 69, 1978, p. 1.

[19] *Lluvias enlazadas*, p. 58.

[20] *Poemas. Sombras y sueños*, p. 24.

[21] *Ibid.*, p. 64.

[22] Miró, art. cit., p. 20.

El silencio penetra el cuerpo humano superando sus propiedades audibles para alcanzar dimensiones fisiológicas: "¡Qué vacío dejaste, al partir, en mis manos! / ¡Qué silencio en mi sangre!".[23] La sombra adquiere múltiples cualidades; como atributo perceptible, oscurece, pesa, y enfría desde fuera, y como esencia espiritual, coincide con la substancia humana y la experiencia vital. La madre se siente sombra y el niño perdido se intuye como sombra impalpable, inalcanzable, mientras la vida se define como vacío parentético entre límites oscuros. Declara la poeta: "De lo oscuro venimos y vamos / a otra noche pulsando caminos. / Y la luz de la vida no sirve".[24] Lo mismo que en los poemas sobre el destierro, en aquellos sobre el niño muerto, la sombra como presencia externa trasciende a esencia vital con implicaciones metafísicas. En el caso de *Niño y sombras* los sentimientos de soledad, distancia y pérdida derivan de una separación no de un lugar sino de una persona, creando una sensación de exilio interior, emotivo, irreconciliable con todo entorno físico.

Este tipo de exilio emotivo y particular se repite una década después, al abandonarla su esposo. Se entremezcla ahora con los motivos del exilio físico, colectivo para crear en *Poemas. Sombras y sueños* (1944) un entretejimiento de diferentes hilos oscuros con alguna que otra hebra luminosa de auto-afirmación. La omnipresencia de las sombras se reafirma desde el poema titulado "Sombras", que empieza:

> Las sombras bajan, se esconden,
> por los troncos, por la yedra,
> entre los altos ramajes;
> otras por el suelo quedan
> como fantasmas tendidos
> bien pegados a la tierra.[25]

La poeta se confunde exterior e interiormente con esta esencia sombría llamándose ahora a sí misma "otra sombra" y refiriéndose después a su angustia como a "la noche de mí misma". La representación monocroma usada hasta *Sombras y sueños* para traducir el dolor resulta, sin embargo, insuficiente para la multiplicidad de sus penas, ya que en cuanto éstas se acumulan, varían en magnitud e intensidad. Por lo tanto la poeta las ve de todos los colores —blancas, amarillas, azules, rosas, bermejas, grises, verdes y, como siempre, negras. Al contrario de su uso típico, el color complementa en vez de suprimir a las sombras. A pesar de esta paradójica

[23] *Lluvias enlazadas*, p. 13.
[24] *Ibid.*, p. 24.
[25] *Poemas. Sombras y sueños*, p. 13.

consistencia, la opacidad cede hasta cierto punto a la luz para establecer un efecto de claro oscuro, de alternancia entre derrota espiritual y esperanza. En un momento la poeta habla de sentirse "perdida del todo / por terrible tempestad!" y en seguida ve su alma moviéndose sobre el mar "camino de algún lugar". El hundimiento continuo en *Niño y sombra* da lugar a ocasiones de lucha en *Sombras y sueños*. Colocada en este libro en medio de las fuerzas oscuras del mal y las luminosas del bien, la protagonista de esta batalla interior resiste la derrota y entrevé la luz penetrar en sus sombríos paisajes anímicos. Los "fantasmas de hielo y sombra" que le persiguen y la cercan no logran acobardarla, ya que puede afirmar: "al hielo que me oponen / les pongo fuego y llama". El destierro se impone desde fuera por causas ajenas, pero se siente y se vence por dentro, como la misma Méndez confirma:

> Para que yo me sienta desterrada,
> desterrada de mí debo sentirme,
> y fuera de mi ser y aniquilada,
> sin alma y sin amor de que servirme.
> Pero me miro adentro, estoy intacta,
> mi paisaje interior me pertenece,
> ninguna de mis fuentes echo en falta.
> Todo en mí se mantiene y reverdece.[26]

El exilio se define casi siempre como la separación de un individuo de un grupo, como acto social dentro de un contexto histórico adverso, y cuando se discuten las dimensiones psicológicas del fenómeno, invariablemente se pone énfasis en los aspectos materiales, espaciales, en la fragmentación psíquica entre "the self at home versus the self away," como dice Michael Ugarte.[27] No obstante esta acepción generalizada del término, el exilio también puede denominar la separación entre un individuo y otro ser, junto con sus consecuencias psicológicas, no tanto de fragmentación como de amputación, y no tanto de desdoblamiento y distanciamiento como de abandono y disminución. Así ocurre para la madre doliente, quien siente las raíces de su identidad humana cortadas y su alma sumida en la oscuridad. Básandose en estudios psicológicos, algunos teóricos concluyen que la identidad psíquica de la mujer depende del establecimiento y la continuidad de relaciones íntimas con otras personas, mientras la orienta-

[26] *Ibid.*, p. 71.

[27] Michael Ugarte (art. cit., p. 326), subraya que el fenómeno del exilio abarca dimensiones no sólo diacrónicas sino también sincrónicas. Entre éstas destaca los factores espaciales y temporales, la importancia del contexto político, el dilema existencial y los términos psicológicos como conflictos recurrentes en toda literatura de exilio.

ción teológica del hombre se forma a través del apartamiento individual y la ejecución de sus proyectos.[28] Dentro de este esquema, para la mujer la ruptura de lazos emocionales produce sensaciones de exilio comparables a las del destierro. La poesía de Concha Méndez confirma las conclusiones de aquellas críticas feministas literarias que, comparando la perspectiva femenina y la masculina ante la realidad, han observado que las mujeres, tanto en su vida como en sus escritos, ponen énfasis en las interrelaciones personales antes que en los enlaces políticos o históricos.

Las omnipresentes repercusiones del exilio emotivo pueden impedir la posibilidad de cualquier antídoto. Hablando del exilio físico sufrido por los poetas españoles, Ciplijauskaité nota que entre ellos el compromiso político inspiró versos entusiastas durante la guerra y fomentó después una solidaridad fraterna.[29] El exilio psicológico que representa para una madre la pérdida de su hijo no admite estas posibilidades. Carente de la justificación ideológica, de la confianza en la victoria moral o el sentido de comunidad que consuelan y unen a los desterrados, Méndez, cuando pierde a su hijo, poetiza una soledad más radical y penetrante que la de los desterrados. Se ha mostrado que aún cuando la mujer escribe sobre la guerra y el exilio físico, son los elementos de comunicación personal los que enfoca.[30] Shirley Mangini, por ejemplo, ha observado que hasta entre las mujeres militantes de la causa republicana predomina lo psicológico sobre lo político: "While the men talked about questions of war and sexual prowess during their idle hours, women were preoccupied with the intimate details of psychological and physical survival".[31] De todas formas, entre ellas se percibe lo que Mangini llama "the urgent solitary voice of collective testimony",[32] una preocupación por testimoniar las vidas de otras mujeres víctimas de la guerra. Privada de ese sentido de comunidad femenina y de la fraternidad ideológica característica de los poetas masculinos, la voz de Méndez se levanta en su mundo poético como la de una persona desamparada clamando en el desierto. Para Ciplijauskaité, su obsesión por el lamento representa cierto estancamiento tanto personal como estilístico y una huida de la vida

[28] Véase Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978; Carol Gilligan, *In a Different Voice*, Boston, Harvard University Press, 1982.

[29] Ciplijauskaité, *op. cit.*, pp. 188-193.

[30] Véase Estelle C. Jelenek, *Women's Autobiography*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.

[31] Shirley Mangini, "Spanish Women and the Spanish Civil War: Their Voices and Testimonies", *Rendezvous*, núm. 2, 1986, pp. 15-16; "Three Voices of Exile", *Monographic Review*, núm. 2, 1986, pp. 208-215; "Memories of Resistance: Women Activists from the Spanish Civil War", *Signs*, núm. 17, 1991, pp. 171-186.

[32] Véase "Three Voices of Exile", p. 209.

a zonas de vagas ilusiones y ensueños pasados;[33] pero es precisamente el tono elegíaco lo que une a las diferentes clases de exilios —sean físicos o emotivos, geográficos o psicológicos.[34] Que la separación de seres queridos, en vez de un lugar querido, le produzca a la autora un profundísimo sentido de pérdida y ruptura, no niega que su experiencia se conforme a las definiciones del exilio y que su expresión sea insistentemente sombría. En la poesía que escribe después de 1932 predomina la oscuridad: la sombra rodea a la poeta, ella se siente sombra, y la esencia vital se identifica con la sombra. Sin embargo, como implica el título *Sombras y sueños*, aunque las sombras oscurecen su mundo, no apagan los sueños por completo. Por un lado, se entrega al mar del olvido, pero por otro aplaza su rendición a las sombras; en un momento pide que le dejen que "gota a gota beba en fuente del olvido" y en otro afirma su renovación interior.

En Méndez la experiencia de exilio es un fenómeno complejo que comprende diferentes circunstancias y niveles de separación: como madre cuando se le muere el hijo, como española cuando se destierra y como mujer cuando la abandona su esposo. Concha Méndez hace constar en su poesía el sentido de pérdida, desarraigo y soledad que constituye el exilio en sus amplias connotaciones existenciales, físicas y psicológicas. En cada caso el dolor la empuja a sumergirse en la oscura fosa de la ausencia, el vacío y la incertidumbre. La sombra sirve de apta metáfora de la difusa presencia, el sentido de tenebrosidad, y el agobio de estos sentimientos. A medida que los exilios se multiplican, la sombra cobra un significado cada vez más amplio. Hasta cuando la poeta se sobrepone a la sombra para entablar una renovación psíquica, lo hace por los vaporosos caminos de su alma. Evadiéndose del dolor causado por circunstancias exteriores se traslada a confines privados, intangibles, y así hace total su existencia entre sombras.

[33] Biruté Ciplijauskaité, "Escribir entre dos exilios: Las voces femeninas de la Generación del 27", en Adolfo Sotelo Vázquez (coord.) y Marta Cristina Carbonell (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, t. 2, p. 123.

[34] Richard Exner, "*Exul Poeta*: Theme and Variation", *Books Abroad*, núm. 50, 1976, p. 286, confirma esta idea: "Equally uniform on the part of most exiles is the desire to reminisce and to remember, lest we forget and fail to exorcise the very causes of exile".

EL SILENCIO ACTIVO. POESÍA Y PENSAMIENTO EN LA OBRA MEXICANA DE EMILIO PRADOS

FRANCISCO CHICA

Comenzaron a caminar por el prado
arriba a tiento, porque la oscuridad
de la noche no les dejaba ver cosa alguna

CERVANTES

Morir por lo invisible, he ahí la metafísica

E. LÉVINAS

MÉXICO, DESTINO FINAL DE UNA PALABRA

Es curioso observar cómo la obra de Emilio Prados, gestada en las fuentes del idealismo romántico, intuye desde muy pronto cuál va a ser su suerte final, el mundo trascendido en el que acabará arraigando su permanente impulso de tránsfuga. El paisaje del exilio mexicano aparece ya dibujado en estos versos premonitorios de *La tierra que no alienta* (1930-33): "Náufrago o vagabundo / bajaré en mi destino / a ese profundo mar parado / donde flotando quieto / entre calientes tierras me consuma y me entregue". Su misión última también es entrevista: "Me verán otros ojos donde mi vida aliente / y una espina les guíe hacia otra llaga suspirante, / la lágrima que muere porque el dolor la vence, / el niño que sucumbe..."[1] Tras el fracaso que supuso la guerra, el poeta asume de forma definitiva su prisión, la soledad de su voz incomunicada que buscará a partir de aquí territorios más firmes en los que desarrollarse. No habrá ya más "causas perdidas", porque sabe cuáles son los límites a los que debe circunscribirse todo ámbito de actuación verdadera. Sólo en la reconquista del propio misterio puede fecundarse la palabra del poeta, si quiere salvarse para sí mismo y para los demás. Y es aquí donde adquiere sentido el aparente ocultamiento

[1] Emilio Prados, *Poesías completas*, ed. y pról. Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, México, Aguilar, 1975, t. 2, pp. 544 y 546.

que observamos en su actitud de los últimos años. Un ocultamiento en el que todo se nos aparece como *presencia* y no como representación.

Más allá de la lectura política que se ha venido haciendo de los mismos, lo que encontramos en los libros que Prados escribe a partir de 1930 es el anuncio de la derrota del hombre interior, ese hombre completo, no fragmentado en su sentimentalidad, por el que tan fuertemente apostaría en los años de lucha. Su intento desesperado por liberar "la voz cautiva" del Hombre, en la que late siempre la búsqueda de entrega amorosa al otro, está traspasado por la propia historia personal que trata de realizarse inmolándose en la causa colectiva de la sociedad española. Una entrega que al verse interpretada en los términos de exterioridad que impuso el enfrentamiento ideológico, quedaba en gran medida devaluada. Confundido el verdadero alcance de su protesta, Prados detestaría a la larga esta parte de su obra que condicionada por el eco social que alcanza se le aparece como una huida de su destino real. Después del extraordinario despliegue de conciencia que habían supuesto los años de la Guerra Civil, y tras un largo período de inadaptación y desconcierto, su poesía entra en la que podemos considerar su etapa más personal y productiva. Si el período español había estado marcado por el desajuste permanente en cuanto a la tentación clasicista en la que pronto se instalan la mayoría de los miembros de su generación, su voz encuentra en México el espacio idóneo en el que desarrollar la *idea activa* de creación que siempre había perseguido.

Recluido en un voluntario apartamiento, lejos ya de las trampas de la ideología y de todo deseo de reconocimiento social, su escritura asume definitivamente la verdad esencial (esa verdad flotante, de todos y de nadie) de la que había partido en los lejanos años de la Institución. La aceptación de la radical desnudez del Hombre en la que se asienta su imagen de desterrado no era nueva. Las repetidas escapatorias del círculo de amistades de la Residencia durante los años juveniles evidencian el sentimiento de soledad y exclusión al que se ve abocado su utópico despegue de lo material. Si en la primera fase de su poesía la "huida" se nos presenta como escape de la realidad dolorosa, concentración para afrontarla, o también como promesa de futuro, en México se consolidará en su valor metafísico de entrada al Universo, comunión de su cuerpo con el Cuerpo Total de la Historia. El desasimiento de su voz –su independencia en suma– encuentra aquí la fértil *terra incognita* en la que logra enraizar su obra más lograda. Contra lo que se ha repetido frecuentemente, México no es un decorado ajeno a la misma. El relato de Octavio Paz sobre su país se corresponde exactamente con la experiencia del poeta:

> En el Valle de México el hombre se siente suspendido entre el cielo y la tierra y oscila entre poderes y fuerzas contrarias, ojos petrificados, bocas que devoran [...]. La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen [...]. Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo.[2]

Exilio o destierro no serán ya esas palabras que andan de boca en boca esperando ser redimidas por algún acontecimiento externo, sino que constituyen el lugar *utópico* por excelencia, la "patria del poeta" finalmente alcanzada. Fue esta aceptación de su destino último la que no siempre se entendió bien en el círculo de los refugiados españoles, y menos aún en el sórdido ambiente literario de su país. Si la primera utopía pradiana se desarrolla en la ciudad inventada de *Litoral* (utopía fundamentalmente amorosa que en los años de la República Española muestra su verdadera cara humana), México supone el punto más alto de la misma al quedar ya despojada de toda atadura social, de todo compromiso que no fuera el de su propia voz responsable. Lejos de ninguna renuncia, la conquista del dominio privado significa la instalación definitiva en las convicciones en que siempre se había sustentado su vida. Sólo la cotidianidad más irrelevante puede dar cuenta de las miles de anécdotas, llenas de generosidad y altruismo, en que ahora se vuelca. La sombra de sus maestros (Giner de los Ríos, García Morente, Landa) tiñe de religiosidad laica una actuación que sólo puede comprenderse desde el concepto de intrahistoria y ética personal que recibe en el período decisivo de formación en la Pequeña Residencia.

Resulta muy difícil reconstruir el auténtico perfil biográfico de las últimas décadas de su vida al que sólo podemos acceder indagando en los pequeños detalles de su intimidad, entre sus jóvenes amigos españoles y mexicanos, escudriñando en minucias aparentemente insignificantes de su entorno, o en el círculo anónimo de desheredados (en realidad sus auténticos herederos) en el que se movió a diario. María Zambrano, que siguió de cerca su trayectoria de desterrado, parece estar glosando su figura cuando habla de "esos bienaventurados que [...] solamente en la hondura de la desdicha se hacen presentes, se aparecen".[3] Empeñado en derribar para el futuro cualquier imagen "convincente" de escritor, su figura se nos escapa en el silencio revelador de lo trivial o lo insignificante. Advertimos aquí el mismo desamparo, el mismo peligro, que amenaza a su obra poética: una palabra que no quiere "fijarse", que tiende a ver en la concreción literaria una traición a su objetivo central, que no es otro que la captura del vaivén

[2] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 19ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 18-19.

[3] María Zambrano, *Los bienaventurados*, 2ª ed., Madrid, Siruela, 1991, p. 63.

abierto —y abismático— de la vida: "Piedra al aire / sin relación de elipse, ya infinita".[4] Interpretado frecuentemente por sus compañeros de generación (y posteriormente por la crítica que consagró la primera imagen normativa del grupo), como un inadaptado al modelo que tenía más próximo, Prados arrastrará pacientemente los sambenitos de oscuro, místico, hermético o trascendente, no siempre acuñados desde una valoración suficiente y desinteresada de su obra. Su colaboración en la Editorial Séneca, en la primera fase de *Cuadernos Americanos*, o en alguna breve aparición pública (el recital que ofrece en 1956 en los "Viernes Poéticos" organizados en el INBA)[5] son sólo la punta de iceberg bajo la que se esconde el verdadero alcance de su actuación. Pocas veces encontramos en la vida de una persona un mundo privado tan intenso, tan volcado en el "diálogo" con los demás ("nace en mi lengua un pueblo iluminado", leemos en *Signos del ser*), en quienes se pierde y se confunde.

Ha sido Juan Larrea quien mejor ha sabido dar la crónica de esta rica aventura interior en la que el pensamiento poético no es sino asunción transformadora de un humanismo que se libra de las ataduras sociales y culturales para consolidarse en el desbordamiento y en la entrega. Su interpretación nos devuelve el profundo sentido que supone el trasplante americano del escritor:

> Vaga entre el ser y el no ser por regiones difícilmente accesibles donde, no la conciencia del poeta sino el universo entero, parece haberse desmaterializado. Todo permanece en suspenso [...] resonando, embalsamando el silencio, un silencio de cielo y alma presentes.[6]

El tono visionario de estas palabras quedará matizado por un testimonio posterior en el que ofrece una imagen más cercana del poeta moviéndose entre la gente más sencilla, "aquella que despertaba sus afinidades psíquicas", sintiéndose "substancia de colectividad", en el mismo suelo esencial de un César Vallejo. Será esta la Tierra de Promisión en la

[4] Todas las citas del poeta que aparecen en el presente trabajo sin referencia expresa, pertenecen a los libros centrales de la etapa mexicana que analizamos.

[5] Durante este año, el Departamento de Literatura de dicha institución, dirigido por Andrés Henestrosa, organizó una serie de recitales poéticos que tuvieron lugar en la sala Manuel M. Ponce. Junto con Prados intervinieron Rubén Bonifaz Nuño, José Pascual Buxó, León Felipe, José Gorostiza, Efraín Huerta, Carlos Pellicer, Elías Nandino, Juan Rejano, Luis Rius, *et al.* Véase *Aguinaldo poético*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1956, antología publicada al respecto, con notas biobibliográficas de F. Sánchez Mayáns.

[6] Juan Larrea, "Ingreso a una transfiguración", pról. a *Jardín cerrado*, México, Cuadernos Americanos, 1946.

que el escritor se libere de los límites individuales para "filtrarse, como por endósmosis, en otro cuerpo más amplio, cósmico, quizá infinito".[7]

Desde el México / Universo de Prados, emblema ya de la humanidad, se entiende en todo su alcance la negativa a oír las voces que lo animaban a volver a su país: "¿Regresar? ¿Cuándo? Este lugar / es todo el tiempo". Nada nos resulta ajeno en el anonimato en que nos envuelve su crónica, muy alejada por cierto del extrañamiento que advertimos en otras voces del exilio tendentes a la postre a reafirmarse en los valores propios. La memoria de lo español, siempre presente, se transforma al entrar en contacto con una realidad alejada de las imposiciones morales y sociales de las que partiera: no cabía pues ningún retorno. Su Ítaca, como la de los admirados románticos alemanes, pertenecía ya a un pasado irrecuperable. La interpretación en términos de "nostalgia" de la obra mexicana –acuñada desde la óptica de un nacionalismo ramplón–, es uno de los tópicos que más daño le han hecho, impidiéndonos acceder al radical salto expresivo por el que apuesta su apertura final. Empeñados en mantenerlo dentro de las convenciones que la crítica ha establecido para su generación, hemos tratado de librarlo de esas extrañas "adherencias impuras" en las que no nos reconocemos. El olvido de Prados, pues, no es inocente. La radicalidad de su mensaje en un medio progresivamente conservador en cuanto a la función de los lenguajes artísticos, y su permanente desconfianza con respecto a la legitimación social del discurso literario, explican la cuarentena a la que se ha visto sometido. Llevando a un extremo la idea de *descentramiento* que preside todo exilio, la escritura última de Prados, espoleada en su permanente lucha por reajustar palabra y pensamiento poéticos, constituye uno de los capítulos más innovadores y activos de la poesía hispánica contemporánea.

Clausura y voluntad creadora

Aparte de revelar una grave crisis personal, los primeros libros que el autor escribe en México apuntan hacia una búsqueda basada en la reorganización de conciencia que pronto va a encontrar vías para manifestarse. El reconocimiento de la nueva realidad queda ya fijado en los poemas de *Aparición del trópico*, serie escrita en 1939 que quedará integrada en libros posteriores. Las indecisiones que encontramos en estos textos son el síntoma de la batalla expresiva a la que se ve abocado su discurso al tratar

[7] Juan Larrea, "Carta a Bernabé Fernández-Canivell", en "Homenaje a Emilio Prados", *Puertaoscura*, núm. 6, 1988, pp. 59-62.

de readaptarse al contrastante medio que lo rodea. En *Penumbras I* (1939-41) y *Mínima muerte* (1939-44) comienza a percibirse la nueva estrategia que activando pensamiento y lenguaje trata de romper la pasividad del contemplador sorprendido. A propósito del rumbo que tomaría su poesía, quizás convenga recordar aquí la importancia que supuso para un sector de la literatura del exilio la celebración en México del cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz. La fructífera relectura de su obra llevada a cabo en 1942 por un grupo de escritores españoles y mexicanos, así como la aparición en la Editorial Séneca de sus *Obras completas* (edición que pasó desapercibida en España, como lamentaba hace unos años Manuel Andújar, y en la que intervinieron en diversa medida Gallegos Rocafull, Bergamín y el mismo Prados)[8] marcarían ya un punto de referencia obligado en su poesía. Octavio Paz advertía en esa ocasión el carácter excepcional de una experiencia en la que lo religioso lograba fundirse con el elemento social: "Para que la experiencia de San Juan se realice otra vez será menester un hombre nuevo y una nueva sociedad, en la que la inspiración y la razón [...], el amor y la sociedad, lo colectivo y lo individual, se reconcilien".[9] Es precisamente este ámbito de *reconciliación amorosa* el que tratará de recuperar la escritura de Prados, venciendo las imposiciones de la historia.

Volcado en el reconocimiento del dolor propio y ajeno, el poeta conecta pronto con el rico psiquismo del mexicano amenazado también por una larga historia de silencio e inmersión religiosa. En interacción con este territorio común, el yo irá disolviéndose en un progresivo juego de alteridades que trata de abordar el ser en su esencialidad. El retrato humano y geográfico del nuevo país (los volcanes, el bosque de Chapultepec, la deslumbrante luz del valle de México) aparece de forma creciente en estos poemas, como en un gran *fundido* que se superpone a los fragmentos del paisaje andaluz perdido. Es el presente, y no el recuerdo nostálgico, el motor que potencia los mecanismos expresivos de su búsqueda. La interiorización no es ausencia sino exploración y rastreo. El impulso germinativo que se anuncia por todas partes, la "huella de voz desnuda" en la que ahonda la memoria, es el pre-sentimiento de un despertar definitivo, que viene envuelto en dudas y cavilaciones: "¿Adónde podré buscar / la voz de este pensamiento / que en mí formándose está?" Entre caídas ("Hoy nada sé, pero siento / que para un saber camina / todo mi conocimiento") y autoafirmaciones ("Sé lo que quiero decir / y sé bien por qué lo digo") se nos

[8] Manuel Andújar, "Gallegos Rocafull: una edición olvidada de las Obras de San Juan de la Cruz", *Signos de admiración*, Jaén, Diputación Provincial, 1986, pp. 143-146.

[9] Octavio Paz, "Poesía de soledad y poesía de comunión", texto leído en 1942 en la celebración de San Juan patrocinada por la Editorial Séneca. Recogido en *Primeras letras (1931-1943)*, Enrico Mario Santí (ed.), México, Vuelta, 1988, p. 298.

da cuenta del *ser nuevo* que se adivina. En este "des-nacer de la Historia", entrevisto desde el principio de su obra pero planteado ahora con total convencimiento, se fundamentará a partir de este momento toda su poética.

Pero lo que interesa a nuestro acercamiento es *desobstruir* todo el proceso de comprensión de su obra, anclada en interpretaciones mecánicas que han insistido en un quietismo religioso que oculta la ruptura epistemológica planteada abiertamente en el ciclo último de su poesía. Su ruptura final en relación con el modelo expresivo del 27 –y en general con el panorama de la lírica española contemporánea– sólo puede enfocarse desde una perspectiva crítica que rebase la idea de sentido único para abordarla desde los propios mecanismos lingüísticos y de pensamiento que pone en juego. El carácter anticipatorio de su palabra explica en parte el largo olvido al que se le ha sometido.

> Cuando un hablante individual –escribe Rossi-Landi– logra rehusar los modelos impuestos y opera en sí mismo cierta inversión lingüístico-comunicativa, el castigo que debe pagar es su expulsión o marginalización de la comunidad lingüística. Alguien que no aprende a hablar como los demás o que empieza a hablar una lengua personal, desviada de los modelos, ya no es comprendido.

Lo que anima a todo intento transformador es el deseo de "elaborar nuevas mediaciones constructivas entre lo lingüístico y lo no lingüístico, o simplemente encontrar mediaciones que se han perdido [...] La desalienación lingüística en realidad pertenece al futuro".[10]

Jardín cerrado, publicado en 1946, es a pesar de su título un libro escrito en la calle, en contacto directo con los accidentes y los personajes más triviales de la vida diaria.[11] No estamos pues ante una metáfora del yo del poeta sino ante la imagen de un hermetismo ambiental cuyo misterio humano se va desentrañando a lo largo de estas páginas: "Yo canto mi pensamiento / y el pensamiento no es mío / sino de quien me lo da". Los árboles, alamedas, huertos, arroyos, fuentes, que aparecen en los poemas forman parte de los paseos en torno a su casa de la colonia Cuauhtémoc, y son tan reconocibles como esos "dormidos en la yerba" que pueden verse hoy en cualquier parque del Distrito Federal. Su poesía "ensimismada" no

[10] F. Rossi-Landi, "Ideas for the study of linguistic alienation", en *Between Signs and Non-Signs*, Amsterdam, John Benjamins, 1992, pp. 264-5. Traduzco del original en lengua inglesa.

[11] Julia Crespo, una de las personas más cercanas al poeta en estos años, me confirma que Prados escribió los poemas de este libro en el Jardín Ródano, pequeño parque frente a Chapultepec en el que después se instaló la trashumante Diana de Olaguíbel Rosenzweig. Situado cerca de su casa de calle Lerma, entonces era un verdadero "jardín íntimo", tal como lo capta él, acotado por árboles y plantas, en el que la gente gustaba pasar sus ratos de ocio.

es abstracción metafísica, sino diálogo abierto e integración con el medio vivo en el que nace. La rica simbología de los textos forma parte del tejido humano de la ciudad que habita, convertido en magma creativo que recupera y dota de sentido la voz silenciada de cuanto le rodea. Entre ecos de voces generacionales bien reconocibles, tenemos la impresión de estar asistiendo a la explosión final, realmente entregada, del *Cántico* guilleniano. A pesar de la progresiva diseminación de lenguaje que comenzamos a advertir, las imágenes "directas" de las que se nutren estos poemas seguirán aflorando en superficie, dejando un inconfundible rastro de contaminación humana. Tras la lección de la Guerra Civil española, Prados había aprendido que la intervención directa enmascara con frecuencia la *escucha* —esa larga expectativa de diálogo— que conduce a la verdadera transformación social y moral del hombre. Para él la ética es una instancia anterior y previa a la política.

Pero si *Jardín cerrado* significa la condensación de los materiales que habían conformado sus libros anteriores, supone también el punto en el que se volatilizan esos elementos hacia una *deriva* insospechada de lenguaje y pensamiento. La composición que cierra la última parte del libro, concebida bajo el indicativo título de "La sangre abierta", es bien sintomático al respecto: "Hoy siento que mi lengua / confunde su saliva / con la gota más tierna de rocío / y prolonga sus tactos / fuera de mí [...] Hoy sí, mi piel existe, / mas no ya como límite [...] Hoy soy ya Todo: Unidad / de un cuerpo verdadero". Traductor de lo ajeno, el escritor presiente también estremecido el *horror vacui* al que se ve arrojada una voz que ya no le pertenece. Perdido el soporte de sujeto, la palabra poética no es más que signo errático, "Demonio de la Nada". El eco de Novalis se hace aquí especialmente presente: "buscamos por todas partes lo Absoluto, lo Incondicionado, y sólo encontramos cosas".[12]

Enfrentado al callejón sin salida al que se ve abocado el pensamiento contemporáneo, lo que observamos en sus libros posteriores es la encarnizada lucha con el vacío para aferrarse a una significación liberadora de lo humano. La idea de que toda nuestra actividad mental es lenguaje, no le conduce al nihilismo moral. Como señala José Mª Valverde a propósito de los peligros que entraña la primacía lingüística subrayada por Nietzsche, ésta

> también podría verse como una ayuda a la liberación de lo más profundo humano, del instinto del bien y del mal en toda su plenitud, e incluso, para

[12] Novalis, *apud* Alfredo de Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Tecnos, 1992, p. 67.

algunos, de la posibilidad de una fe transcendente, superando los límites de los conceptos teológicos y aun del vocabulario religioso convencional.[13]

Si desde el principio esta escritura había tendido a separarse del discurso de su generación por vías de una trascendencia que ponía en tela de juicio el valor del yo poético, entra ahora en lo que podemos considerar su plena autonomía. El espacio de lucidez creadora que se inaugura aquí ya no puede asirse a los valores logocéntricos –sociales o religiosos– en los que se sustentaba la visión clásica de sujeto, y no se resolverá más que en el conflicto permanente, continuamente aplazado, entre lenguaje y pensamiento. Aunque Prados, refugiado en su pequeña parcela de afectos comunes, rehuyó siempre el distanciamiento del intelectual, no conviene olvidar que su biblioteca de México nos devuelve la imagen de alguien muy preocupado por los avances de la hermenéutica contemporánea en el campo de la filosofía, el arte, la ciencia, etc.[14] Las notas y subrayados que encontramos en los libros de Freud, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, etc., nos ayudan a reconstruir el perfil de su búsqueda durante esos años.

La humanidad como relato

He analizado en otro sitio el malestar que atraviesa el texto pradiano arrastrado por su propia disidencia biográfica y literaria. Malestar que se basa en la aceptación del *desasimiento* que caracteriza el fin del horizonte humanista anunciado por el pensamiento más consciente de la Modernidad, al que el escritor permanece especialmente atento durante esta etapa.[15] Los ecos de la lectura de Heidegger comienzan a hacerse manifiestos, aunque como veremos nuestro poeta elude la tentación quietista –ahistórica– en la que queda anclado su pensamiento. Frente a las trampas del logos estructurado, Heidegger había impulsado una concepción del pensamiento como pura hermenéutica, entendiendo el lenguaje como manifestación de autoconciencia,

[13] José María Valverde, *Nietzsche, de filólogo a Anticristo*, Barcelona, Planeta, 1993, p. 38.

[14] En ella hemos encontrado un número apreciable de volúmenes de sociología, poesía, arte, psicoanálisis, biología, antropología, pensamiento oriental, historia de las religiones, astronomía, etc., de los que daremos cuenta en un próximo trabajo. Entre los libros de filosofía y lenguaje cabe destacar numerosas obras de Jung, Freud, Adler, Hume, Kant, Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Ortega, Russell, Unamuno, S. Weill, R. Mondolfo, J. Wahl, Landsberg, Fromm, Dilthey, Sapir, Cassirer, Bachelard, A.E. Taylor, Heidegger, Bochénsky, Wing-Tsit Chan, M. Zambrano, J. Gaos, García Bacca, J. Xirau y otros.

[15] *En el cuerpo del lenguaje (14 poemas de Emilio Prados)*, sel. y pról. Francisco Chica, Málaga, Newman/Poesía, 1991.

> como un decir absoluto fundamentado en sí mismo, anterior a toda gramática [...] Se trata de convertir el pensamiento en algo pasivo, recibido por el pensador desde su propio ser lingüístico originario.[16]

En el límite de lo indecible la palabra de Prados no es más que pura materialidad lingüística inscrita en un texto que se le escapa, que ya no le pertenece. Perdido el discurso del yo poético, queda sólo la *espera*, esa misma situación de latencia significativa que advertimos en otras poéticas contemporáneas, igualmente "exiliadas" por una *lucidez* que les lleva a dinamizar de forma extrema los mecanismos de conciencia lingüística.

Río natural (1950-56) es un intento de fundamentar la pérdida a través de un fantasmal diálogo con los orígenes. En el proceso de introspección —que da lugar a algunos de los textos más impresionantes de la poesía en español— no encontramos ya referencias estables sino restos espaciales y temporales, pura desintegración de conciencia que confluye en la corriente de un presente continuo. La fractura del lenguaje, los constantes cortes e interrogaciones, las apelaciones a la identidad nos indican que la historia personal ha sido ya ampliamente rebasada por lo que no es más que presencia germinadora. Todo queda transferido a una totalidad desde la que se anuncia el nacimiento del ser nuevo, libre de imposiciones, en un medio natural también restablecido. El rastro biográfico no es más que el vehículo ("Mi cuerpo estoy llenando / de muertes que he salvado") que garantiza la permanencia de la esperanza humana. La oscura peregrinación hacia el seno materno que impregna de reminiscencias edípicas todo el libro, nos coloca ante el intento de restablecer la vida en su fase preliminar y salvadora.

En sus últimos títulos asistimos, como en un nuevo *Génesis*, a la configuración del mundo recién creado, emergido del agua bautismal que todo lo renueva. Su esfuerzo de recuperación de los orígenes nace de una *sensibilidad ecológica* que le lleva a establecer un diálogo continuo con la naturaleza, único medio en el cual reintegrar la voz humana. A pesar del grado de complejidad expresiva seguimos reconociendo el paisaje cercano —parques y lagos de la ciudad de México, cumbres nevadas del entorno, Desierto de los Leones— simbolizado en ese jardín / paraíso ("principio y fin de conjunción de centro: / veloz presente, admiración sin tregua"), bañado frecuentemente por las torrenciales lluvias del verano. *La piedra escrita* (1958-60) es una reflexión sobre la palabra poética que se revela desde los propios mecanismos productivos del lenguaje, entendido como huella de lo humano: "nacer sólo es cruzarse". Forzadas por la búsqueda de

[16] Ma. F. Benedito, *Heidegger en su lenguaje*, pról. J. Ma. Valverde, Madrid, Tecnos, 1992, pp. 18-23.

la expresión *manifiesta*, sus tentativas se mueven en el agónico espacio anunciado por la filosofía contemporánea: el pensamiento sobre el ser está irremediablemente "atrapado en las redes del lenguaje" (Nietzsche). Es esta lucha con los códigos establecidos la que justifica la desemantización de una palabra progresivamente escorada hacia el vacío de los significantes. "¿Cómo puede el habla –se pregunta George Steiner– comunicar con justicia la forma y la vitalidad del silencio?".[17] La creación ya no es distancia o exterioridad sino constante *aparición* de lo real que no permite mediaciones entre escritura y pensamiento. El poema es un fragmento de materialidad anónima en acción: "¡Avanza! ¡Avanza! ¡No hay nombres! / ¡Ya eres tú! ¡Ya eres él! ¡Ya eres yo mismo!". Es el cuerpo-lenguaje del poeta el vehículo que actualiza y salva ("¡El silencio es presencia y luce y luce!...") la herencia del hombre. De forma extremadamente consciente estos textos abordan la crisis de la creación contemporánea, reforzada por propuestas como la de Wittgenstein sobre lo decible y lo indecible ("Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se muestra, es lo místico")[18] que hizo derivar toda la cuestión epistemológica de ineludibles planteamientos lingüísticos. El símbolo de la nieve-escritura que da pie al poema "Contemplado en el agua" condensa el territorio naciente de la palabra que va a llegar: "meditación de otro lenguaje: nieve / purísima y total nieve de altura / [...] en el misterio / altísimo de la nieve pregunta: / ¿Quién vela en ti?: mi nombre ha terminado". No nos extraña que Prados se considerara ajeno a la estéril polémica sobre la comunicabilidad social de la poesía en la que andaban los ambientes literarios españoles de esos años.[19] Su caso, y el de otras voces maduras del exilio, pone de manifiesto la pérdida real que supuso el capítulo del destierro para la historia de la poesía española contemporánea.

El compromiso humano se acentúa en *Signos del ser* (1960-61), a pesar del *lenguaje sin voz* con el que se construyen sus páginas. Lenguaje y cuerpo (*corpus* / cuerpo real del poeta) son ya el texto global en el que se encarna lo colectivo. Pero ese *rumor multiplicado* sólo puede surgir de la pérdida del

[17] G. Steiner, "El abandono de la palabra", incluido en *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1990, p. 377.

[18] L. Wittgenstein, "Aforismo 6.522" del *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. y pról. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid, Alianza, 1987.

[19] En este período Prados autoafirma progresivamente la conciencia de su diferencia en relación con el contexto literario español. "En realidad, yo estoy conforme con esa gente que me aparta poco a poco del grupo de mi generación y de la poesía [...] Ahora hablan todos de que «la poesía es comunicación» [...] Confunden la comunión (que no han podido dar ni ser) con esa otra palabra tan fea que huele a Ministerio...". En otro momento escribe: "¿Por qué, entonces, ese afán de singularidad y no de comunidad en los que hablan de «comunicación»?". Fragmentos de cartas a Sanchis-Banús, del 15 de mayo de 1959, y 12 de junio del mismo año. Véase Patricio Hernández, *Emilio Prados: la memoria del olvido*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1988, t. 2, pp. 435-436.

yo, cuya dolorosa sombra aparece con frecuencia en el espacio vacío del poema: "Estoy tendido en mi lenguaje. Acabo / de ver cruzar por él mi propio cuerpo". Entre avances y retracciones, la aceptación de una *ausencia* que no puede aferrarse ya a conceptos se constituye en la meditación central del libro. El silencio no es más que expectativa creadora, *cumbre incomunicada que palpita*, en un medio presidido por la idea de desposeimiento. Como recuerda Harold Bloom a propósito del vacío cosmológico que impregna el *Rey Lear*, "un lector sensible sentirá que se le ha expulsado y empujado hasta caer donde ya no hay valor alguno y que se le ha despojado absolutamente de todo".[20] Prados establece en estos poemas la definición más acabada de su poética final:

> Soy sin presencia.
> [...]
> Y sin embargo estoy aquí, tratando
> en mí de hablar, humilde y en silencio.
> ¡Es inútil! Vienen y van las voces,
> se cambian de lenguaje y de invención
> y nada entienden, nada comunican.

En *Cita sin límites*, escrito en los últimos meses de su vida, se repite la imagen del poeta desheredado del lenguaje ("Ciego estás. Tu pensamiento es vista") que sólo actúa de trasmisor de impulsos ajenos.

> Bajo los signos establecidos, y a pesar de ellos, —leemos en Foucault— [el poeta] oye otro discurso, más profundo, que recuerda el tiempo en que las palabras centelleaban en la semejanza universal de las cosas: la Soberanía de lo Mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos.[21]

Se consuma así la idea, larvada a lo largo de la obra pradiana, de un ámbito de creación *espacial* que no admite distancia entre pensamiento y palabra poética. Ambos quedan fundidos en un sólo signo para dar memoria del entramado vivo del hombre: "Un enjambre espesísimo de razas [...] / trozo vibrante en plena vida abierta, / va pensando por mí: Tú eres la calle". En el "desbloqueamiento" de la mirada, convertida en receptáculo de un universo presente y en continuo dinamismo transformador, culminan los problemas de percepción que Prados venía planteándose desde el principio. Pensamiento y mirada son ahora una misma cosa: "Ya

[20] H. Bloom, "Shakespeare como centro del canon", *La Fundación* (Madrid), núm. 2, 1998, p. 13.

[21] Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, 5ª ed., México, Siglo XXI, 1974, p. 56.

no puedo pensar: / retumbo siempre en yo, tú, él... / Mi retina es común...". La nueva parcela de lo real en que se nos coloca es ya la del *acto* puro que ha logrado librarse de las falsificaciones de lo intelectual. En él asistimos a la consecución del diálogo permanente con el otro. Una conversación sin exclusiones ("Mundo abierto es pensamiento vivo", leemos en *La piedra escrita*) en la que el poeta conseguía finalmente dar forma a la magnitud del radical impulso afectivo en el que arraigaba su voz. Su espiritualización no es teológica, no supone ninguna censura de lo humano. Entre las ruinas del yo desmembrado seguimos observando la misma necesidad esencial de interlocutor que hay en toda su poesía, la misma necesidad de un tú corpóreo y erotizado en quien fundamentar la búsqueda. De aquí que en estos poetas la función referencial del lenguaje haya sido sustituida por la fática, función esencialmente afectiva y conectora. La muerte biográfica ("mi nacionalidad, mi cuerpo: / un oscuro bullir como espiral") no es sino reabsorción redentora en lo colectivo, inmersión continua en un magma original sacralizado.

Constructor de lo ajeno, su voz asume definitivamente la ruptura con un pasado ("Fuiste abstracto borrón inútil: personal") con el que ya no puede identificarse: las referencias autobiográficas y las veladas alusiones a la historia de su generación literaria así lo confirman. Sorteando las trampas de la autoafirmación individual, la escritura no puede traducir nada sino el reconocimiento del naufragio en el que se desenvuelve la aventura humana. El exilio no ha sido pérdida sino consecución de lo diverso, único dominio en el que anida la verdad: "¿Regresar? ¿Cuándo?¿A qué?: si ya estamos [...] / Es todo el tiempo / este lugar escrito". Lugar de dispersión y encuentro ("cópula de encarnación total"), la palabra no puede detenerse, es anticipación, no descanso, acción permanente empujada por la cita *sin tiempo y sin lugar* con lo cambiante. La referencia a Heráclito con que se cierra el libro no es casual. No hay, no puede haber punto de llegada aquí. ¿Qué hubiera hecho el escritor de haber vivido otros diez o veinte años más? Seguramente seguir alejado "en lo suyo", seguir quitando máscaras para dejar constancia del silencio y la verdad humanas, único patrimonio al que no quiso renunciar. A pesar de la amenaza nihilista que recorre estas páginas, su *huida* última —el tremendo esfuerzo centrífugo de la escritura— es sólo una adecuación expresiva que sigue estando impregnada de "significación" moral. El nuevo mundo vuelve a quedar integrado en su responsabilidad: "Broto de todo y de nuevo / responsable en la cosecha / que me han dado por llenar".

Debatiéndose en la doble dirección que marcan las filosofías originarias de Heráclito y Parménides, su pensamiento corre paralelo a los intentos de un sector de la filosofía contemporánea que trata de recuperar las posibilidades éticas que encierra toda pasión por lo humano.

A partir de un primer acercamiento a la filosofía de Heidegger, Prados deriva hacia la revisión humanizadora que advertimos en el pensamiento de Emmanuel Lévinas. Frente a la pasiva "gesta del ser" heideggeriana, el filósofo lituano recupera el profundo latido de colectividad en que se sustenta la huella humana. Su necesidad de moralizar la filosofía nace de la "responsabilidad ética con el otro". Una responsabilidad que "duerme en el amor" y en la que nadie puede sustituirnos: "En la proximidad se escucha [...] un pasado inmemorial, un pasado que jamás fue presente, que no ha tenido comienzo en ninguna libertad; este modo del prójimo es el rostro".[22] Un rostro que al dirigirme la palabra "subvierte mi seguridad y mi identidad" y cuya presencia supone una exigencia ética irreductible.[23] Reconociendo la importancia que la filosofía contemporánea ha otorgado a la hermenéutica del lenguaje y a la recuperación del ser encarnado en que se expresa, Lévinas plantea así su duda:

> ¿No ha olvidado acaso —esa filosofía— una tercera dimensión: la dirección hacia el otro que no es solamente colaborador y vecino de nuestra obra cultural de expresión o el cliente de nuestra producción artística, sino el interlocutor: aquel a quien la expresión expresa, para quien la celebración celebra, aquel que es, a la vez, término de una orientación y significación primera?[24]

Como apunta G. González R. Arnáiz, para Lévinas la tarea de la filosofía consiste en "dar razón de lo humano entendido como aquello que está siempre por pensar".[25] Su idea de la metafísica, centrada en la "experiencia ética del rostro", deriva hacia el fondo de humanidad infinita, única forma de nombrar la trascendencia. El sentido de lo humano sólo puede descubrirse "allí donde el «Yo» se fractura y se expone a los «rigores» de una responsabilidad anárquica —sin comienzo— surgida del para-el-otro".[26]

Es desde esta perspectiva de pensamiento (obligada a decir el puro sentir sin tematización "adecuada") desde donde adquieren sentido las paradojas de la última obra pradiana. La soledad del escritor se hace allí solidaridad, la distancia entre el yo y el otro es todo lo contrario de indiferencia.

[22] Emmanuel Lévinas, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, Salamanca, Sígueme, 1987, p. 150.

[23] G. González R. Arnaiz, *E. Lévinas: Humanismo y ética*, Madrid, Cincel, 1988, p. 163.

[24] Emmanuel Lévinas, *Humanismo del otro hombre*, México, Siglo XXI, s.f. [c. 1974], pp. 56-57.

[25] *Op.cit.*, p. 125.

[26] *Ibid.*, p. 46.

Final

"Si he escrito poesía —confiesa el autor en carta a un amigo— es porque es lo único que sé hacer, cómo puedo pensar". Llegaba así a su final una palabra que había iniciado su andadura a la luz de la fructífera experiencia alemana de los años veinte. La problemática intelectual que percibe en la universidad de Friburgo, importante núcleo del pensamiento contemporáneo, marca la crisis de sentido en que irá instalándose su meditación sobre la poesía. El contacto con el romanticismo centroeuropeo y con la idea activa del arte desarrollada por el expresionismo, le harían profundizar en un lenguaje poético ajeno en gran medida a la tradición española. En este sentido la obra de Prados supone un notable esfuerzo por recuperar la dinámica de pensamiento en la que se ha movido la lírica moderna europea. Novalis, uno de los fundamentos básicos de esta poesía, había considerado ya la importancia que en toda lírica verdadera adquieren los vislumbres de indeterminación y caos. Apoyándose en la crisis del sujeto romántico reabsorbida por un sector del simbolismo, Prados tratará de avanzar en sucesivos tanteos hacia nuevas salidas expresivas, en lucha desde muy pronto contra la reproducción extrínseca del mundo. La práctica surrealista, productiva síntesis que entroncaba en gran medida con los movimientos citados, supondrá también una experiencia enriquecedora. Pero será el despojamiento final del exilio el que le permita el acceso a un lugar en el que la palabra poética no supone ya conquista sino interacción creadora, permanente estado de latencia entre poesía y vida. Su psiquismo entraba en ese terreno, anunciado por Rimbaud, en el que la *videncia* (tensión lingüística hecha de antagonismo y contraste) abandona la pasividad perceptiva para convertirse en un factor de modificación de los estratos más profundos del ser. Frente a la idea determinista de estabilidad y equilibrio, en el escenario último de Prados todo es circulación, mutabilidad, reencuentro. Su búsqueda trascendente acaba recuperando una idea activa de la mística ganada para lo humano, en el otro extremo del solipsismo juanramoniano ("morir es sólo / mirar adentro [...] ser castillo inexpugnable / para los vivos de la vida").[27] Esta persistencia de la ética marca la diferencia con la dislocación (inscrita por el contrario en la presencia de un yo autoafirmativo) llevada a cabo por el poeta de Moguer en *Espacio*. Como apunta Salvador Pániker en una reciente y actualizadora lectura del pensamiento antiguo, "la mística es la verdadera aliada de la sociedad abierta. Un

[27] J.R. Jiménez, "Poema 61", *Poesía (1917-1923)*. *Apud* J.R. Jiménez, *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 899.

místico es exactamente lo contrario de un fanático. No absolutiza ningún lenguaje [...] Aquí se trata de lo real realizándose a sí mismo".[28]

Por si queda alguna duda de hacia dónde apuntaba su "experiencia religiosa", Prados desvela claramente su intencionalidad en la cita latina que coloca al frente de uno de sus últimos libros: *Non alia, sed haec vita sempiterna* (Ésta, y no otra, es la vida eterna). Esta contundente afirmación de terrenalidad nos coloca ante el rostro irrenunciable del hombre condenado, del hombre común, con todo lo que puede tener de angélico y execrable. Era ésa la única verdad en la que siempre indagó su obra, desviada frecuentemente en interpretaciones paralizadoras que no han hecho sino ocultar la profunda contestación, el fondo liberador en suma, en la que se sustenta. La celebración de la vida material que se desprende de esta frase "cristiana a la contra" invierte la imagen estática y ejemplarmente santurrona que se nos ha dado con frecuencia del poeta. Su espiritualidad, teñida de un profundo desgarro humano, está siempre marcada por un pensamiento de claras resonancias laicas y heterodoxas.

Aunque la dificultad expresiva de este período nos obligue a acudir a teorizaciones que sin duda estaban también presentes en su intuición poética, no conviene olvidar que el verdadero mundo de Prados nunca se desligó de la suerte común del hombre de la calle. El vuelo de su aventura última se desarrolló también entre esos pucheros domésticos de los que hablaba la santa de Ávila. Tomo al azar una de sus cartas y leo: "¿Por dónde iba?... Un olorcillo y ruidillo extraño me avisó de que se me quemaban los macarrones, pues ya sabes que vivo solito y feliz y me hago mi comidita en el «rincón», «Torre de Nestlé», como le dicen a mi casa la gente joven". Su mensaje no estará completo hasta que no podamos ver, bajo el rostro aparente de su palabra, la cara real del poeta. Sólo la publicación de su correspondencia completa y de muchos documentos privados que permanecen aún inéditos, ayudará a reconstruir una imagen radicalmente humana —sufriente o exaltada—, que tiende a desfigurarse en los vericuetos de la escritura, pero que se manifiesta sobre todo en su relación con el prójimo.

Si el fin de siglo ha desplazado nuestras preocupaciones hacia temas de responsabilidad urgente como el planteamiento de nuevos modelos de convivencia basados en la tolerancia, en el restablecimiento de un medio natural progresivamente amenazado y en el intento de salvaguardar el patrimonio común del hombre, no cabe duda de la ejemplaridad que adquieren legados como el que comentamos para la definición de la ética del futuro. Su obra, hoy más que nunca, parece empeñada en rescatar el

[28] S. Pániker, *Filosofía y mística. Una lectura de los griegos*, Barcelona, Anagrama, 1992, p. 13.

"gran silencio" que late bajo la proliferación ensordecedora de los lenguajes que se nos lanzan desde las tribunas públicas y publicitarias. En una edad oscura necesitada de nuevas fórmulas de pensamiento para "aprender de nuevo a ser humano",[29] la palabra mediadora de Prados despliega en el aire las cuestiones elementales que nos ayudan a recuperar sin mutilaciones la imagen íntegra del ser, no como concepto autoafirmativo de lo individual sino como presencia solidaria, en diálogo siempre con esos territorios ajenos frutos de la herencia cultural común. La perplejidad en la que nos envuelve su poesía forma parte del misterio de la comunicación humana, abierta siempre en él a la libertad, a lo probable.

[29] G. Steiner, *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1989, p. 15.

TRANSGRESIONES, DIGRESIONES E INVENCIONES: LA VÍA POÉTICA DE PEDRO GARFIAS

MARGERY RESNICK
Massachusetts Institute of Technology

Pedro Garfias fue un gran poeta a pesar de sí mismo. Su vida y obra constituyen una serie enigmática de contradicciones: gran entusiasta y miembro del movimiento ultraísta, huyó repentinamente de sus amigos y del Madrid literario para establecerse en su patria chica y encontrar su propia voz lírica. Comisario comunista y poeta comprometido durante la guerra cuya voz ronca inspiraba al pueblo por radio noche tras noche, se encontró a mediados de la guerra en un hospital haciéndose todas las preguntas prohibidas a los soldados: preguntas existenciales, fundamentales, acerca del por qué de la vida. Exilado político, vencido, desterrado de su patria y de la vida que animaba sus versos, escribió en el primer momento del exilio un libro *Primavera en Eaton Hastings*[1] en el cual no hay ninguna nota de rencor, sino nostalgia, añoranza y la vinculación del paisaje inglés con el de su querida Andalucía. En México, rodeado de gente que quería ayudarlo, buscando amistad y compañía, trastornó sus propios deseos al emprender una vida peripatética. Como consecuencia, sus poesías, que aparecieron en revistas a lo ancho y lo largo del país, son difíciles de recopilar. A medida que crece su alcoholismo, tiende cada vez más a escribir su poesía con lápiz, sobre cuentas de restorán o anuncios de cerveza. En este breve ensayo, examino las transgresiones y digresiones en la medida en que hacen difícil el estudio de este poeta y dan valor a su obra; porque en cada época son precisamente de las transgresiones y digresiones poéticas de donde surgen el vigor, la emoción profunda y la trascendencia de sus versos.

A los dieciocho años, Garfias deja su cómodo hogar familiar en Osuna para inscribirse en la Universidad de Madrid. Como carece de la disciplina necesaria para los estudios, y como le atrae el mundo literario de la capital,

[1] Pedro Garfias, *Primavera en Eaton Hastings: poema bucólico con intermedios de llanto*, México, Tezontle, [1941]. Al citar la poesía de este volumen, sigo la tercera edición (México, Era, 1962).

pronto se encuentra embrollado en la vida agitada de escritores interesados en renovar el panorama literario. Un mes después de su llegada a Madrid, Garfias publica sus primeros versos en la revista *Los Quijotes*, que a partir de 1916 publica la obra de muchos escritores que pasarían a formar el núcleo del movimiento de vanguardia español. Abandonando su carrera universitaria, participa en la polémica artística que precede el nacimiento del ultraísmo, del que luego asume, como apóstol, un papel principal. Con sus colegas denuncia todas las formas de los escritores tradicionales, los temas sentimentales, y anuncia su desdén por el público burgués, la autoridad, el simbolismo poético.

En dos breves años se transforma: de solitario y provinciano inconforme, pasa a ser miembro respetado de una fraternidad de escritores cosmopolitas cuyos intereses y contactos intelectuales abarcan dos continentes. Describiendo un acto ultraísta en el Ateneo de Sevilla en 1919, Adriano del Valle escribe:

> Cerró el ciclo lírico Pedro Garfias con unas emocionadas palabras de salutación al Apóstol del Ultra y a los discípulos ausentes, que fueron coronadas por una nutridísima salva de aplausos.[2]

Al describir las travesuras del grupo después de una de las noches de Ultra en la que los poetas leyeron sus obras para "educar" al público, Juan González Olmedilla dice:

> Estamos ebrios de versos [...] ¡Ultra! Es la consigna. A este grito, hay un verdadero fracaso de cristales, Pedro Garfias, circunspecto y tácito, alza el brazo y arroja sus proyectiles con la violencia bíblica de un profeta que lanza una imprecación divina sobre los incrédulos...[3]

De febrero de 1918 hasta febrero de 1923, Garfias publica extensamente en las revistas vanguardistas. Sin embargo, cambia su actitud hacia el ultraísmo. En 1922 se asocia con Rivas Panedas como director de una nueva revista, *Horizonte*. "Editamos la revista *Ultra* [...] y cuando ya habíamos escrito demasiados disparates, clausuramos *Ultra* y fundamos *Horizonte* [...] Empecé a quitar locos y a sumar valores. Valores de la generación anterior como Juan Ramón y los Machado".[4] Garfias ha agotado los recursos que le ofrecía la vanguardia. Ahora está dispuesto a incorporar en

[2] Adriano del Valle, "La fiesta de Ultra", *Grecia*, núm. 15, 1919, pp. 19-20.

[3] Juan González Olmedilla, "La Epopeya del Ultra", *Grecia*, núm. 42, pp. 14-20.

[4] Alejandro Avilés, "Pedro Garfias, el poeta que vive de sus versos", *El Universal*, 31 de mayo de 1953, p. 19.

su revista a los poetas cuyo trabajo él había admirado anteriormente. *Horizonte* marca la consolidación de una nueva generación en las letras españolas ya que publica algunos de los primeros poemas de Lorca, Alberti, Dámaso Alonso.

Ahora la posición iconoclasta de Garfias dentro de la vanguardia se ve claramente. Cansado de la proclamada necesidad de repudiar toda tendencia poética que no se considere de moda, Garfias se hartó de la continua competencia cuya única meta parece ser la creación de poemas más incomprensibles que los de otros colegas. Desanimado por la aparente insistencia en el comportamiento desenfrenado, desilusionado por las disputas sobre el dinero y las riñas mezquinas dentro del grupo, Garfias se siente cada vez más angustiado ante el ambiente de los círculos literarios. Al darse cuenta de que su propia identidad no se funda en la deshumanización progresiva de la vida urbana, en sus apresuramientos y ansiedades, ni en la poesía que todo esto engendra, huye en 1923 de la capital con el propósito de encontrar su propia voz en su villa andaluza, volviendo así a un mundo que en otro tiempo había sentido la imperiosa necesidad de abandonar.

Esta transgresión casi le costó su fama como poeta. Cuando en 1934 Gerardo Diego hizo su antología *Poesía española. Antología (contemporáneos)*, no incluyó a Garfias: quizá por hostilidad personal, originada en el fracaso de un proyecto poético. En 1923, Garfias se había ido de Madrid con el dinero que Diego le había adelantado para un proyectado libro, *Triángulo*, cuyos autores serían Gerardo Diego, Juan Larrea y Pedro Garfias. No le perdonó Diego esta transgresión y la ausencia de Garfias en la antología de Diego contribuyó en gran parte a la falta de conocimiento de su obra.

Cuando sale de Madrid, lleva consigo la influencia decisiva del movimiento ultraísta en sus versos. El desarrollo poético incluye una experimentación fervorosa en que se suprime la lógica, se utilizan imágenes discordes, metáforas vívidas, personificaciones y temas impersonales. "El avión/extraviado, se coló en la sala / y conoció su error / al dar en las columnas con las alas."[5]

Cuando trata la naturaleza, es con una visión caprichosa: "Y el viento pulsa el violín de las ventanas."[6] O: "Los pájaros golpean el tambor de la montaña."[7] Y la personificación caracteriza sus metáforas atrevidas: "Las cúpulas comienzan su diálogo / y al saludarse / notan la ausencia de una..."[8]

La vuelta a Osuna en 1923, lo distanció de los vanguardistas y amenazó su futuro reconocimiento como voz importante en las letras de aquella

[5] "Cinematógrafo", *Grecia*, núm. 17, 1919, p. 6.
[6] "Ciudad", *Alfar*, núm. 25, 1923, p. 11.
[7] "Sur", *Horizonte*, núm. 3, 1922, p. 5.
[8] "Nocturno", *Grecia*, núm. 17, 1919, p. 6.

época, pero a la vez aseguró el descubrimiento de una voz única, fiel a su propia estética.

Durante los años en Osuna, revisa muchos de los poemas que ya se habían publicado y, añadiendo algunos nuevos, produce su primer libro, *El ala del Sur*. Garfias excluye de esta colección aquellos poemas considerados arquetípicos del ultraísmo, los cuales se identifican por el juego de palabras, los experimentos tipográficos y el estilo disyuntivo, producto de un ímpetu poético que él no quería mantener. La naturaleza, móvil, luminosa, palpitante, matiza con esplendor estos versos. En lugar del sonido áspero de los automóviles se oyen las melodías de las flores: "Primavera / las flores pulsan sus cuerdas", o "El alba cruza cantando hosannas por los sembrados" o "un murmullo de estrellas / hace vibrar las cuerdas del silencio".[9]

Pero tal vez el momento clave para su obra es un poema escrito en 1927, año en que el poeta regresa a Madrid para participar en el homenaje a Luis de Góngora con motivo del tricentenario de su muerte. Entra de nuevo en el mundo que había dejado; una vez más se encuentra en los cafés de Madrid alternando con Gerardo Diego, Pedro Salinas, José Bergamín y Juan Ramón Jiménez. Pero a Garfias ya no le interesan estos debates poéticos. Si bien disfruta discutiendo con sus compañeros, se alegra de volver a Andalucía, sintiendo que su separación del grupo es ahora definitiva. Aun así, presenta el poema "Romance de la soledad" a sus amigos como señal concreta de su participación en las festividades.

Este poema refleja una relación más íntima entre el poeta y su ambiente natural. Aquí la naturaleza sostiene la voz poética:

> Aquí estoy sobre mis montes
> pastor de mis soledades.
>
> Los ojos fieros clavados
> como arpones en el aire.
>
> [...]
>
> Quiebra la luz en mis ojos
> la plenitud de sus mármoles.[10]

"Romance de la soledad" señala un momento importante en la evolución del escritor, que pasa de una visión más distanciada de la naturaleza

[9] Pedro Garfias, *El ala del Sur*, Sevilla, Rafael Herrera, 1926, s.p.

[10] Pedro Garfias, "Romance de la soledad", *De soledad y otros pesares*, Monterrey, Universidad de Nuevo León, 1948, p. 63.

en *El ala del Sur*, a la relación personal, extremadamente compleja, que caracterizará su obra madura. Aquí rechaza la irrealidad del mundo poético modernista, y al mismo tiempo se sobrepone a la propensión a la incoherencia. La suma de sus experiencias había resultado en una poética inconfundible, una voz propia, distinta, íntegra, cuya fuente de inspiración se deriva directamente del contacto con la naturaleza.

Las transgresiones de Garfias toman otro rumbo durante su estancia en Osuna. Al regresar a Andalucía su padre lo coloca como supervisor de producción en una propiedad familiar. Esta labor no sólo lo pone en contacto directo con la tierra, sino que también le ofrece la oportunidad de ver de cerca por primera vez las injusticias sociales de la vida andaluza. Esto da lugar a una creciente solidaridad con los problemas de los campesinos, para quienes su padre es poco menos que un señor feudal. No sólo organiza a los trabajadores en los campos de su familia, sino también a los de su suegro. Más tarde esta preocupación se refleja de manera decisiva tanto en su poesía como en su posición política.

Cuando empezó la guerra se incorporó inmediatamente a una milicia popular. Su identificación con la causa comunista provocó una ruptura definitiva con su familia, que seguía siendo monarquista. Pero esta transgresión lo devolvió a la poesía. El dolor y la miseria que le rodeaban le sacaron del silencio y así inició otra época de creación vigorosa. En su rol de comisario del batallón Villafranca, escribió versos cuya lectura tanto por radio como en persona sirvió de inspiración para los soldados:

Miliciano de guardia

Muerte que estás escondida en la noche,
no me das miedo.
Si es que te asustan la noche y las sombras
yo iré a tu encuentro.
[...]
Te venceré porque soy el más fuerte.
¡Tú eres la Muerte! ¡Yo soy el Pueblo![11]

Los versos de Garfias aparecieron en muchísimas revistas durante la guerra. Algunos fueron publicados en *Héroes del Sur: poesías de la guerra* (1938).[12] En el exilio, todos los poemas de esta época fueron recopilados en el volumen *Poesías de la guerra española*. Estos versos ilustran los horrores

[11] Pedro Garfias, "Miliciano de Guardia", *Poesías de la guerra española*, México, Ediciones Minerva, 1941, p. 18.

[12] Madrid-Barcelona, Nuestro Pueblo, 1938.

de la guerra y la necesidad de solidaridad entre partidos que antes fueron antagonistas. Son arengas para animar tanto a los soldados como al pueblo, odas a los héroes de la causa republicana. Cantan estos poemas la pérdida inútil de vidas inocentes, y la absurda neutralidad de los ingleses y de los franceses. En "Hablo con Ud., Mister Chamberlain" dice:

> Príncipe de la paz: las multitudes
> y las campanas gritan vuestro éxito.
> [...]
> Pero hay niños morenos,
> morenos y famélicos,
> con ojos como lumbres
> mirando a un cielo bronco de metralla.
> Y no hay paz en el mundo, Príncipe de la paz,
> ¡porque hay guerra en España!
>
> Ría Inglaterra y ría con risa que recorra
> punta a punta la tierra
> (¿Checoeslovaquia cuenta?)
> y los cielos ingleses crucen palomas blancas
> que la hoguera española va devorando piel,
> carne y hueso de España.
>
> ... Y perdonadme pero los poetas
> hablamos libremente a dioses y a premiers.[13]

Pero de repente, en 1938, hay un paréntesis que le aleja del campo de batalla y de la poesía comprometida. Carlos Palacio le recuerda "replegado en sí mismo [...] vivía en una profunda soledad, como encerrado en un misterioso laboratorio poético [...] me parecía un sonámbulo... me cantaba en un penoso esfuerzo hecho de dolor y de coñac...".[14] El poeta está internado en un hospital en Valencia. Ha perdido la energía y el deseo de luchar. En un poema titulado "En Valencia, enfermo" escribe:

> A la mitad de la guerra
> me detengo
> mar de Valencia a tu orilla,
> mientras pienso
> con mi porte que no puede
> que no quiere ser guerrero:
> ¿Qué fue de mi vida antigua,

[13] "Hablo con Ud., Mister Chamberlain", *Poesías de la guerra española*, p. 40.
[14] Carlos Palacio, "Recuerdos de una lejana amistad", *España Libre*, 1967, p. 1.

de mis sueños,
de mis ilusiones nobles,
de mi corazón abierto[...]?
Una angustia me sofoca
como piedra sobre el pecho
y pone en mis ojos tristes
su desvelo
una visión implacable
de muertos, muertos y muertos...[15]

Vuelve Garfias al campo de batalla después de su estancia en el hospital. Con la derrota del ejército popular, sale de España. Llega a Inglaterra en febrero de 1939. Esta ruptura tan penosa con su patria liberó su imaginación y tuvo como resultado uno de los poemas más profundos del éxodo español: *Primavera en Eaton Hastings: Poema bucólico con intermedios de llanto.* En Inglaterra, el poeta está rodeado por el mundo poético que había sido suyo antes de la guerra: "De nuevo estoy de pie frente a mi mundo / el mundo que creé para mis sueños".[16] La naturaleza sirve como pantalla contra la cual expresa las emociones personales del primer momento del exilio y la presencia constante de sentimientos de angustia y soledad. Este volumen subraya otra vez la esencia de su fuerza creadora: la lírica personal, su íntima relación con la naturaleza y su soledad; elementos poéticos que había tenido que rechazar durante la guerra:

Porque te siento lejos y tu ausencia
habita mis desiertas soledades
qué profunda esta tarde derramada
sobre los verdes campos inmortales.[17]

Esta energía poética, libre ya tanto de las exigencias ultraístas como de las políticas, coexistía con la pena provocada por la separación definitiva de su patria:

Yo te puedo poblar, soledad mía,
igual que puedo hacer rocas y árboles
de estas oscuras gentes que me cercan.
¿Cómo, si no, llevar sobre los hombros
la ausencia?
[...]
El sol muy en lo alto, fatigando

[15] *Poesías de la guerra española*, p. 55.
[16] *Primavera en Eaton Hastings*, p. 23.
[17] *Ibid.*, p. 9.

el aire con sus alas,
en el cénit su vuelo detenido.

Cómo su gracia y limpidez los ojos
me abrasan con su luz...No lo soñara
la torpe mano que me arrebatara
mi blanca Andalucía.[18]

Después de unos meses en Inglaterra, Garfias va a Marseille, de donde sale para México a bordo del Sinaia, acompañado por unos 1 800 españoles republicanos. Juan Rejano, viejo amigo de Garfias desde la infancia, le extrajo a Garfias la promesa de un poema para el álbum de a bordo que prepararon para entregar al Presidente Lázaro Cárdenas. Garfias no se sintió capaz de ser el poeta oficial del grupo. Rejano tuvo que sobornarlo: "A Garfias le gustaba que yo le dijera, en la soledad de la noche, viejas canciones que le recordaban Andalucía. Yo me valía en la ocasión, de esta escasa habilidad mía, y de una botella de ron isleño que nos habían regalado, para hacerlo entrar en situación, como se dice en el argot teatral".[19] A pesar de su reticencia inicial, Garfias escribió "Entre España y México", un canto de gratitud y un himno a la fraternidad y amistad entre los republicanos españoles y los mexicanos.

Qué hilo tan fino, qué delgado junco
—de acero fiel— nos une y nos separa
con España presente en el recuerdo,
con México presente en la esperanza.
[...]
España que perdimos, no nos pierdas;
guárdanos en tu frente derrumbada,
conserva a tu costado el hueco vivo
de nuestra ausencia amarga
[...]
pueblo libre de México:
como otro tiempo por la mar salada
te va un río español de sangre roja,
de generosa sangre desbordada.
Pero eres tú esta vez quien nos conquistas,
y para siempre, ¡oh vieja y nueva España![20]

Dice Rejano:

[18] *Ibid.*, pp. 16-17.
[19] Juan Rejano, "Poesía e historia", *El Nacional*, 3 de septiembre de 1967, pp. 1-2.
[20] "Entre España y México", *Poesías de la guerra española*, p. 79.

> Con esos versos ha ganado Garfias en México más adhesiones a nuestra causa que muchos de los hombres que políticamente la representan. Con esos versos ha recorrido ejidos, sindicatos, centros culturales, pueblos y ciudades. Los ha dicho ante muchedumbres que lo han aclamado fervorosamente.[21]

Pocos meses después de su llegada a México, se publicó *Primavera en Eaton Hastings*, el volumen escrito en Inglaterra. La publicación le trajo fama y lo vinculó permanentemente con la tragedia de la Guerra Civil española. Con la publicación de *Primavera en Eaton Hastings* la Universidad de Monterrey le ofrece un puesto de profesor. Allí, rodeado de amigos y estudiantes, vuelve a formar parte de un grupo que le tiene simpatía. En 1941 publica *Poesías de la guerra española* y en 1943 un poema largo, *Elegía a la Presa de Dnieprostroi*,[22] en el que señala su solidaridad con la resistencia soviética. En 1948 sale *De soledad y otros pesares*, antología que recopila tres etapas poéticas: *El ala del Sur*, *Primavera en Eaton Hastings* y una serie de poemas escritos en México. Dice Garfias de estos últimos: "Lo demás pertenece aquí a México y Monterrey: lo debo a mi segunda y amada Patria".[23] En estos poemas todavía hay imágenes que exaltan la vida; sin embargo, el sentimiento global de exuberancia que caracterizaba sus primeros poemas ha desaparecido. En tono profético escribe: "veo mi vida como loca esfera / girar de día en noche oscura".[24] Así empieza la última digresión vital de Garfias. A pesar de sus amigos, a pesar de la acogida tan positiva que recibe en Monterrey, son sombras las que ahora caracterizan su poesía, sombras que provienen de un alcoholismo creciente. El año 1948 fue el último en el cual Garfias pudo permanecer más o menos fijo en una ciudad. Empezó a dar charlas, conferencias, recitales de poesía por todo México. El desorden y la costumbre de improvisar su obra han hecho del empeño de recopilar la obra un desafío enorme. En 1951, se publica una antología, *Viejos y nuevos poemas*, en la cual hay poemas nuevos que revelan un tono irónico y autodespreciativo, según vemos en este amargo autorretrato:

> Se fue por donde, vino
> —¡ay, Dios, de qué maneral—
> con un fuego de vino
> quemando su quimera.
> Fue tan triste su suerte,
> vivió tan solo y viejo,

[21] Juan Rejano, "Poesía e historia", p. 1.
[22] *Elegía a la Presa de Dnieprostroi y otros poemas*, México, Diálogo, 1943.
[23] "Dedicatoria", en *De soledad y otros pesares*, s.p.
[24] *Ibid.*, p. 148.

que ni su propia muerte
acompañó el cortejo.[25]

Pero este libro no nos prepara para la última etapa de su obra que aparece en *Río de aguas amargas*,[26] un volumen en el cual Garfias se enfrenta con el horror de una depresión grave y ve la muerte como una posibilidad acogedora en una vida en la cual se siente totalmente fracasado. Años después de su publicación, Santiago Roel comentaría: "Estaba Pedro en el año del 53 en plena madurez física e intelectual. Seguía sin embargo bebiendo incansablemente como marinero sediento, resistiendo los embates de su eterna rebeldía, como aguanta la espalda de un campesino el sol estival".[27]

Rodeado de amigos, no podía expresar su angustia. Se muda constantemente; se distancia de quienes le podrían haber ayudado. Esta falta de vínculos resulta en poemas tristes, llenos de dudas y de miedo de haber malgastado la vida.

Yo sé que mi voz se va perdiendo,
yo sé que ya mis ojos vuelan poco,
sé que de tanto ya sentirme loco
loco me estoy volviendo.

Sé que mi amor se fue sin haber sido,
que mi vida se va porque así quiere,
y que mi anhelo de vivir se muere
en pasmo convertido.[28]

Los amigos le buscan. Salen artículos como el siguiente:

> ¿Qué razón me dan amigos, de Pedro Garfias? Hace más de un año que no lo veo, y cuando pregunto por él, me responden vagamente que vive en Pachuca, que viene alguna vez a la capital, que en ocasiones asiste a los toros; pero ni una palabra al inquirir si alguno lo haya visto, dándole la mano, platicando con él.
>
> [...]
>
> Lástima de aquel tesoro de erudición, de memoria, de ingenio improvisador, de recursos expresivos. Lástima, porque, ¿quién sería capaz de conseguir que Garfias reconstruyera aquella disertación [sobre Darío] escribiéndola, cuando sus libros los "escribe" en la memoria?[29]

[25] *Viejos y nuevos poemas*, pról. Juan Rejano, México, Ediciones Internacionales, 1951, p. 55.
[26] Guadalajara, 1953.
[27] Santiago Roel, *Pedro Garfias, poeta*, Monterrey, Universidad de Nuevo León, 1962, p. 67.
[28] *Río de aguas amargas*, p. 43.
[29] Andrés Henestrosa, "La nota cultural", *El Nacional*, 16 de febrero de 1966, p. 12.

A pesar de lo difícil que fue el empeño, sus amigos siguieron rescatándolo. La poesía inédita de esta época subraya la consciencia que tenía de cómo su comportamiento era visto por los demás. Nunca dejó de estar agradecido por la ayuda que le proporcionaban. En la obra inédita existen también diálogos en los cuales Pedro habla con varios personajes ficticios. Demuestran el terror que tenía de haber perdido la razón.

Murió Garfias en 1967 dejando huellas de una trayectoria poética en constante movimiento, en constante rebeldía, en constante búsqueda de una voz que reflejara su integridad personal, no la moda literaria. La importancia de su poesía radica en su presentación de una voz individualista que vive, desafía y contempla no sólo las modas literarias, sino también la historia desgarradora de este siglo. La dialéctica entre su obra y su tiempo está en tensión constante en su producción literaria. Pero fueron precisamente sus transgresiones y digresiones las que condujeron a la originalidad que reconocemos. Pedro Garfias se dirigía al margen, aun cuando los demás querían que se quedara en el centro, actitud vital que le presta una posición única en la historia de los movimientos políticos y estéticos de nuestro siglo.

PEDRO GARFIAS, POETA

HORACIO LÓPEZ SUÁREZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Pedro Garfias es un poeta olvidado, Pedro Garfias es un poeta injustamente olvidado, Pedro Garfias es el poeta de la Guerra Civil Española, Pedro Garfias es el poeta del destierro republicano.

En la obra de Garfias hay tres momentos poéticos. Se inicia dentro de las literaturas de vanguardia, integrante de los movimientos revolucionarios poéticos de los "ismos", firmante del manifiesto "Ultra" junto con Guillermo de Torre, J. Rivas Panedas, entre otros, con la orientación señalada por Cansinos-Assens, en la que se pone de manifiesto que "sólo cabe lo nuevo" y se reitera que "en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde, estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán".[1] Pedro Garfias dirige una de las varias revistas del "Ultra": *Horizonte*. Tenía en aquel entonces, 1918, 17 años; había nacido en 1901 en Salamanca, pero era de raíces andaluzas por parte de sus padres, naturales de Huelva y Sevilla respectivamente. Sus primeros poemas aparecieron en periódicos y revistas de Andalucía antes del movimiento ultraísta. En 1926 publica su primer libro, intitulado *El ala del Sur*, para alejarse de su actividad creadora poco después —gran lapso, un casi completo silencio, desde el año 1926 hasta 1936.

El segundo momento poético de Pedro Garfias es el de la Guerra. El 18 de julio de 1936, fecha de la sublevación del ejército contra la Segunda República Española del 14 de abril de 1931, rebelión dirigida por los militares africanistas coludidos con la iglesia y la oligarquía, Garfias se halla viviendo en Madrid. De inmediato se alista como voluntario en las Milicias Andaluzas y es enviado al Frente Sur en la provincia de Córdoba con el puesto de Comisario Político del Batallón Villafranca, designado por el Partido Comunista, al que pertenecía desde su temprana juventud. Igual postura que la que tomó Miguel Hernández, otra voz poética inigualable

[1] En *Grecia* (Sevilla), núm. 11, 1919, p. 11; *apud* Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1971, p. 35.

de la Guerra Civil, con su *Viento del pueblo*. Garfias vuelve a la poesía en plena Guerra Civil con poemas que aparecen en revistas y periódicos como *El Mono Azul*, *Frontera Sur* y otros.

En 1937 aparece su segundo libro, *Poesías de la guerra*. Si los primeros poemas, inmersos en la poesía de vanguardia, reflejan un mundo sin orden ni concierto, con una sintaxis dislocada y con una morfología rota, ahora nos encontramos con la poesía popular: con el Romancero, con ecos de Lope, Góngora, Darío, Bécquer y sobre todo Antonio Machado, su maestro. El poeta confiesa que "la guerra me volvió a la poesía". Un año más tarde, en 1938, publica en Barcelona *Héroes del sur*. La fusión de estos dos libros se publicó en México bajo el título de *Poesías de la guerra española* y con prólogo de Juan Rejano. Es un libro épico, que reúne poemas testimoniales de su participación como soldado, como miliciano del ejército del pueblo; hechos, batallas, soldados, pueblos, ciudades, frentes de guerra, héroes anónimos, aviones de guerra, obuses, metralla, sangre, dolor y muerte son los temas de su libro, donde alienta a su pueblo en la defensa de la libertad. En 1938, en plena guerra, le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura; el jurado estaba compuesto por Antonio Machado, Tomás Navarro Tomás y Enrique Díez-Canedo; los tres marcharon también al exilio. Sólo un breve poema de este libro:

Oda a España

Cada día va ahondándose, agrandándose
la soledad de España.
Desde lo alto de mi monte miro,
derramo mis miradas melancólicas
por un mundo desierto.
Sobre mi frente el cielo se desliza impasible
y mi dolor en medio eternamente espera.
Ay, mis días azules
por los que resbalé cuando era niño,
y mis noches ardidas...
Ay, mi tierra, mi pueblo, España mía...
Siento a los pies mi vida derribada
y un momento mi vida son mis ojos.

Un rumor allá abajo
mucho más a lo hondo que mi sangre
ha empezado a morder el aire quieto
y rueda en oleadas
y se hace tan sonoro
que ya no siento el pulso de mi pecho.

Brazos que no se extienden
ojos que no preguntan
concretos permanecen:
frentes aligeradas de tinieblas
pechos que no aceleran su latido.

Mi dolor va encorvándose
como una rama grávida de frutos
hasta llegar al suelo,
a la tierra caliente
donde hay otros dolores que lo esperan
más serenos, más duros,
más limpiamente secos.
¡A la tierra entrañable!

Poco a poco la vida
vuelve a coger el cauce de mis venas
y el mundo va poblándose de espigas.
Un resorte invisible dispara mi cintura.
Y aquí estoy, en mi tierra,
otra vez en mi tierra y para siempre...
Atrás siglos y siglos me empujan como olas.
Pero enfrente no hay nada: la muerte y nada más
más que la muerte. ¡Adelante![2]

Poema en que el poeta vislumbra la derrota del ejército de las milicias republicanas; la muerte y la nada, no hay más.

Exilio

Conocí personalmente a Pedro Garfias en la ciudad de Guanajuato a mediados de 1953, por el mes de mayo o junio, al deshacerse su matrimonio con Margarita Fernández Repiso. Un buen día se presentó con su amigo el escritor y crítico de cine, el alicantino Francisco Pina, exiliado también en México. Un grupo de amigos y profesores de la recién fundada Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad de Guanajuato vivíamos en aquel entonces en "La casa de los profesores", como se la conocía en la ciudad, que estaba situada en la calle de Pocitos (o Pósitos) No. 57, esquina con el Callejón de los 5 Señores. La calle de Pocitos iba a desembocar a Granadi-

[2] Pedro Garfias, "Oda a España", *Poesía completa*, recop., intr. y notas Francisco Moreno Gómez, Córdoba, Ediciones de la Posada-Ayuntamiento de Córdoba, 1989, pp. 262-263.

tas, granero de la ciudad en la época colonial, calle donde naciera el pintor magnífico Diego Rivera. Convivíamos en ella el joven poeta Luis Rius, perteneciente a la segunda generación de poetas del exilio español, Ricardo Guerra y Luis Villoro, del grupo Hiperión, huéspedes también de aquella Pequeña República, como se me ocurrió ponerle de nombre, estudiosos con el pensador de la ontología del mexicano, el filósofo mayor del exilio republicano, el Dr. José Gaos, quien acuñó el término "transterrados" para referirse al aluvión de españoles acogidos en México desde 1939. En ese vetusto caserón de fachada neoclásica de la época porfirista, compartían nuestra vida el profesor de matemáticas Enrique Pérez Cancio y Rafael Segovia, de historia. Casa siempre abierta para amigos, donde había siempre un espacio para su trabajo de creación, por allí pasaron un sinnúmero de compañeros, el pintor "naif" Francisco Tortosa y el surrealista Alberto Gironella, el también pintor y poeta Inocencio Burgos y muchos otros. Garfias se asentó en Guanajuato con su reducido ajuar y magra biblioteca. Desde 1953 a 1960 duró la convivencia, se asentaba en la ciudad 2 ó 3 meses y desaparecía para volver al poco tiempo; su periplo eran las ciudades de México, Guadalajara, Puebla, Tampico, Monterrey, donde era recibido por sus amigos Rangel Guerra, Dr. Vicente Ridaura, Fernández del Real...

En ese año de 1953, con motivo de la Reunión de las Academias de la Lengua Española, auspiciada por el gobierno del presidente Miguel Alemán, llegó a México de visita turística a Guanajuato, para conocer esa ciudad cubista del Bajío, Dámaso Alonso, poeta, crítico literario y académico de la lengua. Fue allí donde presenciamos, fuimos testigos, casi mudos, del reencuentro de los dos poetas del 27, Pedro Garfias y Dámaso Alonso, compañeros de generación. Alonso iba acompañado por el poeta de la generación de la posguerra Carlos Bousoño. Nos hallábamos en el umbral del café Valadés, lugar de reunión de tertulias cotidianas guanajuatenses. Dámaso se acercó al reconocer a Garfias —no obstante que habían pasado más de 14 años— y le dijo: "Hola Pedro ¿no te acuerdas de mí?" Pedro, con sus ojos semicerrados, estrábicos, lo miró y al reconocerlo le contestó: "Hola Damasito, cómo no te voy a reconocer". Se dieron un fuerte y fraternal abrazo. Nos fuimos a la cantina, a la taberna, donde éramos asiduos concurrentes. El diálogo se prolongó hasta altas horas de la noche en el Bar Carmelo, sito en la Plaza de la Paz a un costado de la Basílica. Diálogo precipitado, lleno de recuerdos; añoranzas pasadas del "Ultra", de las tertulias madrileñas, de los amigos idos, de los poetas del 27; fue un "ver volver" a Lorca, Alberti, Borges, Huidobro y otros compañeros de generación. Fue en esa ocasión y como resultado del encuentro que don Alonso le propuso a Pedro le entregara toda la obra publicada por él desde

su salida de España, su poesía del exilio, comprometiéndose a publicarla con prólogo y estudio suyos. Pedro aceptó enseguida, se hizo un silencio, una larga pausa, y la pregunta que a continuación le hizo Garfias fue la siguiente: "¿Dónde vas a publicar el libro?" La respuesta de Alonso fue clara: "En España, obviamente". El semblante de Garfias se desfiguró, sus ojos se nublaron y, exaltado, dijo: "En esa España fascista; nunca, nunca, nunca".

Al negarse a aceptar la propuesta que se le hiciera, contribuyó otra vez más a que continuara siendo un poeta olvidado; la aceptación, por el contrario, hubiera significado el espaldarazo definitivo a su obra poética por el crítico literario con más renombre y trascendencia en la España del momento. Pedro siguió siendo fiel a su postura política, siempre consecuente con sus principios republicanos, con su rechazo contundente a todo lo que representaba el franquismo. Por segunda vez fue marginado de la poesía contemporánea española, ahora por su propia voluntad. En 1932 había aparecido la primera edición de la famosa antología de *Poesía española* y en 1934, dos años antes de iniciarse la Guerra Civil, salió a la luz la segunda (con prólogo del antólogo santanderino de la Generación del 27, el excelente poeta falangista, escritor quizá mayor, junto a Juan Larrea, de los "ismos" literarios), donde no aparecen poemas de Pedro Garfias; como decimos en México, éste había sido ninguneado por el antólogo.[3] Su ausencia inicia el desconocimiento de Garfias en el ámbito poético; no fue por razones de calidad literaria ni por ideas políticas; su ausencia se debió a diferencias personales entre el antólogo y el marginado: fue un olvido voluntario por parte de Diego. Pedro nos explicó con detalle los motivos, pero creo que no es el momento ni la ocasión propicia para relatarlos. *Poesía española. Antología, 1915-1931*, antología de la que venimos hablando, de la Editorial Signo, incia con Miguel de Unamuno y los Machado, de la Generación del 98, pasando luego por Juan Ramón Jiménez, del novecentismo, hasta abarcar a casi todos los poetas de la Generación del 27, componentes de lo que podríamos llamar el segundo Siglo de Oro de la literatura española, por su calidad de grandes líricos y por la trascendencia que han tenido en la lengua y la literatura castellanas.

El tercer momento poético de P. Garfias es el del exilio, que se inicia con *Primavera en Eaton Hastings. Poema bucólico con intermedios de llanto*, "escrito en Inglaterra, durante los meses de abril y mayo de 1939, a raíz de la pérdida de España", como reza en el ejemplar de la edición de Tezontle (México, 1941).

[3] Ninguneo es verbo muy del uso popular en nuestro país, que significa hacer de menos, despreciar, menospreciar a una persona.

El poema se divide de la siguiente manera:

"Primavera en Eaton Hastings", "Intermedio. Llanto sobre una isla", "Primavera en Eaton Hastings (continuación)", "Intermedio. Noche con estrellas", "Primavera en Eaton Hastings (continuación)". Es un largo poema que, según Dámaso Alonso, constituye el mejor poema del destierro español. Otros muchos escritores transterrados han cantado el tema del exilio, sin desmedro, sin demérito de ellos, como León Felipe ("Está muerta... la hemos asesinado entre tú y yo"); como José Moreno Villa en "Tu tierra" ("Yace tu tierra más allá del agua. Nunca tus ojos volverán a verla"); como Emilio Prados ("Cuando era primavera en España"); como Rafael Alberti ("Madre hermosa, tan triste y alegre ayer"); como Jorge Guillén ("El destierro terminó ya"); como Pedro Salinas ("¿Por qué yo estoy aquí y tú / estás donde estabas?"); como Juan Rejano ("No vivo en ti, no vivo en mí, / no vivo") y como Luis Cernuda ("Un español habla de su tierra").

Deseo hacer mención aquí de la Segunda Generación del Exilio, conocida también como Generación de Poetas Hispanomexicanos: Luis Rius, Tomás Segovia, Ramón Xirau, Carlos Blanco Aguinaga, Jomí García Ascot, entre otros; un total de 17 poetas arraigados y desarraigados, en vaivén continuado, de una forma de ser a otra, entre México y España; son poetas que cantan por igual a México que a la patria lejana y perdida; pertenecen tanto a la cultura mexicana como a la española. Nacidos en España entre 1920 y 1940, niños y adolescentes cuando la guerra, hijos de refugiados, educados en México, son la generación límite, según apunta Arturo Souto, o la generación hispanomexicana, o, como dice Luis Rius, poetas "fronterizos", recordando a los poetas del mundo hispanoárabe. Los podemos llamar también mestizos espirituales, por ser la fusión del encuentro de dos mundos culturales.

Pero volvamos a Garfias. A la caída del frente republicano el poeta ultraísta se refugia en Francia, donde permanece breve tiempo en un campo de concentración francés. Después, el noble inglés Lord Farington acoge a un grupo de exiliados en su mansión en el pueblo de Eaton Hastings, entre ellos a Pedro Garfias, y es aquí donde se escribe la primera obra del exilio dedicada a la pérdida de España. La primera edición se publica en México, en el año de 1941 por el Fondo de Cultura Económica, en la colección Tezontle, como hemos señalado líneas arriba; la segunda, la de la Editorial Era, de 1962, fue ilustrada por los pintores Arturo Souto, Antonio Rodríguez Luna y Vicente Rojo, compañeros del poeta, y por el pintor surrealista mexicano Alberto Gironella antes mencionado. El poema elegíaco da inicio con la llegada de la primavera a Eaton Hastings, describe su arribo; la naturaleza es el elemento, el punto

de arranque, el invierno ha muerto, el roble y la encina grave se presentan como símbolos que recuerdan la lejana Castilla miserable de Antonio Machado; surge la imagen de España y en medio del bosque inglés al poeta le invade la soledad. Esta es una constante en su poesía (recordemos su libro intitulado *De soledad y otros pesares*), como también es tema recurrente en la poesía lírica castellana del ayer y del hoy: doloroso grito y diálogo con la naturaleza. El poeta contempla el lago, el monte, el río, el viento y, a través de ellos, ve la tierra amada de España, Castilla, imágenes que se mezclan con recuerdos de su propia raíz andaluza, su "blanca Andalucía". En "Llanto sobre una isla", el primer "Intermedio", se inicia el llanto doloroso, a solas:

> Ahora
> Ahora sí que voy a llorar sobre esta gran roca sentado
> la cabeza en la bruma y los pies en el agua
> y el cigarrillo apagado entre los dedos...[4]

Brotan a raudales las lágrimas por sus compañeros de lucha, por los que murieron en la contienda bélica, por las madres que han perdido a sus hijos; llanto viudo, en solitario, a solas, con dolor mordido:

> Sobre esta roca verdinegra
> agua y agua a mi alrededor
> ahora sí que voy a llorar a gusto.
> (p. 27)

Al través de la ventana otea el paisaje: "Detrás de los cristales burbujeaba el día" (p. 17). En la primera "Continuación" de "Primavera en Eaton Hastings", si antes fue el dolor, ahora es el sueño: "el mundo que creé para mis sueños", al sentirse encarcelado como pájaro y al "saltar desde un barrote, al otro de mi jaula" (p. 31). Ahora camina por el bosque de Eaton Hastings: "Vengo de andar el bosque en primavera" (p. 34).

En el segundo "Intermedio", "Noche con estrellas", su llanto se convierte en grito por la indiferencia de todo el mundo ante su dolor y ante la tragedia de la guerra que ha pasado por España:

> Aunque te rompas, frágil bóveda, en mil pedazos,
> esta noche estrellada

[4] Pedro Garfias, *Primavera en Eaton Hastings. Poema bucólico con intervalos de llanto*, México, Tezontle, 1939 [1941], p. 25. Todas las citas de este poema que en adelante se hagan seguirán esta edición y se identificarán en el cuerpo del texto mediante el número de la página.

yo tengo que gritar en este bosque inglés
de robles pensativos y altos pinos sonoros.
He de arrancar los árboles a puñados convulsos
he de batir el cielo con mis manos cerradas
y he de llorar a voces este dolor mordido
que brota a borbotones de mi raíz más honda.
(p. 43)

Da paso ahora a la ironía, al sarcasmo, y se dirige al país donde vive, la Gran Bretaña: "Solo en medio de un pueblo que forja su destino / y rueda sus azares con temple calculado." (p. 43).

Tiradas de versos alusivos a la postura que tuvo ese país en la Guerra Civil a raíz de la nefasta política de Mister Chamberlain de no prestar su ayuda a la España republicana; a la farsa de la "No Intervención", y al pánico de los llamados países democráticos ante el nazifascismo. Termina este "Intermedio": "mientras duerme Inglaterra, yo he de seguir gritando / mi llanto de becerro que ha perdido a su madre." (p. 44).

Nos acercamos al final del largo poema. En la "Continuación" última, el sueño reaparece; el poeta quiere contarle a España lo soñado; se lo contará al agua, al viento; todo inútil, seguirá "hablando solo, / conmigo y con el cielo..." (p. 51)

Por último, recuerda a sus camaradas de lucha en las trincheras, a los milicianos muertos, como el Capitán Ximeno, a quienes invita a que vengan a hacerle coro a los pájaros que cantan en el bosque de Eaton Hastings:

Desde esta primavera luminosa
¿por qué no recordaros,
vosotros que conmigo compartisteis
la lluvia y el espanto?
De vuestra sencillez sabe esta agua,
de vuestra dignidad sabe este árbol.
Acaso vuestros rostros en borrasca
rimarán mal con este culto prado:
pero también su cultivado césped
lo ha sido por las manos.
Hombres de España muerta, hombres muertos de España,
¡venid a hacerles coros a estos pájaros!
(p. 57)

Otro de los poemas de Garfias sobre el destierro republicano se produjo en altamar, en el barco *Sinaia*, en el que venían junto a él, Antonio de Zozaya, de la Generación de 1868, Juan Rejano, el pintor Germán

Horacio, Adolfo Sánchez Vázquez. Pedro Garfias escribe, a petición de Rejano, "Entre España y México", poema que se publica en la primera revista-periódico del exilio, que se edita a bordo del *Sinaia*. Poema de todos conocido y que ha quedado en la memoria de todos nosotros y para siempre.[5]

[5] Sobre Pedro Garfias, puede consultarse con provecho, además de los trabajos ya señalados, los siguientes: Darío Puccini, *Romancero de la resistencia española*, México, Era, 1967; Luis Rius, *Pedro Garfias*. Presentación a "Poesía Española en México". Disco y Folleto. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956; y María Luisa Romero Vázquez, *Pedro Garfias. Vida y naturaleza en su poesía*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

JUAN REJANO, POETA DEL EXILIO

FEDERICO PATÁN
Universidad Nacional Autónoma de México

Cuando se echa un vistazo a la bibliografía de Juan Rejano, la mirada curiosa se encuentra con una lista que supera la docena de libros. Sorprendida, repasa la información y comprueba que no hubo error. La sorpresa viene, tal vez, de que Juan Rejano vive demasiado en la sombra del olvido poético y entonces, injusticia de todo medirlo en cantidades, suponemos que si se le conoce poco es por haber escrito poco. Pero Juan fue un poeta a lo largo de su vida y a lo largo de su vida fue publicando títulos. Agotado un libro no había segunda edición, que así de veleidosa es la política del mercado literario.

Ahora bien, ¿qué tipo de escritor era Juan Rejano? Y segundo interés, ¿hasta dónde llegó en su escritura? Como a muchas, demasiadas, personas de este siglo, a Juan le tocó en suerte el exilio. En su caso, el ocurrido cuando la República española perdió en el 39 una Guerra Civil calamitosa y triste, provocada por la traición del fascismo. La derrota y el transtierro llegan a Rejano cuando tiene 36 años, pues había nacido en Puente Genil en 1903. Los datos adquieren importancia de inmediato porque trazan una imagen ya cargada de significado. Expliquemos esto. Desde aquel 1939, a México llegan tres generaciones de poetas: la de mayor edad –Moreno Villa, Prados, Cernuda–, con obra ya cumplida en España y algún tiempo más para irla completando en el país receptor. La de quienes apenas hacían sus pinitos en las letras y se vieron de pronto en el extranjero, casi todo el quehacer literario por delante: el propio Juan y, con él, Celso Amieva. La de quienes, niños aún, desembarcaron en Veracruz sin conciencia todavía de que la poesía iba a llamarlos.

Esa generación intermedia recibió el golpe más duro. Esto lo resume Federico Álvarez con una afirmación tajante y precisa: fue el de Rejano un grupo de escritores "hechos y, la mayoría de ellos, deshechos en el exilio". Quienes llegaron ya cumplidos como poetas y quienes echaron raíces jóvenes en la nueva tierra resistieron mejor porque, polos opuestos de un mismo fenómeno, tenían los primeros una sustentación profunda en lo ya

conseguido y un afianzamiento gradualmente mayor los segundos. Pero una lectura cuidadosa de lo escrito por Rejano aclara indirectamente lo que parece el núcleo del problema. Sabemos que, radicado en Madrid, Juan dedicó tiempo y esfuerzo al periodismo y a la política, mientras que la poesía por entonces escrita quedaba en resguardo. De esta manera, Juan termina alejado de la generación que le correspondía por edad y se clava en la siguiente, como adelantando la experiencia del exilio. Entendámoslo así: el poeta ha preparado poco a poco su proyecto poético, sin duda encaminándose hacia un primer libro nutrido en temas hoy parcialmente vistos en la obra publicada: el goce del amor, el goce del paisaje, las introspecciones tentativas en la preocupación por la soledad y la muerte.

Sin embargo, ese proyecto muere fragmentado. Llega el desplazamiento geográfico y provoca, en el ánimo del poeta, un reacomodo de prioridades en la temática. Es decir, el exilio da un golpe de estado y se apropia de la herramienta expresiva de Rejano. El hombre recurre al poeta para, en sucesión, liberar presión psicológica, explicarse lo ocurrido y fingir, cada vez con menos fuerza, que es posible un desandamiento de lo caminado. Esto lo expresan muchos poemas, pero uno de ellos –"Homenaje a Ermilo Abreu Gómez"– resume de maravilla la situación, pues uno de los versos dice "porque estoy donde no estoy". En otras palabras, habito México mientras vivo en España. Esa fórmula representa todos los exilios.

Lo anterior no significa indiferencia por México. El desterrado cumple su existencia otorgándose a dos amores: uno es de gratitud y el otro de nostalgia; uno de preocuparse por cuidar las raíces tentativas y otro de preocuparse en no perder excesivamente las violentadas por la Guerra Civil española. Son emociones de signo contrario que, sin transformarse en enemigas, pasan por un reacomodo constante, pues el crecimiento de una bien pudiera significar la disminución de la otra. O dicho de manera diferente, a mayor afianzamiento en la tierra nueva, mayor vaguedad de la quedada atrás. En este sentido, escritores como José de la Colina y Angelina Muñiz prefirieron renunciar al exilio enterrándolo.

No así Rejano. Él lo cultivó como una de sus razones de vida principales, convirtiéndolo en tema de superficie unas veces y en resonancia venida del fondo otras. Si examinamos este último, lo encontraremos en algunas formas de expresión muy reveladoras. Por ejemplo, en la ausencia. Como dijimos, Rejano llega a México en el 39, el 13 de junio y en el *Sinaia*. Sin embargo, México no tiene una aparición pronta en la poesía de Juan. Surge primero en las prosas de *La esfinge mestiza* (1945). Surge, desde luego, a modo de enigma que un escritor agradecido desea aclarar, en parte porque necesita de tal comprensión para ajustar sus relaciones con la nueva

cultura. Cultura vista desde la de origen, la española, y desde ella interpretada. Será éste uno de los signos constantes en la obra de Rejano.

En 1944 Juan compone algunas canciones, incluidas en su libro *El Genil y los olivos*. En una de ellas el estribillo dice: "Niños y niñas, / ¡llorad por las piñas!". Pero esta indicación de lo mexicano aparece en un poema de claras estructura y dicción españolas, y aparece como un elemento mal adaptado al tono general del material que lo rodea. Esta incomodidad habrá de repetirse en lo sucesivo. Lo justo es verla como representación de una incomodidad mayor: la sentida por el ánimo de quien escribe. Recordemos que, hasta 1945, la presencia de Franco en España podía interpretarse como transitoria: una vez derrotado el Eje, la democracia volvería a la península. Pero el exilio español no tomó en cuenta las argucias de la política internacional, y desde 1945 comenzó a fortalecerse la idea de un transtierro primero a largo plazo y enseguida permanente. No está fuera de lugar suponer que esa conciencia de lo definitivo penetrara en el poeta y lo fuera llevando hacia una apertura mayor respecto a lo mexicano. Es decir, que lo ajeno íntimo se volviera en lo posible lo personal íntimo, aquello con lo cual ya no vivimos en término de tiempo mesurable, sino en condiciones de perpetuidad.

Porque México, tan ausente en el quehacer escritural de Rejano, va ganando presencia. Es un lento adentrarse en los poemas de Juan, que adquiere fuerza en *El libro de los homenajes* (1961), uno de los títulos más sólidos en el canon rejaniano. Allí el autor rinde tributo a hombres de México con quienes lo unió una buena amistad. El libro se inicia con un poema de agradecimiento al país; es un poema surgido de las buenas intenciones y es el único valor que tiene. Pero en seguida vienen textos donde la mejor voz poética de Juan habla desde la hondura de sentimiento, y lo mexicano aparece como injerto cuidadosamente cultivado en la extranjería que todo destierro significa. Ese mirar desde una isla interior situada en un mar ajeno será el rasgo distintivo de los escritos donde México aparece. Sin embargo, no es de tomar a mal esa perspectiva: al exiliado le es imposible arreglar su estructura anímica a modo de eliminar el pasado. El pasado está en todos nosotros para siempre. Cabe, sí, modificar el enfoque desde el cual se observa. Esto lo intentó Juan abriéndose cada vez más a la realidad mexicana. Es de alegar que otro fenómeno da cuenta de esta circunstancia: la integración de lo mexicano a una personalidad que llegó al exilio ya formada, fue de necesidad lenta. Unamos, pues, los dos movimientos: por un lado el abandono gradual de la idea al principio rectora: el regreso pronto a la tierra de origen; del otro, el hecho sencillo de que la convivencia transforma en cotidianidad el entorno, la tierra nueva.

Así las cosas, Juan se adentra en lo mexicano. Su guía mayor es el agradecimiento, que no necesariamente conduce a la gran poesía. Su guía menor es la intención de comprender el medio que lo rodea. Escuchemos algunas expresiones, venidas de poemas escritos en momentos distanciados entre sí. En 1950 Juan dice: "Danzan / los ojos de la mulata / y sus caderas / de miel y palma"; hablando de Ciudad del Carmen, se pregunta en 1961: "¿Una palomica en celo? / ¿caracola o caracol / debajo del cocotero?"; para los setenta su voz comenta acerca del maíz: "Sustento inmemorial, gramínea joya" y del chile "los mexicanos te veneran / como milagro del altar". En 1948 lloraba la muerte de Héctor Pérez Martínez en una elegía de la que tomamos dos líneas: "[...] y ahora un indio te llora, un indio insomne / en la ardiente meseta del Anáhuac."

No es difícil captar en todo lo anterior una mirada externa, que va en busca de apoyo a los signos más destacados por la costumbre: el maíz, el chile, el indio, etc. Pero, insistamos en esto, no se trata de desamor, se trata de una condición impuesta por el exilio y de una condición surgida de que el poeta llega a México con su universo conceptual ya formado, y su medición del mundo la cumple a partir de tal conceptualización. Por eso, elemento complementario, lo español destaca en esta poesía con dominio absoluto del terreno poetizado.

Destaca, primera anotación, en los ritmos del verso, pues Rejano es de una fidelidad notable a las medidas clásicas: alejandrinos y endecasílabos para los poemas de arte mayor; octosílabos y heptasílabos en los poemas de arte menor. Así como hay creadores gustosos de explorar los recursos más sutiles de la poesía, los hay satisfechos con la herramienta recibida del pasado. Juan era de éstos. Destaca, segunda acotación, un vocabulario surgido de las vivencias primeras: hierbabuena, tomillo, romero, olivo, mochuelo, sotillo, nardos, paloma. Nos lleva de inmediato al sur de España. Al sur de España nos llevan resonancias de otro tipo: ecos indudables de García Lorca, asomos de Machado, que permanecen en la poesía de Rejano hasta las etapas últimas.

Está, tercera acotación, un subtexto de oscuridad e inquietudes espirituales típico de la poesía meridional española. Aquí, pensamos, surge el buen poeta que Rejano fue. Hay en una serie de textos, sobre todo los pertenecientes al período 1945-50, una clara percepción del hombre como ser acosado por su condición humana. Y surge, irónico apunte, un exilio perteneciente a otras dimensiones. Porque en un número de poemas nada escaso Juan medita sobre lo que morir significa y sobre algunos misterios últimos, indescifrables todavía para nuestra conciencia. Digámoslo en palabras del poeta: "El cielo y nuestro paso por la tierra / ¡qué inalterable esclavitud de espejos!", donde se palpa la intuición de la doble composición

humana —el cuerpo y el espíritu—, binomio resaltado cuando en otro texto se agrega "porque su fin es unir / la llama con la tiniebla", referencia posible de explicar como esencia de lo que somos: la llama imagen de vida y creación, la tiniebla como los momentos amargos y la llegada al punto final. ¿No se refuerza esto, al menos en parte, cuando viene la queja siguiente: "No somos más que sangre envenenada / por la lengua del tiempo...?" Cita donde el buen ánimo crítico intuye una mención sutil del alargamiento del exilio político, y la descripción de un tema con resonancias más extensas: aquel del hombre como animal-para-la-muerte. Por desgracia, Rejano prefirió asomarse pocas veces a estas profundidades metafísicas y quedó de una estatura menor a la que le hubiera correspondido. En demasiadas ocasiones cedió al deber político, y la poesía fue entonces una serie de pronunciamientos con escaso valor literario.

Aquí, la imagen de Rejano adquiere interés como fenómeno escritural. Porque el hombre político se veía obligado a un optimismo siempre existente en un futuro vago, hecho de tropos manidos y sirva de ejemplo esta cita: "Cada golpe en tu carne / una estrella brotando hacia la libertad. / Cada injuria, una gota / en el vaso del amor que al pueblo entregas". El hombre interior vivía un desencanto existente en la realidad cotidiana. Este segundo hombre nos dio la poesía más honda. Este que conocía la invasión de "los helechos sombríos", según expresión propia, y que en la casa de la infancia aprendió a ser más íntimo. Ambas mitades se dividieron al poeta.

En Juan vivía la necesidad de abrir sus inquietudes al mundo, pero un sentido del recato parece haberlo frenado una y otra vez. En 1966 publica un libro excelente: *El jazmín y la llama*. Provoca la aparición del texto la muerte de Luisa Carnés, su compañera de toda la vida. Pero el poemario se compone de obra reciente y de otra procedente del pasado pues, y cito al poeta, es un "poema de amor, escrito y guardado, no sé por qué íntimas exigencias, a lo largo de muchos años". Sucede entonces que la reticencia del amante cede a la urgencia de celebrar el recuerdo de la amada y la obra sale a la luz pública, revelándonos a un poeta de suaves ternuras y de fragilidades, que en el regazo de la mujer encuentra refugio sobre las acechanzas del mundo. Comprendemos entonces que Juan quería, y no, ocultar al hombre de optimismo precario que por allá adentro lo habitaba.

El jazmín y la llama fue libro para rescatar la memoria de la amada. Establecemos así un tema final en la preocupación poética de Rejano: el olvido. Siempre luchó contra él. Sin duda, la poesía fue un intento de evitar un paso por el mundo que no tuviera consecuencias. Pero el olvido trabajaba en otra dimensión, acaso más dolorosa: transformando el ayer, modificándole ángulos, imprimiéndole nuevas perspectivas. Al recuerdo vigente y nítido de España que el poeta tiene en los primeros años de exilio

sucede el titubeo de la memoria, la inseguridad en el detalle, el temor a la pérdida de elementos afianzadores. La queja del poeta es clara: "Tú también, vasto olvido / que me estás destruyendo" o, si se prefiere, "se me borran los nombres, los lugares". Esto adquiere una resonancia trágica porque multiplica la sensación de exilio: no sólo ya el trastierro, sino además la pérdida en la memoria del lugar primigenio.

¿Cómo evitarlo? Mediante la recreación de ese lugar primigenio en la poesía que se escribe. Sin embargo, la nostalgia tiñe la imagen de inexactitudes acaso involuntarias. Puesto que de recrear se trata, hay una iluminación del texto a partir de ciertos elementos, privilegiados por la necesidad de transformar la memoria en refugio. De esta manera, el poeta termina viviendo en la casa que desea recordar y no en aquella perteneciente a la experiencia directa. Es así como el exilio cumple su ironía última: depositar al trasterrado en un país nuevo, cuya presencia física asimila cotidianamente, y aprisionarlo en una serie de recuerdos que se le desdibujan en un conjunto de imágenes pulidas por el ansia de que el ayer sea perfecto.

Juan Rejano cumplió sobradamente con todos esos requisitos. La obligación del trastierro le dislocó el impulso poético inicial, desviándoselo hacia otras zonas de expresión. Esto, sospechamos, puso en el ánimo creador del poeta un reacomodo demasiado súbito de las prioridades temáticas, reacomodo cuya asimilación no había concluido a la muerte de Rejano, ocurrida en 1976. Por lo mismo, y ha sido la afirmación central de nuestro ensayo, el poeta exiliado creyó impostergable el disminuir la presencia del otro poeta, el que pudo darse en la dimensión que hemos llamado filosófica. En ese terreno se cumplió el exilio más lamentable, y volvemos a la idea de Federico Álvarez: fue el de Rejano un grupo de escritores "hechos y, la mayoría de ellos, deshechos en el exilio".

LA POESÍA DE EXILIO DE ERNESTINA DE CHAMPOURCIN: EXPRESIÓN LÍMITE DE UNA DEPURACIÓN EXPRESIVA

JOSÉ ÁNGEL ASCUNCE ARRIETA
Universidad de Deusto

Uno de los poemas que mejor representan el estilo y la temática de la poesía de exilio de Ernestina de Champourcin es el poemilla XXXV de su obra *Hai-kais espirituales*:[1] "El árbol y su sombra. / Tú y yo, para siempre" (p. 280).

El poema compone una estrofa de dos versos heptasílabos semilibres. El primer verso, de exclusivo valor nominal, revela la presencia de dos substantivos con valor simbólico, "árbol" y "sombra". El segundo verso materializa la comparecencia de dos pronombres personales que concretan las figuras de los actantes poéticos junto a un adverbio temporal que perfila la evocación poética: un irrefrenable deseo de eternidad. Nos encontramos con un poema donde no existen ni acción ni circunstancias. El poema manifiesta únicamente la realidad de los personajes poéticos del "yo" y del "tú" en el tiempo del sintiempo que es la eternidad. Mayor síntesis expresiva es imposible; y, sin embargo, estos dos versos desarrollan un enorme campo de sentido evocativo. Dicho poema responde fielmente a los principios de la depuración lírica. Se ha llegado a una concisión expresiva total, donde todo elemento superfluo o rasgo innecesario ha desaparecido. Estamos ante una expresión pura, que pretende conseguir un máximo significado con el número exacto de formas significantes.

Estas razones de depuración expresiva y de exactitud creativa son constantes de la poesía de Ernestina de Champourcin en el período de exilio. Sin embargo, hasta llegar a este punto, la poeta ha tenido que andar un largo camino de indagación lírica, proceso de expurgación expresiva que, al mismo tiempo que traza los hitos de una conquista, va revelando las características formales y temáticas de sus diferentes etapas creativas.

[1] Para las citas del presente trabajo seguimos la edición de la Editorial Anthropos: Ernestina de Champourcin, *Poesía a través del tiempo*, pról. y ed. José Ángel Ascunce, Barcelona, 1991.

La primera etapa poética de Ernestina, denominada como "Primeros ejercicios poéticos",[2] se centra en las obras *En silencio* (Madrid, Espasa Calpe, 1926) y *Ahora* (Madrid, Imprenta Brass, 1928). Aunque forman una primera etapa creativa, ambas obras ofrecen influencias diferentes de manera que cabe hablar de dos experiencias creativas en esta etapa de aprendizaje poético. "*En silencio* es una obra profundamente emocional y *Ahora* responde a los cánones del sensualismo poético tan en boga en esos años".[3]

> Yo quizás algún día, tras mi pobre ventana,
> escuche melancólica la voz del campanario,
> laborando un encaje convertido en sudario
> de la ilusión que hoy nace y morirá mañana. (p. 58)

Las influencias modernistas y románticas son palpables en su primera obra, *En silencio*. Un ejemplo entre los muchos que se pueden ofrecer es este serventesio, última estrofa del poema "La ciudad muerta". La tipología y composición versal junto al ritmo y a la música interna concretan unos versos de inconfundible eco modernista. La presencia del "yo-personaje poético" en estados de ensoñación melancólica y en medio de un ambiente de decrepitud y muerte acentúa los rasgos románticos. Los poemas de este primer libro testimonian un cierto impudor romántico que es más literario que existencial. Se puede plantear igualmente cierto regusto por la morbosidad de situaciones anímicas recreadas o imaginadas de sesgo pesimista y mortuorio. En este primer libro existe una fuerte insinceridad, sólo explicable y, al mismo tiempo, justificable, si se toman estos versos como simples y puros ejercicios poéticos de una escritora novel.

Sin embargo, a partir de estas primeras tentativas, se va alejando de las influencias primeras del modernismo y del romanticismo, y se acerca a las vanguardias literarias, más concretamente al creacionismo,[4] tan en boga en esos momentos. Las huellas de ciertos poetas de la denominada Generación del 27 se perciben con más claridad. Juan Ramón Jiménez empieza a ser una guía cada vez más presente y absorbente. Pero quizás el magisterio más importante de este período sea el de Ramón Gómez de la Serna con el muestrario de sus greguerías. Desde diferentes instancias, se impone un

[2] Para profundizar más en este capítulo de los "Primeros ejercicios poéticos" remito al lector al prólogo de Ernestina de Champourcin, *op. cit.*, especialmente pp. xxiv-xxxviii.

[3] *Ibid.*, p. xxvi.

[4] Concha Zardoya habla también de las influencias creacionistas en la primera etapa de la poesía de Ernestina. Véase "La trayectoria poética de Ernestina de Champourcin", *Arriba-Cultural* (Madrid), 2 de noviembre de 1978, p. 20.

culto rabioso a las puras sensaciones y a la realidad exterior.[5] En este clima, aparece la segunda obra de nuestra poeta, *Ahora*, exponente claro de las características señaladas.

Al prevalecer en esta nueva poesía las sensaciones y la realidad exterior, adquieren gran importancia los expresados metafóricos y los juegos sinestésicos. Se puede seleccionar la estrofa primera del poema "Pasión" como demostración de lo que se viene planteando.[6]

> Al resbalar jugoso el fruto del ocaso,
> mordí con mi pupila su fragante corteza
> y el ocaso sangró
> el zumo acre y pastoso de la tarde con sol.
> (pp. 87-88)

Nos encontramos con unos versos claramente culteranistas, donde un máximo de referente aporta un mínimo de significado. Cuatro versos, tres de ellos alejandrinos y un cuarto heptasílabo, para comunicar la contemplación de un atardecer. Sin embargo, esta visión de significado simple amplifica enormemente el campo de sus referentes, recreando toda una serie de juegos sinestésicos, donde la sensación del gusto, "mordí", se relaciona con la visión, "pupila", con el olfato, "fragante", y con el tacto, "corteza". Por lo tanto, el verso "mordí con mi pupila su fragante corteza" es una especie de explosión sinestésica, donde cada término es portador de una sensación distinta. Los siguientes versos desarrollan una clara imaginería metafórica y sinestésica para expresar la idea de un horizonte rosado a la hora del atardecer, "el ocaso sangró / el zumo acre y pastoso". La escritora parte de la realidad exterior para ofrecernos mundos poéticos de evocación y fantasía.

Un paso adelante en esta tendencia a lo sensorial es el uso sistemático de composiciones cercanas a la greguería o de greguerías puras. Como ejemplo particular de lo que se propone, podemos seleccionar la estrofa segunda del poema segundo de "Cromos vivos":[7]

[5] Emilio Miró plantea igualmente el principio de "delectación sensorial" a la hora de valorar esta poesía. Véase "Poetisas españolas contemporáneas", *Revista de la Universidad Complutense*, núm. 95, 1975, p. 273.

[6] Este mismo poema es analizado por Andrew P. Debicki para demostrar los juegos sinestésicos de fundamento sensorial que caracterizan esta poesía. Véase "Una dimensión olvidada de la poesía española de los 20 y 30: la lírica visionaria de Ernestina de Champourcin", *Ojáncano* (University of North Carolina), núm. 1, 1988, pp. 49-50.

[7] Véase al respecto mi estudio "La poesía de Ernestina de Champourcin: entre lo lúdico y lo sagrado", *Ínsula*, núm. 557, 1993, pp. 19-21.

Los castaños floridos con batutas de jade
dirigen la sonata.
Ahora es el adagio, mañana el clarín del allegro
vencerá luminoso los remilgos del alba.
Mientras, llueven pedazos de cielo desteñido
sobre el hocico manso del monte verdirrosa.
Una espiga de luz va sembrando cosquillas
en el lomo cansino y triste de las horas. (p. 107)

La presente estrofa de ocho versos desarrolla un cuerpo continuado de sensaciones transformadas líricamente en perfectas greguerías, de manera que se llega casi a la identificación plena de greguería con unidad sintáctica. Descomponiendo la estrofa en sus diferentes unidades se pueden presentar las siguientes expresiones-greguerías:

Los castaños floridos con batutas de jade
dirigen la sonata.

Mientras, llueven pedazos de cielo desteñido
sobre el hocico manso del monte verdirrosa.

Una espiga de luz va sembrando cosquillas
en el lomo cansino y triste de las horas.

Nos encontramos ante tres expresiones evocativas que generan tres perfectas greguerías. Los castaños en el tiempo primaveral van explosionando las múltiples yemas en manojos de flores blancas. Esos nuevos brotes floridos, dirigidos siempre hacia lo alto, semejan batutas de jade que dirigen la sonata del tiempo. En el segundo caso, la contemplación de las primeras horas del anochecer es planteada como una lluvia de destellos rojizos sobre el horizonte verdoso de los montes. En el tercer ejemplo, la tarde con sus rayos de sol es presentada como haces de espigas cimbreadas por el viento, semejando su suave movimiento al acto del cosquilleo. En los tres ejemplos se producen, a partir de claras analogías metafóricas, unas relaciones comparativas, cuyos resultados evocativos alteran completamente la realidad de partida. Las flores del castaño se transforman en batutas de jade; el anochecer es sentido como lluvia de un cielo desteñido sobre el verde de los campos; los rayos de la tarde son presentados como espigas brizadas por el viento. Es el fundamento metafórico que exige como tal toda greguería. A su vez, las analogías propuestas son tan sorprendentes, que no sólo causan sorpresa y admiración en el lector, sino también una cierta sonrisa, fruto de ese chispa de humor que encierra en cada caso la

intuición evocativa. Es el otro rasgo que está pidiendo toda comparación poética para que pueda presentar la categoría de greguería: el humor.

En todos estos casos, como en otros muchos presentes en los poemas de *Ahora*, encontramos que el sistema de transformación poética descansa en una serie de semas analógicos, comunes a ambos planos de la comparación, que hacen posible que una realidad material y concreta –los brotes floridos del castaño, el anochecer con la puesta del sol, los rayos del atardecer, etc.–, se metamorfosee en una realidad segunda de hondo lirismo y de gracia chispeante: la batuta de jade, un cielo desteñido verdirrosa o el cosquilleo de una espiga de luz.[8]

Con las obras *En silencio* y *Ahora* culmina la etapa de lo que se ha denominado "Primeros ejercicios poéticos". A partir de *La voz en el viento* (Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1931) y especialmente con *Cántico inútil* (Madrid, Aguilar, 1936) se desarrolla el período de la denominada "poesía del amor humano". Esta poesía es el resultado feliz de un proceso de aprendizaje anterior que se materializa en una lírica de gran perfección creativa. Sin miedo a la exageración, se puede afirmar que la "poesía del amor humano" representa el encuentro poético de una ardua indagación anterior.[9]

El punto de arranque de esta nueva poesía reside en la síntesis y superación de los planos opuestos de la poesía anterior. Emoción y sensación ya no van a funcionar en el entramado poético como fuerzas independientes, sino que se van a asimilar formando entre ellas una unidad de acción y un fundamento de comunicación.[10] El propio título del primer poema así nos lo indica. *La voz en el viento* hace alusión a la palabra, realidad interior, que es lanzada a los vientos, realidad exterior. Mundo interior y mundo exterior confluyen en el receptáculo íntimo de la palabra poética. "Esta estructura bidireccional abarca el doble plano de esta poesía, emoción y sensación, como expresión de un todo irrefrenable de plenitud y de eternidad".[11]

¡Qué alegría de luz
nos acaricia el alma!

[8] Andrew P. Debicki, analizando la obra creativa de Ernestina en la etapa de preguerra, defiende el carácter visionario y la gran originalidad de las imágenes líricas de su poesía. Cfr. "Una dimensión olvidada...". p. 49.

[9] Para las distintas etapas de la poesía de Ernestina es necesario recurrir al estudio de Joy B. Landeira, "Ernestina de Champourcin", en *Women Writers of Spain. An Annotated Bio-bibliographical Guide*, Nueva York, Greenwood Press, 1966, pp. 88-91.

[10] Según Emilio Miro, "lirismo, apasionamiento, fusión de dentro y de fuera" son las características más señaladas de esta poesía. Cfr. "Poetisas españolas...", p. 274.

[11] José Ángel Ascunce, "Prólogo", Ernestina de Champourcin, *op. cit.*, p. xl.

Hay capullos de aroma
en todos los balcones
y florece en los labios
una rosa con sol.
¡Huyamos de nosotros
para ir a la vida!
Como dos tallos nuevos,
emprendamos la eterna
conquista de lo azul.
(p. 121)

Esta estrofa del poema "Ascensión" resume fielmente las características de esta nueva poesía. El personaje poético es consciente de la belleza de la naturaleza con sus "capullos de aroma" y sus rosas "con sol". Sin embargo, desvía la atención de esas realidades hermosas pero caducas, para centrar su solicitud en lo esencial vital: "esa luz que acaricia el alma" y que representa la eternidad y plenitud en "lo azul". La imagen final, "como dos tallos nuevos", representa el rumbo que asume el personaje poético en esa conquista de lo eterno. Frente a excelencias de concreción, el yo poético opta en esta nueva etapa por excelencias de eternidad.

¡Gracias te doy, amigo!
Hiciste de mi espíritu
la invicta llama pura
que jamás se detiene
a acariciar el rostro
mudable de las cosas.
(p. 120)

La explicación de este cambio de rumbo se precisa con claridad en esta estrofa del "Poema del buen amigo". El espíritu poético aparece como fuego-sentimiento, "invicta llama pura", en eterno estado de ignición, que busca la belleza y la perfección al margen de las realidades mundanas y materiales, que por su naturaleza temporal entrañan decrepitud y muerte. Eternidad y perfección son, al mismo tiempo, metas anheladas por el personaje poético y estímulos íntimos de la indagación poética.

La indagación poética, que busca afanosamente realidades de eternidad y excelsitud, encuentra que el camino del hallazgo pasa por la unión con el "tú". En esta poesía ya no hay morbosidad emocional ni sensualismo desmedido; existe un verdadero afán de búsqueda y un deseo irrefrenable de entrega.

Dibujé una rosa nueva
en el papel de tu alma.

¡Cómo temblaste al sentir
el roce de mis pinceles
sobre la hoja arrugada!
(p. 122)

La entrega poética se presenta en este fragmento del poema "Creación" como cuadro o dibujo de una realidad nueva que queda grabada en el alma del "tú lírico".[12] Entre estremecimientos y angustias, se proclama la unión del "yo" y del "tú" en una especie de abrazo amoroso, expresado a través de la simbología del papel y los pinceles. Como afirma la voz poética en "Cumbre sin cielo", primer poema de *Cántico inútil*, el amor es el verdadero sustento del encuentro entre los personajes poéticos. Por eso, el amor aparece como la pieza clave en el universo temático de esta poesía, incluso antes de su materialización: "¡Amor! Aún no has llegado y ya me ciñes toda" (p. 153).

Ahora bien, este amor, aunque haya recibido la denominación de humano, no se reduce a los límites de una entrega personal, sino que abarca todo el universo afectivo del sujeto poético. Las posibles variantes de comunicación entre el yo y el tú o lo otro ejemplifican las diferentes categorías de la entrega amorosa. Por eso, se puede hablar de un amor humano, de un amor divino, de un amor naturalista, de un amor recreado, etc. Pero en el fondo, siempre la razón de amor está presente, asumiendo una validez de proyección universal.

Todo proceso dialogal con otro ser, independientemente de su naturaleza, es una lección de entrega y, por tanto, un estado de transformación interna y de plena realización personal. El sujeto humano, personaje poético, puede acceder a la plenitud y a la realización a través del amor, por ser el amor la fuerza esencial que se impone sobre los efectos de la temporalidad y de la muerte. De esta manera, el amor es, a un mismo tiempo, estímulo y respuesta; búsqueda y encuentro; camino y llegada; conciencia de finitud y vivencia de eternidad; en una palabra, ansia de ser y plenitud de ser. Se llega a la conclusión de que, en esta segunda etapa, la poesía de Ernestina de Champourcin adquiere una gran complejidad temática a pesar del simplismo de su denominación: "poesía del amor humano".

Pero al mismo tiempo que la temática adquiere una complejidad mayor y unas características mucho más sutiles, los referentes materiales y concre-

[12] Rafael Espejo-Saavedra estudia en este mismo poema las relaciones de erotismo y comunicación que se dan entre los diversos personajes poéticos. Véase "Sentimiento amoroso y creación poética en Ernestina de Champourcin", *Revista/Review Interamericana*, núm. 12, 1982, p. 138.

tos del plano real van desdibujándose hasta formar cuadros significativos de total indefinición. El lector frecuentemente desconoce si la naturaleza del amor propuesto por la voz poética es de un orden u otro –humano, natural, divino, etc.–, porque la importancia de esta poesía no reside tanto en la naturaleza del amor como en la razón del amor mismo.

> Sentirás al ceñirme que una rosa de nieve
> insinúa en tus palmas su gélida caricia.
> Seré para tu cuerpo el lino apaciguante
> que sana y que perdona. (p. 159)

Estos versos del poema "Entrega" demuestran claramente lo que se está afirmando en estas páginas. En primer lugar, aparece un "yo" en comunicación amorosa con un "tú", del que desconocemos todo. No sabemos si se trata del amigo o del amante, de un amor humano o de un amor divino, etc.[13] Lo que importa, y en esto el título es preciso, es la razón de la "entrega". En segundo lugar, el "yo" se transforma poéticamente, primero, en "rosa de nieve" y, después, en "lino apaciguante". Como "rosa", revela las categorías de belleza, perfección, atracción, etc. A partir del determinante "de nieve" se acentúa, por una parte, los expresados de delicadeza, suavidad, blancura de piel, etc., pero, por otro lado, se insinúan las ideas de lo distante, lo hiriente, lo repulsivo, etc. De esta forma, el "yo-poético", como "rosa de nieve", aparece simbólicamente como realidad opuesta de atracción y repulsión, de deseo y rechazo, de afirmación y de negación, etc. A partir de esta categorización, surge el segundo expresado de "lino apaciguante", en donde frente a la frialdad anterior nace ahora la idea de calor, frente al principio de desasosiego aparece la razón de bienestar, etc. El "yo" que inicialmente se presentaba como una furia de valor dual, termina representando para el "tú" la razón de descanso corporal y laxitud espiritual. Desde este punto de vista, tal como estamos proponiendo, tanto el "yo" como el "tú" pierden todas sus características reales para asumir puras categorías simbólicas.

La despersonalización de los sujetos poéticos, la ausencia de referentes puntuales, la indeterminación de la acción real y, como contrapartida, una ampliación considerable del plano simbólico obligan a plantear un claro proceso de depuración expresiva. La dicción poética gana en intensidad y en exactitud. Los desmanes emocionales y la exaltación sensorial dan paso a la exactitud formal y a la precisión temática. A través de esta poesía

[13] Rafael Espejo-Saavedra, a partir de la ambigüedad de los personajes poéticos, con toda lógica llega a defender que en ciertas ocasiones el "tú" se identifica con el propio lector. Cfr. art. cit., p. 138.

esencial, la poeta busca la intemporalidad, de forma que se verifica una sintonía perfecta entre los estímulos de creación y los resultados creativos. Las obsesiones de eternidad, plenitud, etc., proclamadas como ejes de incidencia de la indagación poética, se convierten en conquistas poéticas a través de una depuración expresiva que intensifica simbólicamente los expresados del amor.[14]

La "poesía del amor humano" sigue muy de cerca los cánones creativos de la poesía pura de Juan Ramón Jiménez y de los poetas del 27. Depuración expresiva, exactitud formal, intensidad significativa, simbolismo audaz, etc., son las claves de la poesía de Ernestina de Champourcin durante el período que discurre desde finales de la década de los veinte hasta el estallido de la Guerra Civil. Sin lugar a dudas, Ernestina participa de lleno dentro del ambiente creativo de la generación del 27.[15]

Desde 1936 hasta 1952, año en que publica su obra *Presencia a oscuras*, la voz poética de Ernestina enmudece, salvo en contadas excepciones cuando rompe su silencio para dar a conocer algunos poemas sueltos en diversas revistas mexicanas: *Romance*, *Rueca*, *Las Españas*, etc. Son dieciséis años de inactividad creativa, bien porque la inspiración poética había huido como consecuencia de la guerra y del posterior exilio o bien porque la vida diaria le exigía una entrega completa que le impedía dedicarse a la creación poética. Después de este largo silencio, los títulos se suceden con una regularidad pasmosa: *El nombre que me diste* (México, Finisterre, 1960), *Cárcel de los sentidos* (México, Finisterre, 1964), *Hai-Kais espirituales* (México, Finisterre, 1967), *Cartas cerradas* (México, Finisterre, 1968) y *Poemas del ser y del estar* (México, Alfaguara, 1972). Con esta última obra se cierra el período de exilio y la etapa creativa denominada como "poesía del amor divino". El período de exilio comprende 33 años que van de 1939 hasta 1972, en los que escribe los seis títulos mencionados con un bagaje de cerca de 200 poemas. Haciendo un somero cálculo matemático nos encontramos que el promedio de escritura fue de un poema cada dos meses. El sistema de creación de Ernestina es lento en relación directa con la concentración y densidad de sus poemas.

En la poesía del exilio adquiere un protagonismo único una de las líneas temáticas que detectábamos en la "poesía del amor humano": la del amor divino. El paso del amor humano al amor divino es lógico y conse-

[14] Juan Cano Ballesta afirma al respecto que Ernestina "canta el amor con voz apasionada, directa, sin falsos pudores". Cfr. *La poesía pura entre pureza y revolución*, Madrid, Gredos, 1972, p. 69.

[15] Una prueba de lo afirmado se encuentra en la inclusión de la poeta en la antología preparada por Gerardo Diego, *Poesía española. Antología (Contemporáneos)* (Madrid, Signo, 1934), a pesar del sesgo misoginista que presentaba.

cuente con sus búsquedas líricas. La obsesión poética, tal como se indicaba con anterioridad, se centraba en un deseo apasionado de plenitud y eternidad. Esta necesidad de infinito y realización la encuentra, en un primer momento, en el amor, independientemente de la naturaleza que éste pudiera presentar. Significaba el paso de la soledad a la compañía, posibilitando, de esta manera, el abrazo amoroso, razón de salvación para el sujeto poético. Sin embargo, entre todos los posibles amores, el que ofrece más garantías y certezas de plenitud y eternidad es el amor divino. Por eso, el personaje poético opta por el amor divino, porque en este amor encuentra las razones concluyentes de la indagación poética y del deseo personal.

Si hasta este momento, en la poesía de Ernestina de Champourcin se detectaba un claro proceso de depuración expresiva, a partir de ahora se encuentra que esta expurgación abarca también al plano de la temática. El paso del amor universal, amor plural, de la etapa anterior al amor divino, amor único y puntual, ejemplifica claramente este proceso de depuración temática.

> Séllame las pupilas con tus dedos de nieve;
> apaga con tu soplo la brasa de mi carne.
> ¡Que pase junto al árbol y viva bajo el cielo
> inmutable y eterna, tendida hacia lo tuyo! (p. 194)

Si en ejemplos anteriores el "yo" aparecía como rosa de nieve, ahora es el "tú" el que se presenta como "dedo de nieve" y como "soplo". A su vez, el "yo" queda actualizado en el poema como "pupilas" y como "brasa de mi carne". La indefinición de los personajes poéticos es completa; la acción es plenamente simbólica. Depuración y simbolismo siguen siendo elementos claves de la expresión poética.

Desde el punto de vista de los expresados simbólicos, el yo personaje poético aparece como realidad sensorial, "pupilas", y como realidad emocional, "brasa de mi carne". Frente a la tendencia humana por las realidades personales y materiales, surge el deseo poético de su purificación. Por ello, suplica la presencia del "tú", que es, a un mismo tiempo, delicadeza y desgarro,[16] pero también como "soplo" implica salvación y bienestar. Las prerrogativas que eran antes patrimonio del "yo" y que se proyectaban hacia el "tú", ahora son cualidades del "tú" dirigidas hacia el "yo". En el

[16] Joy B. Landeira desarrolla ideas parecidas al estudiar el tópico de la "cárcel de amor" en la poesía de la escritora vasca, especialmente cuando analiza los valores duales del amor. Cfr. "The «cárcel de amor» *topos* in Ernestina de Champourcin's «Amor humano», «Amor divino» and «Amor anhelado» periods", conferencia pronunciada en la Universidad de Kansas el 7 de abril de 1988. Según fotocopia del manuscrito, pp. 1-3.

amor divino el "tú" es la salvación del "yo", como en el amor humano el "yo" representaba la redención para él "tú". Las perspectivas se han invertido, porque los personajes poéticos han cambiado de papel y significado. En este nuevo contexto, el yo poético inicia el camino de una especie de vía purgativa que comienza con el dominio de los sentidos y los sentimientos. A partir de este estado de purificación, el yo poético suspira por un estado plenamente contemplativo, donde tendido bajo la sombra del "tú-árbol" adquiere un estado de ensueño y serenidad en compañía del amado.[17]

En un primer plano, se comprueba cómo, por una parte, siguen presentes las características estilísticas que hemos ido mencionando en la anterior poesía; sin embargo, por otro lado, se verifica la depuración temática con la reducción del amor universal al amor divino, cuyo primer síntoma es la transformación de papeles y sentido de los personajes poéticos. Todos estos rasgos pueden verse con claridad en la estrofa arriba comentada del poema "Súplica" de su primera obra de exilio, *Presencia a oscuras*.

Sin embargo, el hai-kai con el que comenzaba esta exposición proclama el paso definitivo hacia lo que considera como la más genuina demostración de la poesía del exilio y como síntesis final de todo un largo y arduo proceso de indagación y de búsqueda: "El árbol y su sombra. / Tú y yo, para siempre" (p. 280).

En primer lugar, topamos con los personajes poéticos del "yo" y del "tú" en su simplicidad máxima. Los personajes, como en el caso de la poesía de Salinas, se han reducido a la pura pronominalidad. No encontramos ni accidentes ni circunstancias que alteren la situación de los mismos. En medio de la esencialidad y quietud se proclama un estado de eternidad para ambos, de forma que surge una dependencia mutua del uno para con el otro: "Tú y yo para siempre". Esta realidad de dependencia en una situación de intemporalidad viene representada a través de los símbolos arquetípicos de "El árbol y su sombra". De la misma manera que el árbol proyecta su sombra, y toda sombra está exigiendo la presencia del objeto que la produce; así también el "tú" proyecta como sombra la realidad del "yo" y la presencia del "yo" está exigiendo la comparecencia del "tú". Por otra parte, el símbolo "árbol" arquetípicamente simboliza el abrazo o síntesis armoniosa de lo humano y lo divino, de lo terreno y lo celeste, de la finitud y de la eternidad, de lo efímero y de la plenitud, etc. Así también,

[17] Rafael Espejo-Saavedra afirma al respecto: "La poeta anhela la aniquilación de la identidad personal, el anonadamiento total en el amado". Cf. art. cit., p. 134. Afirmación que sintoniza plenamente con las propuestas de este trabajo.

a través de esa dependencia simbólica entre el árbol y la sombra se proclama la unión definitiva del sujeto humano con el ser divino, del plano terrestre con el plano celeste, etc. En definitiva, este hai-kai proclama el estado unitivo del proceso místico, la fusión íntima con la divinidad, la proclamación de la plenitud y de la realización suprema del ser humano.

Dos sustantivos, dos pronombres y una forma adverbial, "El árbol y su sombra. / Tú y yo, para siempre", han sido capaces de crear un universo de múltiples y dilatados sentidos. El carácter sentencioso del hai-kai adquiere características conceptistas, en cuanto procura crear un campo de sentido máximo con el mínimo significante posible. Dos versos heptasílabos han sido suficientes para desarrollar todo el plano significativo de la enunciación mística. A través de una depuración máxima se ha logrado una exactitud expresiva total. Se ha materializado el encuentro de la búsqueda poética: pureza temática y esencialidad expresiva.

Todas estas razones de pureza formal, esencialidad temática, exactitud creativa, etc., que adquieren su máximo exponente en esta "poesía del amor divino", nos permiten hablar de "la poesía de exilio de Ernestina de Champourcin" como la "expresión límite de una depuración expresiva"

III. CINCO LIBROS

VERSOS Y ORACIONES DE CAMINANTE: UNA POÉTICA DEL ARRAIGO

AURELIO GONZÁLEZ
El Colegio de México

León Felipe: poeta que quiso ser de barro y que le llamasen publicano, el poeta del llanto y de las lágrimas, de la España desolada, el poeta que fue romero solo y que con la soberbia infinita del poeta y el orgullo del despojado se llevó un día la canción, pues de él era "la voz antigua de la Tierra".[1]

Felipe Camino Galicia: farmacéutico en Piedralaves, profesor en Nueva York, Agregado Cultural de España en Panamá, orador político en Valencia y Barcelona, conferencista en el Ateneo y contertulio en el café Sorrento en la ciudad de México.

Hablar de León Felipe es tratar de adentrarse en una de las voces poéticas más personales del mundo del exilio y de la poesía española de medio siglo. Su imagen es arrolladora y extraña, cuando menos para quienes le vimos alguna vez en los entusiasmos de la juventud y sobre todo para aquellos que además fuimos amigos, y después alumnos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, de aquel otro encantador de realidades que fue Luis Rius, biógrafo y estudioso imprescindible de León Felipe y de su poesía.

León Felipe nos grita en distintos momentos que se apropia del verso, de la poesía, y la hace consustancial al poeta, a sí mismo; y al hacer esto nos deja la sensación de que el mundo es algo que se ha construido a partir de imágenes poéticas y que todo es una gran farsa, una comedia granguiñolesca, o un simple paisaje pintado por ese Supremo Hacedor tan pendiente de los mortales.

Hay quienes como Guillermo de Torre han dividido la trayectoria poética de León Felipe en dos períodos: antes y después de la guerra.[2]

[1] León Felipe, *Obras completas*, pról. Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1963, p. 120.

[2] Guillermo de Torre considera que España es el gran tema de León Felipe y que *Drop a Star*, la obra inmediatamente anterior a la Guerra Civil, es "un poema fronterizo entre dos

Otros estudiosos, como José Paulino Ayuso,[3] hablan de varias etapas, cuatro, donde habría una de formación del universo poético integrada por *Versos y oraciones de caminante*, I y II, y *Drop a Star*, seguida de otra de interpretación de la guerra, una más de la angustia del exilio y finalmente la recapitulación de su universo poético; por su parte, José Ángel Ascunce[4] distingue cinco etapas: poesía de la búsqueda y del encuentro; poesía de combate y propaganda; poesía mítica; poesía antimítica y poesía del último adiós. Independientemente de la periodización que se establezca, los dos libros de *Versos y oraciones de caminante* pertenecen al período formativo y la presencia de España es fundamental.

El caso de *Versos y oraciones de caminante*, libro I, es singular por dos razones: por una parte fue extraordinariamente bien recibido para ser un libro primerizo de un poeta; por otra, el autor novel es un hombre completamente maduro de 36 años.

En su primer libro y también en el segundo, complementario de éste, el poeta nacido por olvido en Tabara construye, probablemente de una manera muy ambigua, entre consciente e inconsciente, todo un universo poético, y plantea una poética que podemos entender desde una doble perspectiva: por una parte es evidente que para León Felipe su definición personal del yo parte y pasa por una definición de la poesía y de sus funciones, lo cual se plasma claramente no sólo en *Versos y oraciones de caminante*, I, sino también en el II y en *Drop a Star*; y por otra, estas obras delinean la creación de unos referentes que en gran medida quedarán fijos a lo largo de toda su trayectoria poética; a estos referentes volverá una y otra vez, e incluso, en su último libro, *¡Oh este viejo y roto violín!*, nos recordará los versos que escribiera en el verano pasado en Almotacid de Zorita (de donde surge *Versos y oraciones de caminante*). En este sentido podemos detectar en esas obras primeras lo que entendemos como una poética en cuanto estructuración y conceptuación del arte literario, que por su significado podemos definir como del arraigo. Se trata del bagaje que el poeta llevará consigo y que le servirá de lanzadera entre su yo original y el mundo circunstancial que el devenir espacio-temporal le hace vivir.

Aunque la mayor parte de la bibliografía sobre León Felipe se enfoca hacia la personalidad del escritor, su significado en el exilio y su papel

---

edades de su poesía que deberá ser encarado a esta luz cuando se intente dar una explicación orgánica de su obra toda". Esta afirmación la hace en 1947 (León Felipe, *Antología rota*, 2ª ed. ampliada, epílogo de Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 219). Repetirá el mismo concepto en el prólogo a su edición de las *Obras completas*, p. 18.

[3] León Felipe, *Versos y oraciones de caminante [I y II]. Drop a Star*, ed., estudio y notas de José Paulino Ayuso, Madrid, Alhambra, 1979, p. 22.

[4] José Ángel Ascunce Arrieta, *La poesía profética de León Felipe*, San Sebastián, Mundaiz, 1987, p. 255.

como voz de denuncia, diversos estudiosos han analizado desde distintas perspectivas algunas de las imágenes o símbolos de la poesía de León Felipe. Además de los trabajos ya citados de Paulino Ayuso y Ascunce, hay que recordar también a Luis Rius,[5] cuya biografía del poeta es en realidad un agudo y sensible estudio de su poesía.[6]

En el presente trabajo trataré de ver algunas de las referencias poéticas, ya sean simbólicas o no, que permanecen como puntos estables en la construcción de su poesía, pero entendiéndolos no simplemente como lenguaje poético sino como los elementos que de alguna manera remiten al poeta a su realidad matriz, a su patria, no a esa que dice que es "una lástima que no tenga", sino a la otra, a la que ve por la ventana y que es tan real que puede hablar de ella y que se llevará consigo y estará en él y con él a pesar del exilio. Considero también que la presencia de estas referencias como conjunto en *Versos y oraciones de caminante* tiene un valor programático de arraigo personal a la tierra desde un mundo poético.

La personalidad creadora de León Felipe le lleva a reelaborar sus poemas una y otra vez (baste recordar las cuatro versiones de *Drop a Star*), a emplear versos de un poema en otro o a cambiar de una edición a otra la estructura completa de un poema o las palabras de otro; sin embargo, a pesar de estas revisiones, los elementos a los que nos referiremos no desaparecen.

Es claro que todo poeta tiene sus marcas personales de estilo, sus tópicos particulares, sus obsesiones y su lenguaje recurrente. Sin embargo,

[5] Luis Rius, *León Felipe, poeta de barro [biografía]*, México, Colección Málaga, 1968, p. 5.

[6] Se podrían destacar entre los trabajos más importantes de interpretación de la poesía de León Felipe los siguientes: Concha Zardoya, "León Felipe y sus símbolos parabólicos", en *Poesía española del 98 y del 27*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 144-206; Rafael Morales, "León Felipe, poeta de la estrella, del viento y del hombre", *La Estafeta Literaria*, núm. 406, 1968, pp. 9-11; Margarita Murillo, *León Felipe, sentido religioso de su poesía*, México, Colección Málaga, 1968; Julián Izquierdo Ortega, "Notas sobre León Felipe y su idea de la muerte", *Cuadernos Americanos*, núm. 6, 1970, pp. 151-157; Manuel Alvar, "León Felipe", en *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 343-381; Laura Villavicencio, "Estructura, ritmo e imaginería en *Ganarás la luz* de León Felipe", *Cuadernos Americanos*, núm. 4, 1972, pp. 167-191; Tomás Rivera, "La teoría poética de León Felipe", *Cuadernos Americanos*, núm. 1, 1973, pp. 193-214; María Luisa Capella, *La huella mexicana en la obra de León Felipe*, México, Finisterre, 1975; José Paulino Ayuso, *La obra literaria de León Felipe (Constitución simbólica de un universo poético)*, Madrid, Universidad Complutense, 1980; y en Milagros Arizmendi, Pilar Palomo y José Paulino Ayuso (eds.), *León Felipe, poeta de la llama. Actas del Simposio "León Felipe". Enero de 1984*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, los artículos de José Ángel Ascunce, "Las «lágrimas» como símbolo poético y símbolo doctrinal en la poesía de León Felipe", pp. 13-30; Dolores de Asís Garrote, "El mito de Prometeo en *Ganarás la luz*", pp. 31-54; Carmen Díaz de Alda, "El símbolo de la luz: clave interpretativa de la obra poética de León Felipe", pp. 55-74; Ignacio Elizalde, "La soledad y el tiempo en León Felipe", pp. 75-96; María del Pilar Palomo, "La fusión bíblica en León Felipe", pp. 125-160; Hortensia Viñes, "Un lenguaje para el dolor. Función elegíaca en la poética de León Felipe", pp. 311-334.

en el caso de León Felipe, y no creo que se trate de un ejemplo único, los elementos recurrentes pueden configurar una poética en cuanto que se pueden sistematizar y, en un sentido, también muy acorde con la personalidad de León Felipe, tener valor normativo más allá de lo que sería el estilo formal del poeta. Por otra parte me parece que esta poética implica una voluntad de arraigo, misma que para el poeta casi no necesita justificación porque pertenece al mundo mítico del hombre (y entiendo como mítico aquello que tiene valor fehaciente). Para León Felipe hay una relación esencial del hombre con la voz, en el sentido en que el hombre sin la palabra deja de ser: por lo tanto, una de las actividades básicas del hombre es la poesía en cuanto ésta es palabra y voz. De acuerdo con lo que dije anteriormente, esta voz no es la Voz, así con mayúsculas, sino la voz anclada en un lugar, al cual pertenece el hombre, y en unos referentes que le pertenecen al hombre; aunque también está claro que el hombre, desde su lugar, ve a lo lejos, hacia el horizonte, hacia la trascendencia, hacia las estrellas. Entonces, el poeta trasterrado (sea por la trashumancia o por el exilio), a fin de cuentas, es el poeta de un lugar, y su voz emana siempre de ese lugar y se expresa con ese lenguaje primigenio que lo afinca y le da razón de ser. Hay que tomar en cuenta que toda esta poética la crea el autor de *Español del éxodo y del llanto* con anterioridad al desgarramiento que implica la Guerra Civil española, que será la que convertirá en exilio la trashumancia aparentemente natural del poeta de Tabara; pero esta trashumancia, que no exilio, también seguirá viva. Baste recordar como ejemplo, con todo lo que significa, el texto *De Antofagasta a La Paz*. Desde mi punto de vista es en *Versos y oraciones de caminante*, I y II, sus primeros libros, donde se puede ver la organización de una serie de elementos del lenguaje del arraigo que será presencia continua en la totalidad de la obra de León Felipe, y que interpreto como voluntad de arraigo. Estos elementos los ejemplificaré en tres dimensiones: por un lado, el referente a la realidad, esto es a su tierra; por otro, los referentes culturales literarios; y finalmente la imagen poética, la estrella, como referente de gran importancia de un universo poético primigenio.

En *Versos y oraciones de caminante*, I y II, y en *Drop a Star*, concebidos como expresión de una poética del arraigo (lo cual no contradice a los que han visto este período como de formación del universo poético o de la poesía de la búsqueda y del encuentro), encontramos que León Felipe se arraiga, en primer lugar, en lo que es su espacio vital primero y natural, espacio menor y limitado, familiar y aldeano, pero que por este enraizamiento él podrá convertir en su imagen global de España. La mirada no puede abarcar España, pero sí un paisaje particular, concreto, de ésta. Este rescate de lo particular, punto de referencia del viajero, peregrino, trashu-

mante, exiliado o trasterrado, lo hace el poeta a través de la imagen "Castilla", imagen cuya posesión real se nos demuestra por su constancia a lo largo del tiempo. En esta imagen de Castilla se decantan sus elementos accesorios y se concibe esencialmente esta zona, lugar de su nacimiento, como la llanura desolada y luminosa. Así es como la ve en varios poemas de *Versos y oraciones de caminante I*:

> la tierra es toda llanura... llanura... toda llanura...
> y en la llanura... ni un árbol.[7]
>
> XI[8]

No hay que olvidar que a fin de cuentas, el espacio local primigenio, la patria chica, es para el hombre no sólo su tierra sino *la tierra*.[9]

En otro poema del primer libro, "La higuera maldita", muy importante para entender la visión del mundo de León Felipe, el hombre, este caminante que da título a los libros, está en un lugar determinado y no quiere buscar ni la majada ni la luz de la venta, se duerme en la tierra y ese lugar donde descansa viendo el cielo no puede ser otro que la desolada llanura castellana donde encuentra la higuera maldita de Judas, el hombre cuyo destino fue vender a Cristo:

> Y de cara al cielo
> elegí mi lecho en la tierra
> [...]
> Estaba en un campo talado de Castilla
> "La higuera maldita"

Cuando afirma en un lamento que no tiene patria chica, y aquí me parece que hace profesión de fe de trashumancia, reclama su derecho o deseo profundo de pertenecer a la entraña de la tierra, a la esencia, que a final de cuentas es lo que se puede poseer y llevar, y esto no puede estar para él en otro sitio que en la estepa castellana:

> ¡Qué lástima
> que yo no tenga

[7] Estos mismos versos los volverá a emplear, al final de su vida, en "La gran aventura", que abre *¡Oh este viejo y roto violín!*, México, Colección Málaga, 1968.

[8] Todas las citas, a menos que se indique lo contrario, están tomadas de la edición antes citada de *Versos y oraciones de caminante* [I y II] hecha por José Paulino Ayuso. Daré la referencia por el número que tiene el poema o el título, según sea el caso.

[9] Para Paulino Ayuso, el poeta resume el paisaje castellano en la tierra —llanura— y el sol en el cielo, *op. cit.*, 14 n., p. 118.

comarca
—patria chica,
tierra provinciana—!
Debí nacer
en la entraña
de la estepa
castellana
y fui a nacer en un pueblo
del que no recuerdo nada.

"¡Qué lástima!"[10]

Pero la patria, la tierra, es también el lugar donde se trabaja, y para León Felipe la actividad es la poesía, el verso que aún ante el sol es fuego, la palabra encendida, y ésta no puede surgir deslumbrante para iluminar al ser en un lugar donde la luz del sol es natural y la realidad ya está iluminada; y así, como nos dice en el libro II, tallar un verso a la luz de la luna o del crepúsculo es sencillo:

Lo difícil
es tallarlo
bajo la luz meridiana de Castilla,
cuando el sol va denunciando
sin piedad todas las sombras

"Lo difícil"

En esta poesía primera, León Felipe construye su memoria de España, y la construye a su manera. Él no se llevará, como por ejemplo lo harán varios poetas andaluces, una España de mar, de aromas y flores, de litoral. Él se lleva la España desolada, sin primavera ni estío, la España de la llanura desnuda e implacable y la luz cegadora.

Otra forma en que León Felipe crea en estas obras de la primera época su punto de partida, su arraigo, es con la definición e integración a su poesía de las que pueden considerarse como sus figuras tutelares literarias: estas figuras son en primer lugar Cervantes, en especial a través del universo quijotesco; "don Guillermo" (al que, como él dice, los ingleses se empeñan en llamar William Shakespeare), especialmente con Hamlet; y

[10] Reproduzco la disposición de los versos tal como aparecen en la edición de 1920, por parecerme que sugieren un ritmo más entrecortado, acorde con la primera intención del texto. Este poema sufrió cambios tipográficos ya en la edición de 1935 (León Felipe, *Antología*, Madrid, Espasa Calpe, p. 16), donde los versos son más largos e implican un ritmo más pausado, más nostálgico.

Jorge Manrique, como expresión de un cosmos medieval de arciprestes, juglares, bufones y prelados, esencia para él de la historia de España.

> Y quiero que mi traje,
> el traje de mis versos, sea cortado
> del mismo paño recio,
> del mismo
> paño eterno
> que el manto de Manrique
> —como el de Hamlet negro—,
>
> "Prologuillos", IV

En este ejemplo además hace la asociación de la poesía con el traje, relación que reaparece con mayor claridad en *Drop a Star* y que será muy frecuente, como imagen, en toda la obra de León Felipe.

La presencia de Shakespeare como referencia cultural de peso se confirma en la vida de León Felipe. Es sabida la impresión que le produjo ver en Madrid de muy joven la representación del famoso drama. Es natural entonces que en su memoria, real y poética, Hamlet esté presente. Baste recordar este otro ejemplo:

> La mano ociosa es quien tiene
> más fino el tacto en los dedos,
> decía Hamlet a Horacio,[11]
> viendo
> cómo cavaba una fosa
> y cantaba al mismo tiempo
> un sepulturero.
>
> "Romero solo..."

La presencia de Don Quijote es mucho más amplia y significativa, pues así como Castilla se vuelve el lugar primigenio y España toda, Don Quijote será la imagen del hombre y, en un momento, de sí mismo y del español en general. La presencia puede ser en algunos casos de tipo literario, simplemente referencial:

> Un día todos sabemos hacer justicia;
> tan bien como el rey hebreo,
> la hizo

[11] En la edición antológica de 1935 este verso aparece modificado en la siguiente forma: "decía el Príncipe Hamlet, viendo".

Sancho el escudero
y el villano
Pedro Crespo...

"Romero solo..."

Pero en otros casos va más allá, pues el yo poético de León Felipe se convierte en observador de la realidad de la ficción cervantina y por lo tanto interactúa con ésta y le da nuevos sentidos. En "Vencidos", la voluntad de asociación es explícita y la relación es evidente. Ambos tienen a fin de cuentas la misma patria, la llanura, y da igual que ésta sea castellana o manchega.

Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de Don Quijote pasar...
Ponme a la grupa contigo,
caballero del honor,
ponme a la grupa contigo
y llévame a ser contigo
pastor.

"Vencidos..."

La presencia de la referencia quijotesca en torno a la concepción vital de la vida y del devenir, a fin de cuentas como un hecho poético, aparece en la relación "Bacía, Yelmo, Halo. Este es el orden Sancho...", epígrafe que en el interior del texto "Pie para el Niño de Vallecas" se trasfigura, deja de ser el trabajo y la lucha para convertirse en la trascendencia, la gloria, a fin de cuentas, la poesía:[12]

el yelmo de Mambrino
—halo ya, no yelmo ni bacía—
se acomode a las sienes de Sancho

"Pie para el Niño de Vallecas..."

Hay que recordar que el caballero sin fama, sin esta posible segunda vida, como decía Manrique, no es en realidad caballero. Pero el caballero debe dejar la bacía y el yelmo para obtener el halo de la verdadera caballería. Estas son las imágenes de la memoria de León Felipe, del espacio

[12] J. A. Ascunce, *op. cit.*, p. 283.

real y cultural en el que se arraigará y del cual partirá siempre en su creación poética.

El tercer punto que quiero tocar aquí a propósito de la creación de una memoria, y por lo tanto de una poética del arraigo, es la creación de un universo de imágenes poéticas, que se volverá referencial y constante, hecho entre otros elementos de estrellas y piedras.

La primera aparición de la imagen de la estrella la tenemos al interior de una pregunta, en la cual destaca el aspecto de la lejanía estelar metamorfoseando la esencia de la poesía:

¿Qué
importa
que la estrella
esté remota
y deshecha
la rosa?...

"Prologuillos", XII

Aún sin descartar el recuerdo de la rosa shakesperiana, aquí el poeta rescata, por encima de la apariencia y la colocación espacial, la esencia: el aroma y el brillo. Esta lejanía nos habla también de una forma de arraigo, pues aunque la estrella no se pueda alcanzar, la aprehendemos por su brillo, está ahí y la podemos hacer nuestra desde nuestro lugar.

En "La higuera maldita" tenemos una serie de referencias a las estrellas dentro de un mismo campo semántico que abarca el cielo, la luna y las estrellas. Es un mundo de contraste en el que el poeta sitúa lo que será su marco: por una parte el espacio lejano, inasible, y por otro la tierra donde los sueños son posibles, y en medio la higuera maldita y —¿por qué no?— el hombre maldito encadenado a soñar y buscar la verdad.

con la luna llena
como una
soberbia
medalla
suspensa
de la alta
cadena
infinita
de estrellas.
[...]
me dormí —soñando ya—
viendo correr las estrellas
[...]

El sol, implacable, ahuyentó los pájaros
y borró en el cielo todas las estrellas...
[...]
Lleno de congojas
erguí la cabeza
y vi el árbol
que amparo me diera
en la noche
bajo las estrellas...
[...]
Todas las noches me duermo
pensando en quimeras
que tienen su acción allá lejos... muy lejos...
junto a las estrellas;

"La higuera maldita"

La sintonía sentimental del poeta está acorde con las estrellas, la soledad corresponde a las estrellas, pocas y pálidas, esto es, menos próximas al hombre desvalido, añorante, alejado de su sentir y de su ser.

Ahora camino de noche
porque las noches son claras...
Y esta noche no hubo luna,
no hubo luna amiga y blanca...
y había pocas estrellas,
pocas estrellas y pálidas...

"Esta noche no hubo luna..."

La identificación del ser del poeta como ente en movimiento, permanentemente en el camino, con la estrella como guía, se realiza en la poesía con la naturalidad de algo casi incidental, de alguien que es romero y que descubre, solo, pero naturalmente en el camino, cómo la estrella fugitiva se desplaza en el firmamento en una línea marcada por su propia caída:

Ahora de pueblo en pueblo
errando por la vida,
luego de mundo en mundo errando por el cielo
lo mismo que esa estrella fugitiva...
¿Después?...Después...
ya lo dirá esa estrella misma,
esa estrella romera

que es la mía,

X

Para León Felipe la estrella es algo tan esencial que la puede ver también en el ámbito de lo cotidiano. La estrella entonces ya no es el elemento lejano sino un hecho de la tierra. La estrella guía al navegante y al peregrino, al simple caminante por el mundo desconocido, pero lo puede guiar también porque su luz le remite a la tierra original en la cual está arraigado y entonces su luz será como la de la venta de ese lugar, del que tal vez se ha alejado, pero al cual se sigue perteneciendo.

a verlo todo en la tierra
igual y al fin no hallan diferencia
entre la luz de una venta
y el resplandor de una estrella!

XIII

Este tipo de comparación entre la estrella y la luz de una venta lo repite León Felipe en el poema "Aquí vino y se fue", pero ahora la luz de la estrella, esto es la representación del mundo superior, la trae no sólo al mundo cotidiano del caminante sino al ámbito del trabajo manual, de la rutina, a la fábrica, al lugar donde supuestamente la creación espiritual del hombre se encuentra más ausente. Entonces la inspiración, la guía, se encontrará en la actividad de todos los días, lo cual implica que tal vez detrás de la poesía no hay misterio, sino simplemente la realidad ruidosa y fatigada del trabajo:

y tal vez
las estrellas
no son más que ventanas encendidas
de una fábrica

"Aquí vino y se fue"

Pero la estrella, guía y referente de nuestro poeta, no es algo que se posea permanentemente. Es algo que hay que conservar, que tendríamos que evitar perder de vista porque entonces se puede ir, darnos la espalda y eso sería la verdadera soledad, el desarraigo, pues aunque se esté en el camino, esto es, en ninguna parte, mientras podamos ver nuestras estrellas conocidas, de alguna manera sentimos la pertenencia a algún lugar y, aunque sea en la distancia, nos sentimos en relación con nuestro lugar, con

nuestro origen. La estrella sería como el perro que ladrando nos acompaña sólo un breve trecho del camino, y su presencia puede llegar a carecer de sentido. Así aparece en un poema del libro segundo de *Versos y oraciones de caminante*:

perros y estrellas
los ojos de una estrella
huyen... se ve que huyen
vueltas de espaldas a la tierra...

"La estrella fue"

Si se va la estrella nos queda la serpiente, imagen arquetípica del mal, la mentira y la ponzoña. Esta relación con los elementos bíblicos, que será tan frecuente en la segunda etapa de su obra, en este momento de formación sólo aparece esbozada. Pero la estrella aparece ya en esta etapa del arraigo relacionada con el *Génesis*:[15]

La estrella se fue,
no la serpiente.
La estrella.

"La estrella fue"

León Felipe relaciona la imagen del poeta, también en una forma de peregrino, con los Reyes Magos, que siguen una estrella errante para llegar a su meta. La Historia se repite o se reinterpreta; los que siguen a la estrella pueden cambiar, ser reyes, poetas o caminantes, hombres al fin y al cabo; la estrella –lo trascendente– y el mal son siempre los mismos.

tres poetas,
una estrella
y un dragón.
La estrella es siempre la misma
y el mismo es siempre el dragón,
pero los poetas: Tres.

"Y una vez..."

[15] Esta relación con lo bíblico, su ausencia en la primera etapa de la poesía de León Felipe y su posterior desarrollo en la época que sigue al exilio, la trata María del Pilar Palomo, art. cit., especialmente en las pp. 137-140.

En otro poema, León Felipe toma un espíritu mucho más nihilista y la estrella, no ya punto de partida ni guía, podría ser la meta a alcanzar, la tierra prometida por la divinidad, pero... a pesar de que:

> Sabemos que no hay tierra
> ni estrella prometidas.
>
> "Del libro o para el libro del poeta..."

seguimos en la brecha, tal vez porque el hombre está hecho para seguir una estrella, aunque

> Nosotros no hemos visto todavía
> los ojos de una estrella.
>
> "Huyen..."

Pero el hombre puede llegar a la estrella, perecedera como el bien: aún hay tiempo, pero este tiempo no es eterno. León Felipe se nos muestra nuevamente como un hombre de acción, pero que ve la acción básicamente a través de la poesía:

> Venid pronto,
> antes de que a las estrellas
> se las coman los gusanos.
>
> "Venid todos"

Se dice que las estrellas son de todos, que bajo las estrellas los hombres son igualmente pequeños, pero que a todos los pueden guiar. En este sentido reconocemos uno de los grandes valores de León Felipe a lo largo de toda su vida: la solidaridad.

> Aguardad vuestro turno
> con paciencia y con fe.
> Que hay más estrellas que hombres
> y hay Alas para Todos.
>
> XXV
>
> Un día ya no habrá estrellas lejanas
> ni perdidos horizontes.
>
> "Torres"

En el libro segundo encontramos un brevísimo poema programático:

Sistema, poeta, sistema.
Empieza por contar las piedras...
luego contarás las estrellas

V

En él se establece la relación de la piedra y la estrella con la poèsía, y aunque la piedra es tema de otro trabajo, no quiero dejar de señalar aquí la presencia de estos dos elementos antitéticos que son como los extremos de un arco que se curva y se cierra.

Finalmente, el libro de transición que cierra esta etapa de formación de una poética del arraigo, es el libro de las estrellas, y la estrella aparece desde el mismo título del libro: *Drop a Star*; en una lengua ajena, aunque aclare que sigue fiel a su antigua estética:

no busco el verbo raro
ni la palabra extraña

Se trata, en palabras del propio León Felipe, de "un esfuerzo sostenido por ordenar mi mundo poemático". Y este mundo poético es de un robador prometeico del fuego sagrado "bajo las estrellas impasibles".[14]

Tal vez la lengua extraña, el inglés que ampliaba la curva de su pensamiento, de alguna manera estaba como presagiando el mundo que dejaba, del cual solamente se podría llevar la palabra, su voz antigua de la tierra. Como es de esperarse, la imagen de la estrella es recurrente en todo este libro.

Versos y oraciones de caminante, I y II, y *Drop a Star* presentan un indudable proceso de avance en la constitución de lo que será la memoria del poeta. Hay un cambio en el traje poético, una evolución del primer al segundo libro de *Versos y oraciones de caminante*, pero a final de cuentas una constancia de los valores de referencia.

Versos y oraciones de caminante, I y II, y posiblemente *Drop a Star*, son, en algún sentido, la bitácora de la construcción de la memoria. León Felipe sale al exilio definitivo a los 54 años, pero él en cuanto hombre ha vivido como trashumante desde su más temprana juventud. Por lo tanto, el hecho trágico de la Guerra Civil como causa de la expulsión, León Felipe no lo puede vivir como la expulsión del Paraíso. El hombre

[14] León Felipe, *Antología*, p. 108.

sedentario tiene su memoria en su silla, su casa, tal vez su mujer y sus hijos, y a veces sus libros, sus revistas o su quehacer diario. El nómada, el marino, el trashumante sólo puede tener su memoria en los referentes que lo guían por el mundo, tiene su memoria en las estrellas y en las piedras del camino, en su propia voz.

VIDA EN CLARO DE MORENO VILLA

ROSE CORRAL
El Colegio de México

> Para la vida lo más revelador son siempre sus orígenes; el presente es siempre fragmento, trozo, torso incompleto. El pasado inmediato completa esta imagen mutilada, la dibuja más entera, más inteligible.
>
> María Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*

Algunos años después de publicada su *Vida en claro*, al reflexionar sobre "Autobiografías y memorias de españoles en el siglo XX",[1] José Moreno Villa recuerda que el único antecedente con el que contaba al escribir su autobiografía era *Recuerdos de niñez y mocedad* de Unamuno, porque el español es poco dado a la intimidad, "rehúye el autoexamen, le teme a la confesión pública". Prefiere, en general, las memorias porque en éstas "se escamotea precisamente la indagación del yo", y "predomina el cuento, la narración de los hechos vividos, las anécdotas y tropiezos con la gente y las cosas externas a uno".[2] Una autobiografía tampoco es una simple reunión de estados espirituales o sentimentales, sino el "proceso, el desenvolvimiento de [una] entera personalidad". Y por último no duda en calificar de "estafas" algunas de estas mal llamadas autobiografías, porque "los escritores comentados son víctimas de su personalidad exacerbada" y, en definitiva, "la personalidad literaria [acaba], como en el caso de Azorín, con [la] personalidad humana".[3]

No cabe pues ninguna duda de que Moreno Villa sabía lo que tenía entre manos al empezar a escribir la suya, a fines del 40, dice en el mismo ensayo, o sea tres años después de su llegada a México (Moreno Villa es el primer español en llegar a México, en mayo de 1937, previo paso por los

[1] *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 79-101. [1ª edición de 1951].

[2] *Ibid.*, p. 80.

[3] *Ibid.*, p. 101.

Estados Unidos a donde lo mandó la República) y poco después de haber nacido su primer y único hijo, a los cincuenta y tres años. A pesar de que fecha el inicio de la escritura de *Vida en claro* a fines del 40, Moreno Villa publica en *Taller* un año antes, o sea en diciembre de 1939, un fragmento de dicha autobiografía, el que se convertirá por cierto en el primer capítulo del libro, "Topografía de la casa paterna", un capítulo esencial, como veremos, en la construcción del edificio de la propia personalidad.[4] Todo lleva a pensar que con el nacimiento del hijo, destinatario de la autobiografía y el que legitima su escritura, el poeta encuentra el impulso necesario para concebir y escribir el proyecto en su totalidad.

En el contexto de las memorias del exilio español es bastante único el texto de Moreno Villa por varias razones: primero, porque se trata precisamente de una autobiografía y no sólo de un libro de memorias. El propósito esencial del libro es de autoconocimiento; "¿qué soy, cómo soy?",[5] dice el escritor en las primeras páginas de su libro y vuelve una y otra vez sobre esta pregunta central. La escritura será precisamente el lugar de búsqueda y de clarificación del "yo" del hombre y del poeta. Urgido por tal pregunta, Moreno Villa no se permite digresiones e incluso abrevia —y lo dice— la parte de "memorias" en la sección que dedica a su estancia en Alemania o a la Residencia de Estudiantes en donde vivió veinte años, para no entorpecer lo que siente prioritario, o sea la autobiografía. En las "Memorias revueltas" que publicará algunos años después en *El Nacional*, Moreno Villa no volverá ya sobre su imagen autobiográfica, fijada en *Vida en claro*. Se trata más bien de fragmentos sueltos, de diferentes recuerdos, sin un propósito unificador.[6] Este libro también es único por la fecha de su publicación, muy pocos años después de concluida la Guerra Civil y todavía en plena Segunda Guerra Mundial. Si Alberti empieza sus memorias en España durante la guerra, en 1938, las prosigue en París y luego ya en su largo exilio argentino, tardará todavía 20 años en completar el primer tomo de *La arboleda perdida*. Iniciadas también al final de la guerra, las memorias de Manuel Altolaguirre, *El caballo griego*, quedarán inconclusas a su muerte.[7] Otras se publicarán todavía más tarde: pienso en particular en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León. Diluir la escritura autobiográfica a lo largo del tiempo encierra varios peligros que no quería correr por lo

[4] *Taller*, núm. 7, 1939, pp. 27-36.

[5] *Vida en claro*, México, El Colegio de México, 1944, p. 11. De aquí en adelante se mencionarán en el texto, entre paréntesis, las páginas de las citas.

[6] Aunque no han sido recogidas en un volumen, algunas de estas memorias se publicaron en *Cornucopia de México* y *Nueva cornucopia mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

[7] *Obras completas*, James Valender (ed.), Madrid, Istmo, 1986, t.1, pp. 33-128.

visto Moreno Villa: el yo sigue evolucionando, nuevas circunstancias vitales se suman a las ya vividas, y éstas modifican sin duda la rememoración del pasado. Por otra parte, las memorias se van extendiendo y pueden perder unicidad y coherencia interna, que son precisamente algunas de las características del hermoso texto de Moreno Villa.

Vida en claro es un libro orgánico que abarca toda la vida del escritor hasta sus primeros años de exilio en México, cuando siente definitivamente concluido un largo ciclo vital en España, y cuando se encuentra en el inicio de otro. En medio de los dos están, claro, los tres años de guerra, a los que se refiere también como a la "hora de la catástrofe", "la hecatombe", "el derrumbe histórico de España" o incluso, con un lenguaje próximo a los del 98, "el desastre de España". Si la Guerra Civil y el exilio traen sin duda un cambio radical de vida y un cuestionamiento de la propia identidad —"Hablo en pasado porque me parece que escribo desde otra vida" (p. 98) o, en otra parte, "Yo iba dejando de ser el que fui. A lo menos, me lo figuraba" (p. 243)—, hay otro cambio más íntimo que procura reflejar y justificar en su autobiografía: el inesperado viraje que da su vida, en México, con su casamiento primero y sobre todo con el nacimiento del hijo. Aunque sólo dedica los dos capítulos finales de *Vida en claro* a México, el peso del presente es manifiesto a lo largo de todo el texto: no se recuerda aquí con nostalgia el ser antiguo, o la España perdida, porque el poeta está (en su autobiografía por lo menos) anclado ya en el presente distinto de México, que es el tiempo del hijo, de "la semilla hispana, convertida en fruto al caer en tierra mexicana" (p. 263).

Aunque hay sin duda varias formas posibles de leer el texto de Moreno Villa, aquí me interesa ver la estrategia que desarrolla el escritor para explicar el yo que ha llegado a ser en la actualidad y que incluye su vida pasada en España, la guerra, el destierro y el hijo. En otros términos: ¿cuál es en definitiva el espacio propio de la autobiografía de Moreno Villa? Si toda autobiografía es forzosamente una autointerpretación, habrá que preguntarse ¿qué relación establece el escritor con su propio pasado, cómo se descubre al otro? Parece que la mayor tensión del texto autobiográfico de Moreno Villa se da entre una suerte de determinismo vital o existencial, por llamarlo de algún modo, un destino privado (o sea el cuadro familiar, la situación económica de los padres, los ambientes en que crece, etc.), y los acontecimientos históricos cada vez más determinantes a medida que avanza la narración y se acerca a los años de guerra. Si la Historia se impuso finalmente sobre tantos españoles que tuvieron que salir de su patria, ¿cómo conciliar en una autobiografía lo que le sucede a España y a los españoles (pues no se trata ya de circunstancias externas) y lo que en su existencia personal podía augurar no sólo el futuro exilio, sino también la

transformación de su vida interior? El espacio autobiográfico de Moreno Villa es, como veremos, la respuesta que propone a este dilema: buscará las huellas del presente en los orígenes lejanos de su propia vida, en todo tipo de signo premonitorio o presagio, en las zonas de misterio, en las "fuerzas, ondulantes y oscuras / que animan el destino", como dice en su poema más famoso del exilio.[8]

Desde un principio, el escritor va sembrando signos y presagios que cobrarán fuerza y todo su sentido sólo en las páginas finales, cuando se acerque el destino final del poeta, la salida de España y su llegada a México. El primer capítulo, "Topografía de la casa paterna", que publica como ya dije en *Taller*, con un subtítulo sugerente que luego desaparece, "Visión supersticiosa", es sin duda la piedra angular de *Vida en claro*.[9] Moreno Villa construye una suerte de poética del espacio familiar: la precisa descripción de los cuartos de sus padres en la casa natal en Málaga y la orientación de los mismos (mar por un lado y catedral por otro) le sirven de punto de apoyo para acercarse a sus caracteres y a sus vidas. Pero es sin duda su propio cuarto, colocado en medio, "entre norte y sur, con luz de oriente" (p. 14), el definidor de su temprana personalidad, el que anuncia, por un lado, el temperamento solitario del futuro poeta, en busca desde pequeño de un refugio apropiado para dar libre curso a sus invenciones y, por otro, el que predice su vida inestable —su vida de interino—, siempre dispuesto a la fuga y "destinado a vivir fuera de su casa y de su tierra natal" (p. 15). Aunque extrañamente el autobiógrafo no insiste en ello, el dato más lejano de la presencia de México en su vida sería un misterioso escudo de México que adorna su cama de niño. El dato no es comentado aunque adivinamos una sonrisa maliciosa cuando agrega entre paréntesis "¿por qué de México?",[10] y prosigue como si nada su relato. Algunas fechas significativas en su vida, la inquietante reiteración del número siete, la repetición también

[8] "Nos trajeron las ondas", en José Moreno Villa, *Antología*, pról. y sel. Luis Izquierdo, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, pp. 285-289.

[9] Aunque aparece publicado como un "fragmento", en el texto que ofrece *Taller* no se alude explícitamente al proyecto autobiográfico total que se convertirá en *Vida en claro*. En la versión definitiva de este texto, Moreno Villa introduce sobre todo algunos cambios de estilo y se muestra también más reservado en lo que se refiere a la vida que siguieron sus hermanas y su hermano.

[10] Esta pregunta no se encontraba en la publicación de *Taller*. No deja de ser una coincidencia significativa el que por esos mismos primeros años en que Moreno Villa descubre México, sus costumbres, su historia y su arte, escribe precisamente un texto en que interpreta los elementos simbólicos presentes en el escudo de México: "El escudo de México", *Cornucopia de México*, México, La Casa de España en México, 1939, pp. 101-102. Independientemente de la veracidad o no de este dato, no desmerece desde luego la autenticidad de la enunciación autobiográfica. Jean Starobinski se refiere a este asunto en "El estilo de la autobiografía", *La relación crítica*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 65-77.

de la letra M de su apellido asociada con las tres ciudades en que ha vivido (Málaga, Madrid, México), son otros de los indicios que Moreno Villa interroga.

Los hechos históricos y políticos pasan a un primer término y acaparan en buena medida la escena autobiográfica, en los últimos años del poeta en España, concretamente a partir del 31. Aunque no hay en el texto de Moreno Villa, como en las memorias de Alberti, un giro total, por esos mismos años, hacia la realidad social y política de España, resulta claro que los acontecimientos históricos se imponen en el recuerdo e incluso son el marco único para la rememoración de los hechos individuales, como si ya no fuese posible distinguir entre vida íntima y vida colectiva. El destino individual del poeta parece ser uno con el destino de España en esos años clave; los títulos de estos últimos capítulos dedicados a España son significativos: "En tiempos de la República", "La hora de la catástrofe", "Vida en Valencia", antes de concluir por fin con los lugares de exilio.

Paradójicamente, más pesa y determina lo histórico, y más fuerza cobran los presagios, las llamadas del destino. Se refiere por ejemplo a la carta de Genaro Estrada invitándolo a venir a México —carta que recibe durante su estancia en Washington— como a un hecho "mágico, fuera del orden normal de los acontecimientos, verdaderamente inexplicable" (p. 240).[11] Tal parece que cuando ya no hay de dónde asirse o cuando se acerca la hora final y está por perderse lo "tuyo profundo", o sea "el solar amado", "lo que te rodea y sostiene", escribe Moreno Villa en el poema "Revelación",[12] es cuando irrumpen con fuerza los signos privados del destino individual. En el capítulo "En México", cuajan finalmente o se hacen realidad, los elementos premonitorios apuntados desde un principio, y que habían empezado, por lo menos algunos de ellos, como un juego inocente. En la culminación, pues, de este proceso de construcción de huellas, de indicios, en las últimas páginas de la autobiografía se produce una inversión ilustrativa que permite acercarnos mejor al "pacto autobiográfico" o al contrato de lectura implícito propuesto por nuestro autor en

[11] Moreno Villa da incluso a entender que en este caso el destino ("la llamada de Genaro") se impone sobre su interés o gusto personal: "Dejaba Norteamérica con cierto fastidio. Me hubiera gustado vivir allí, entre buenos museos, buenas bibliotecas, gente respetuosa y un nivel de vida material suficientemente elevado. Pero el misterio, valiéndose de Genaro Estrada, me llevó a otro sitio" (p. 241).

[12] Escritos durante la guerra, estos versos hablan de una total identificación del poeta con su país. Véase José Moreno Villa, *Antología*, pp. 247-248. No deja de ser significativo que si con la guerra y el exilio Moreno Villa pierde esta intensa y cálida interacción con el ambiente que le rodeaba en España, en Madrid —"Un centenar de personas de primer orden trabajando con la ilusión máxima, a alta presión. ¿Qué más puede pedir un país?", dice en *Vida en claro*, p. 141—, en México, en cambio, funda una familia propia.

Vida en claro: el exilio en México, y en particular la nueva vida que le espera aquí, no son consecuencia o resultante de la historia, o sea de la Guerra Civil, sino de lo que llama "una llamada exterior, una fuerza trágica". Vale la pena citar por completo el pasaje en que se lleva a cabo tal inversión:

> Sí, hay una llamada exterior, una fuerza trágica, que manda al hombre salirse de su camino individual o solitario, habitual y egoísta, una fuerza que le dice: "No has dado todo lo que puedes dar de ti".
>
> Esta fuerza se valió de la catástrofe española y Genaro Estrada para arrancarme de mi tierra y hacerme que sembrara mi semilla en las alturas de México (p. 262).

Y concluye retomando el recuerdo o la imagen primera del cuarto infantil con que se inicia *Vida en claro*: "Ahora veo con absoluta claridad que la ubicación de mi cuarto infantil, apuntada en el primer capítulo de este libro, fue un presagio" (p. 262).

¿Cómo interpretar esta inversión? ¿Será una estrategia de defensa del autobiógrafo desterrado, que se niega tal vez a aceptar, en la narración de su propia vida, el peso abrumador que las circunstancias históricas tuvieron en ella? ¿Será también que en el exilio, una vez perdida la natural dimensión colectiva o comunitaria de la vida, se impone, desnuda y a la intemperie, la órbita de lo privado o subjetivo? ¿Se tratará de restañar con otra continuidad, la de los destinos íntimos, la evolución truncada de un ser, sin duda solitario y retraído como Moreno Villa, pero viviendo y creando en su comunidad, en su espacio natural, en esta especie de familia ampliada que es la Residencia de Estudiantes? La soledad en la propia tierra no es la del exilio; lo dirá muy bien el poeta años después, en su poema "Agua del destierro":

> Remojo la memoria
> con agua del destierro.
> Hay una soledad en el exilio
> que no es de gente: soledad de muros,
> de solera y de techo;
> soledad de reflejos;
> soledad de calores imprecisos.[13]

No hay, desde luego, una respuesta única a las preguntas anteriores, pero todas inciden, nos parece, en el meollo del proyecto autobiográfico de Moreno Villa: no insistir en lo que se perdió con el cisma de la guerra, atenuar en la exploración de la propia vida las huellas de la historia reciente

[13] *Voz en vuelo a su cuna*, México, Ecuador 0° 0' 0", 1961, s.p.

e intentar, por el contrario, restablecer una evolución, mostrar la permanencia en la actualidad de ciertos rasgos de carácter antiguos (interinidad, mezcla de sensualidad y reserva, fe y superstición, etc.). Si se permite la nostalgia y la expresión del dolor por lo lejano y lo que siente irremediablemente perdido en su poesía del destierro, en otros textos Moreno Villa insiste también en la herida de la guerra. O sea que no cabe duda de que es deliberada la omisión de estos elementos en *Vida en claro*. Sólo citaré un ejemplo: en 1945, en la advertencia que aparece al final de la recopilación que hace en México de los artículos que publicara en el periódico madrileño *El Sol*, en 1935, Moreno Villa empieza a sospechar una verdad profunda pero insoportable para tantos exiliados: observa que su reloj interior parece haberse detenido en la "hora de España". Si por un lado le resultan muy lejanos los años inmediatos a la guerra, por otro, siente todavía una extraña cercanía con las horas finales de la lucha y la salida de España:

> La Guerra Civil misma [...] me parece inmediata, más aún existente, presente, mientras que lo anterior me parece huido y hundido en el tiempo. ¿Es verdad esa sensación mía? Si es verdad, es aterradora, porque resultaría que no hemos salido de la Guerra Civil, que estamos todavía entre 1936 y 39.
>
> El parecerme próxima mi salida de Valencia para Nueva York es porque sigo creyendo en el fondo que ella y todo lo vivido desde entonces sigue siendo la Guerra Civil. *El hecho del destierro da perennidad a ese estado de Guerra.*[14]

Al final de su autobiografía, a partir de la nueva realidad del exilio, Moreno Villa establece ecos y correspondencias cada vez más estrechos entre su poesía y su vida. En un largo capítulo anterior, intitulado "Repercusión de las circunstancias" (pp. 189-206), Moreno Villa había analizado sus libros de poesía tratando de vincularlos con sus distintas etapas vitales. Ahora, sin embargo, hay un cambio notorio de actitud en el autobiógrafo: la poesía explica la vida e incluso largas citas de los poemas escritos por esos años sustituyen la narración de las circunstancias vitales.[15] El "yo" autobiográfico y el "yo" poético parecen coincidir, y acabará diciendo que "las mejores biografías de los artistas son sus obras. En ellas están fijadas sus vidas, sin comentarios ni errores" (p. 278). ¿Recato o pudor del autobiógrafo cuyo gesto final, después de haber entregado su intimidad, o parte de ella, acaba autocensurándose al considerar que una autobiografía es un texto insuficiente, imperfecto y que en las obras aparece retratado el yo con mayor "firmeza y profundidad"(p. 278)? Es posible. Pero autobio-

[14] *Pobretería y locura*, México, Leyenda, 1945, p. 187; el subrayado es nuestro.

[15] Los poemas citados pertenecen a dos libros de poesía, *Puerta severa* (México, Tierra Nueva, 1941) y *La noche del verbo* (México, Tierra Nueva, 1942).

grafía y poesía no son evidentemente la misma cosa, no se escriben por las mismas razones y, en última instancia, en una y otra no se dice tampoco lo mismo.[16] Si la poesía es para él –lo escribirá más tarde en la serie de artículos "Algo sobre poesía" que aparecen en *El Nacional*–[17] "una válvula de seguridad", un escape a las presiones a que se ve sometido el "yo", es posible tal vez precisar el lugar que ocupa este libro único que es *Vida en claro* en el conjunto de la obra de Moreno Villa.

Diré, primero, que la autobiografía de Moreno Villa adquiere todo su sentido en el marco del exilio, de la crisis paralela de un país y de una identidad. En su libro, el autor no rememora el pasado con un tono nostálgico, no lo evoca tampoco para oponerlo al presente menos feliz o incluso degradado, como suele ocurrir en muchos textos autobiográficos, y como podía esperarse, además, por su condición de desterrado. Se recupera el pasado con trazos precisos y seguros, con una prosa sencilla y directa, con la "franqueza expresiva" que también caracteriza su escritura y que dice haber heredado de Baroja. En suma le da vida y realidad a ese pasado. Existe una rememoración feliz y serena de la casa paterna, de los ambientes (mar y campo) en que creció, una recreación gozosa y entusiasta del largo período en que vive en la Residencia, e incluso recrea sin nostalgia y con humor la aventura fracasada con Jacinta en Nueva York.[18] Reconstruir su propia vida es un antídoto eficaz contra la fragmentación o dispersión, un ejercicio de serenidad y de equilibrio, tal vez también una forma de conjurar "el tajo en el tiempo" o "el hacha divisora" (son palabras de Moreno Villa)[19] de la guerra, y de afirmar la continuidad de la vida.

El proyecto autobiográfico de Moreno Villa parece ser un compromiso entre dos extremos: aceptar que hay, sí, a partir del 36, dos tiempos, dos vidas, la de antes, en España, y la de ahora, en México (para Moreno Villa, como para cualquier exiliado), pero también existen la necesidad y el deseo, prioritarios en *Vida en claro*, de enlazar los tiempos y de justificar

[16] Aunque Moreno Villa cita varios de los poemas dedicados al hijo, silencia otros en que aflora el dolor del destierro, la pérdida de esta "tierra" que "yace más allá del agua", tierra que es sobre todo "la fórmula archicompleta de tu ser. Eres tú" ("Tu tierra", en *Puerta severa*, pp. 43-48). También remitimos al hermoso poema "Confusión y bloqueo", publicado en la revista *Litoral* el mismo año en que sale de la imprenta *Vida en claro*, y que empieza con una confesión de desasosiego que contrasta con el tono sereno y equilibrado que predomina en la autobiografía: "Todo me pide claridad, / y casi todo es una inmensa niebla. / Nunca me vi tan ciego y vacilante.", *Litoral* (México) núm. 1, 1944, p. 11.

[17] Se publicaron algunas notas de esta serie en el homenaje que con el motivo del centenario de su nacimiento le hace la revista *Vuelta*, núm. 127, 1987, pp. 71-74.

[18] Es también, por cierto, el tono predominante del libro de poemas que le dedica a Jacinta: *Jacinta la pelirroja. Poema en poemas y dibujos*, Madrid, Turner, 1977. Se trata de una edición anastásica de la edición de Litoral (Málaga, 1929).

[19] *Pobretería y locura*, p. 187.

por lo tanto el presente de México, de enraizarlo en el pasado íntimo del poeta, porque quizás no basta con dar la vida, en un sentido primario o biológico, sino que también hay que heredarla, o sea decir lo que uno fue, lo que uno vivió y sintió, dar forma a lo que fue mutilado y "dibujar [de sí mismo], como dice María Zambrano, una imagen más entera, más inteligible".[20]

[20] "El querer", *Pensamiento y poesía en la vida española*, México, La Casa de España en México, 1939, p. 166.

LEÓN FELIPE Y *LA MANZANA. POEMA CINEMATOGRÁFICO*[1]

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ
El Colegio de México

A Óscar Mayorga, O.P.

> He aquí el Objeto o fruto del árbol de las venas del pueblo español, la *granada* amorosa y unitaria, que viene a sustituir una vez ya en el Paraíso, a aquel fruto del árbol dualitario del bien y del mal que simbólicamente disoció, *discordó*, al ser humano. El fruto del árbol de la Vida...
>
> Juan Larrea, *Rendición de espíritu*

La Poesía para León Felipe fue palabra fundadora que se hizo historia; "y la Poesía entera del mundo... tal vez sea la Luz". Historia y Poesía adquieren así naturaleza trascendente, ligadas al destino humano. El fin último, aún inaccesible en nuestro tiempo, supone el Bien Común, la plenitud del conocimiento asociada a lo divino ("Sabiduría amorosa y musical").[2] La eticidad de la estética de León Felipe, unida a la concepción trascendente del destino humano, deberá superar en la Historia la dualidad humana (la sombra) para alcanzar la unidad (la Luz), Dios mismo.

[1] León Felipe, *La manzana. Poema cinematográfico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951 (en este trabajo no tomo en cuenta la versión de 1954). Cuando no se preste a confusión, me limitaré a indicar las páginas correspondientes a la referencia. La obra va precedida de un prólogo, "El cine y el poeta", escrito en México, 1945, y del texto "Nomenclatura especial para los lectores solamente" (León Felipe, *op. cit.*, pp. 27-29), que nos provee de las herramientas mínimas para entrar al espacio cinematográfico del Poema. Véase también León Felipe, *Versos del merolico o del sacamuelas*, Madrid, Visor, 1982 (León Felipe, 9), pp. 64-67.

[2] Cf. la versión de "El poeta prometeico", en León Felipe, *Antología rota*, Buenos Aires, Losada, 1957 (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 16), pp. 79-83 [1ª ed., 1942].

Esta concepción esencial de la palabra poética la coloca en el centro de todo el quehacer del hombre; de manera privilegiada, en el Arte.

Mirados desde esa perspectiva amplia, no sorprende que León Felipe identificara, básicamente, los principios de composición del cine con los de un poema, aunque, para realizarlos, el cine requiere particularizarlos de manera distinta:[3]

> Una gran película debe estar hecha lo mismo que un poema. Una gran tragedia y una gran novela son poemas nada más [...]. El poema cambia de clave tan sólo. Y el cine no es más que una nueva clave a donde pueden trasladarse todos los poemas. Esta clave tiene un ritmo más ligero, ya lo sé, y una preceptiva con exigencias peculiares...[4]

La estética del poeta, centrada en la noción de unidad, de armonía y de equilibrio, corresponde a una semiótica que incluye la arquitectura, la danza, la pintura, la música, la literatura y el cine. Este último es un arte joven que probará su madurez, como todas las demás artes, según León Felipe, en la medida que alcance la estatura del Hombre.

Hijo de su tiempo, el cine ha nacido con la sociedad radiofónica, la máquina, y fenómenos colectivos como el sindicalismo, el *standard* y el *trust* en la economía. El deslumbramiento ante las potencialidades del ojo cinematográfico hizo que se subordinara el arte a las maravillas de los mecanismos de la "linterna mágica" (su dinamismo, su capacidad de mostrar dimensiones complejas de la realidad). El poeta considera que el fiel de la balanza se inclinó hacia los cánones del pragmatismo ("contemporizador, digestivo, feliz") y se alejó del ámbito del arte dionisíaco: "sincero, embriagante, problemático, heroico, poético y religioso" (p. 14), abierto a los grandes interrogantes del hombre.

En la concepción sagrada del arte que sustenta León Felipe, el poeta está llamado a ser el sacerdote (el que oficia y media entre el objetivo último del hombre y lo que caracteriza su devenir histórico). Añade, además, que si bien el cine es un espectáculo de masas (en su génesis lleva la posibilidad de llegar a todos), su propio ámbito de proyección favorece la recepción individual: "Cada espectador queda solo y solitario en la sala oscura, sin conexión con la totalidad, ni con el vecino más inmediato" (p. 17). Esto propicia la entrega, la recepción abierta y total. En la práctica, sin embargo, el resultado puede ser ambiguo. Depende mucho de que el poeta no mercantilice el acto comunicativo. La indiscriminación de la emisión y de

[3] La noción de *particularidad* implica la relación entre un principio general y una concreción sensible, significativa.

[4] "El cine y el poeta", *La manzana. Poema cinematográfico*, p. 21.

la recepción provocará en León Felipe el grito de denuncia, en un poema posterior, decisivo para entender el enigma central de su visión del mundo:

> con nuestra boca rasgada y abierta de saco
> donde pueden meterse todos los mitos...
> los grandes mitos,
> las pesadillas,
> y las sombras.
> [...]
> Este fue
> el juego de la vida...
> el juego heroico,
> el juego sagrado y tramposo de la vida.[5]

Otro principio de su estética que me interesa destacar es la insistencia en que el poema y la voz están insertos en una tradición, enraizada en "los grandes problemas del hombre que están aún sin resolver". De aquí se derivan consecuencias claras sobre la concepción misma de la obra de arte:

> Cada vez la voz de los poetas será más colectiva y más anónima [...]. Y la originalidad no se apoyará en el tema que ya viene planteado desde las sombras antiguas, sino en la manera de ir empujando, cada uno con su esfuerzo, este viejo tema hacia la luz [...]. Los grandes poemas antiguos y modernos son ricos en conflictos, pero no en soluciones.[6]

Y sobre todo, de ahí deriva el canto su universalidad. El Hombre es más humano cuando se acerca al otro y ambos comparten su individualidad. La obra es más alta cuando se forja en "la convergencia de los Mitos". Por eso en el Poema de León Felipe se borran las fronteras entre lo popular y lo culto; la oralidad y la escritura; lo antiguo y lo contemporáneo:

> Si la voz de los poetas no fuese la voz del pueblo y el grito de la tierra donde nacieron, que corre como los grandes ríos, rompiendo deslindes políticos y fronteras geográficas, a fecundar otras tierras y a mezclarse con ellas, hasta que el hombre no sea más que la vieja y roja arcilla de Adán, la Poesía pararía en una canción paralítica [...]. Todos los grandes poetas se alzan sobre las cumbres más altas de su tierra para buscar otros poetas en el horizonte... Y los pueblos gritan por su boca para encontrar otros pueblos con quienes mezclarse y cruzar amorosamente las nobles semillas del hombre.[7]

[5] "La primera comunión o La manzana del al higuf", *Versos del merolico o del sacamuelas*, p. 31-32.

[6] "Alas y jorobas o el rey bufón", *ibid.*, pp. 91-92.

[7] *Ibid.*, p. 92.

¿En qué medida *La manzana. Poema cinematográfico* de León Felipe corresponde a estos principios estéticos? El libro, pequeño, es una apretada muestra de la exigencia poética del escritor. Apenas esbozaré un primer acercamiento.

En su núcleo de significación, el *Poema* nos lleva a la mitología helénica y, de los libros sagrados, sobre todo al *Génesis*. De la tradición helénica, la escritura selecciona el rapto de Helena, esposa de Menelao, por Paris (Alejandro), episodio generador de la Guerra de Troya y de *La Ilíada*. Pero en tanto género, quizá el libro más cercano sea *Helena* (412 a.c.), la tragedia de Eurípides, y algunos trazos de las parodizaciones carnavalescas que le hizo Aristófanes en sus comedias.[8]

Con el mismo tema, y una mayor cercanía, marcada por el propio León Felipe en "Créditos y advertencias", está la primera novela de Galdós, *La sombra*, publicada en 1870. Se trata de una novela corta en la que el autor confiesa que "hizo los primeros pinitos, como decirse suele, en el difícil arte de novelar", en 1866 ó 1867. En este caso, el reconocimiento del intertexto es explícito y le sirve al poeta para reforzar su estética como una transformación, ampliación –siempre novedosa– de la tradición literaria que asume ("donde aún queda, como en un edificio nuevo, levantado sobre otro antiguo, algo del viejo trazado", p. 33). También declara la filiación con Larrea, "pero la nueva arquitectura y las torrecillas son mías. El pararrayos es de Juan Larrea". Y, en este modo de manifestarlo, evoca la concepción rubendariana del poeta, común a ambos escritores españoles ("¡Torres de Dios! ¡Poetas! / ¡Pararrayos celestes...!"), la cual, a su vez, nos remite a la poesía de Hölderlin.[9]

[8] Véase Aristófanes, *Tesmoforias*, en *Las once comedias*, trad. Ángel María Garibay, México, Porrúa, 1967 (Sepan Cuántos..., 67), pp. 251 y *ss*. Las Tesmoforias eran unas fiestas de mujeres que se celebraban en toda Grecia en otoño. Se trataba de rituales renovados de la fecundidad que duraban tres días. Durante el primero se hacían "enramadas y lechos de plantas en que se acostaban las mujeres"; el segundo era de ayuno y el tercero se dedicaba a "la fertilidad humana y de los campos". Era la época de sembrar el trigo (*op. cit.*, p. 233).

[9] Poema IX de *Cantos de vida y esperanza*, poemario de 1905. Véase Rubén Darío, *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, E. Mejía Sánchez (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1952 (Biblioteca Americana, 20), p. 262. En *Hölderlin y la esencia de la poesía* (versión española, pról. y notas de J. D. García Bacca, México, Séneca, 1944), Martin Heidegger cita el siguiente fragmento del poeta romántico, que sin duda subyace en la obra de León Felipe: "Derecho es nuestro, de los poetas, de vosotros / los poetas, / bajo las tormentas de Dios afincarnos, desnuda la / cabeza; / para así con nuestras manos, con nuestras propias / manos, / aprehender al Padre sus rayos; / robárnoslo a Él, a él mismo, / y, envuelto en cantos, / entregarlo al Pueblo cual celeste regalo" (p. 39). La presencia de ambos intertextos en la palabra de León Felipe es decisiva, y amerita estudiarse. Véase, por ejemplo, las siguientes estrofas del poema "Cantos de vida y esperanza": "Vida, luz y verdad, tal triple llama / produce la interior llama infinita. / El Arte puro como Cristo exclama: / *Ego sum lux et veritas et vita!* / Y la vida es misterio, la luz ciega / y la verdad inaccesible asombra: / la adusta perfección jamás se entrega, / y el secreto ideal duerme en la sombra". (Darío, *op. cit.*, p. 250).

Es importante observar las transformaciones genéricas, estilísticas, temáticas y estructurales que genera el nuevo texto en términos de los componentes anteriores, y en función del nuevo principio de significación (con especial atención a los personajes, el tiempo y el espacio, los cambios de punto de vista y tono, las perspectivas desde donde se narra y, sobre todo, la incorporación de otros discursos de diversa procedencia).

Hay, sin embargo, un motivo que actúa como el gozne principal que produce la redistribución y transformación más notoria de los textos anteriores en el *Poema cinematográfico* de León Felipe: *la manzana*. El motivo nos lleva al origen: las manzanas de oro del Jardín de las Hespérides de la tradición helénica y las manzanas del Paraíso terrenal en el libro del *Génesis* de la tradición cristiana. El texto de León Felipe pone en diálogo estas dos tradiciones, del cual parece producirse la síntesis del arte europeo contemporáneo. Esa síntesis, a su vez, está sujeta al proceso dialéctico que la obliga a trascenderse ("más allá", como diría Larrea).

En el caso del jardín helénico, cuando Zeus y Hera se casaron, recibieron como obsequio de Gaia unas manzanas de oro que Hera plantó en un jardín cerca del monte Atlas. Custodiaban el jardín un dragón y tres ninfas, las Hespérides, cuyos nombres recuerdan los colores del atardecer. Hércules logró adueñarse de las manzanas después de múltiples aventuras y de un itinerario laberíntico. El jardín y sus diversos componentes representan la relación Cielo-Tierra, gracias al código astronómico. Por analogía, las Hespérides son las horas de la tarde; el jardín, el firmamento; las manzanas de oro, las estrellas; el dragón, el zodíaco y Hércules, el sol. Pero en la interpretación simbólica lo principal es el héroe y su dificultad para conquistar el tesoro que busca.

En cambio, en el Paraíso bíblico, lo que se pone a prueba es la libertad del Hombre: "Luego plantó Yahveh Dios un jardín en Edén, al oriente, donde colocó el hombre que había formado. Yahveh Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer, y en medio del jardín, *el árbol de la vida* y *el árbol de la ciencia del bien y del mal.* [...] Tomó pues Yahveh Dios al hombre y lo dejó en el jardín del Edén para que lo labrase y cuidase. Y Dios impuso al hombre este mandamiento: «De cualquier árbol del jardín puedes comer, mas del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás, porque el día que comieres de él, morirás sin remedio»" Y creó a la mujer y "estaban ambos desnudos, el hombre y su mujer, pero no se avergonzaban uno del otro" (*Génesis*, 2). *Olvidando el árbol de la vida*, fueron tentados a comer el fruto del árbol del conocimiento, lo cual conllevaba la mortalidad. La caída los condenó a salir del Paraíso y excluyó la posibilidad inmediata de alcanzar la inmortalidad. El hombre, mortal por naturaleza a partir de entonces, aspira a la inmortalidad que

finalmente le será concedida. El Paraíso perdido por el pecado del hombre es como una imagen del Paraíso recuperado por la gracia de Dios (*Génesis* 3, 22). Y antes "El hombre llamó a su mujer Eva por ser ella la madre de todos los vivientes" (*Génesis* 3, 20).

De modo análogo, Elena, esposa de Abilio conquistada por Paris, deberá morir por haber mordido la manzana, como se revela al final del Poema cinematográfico. Y Paris retorna con Helena, la inmortal. No obstante, el texto sugiere una transformación positiva para el futuro linaje humano, que se manifiesta en las complejas (¿laberínticas?) transformaciones de la manzana en las secuencias del *Epílogo*, como se verá más adelante.

En la tragedia griega, *Helena*, se restituye finalmente el orden, representado por la pareja legítima y la honra. La decisión última es de los dioses: "Lo que parecía irrealizable, un dios lo hace llegar a su perfección".[10] En *La sombra* de Galdós no se restituye el orden. Queda en pie la imposibilidad de la pareja: la escisión, lo doble. El hombre, parece sugerir el texto, sólo puede ser santo o sombra: yo escindido. En *La manzana. Poema cinematográfico* hay una doble transmutación. Dentro del espacio del mito helénico, la acción de Paris, motivada por el reclamo de Helena, que rechaza la esfera degradada de la Tierra y exige la recuperación del Amor a la medida de su seno y de la mano de Paris, permite el sincretismo de ambas culturas en la perfección de la poma ("Simbólica y Gloriosa") que equilibra los contrarios. Paris revela la verdad en el diálogo con Helena (p. 123):

> *Helena*: ¡Es la mía!... ¡Ésta es la mía!
> *Paris*: ¡La tuya... y la de Eva!

La transmutación queda oculta para don Práxedes, el arqueólogo Director del Museo Helénico, quien pretende sellar las puertas que encierran a los "pecadores paganos", a los cuales ordena "dormir". Pero, nuevo Prometeo, Paris ha manifestado la verdad también a nosotros los hombres, en una suerte de guiño al lector, a quien le es dado ver y oír la escena. Lo sellado es el mundo hierático del coleccionista que pierde, en su arqueología del saber, el principio vital del Amor.

En el ámbito de la Historia, la pareja imposible de Elena y Abilio deberá morir para que se produzca un cambio. Su muerte condena una vida vuelta hacia el pasado (Elena) y la mercantilización del conocimiento y del amor (Abilio). La gratuidad recíproca del amor se sustituye por la compra

[10] Eurípides, *Helena*, en *Las diecinueve tragedias*, versión directa del griego e introd. Ángel María Garibay, México, Porrúa, 1963, p. 373 (Sepan Cuántos..., 24).

interesada de la belleza.[11] La liberación de la verdad exige el estallido de la mente del hombre, quien antes entra en la locura.[12]

Es en la obra de Arte donde puede efectuarse la transmutación que aún no pueden alcanzar el hombre y la mujer como pareja. El Prestidigitador del cuadro de Cézanne (quien, según León Felipe, sólo puede actuar por orden del Poeta, su creador) es el guardián de la poma perfecta, que sustituye Paris por la esfera sucia y degradada de la Tierra. La pareja del arte y el mito sí puede producir un cambio mediante la acción recíproca. Paris, el inmortal amante, reproduce con Elena en el tálamo nupcial, "la escena que compuso el pintor en la Isla de Cranae" (p. 107); de igual forma, después de la danza iniciática "En Busca de la Poma Simbólica y Gloriosa" (Secuencia 44, p. 117), prefigura para la Tierra la posibilidad de liberación:

> La fatídica pelota que Helena arrojó por la ventana. La recoge, la mira atentamente, la limpia... Luego la levanta hacia las estrellas, al margen de la rama florida de un manzano. Queda la pelota entre los dedos del troyano haciendo eclipse con la luna, y entre un lucero y una flor. Recojamos esto bien *de una manera esquemática y poética* sobre el terso blancor de la pantalla. [...] *Una esferita sucia contra la luna, una estrella... remota, y una flor de manzano..., que es una poma nonnata* (pp. 117-118. Los subrayados son míos).

Es decir, que para la Tierra la unidad se difiere en el tiempo, pero no se clausura. Volveré sobre este punto.

Del *Génesis*, de los mitos helénicos, del poema heroico, de la tragedia y la novela se forja el poema cinematográfico *La manzana*. También de la danza y la pintura convertida en acto. En el canon cinematográfico de León Felipe esto implica el ejercicio entreverado de tres funciones estéticas: *1*) La palabra se sustantiva y precisa; *2*) el relato se objetiva en "escenas vivas",

[11] En la Secuencia 3, el diálogo entre Abilio y don Práxedes pone en evidencia la transacción que invierte el objeto del deseo: *Abilio*: "[...] Quiero a Helena misma..., a la mujer más hermosa del mundo". *Don Práxedes*: "La condesita de San Eleuxis es una réplica magnífica". *Abilio*: "Voy a buscarla". *Don Práxedes*: "¡A comprarla! (*Vuelve a su estatuilla*)" (p. 41).

[12] La cabeza del hombre, en este caso Abilio, se analoga a la manzana, como también el globo terráqueo (Manzana-Hombre-Tierra). Para que se libere la verdad encarcelada, la cabeza deberá estallar, después de un proceso de endurecimiento que se observa en el personaje. Véase la Secuencia 25 (p. 79), en que Abilio se identifica con la columna que remata en una bola de madera al comienzo del "grueso balaustre de caoba" de la escalera de mármol a la cual llega exhausto: "La cabeza calva y redonda de Abilio se reclina, agobiada, en esta bola. Sus manos, que han dejado caer la pala, acarician inconscientemente la bola, como si fuese el pecho de una mujer o la esfera de arcilla de la Tierra". Más tarde, en "El umbral de la Eternidad", la cabeza de Abilio se homologa a la del hombre en el cuadro de Van Gogh, condenado a la locura y a la muerte (p. 111). La imagen ocupa toda la pantalla (pp. 113-114), hasta que triunfa Paris, símbolo del amante inmortal.

y *3*) la luz de la cámara "al caer sobre los versos diamantinos que se salven de los grandes poemas antiguos, les hará brillar como nunca, con un resplandor de milagro y santidad" (p. 16). El escritor ordena descifrar y explicar las fábulas clásicas, y añade: "Acomodad los viejos misterios a la medida de la pantalla"; y a las virtualidades de la cámara, añadimos. Se podrá entonces producir el séptimo arte, tal como lo concibe el poeta:

> Así haremos el cine dionisíaco [...]. Cuando el Poeta se siente en su silla con el director técnico a la derecha y el fotógrafo a la izquierda, y todos se acomoden dúctil y coordinadamente a las exigencias del poema [...] tendremos un cine nuestro, ligado a nuestra tradición dionisíaca, tan diferente del de Hollywood como el vino generoso y embriagante, de la obligatoria coca-cola (p. 24).

Con esta óptica presente, podemos aproximarnos un poco más al trabajo de la escritura.

El libro, *La manzana. Poema cinematográfico*, está dividido en 54 secuencias y un colofón. Las secuencias están determinadas por los cambios de tiempo y lugar, es decir, conforme al movimiento y ritmo de la obra —a veces también de la acción—, pero sin subordinarse al desplazamiento de la cámara.[13] Para "facilitar la lectura", nos dice León Felipe, provisionalmente la obra se desarrolla mediante un tratamiento literario, "pero *La manzana*, esta poma simbólica, diminuto paradigma de la Tierra, está cortada para proyectarse en la pantalla, en ese blanco, cuadrado y verónico pañolón que yo reverencio" (p. 34).

A manera de ejemplos representativos, me detendré un poco en la primera secuencia y la sexta. Como toda primera parte, la secuencia inicial conlleva los núcleos generadores del "Poema cinematográfico". En la sexta, la atención se concentra en el motivo central de *La manzana*, que adquiere carácter simbólico y se vincula directamente con el "Epílogo".

Secuencia 1: palacio y museo de los Santibáñez

A diferencia de *La sombra*, de Pérez Galdós, que deberá narrar los hechos retrospectivamente desde el comienzo, el *Poema* empieza en el presente y con imágenes y movimiento de cámara. Como dice Élie Faure en un texto

[13] Por ejemplo, comienza: "PERSONAJES; ÉPOCA ACTUAL. SECUENCIA 1. *Palacio y museo de los Santibáñez*" (p. 35).

[14] Élie Faure, *La función del cine. De la cineplástica a su destino social*, trad. y pról. Edmond E. Eichelbaum, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956, p. 107. Los textos incluidos en el libro corresponden a distintos años, así que son contemporáneos o próximos al de León Felipe.

que seguramente conoció León Felipe: "El cine, arquitectura en movimiento".[14] El tiempo: las 11 de la mañana; los colores cercanos a la nitidez cenital, contrastante. El movimiento será de afuera hacia adentro y después de adentro hacia afuera. No hay sino un brevísimo diálogo, al final, suficiente para destacar la acción que ocurrirá en seguida. Estamos en el espacio de la imagen, de los símbolos y de los desplazamientos. Se inicia con una gran panorámica del Palacio, "erguido sobre una loma, en las afueras de la ciudad" (situación de umbral de ambos mundos: el natural y el citadino; el del mito antiguo y la modernidad). Con un acercamiento de la cámara ("salto"), penetramos en las dimensiones acotadas de ese espacio abierto: los jardines del palacio ("llenos de sátiros, términos, fuentes"); después el palacio, y luego un campo visual amplio y profundo ("huertos", y un "ejército de árboles frutales se pierde hasta el horizonte", p. 36).

La arquitectura del Palacio indica un mundo "cerrado y defendido por puertas de roble chapeadas con enormes cerrojos de hierro en el interior", en el que no hay "ni rendijas por donde entre el viento" (p. 36). Tenemos acceso a esa perspectiva interior, gracias al desplazamiento de la cámara. No obstante, el efecto visual tendría que ser claro, porque en esta parte no hay diálogo explícito. Probablemente el Director tendría que ajustar la relación entre palabra e imagen. Hay que recordar que el viento en la poesía de León Felipe es equivalente al "hálito bíblico": el que produce la vida, la informa.

Como en la casa paterna heredada en la novela de Galdós, "dentro hay un ámbito *desmesurado* de museo". Pero aquí *vemos* lo que en la novela se nos describe: "cuadros valiosísimos", "sensuales", "estatuas de mármol": "desnudos alegóricos con los temas más atrevidos de la mitología" (p. 36). Frente a ese derroche y riqueza del espacio y sus objetos, el cuidador y dueño vive en un espacio restringido y acotado: dos habitaciones, arriba (la primera, un estudio; después el dormitorio). La cámara se detiene en el estudio y no destaca la habitación (por contraste, el dormitorio de Elena, su cama-concha de Venus, será lo que importe en primera instancia, junto con el gabinete del cuadro oculto).

El estudio de Abilio está dispuesto simbólicamente: una biblioteca personal; algunos aparatos de astronomía (saber que busca la luz); dos globos terráqueos y en medio un telescopio grande (¿imagen fálica que sugiere la necesaria trascendencia de la dualidad?). La geometría de la imagen se reproduce: una estantería con tomos grandes de la *Historia del mundo*, sujetos por dos estatuillas de Atlas que carga la Tierra, y algunos cuadros que cuelgan "sombríamente" en la pared. Sobre la silla, el de Van Gogh, "En el umbral de la eternidad" (p. 37). Hay también una Panoplia con armas de fuego. La inmovilidad es transitoria, casi aparente. Los signos indican, más bien, un ámbito de tensión.

El espacio interior es austero, pero selecto. No hay deterioro como en el de Anselmo, el protagonista de *La sombra*, que ya viene de regreso de la desgracia. Dentro de ese ámbito se desplaza Sandalio, el ayudante de cámara perfecto, que viste "con chaqué". En cambio, doña Mónica, la ayudante en la novela galdosiana, es un personaje pasivo y decadente, como todo el espacio.

A una indicación breve y formal de Sandalio ("¿No se le olvida nada al señor?"), Abilio (y con él nosotros) baja al primer piso, cruza una galería y nos introduce en "la habitación de los grandes secretos". Éste y la orden de Abilio al final de la secuencia son los únicos componentes verbales, por lo que se subraya el imperio del orden y la eficacia.

Un gran acercamiento nos permite ver, en primer plano, un collar de perlas estupendo que Abilio saca del estuche que está en un pequeño mueble. El acto analoga la acción del presente con el origen del mito del rapto de Helena, esposa de Menelao, por Paris. Es, en efecto, una puesta en abismo de un núcleo central en la significación. Sacar del estuche la joya altera el orden y hace emerger lo oculto. Después, conforme se desarrolla la historia, el collar queda expuesto en el estuche entreabierto. Al morir Elena y Abilio, don Práxedes guardará el collar y cerrará el estuche.

Por ahora, el personaje sale, sube al coche, y ordena: "Al Museo Helénico". El desplazamiento, temporal y espacial, lleva la joya a un contexto afín que guarda celosamente don Práxedes. Él hará el pequeño ajuste necesario para que la joya pueda cumplir su función de religar el pasado con el presente. Reúne también los componentes opuestos y hermanos del mundo paterno: La Historia como Arqueología (don Práxedes, tío de Abilio), y la Historia como Arte y Gracia (don Fausto, padre de Abilio). La muerte del padre debilita el equilibrio posible entre el mundo del Hijo (la Ciencia de la Historia) y el Arte. Se sugiere la decadencia del hombre y se prefigura el dominio del mito.

En ambos espacios, el texto de León Felipe privilegia la pintura. Los cuadros, como las esculturas y la arquitectura antes, son objetos que se manifiestan por la palabra. El cambio "de clave" a la técnica cinematográfica, imparte un movimiento mayor al estatismo de los cuadros, y éstos, a su vez, permiten mostrar (más que explicar) con imágenes y símbolos, texturas, formas y colores, lo que de otra suerte estaría narrado. Complementándose la palabra, la plástica y la arquitectura, el espacio se concreta y se muestra de una manera directa, sensible.[15]

[15] El procedimiento es fertilizante en beneficio de la economía textual y de la complementariedad de las formas y de los discursos. Con la fuerza del movimiento cinematográfico la pintura salva esa frontera que Faure (*op. cit.*, p. 89) detecta como límite: "No puedo en adelante creer ya que la pintura, la más individualista de todas las artes, siga siendo capaz, al

SECUENCIA 6: POR LA GRAN GALERÍA

La secuencia 6 se inicia con un *Corte*. En la quinta se ha dado un primer indicio para el desencadenamiento de los celos en Abilio. El corte marca la importancia del símbolo que ocupará el primer plano. La cámara regresa al grupo de don Práxedes (el arqueólogo), Elena y Abilio. Los tres *miran* el cuadro de "La manzana y el Prestidigitador". Elena reacciona de inmediato: "¡Qué cuadro más extraño!". Viene entonces la acotación, el lenguaje de la imagen y del símbolo, mediante la plástica verbal: un lienzo regular "*con una manzana grande, perfecta y sola en medio de una mesa*" (p. 49). La manzana ocupa el primer plano. Detrás, un "mago o nigromante de rasgos mefistofélicos": varita en la mano derecha que apunta "como un rayo" a la manzana. Sus *ojos* "clavados con fuerza también en la manzana". Lleva un gorro blanco cómico, como el de los clowns (lo cual evoca un autorretrato de Cézanne)[16] y su figura está perdida en la sombra del fondo. Destacan —por el contraste especial de luz y sombra— la línea de la varita; el cono blanco del gorro y la manzana (la esfera), dominándolo todo en primer término. Única luz: *la mirada*.

Don Práxedes sintetiza después: "La manzana es *cezanneana*... sustancia, volumen, geometría. Pintura sin anécdota. Esto no quiere decir nada: una línea, un cono y una esfera en las tinieblas" (p. 49). Es la mirada limitada del arqueólogo que complementa Abilio (la mirada de la imaginación no perturbada todavía): "El rayo, el triángulo metafísico y la bola del mundo antes de la creación" (p. 49). El saber se vuelve, como en Cézanne, "forma significativa", lo cual llevó al pintor a concentrarse frecuentemente en temas únicos[17] y lo acercó a las formas mediterráneas más que a las del norte.

La referencia a Cézanne abre un amplio radio de connotaciones y paralelismos. Sólo señalaré algunos y otros los comentaré después o en nota. El lienzo representa el deseo reprimido de la manzana del "mal".[18]

---

menos en Europa, de presentar la imagen de una sociedad que evoluciona, a un paso de vez en vez más seguro, hacia modos anónimos y colectivos de producción".

[16] Éstas y otras referencias a Cézanne están tomadas de Bernard Denvir, *Impressionism. The Painters and The Paintings*, Nueva York, Mallard Press, 1991. Lo bufonesco de la figura (el *clown*) puede remitir al gran tramoyista. Sabemos entonces que, de acuerdo con León Felipe, podrá lanzar la vara (como lo hará) cuando "se lo manden". La orden la dará el Poeta. Véase "Alas y jorobas o el rey bufón", *Versos del merolico o del sacamuelas*, pp. 94 y 110.

[17] Denvir, *op. cit.*, p. 302.

[18] Cézanne tenía láminas de manzanas en un plato, en las paredes de su estudio, así como desnudos que había hecho cuando joven, que le seguían sirviendo de modelo. Se movía entre el deseo erótico y la imposibilidad de realizarlo. Deseaba violar lo inaccesible, como en el cuadro "La violación de Perséfone", que tiene un fondo oscuro, amenazante, indescifrable. Véase Denvir, *op. cit.*, pp. 144 y 145.

Traslada el enfoque al "mito del origen": más allá del helénico, que no es sino una de sus manifestaciones. La técnica varía cualitativamente y se busca crear imágenes permanentes en sí, como afirmaciones de una nueva realidad (premonición del desenlace).

Aunque es cierto que Cézanne habló de reducir la naturaleza a formas geométricas, nunca la abandonó del todo.[19] Podría establecerse un paralelismo entre la estética del pintor y la de León Felipe para el cine.[20] El pintor expresionista rehabilitó la naturaleza muerta transformándola de decoración trivial en una forma de arte mayor. Elevó la trivialidad de la vida doméstica (unas cebollas, una botella) a objetos de culto de un rito arcano lleno de significación: una fiesta visual que unía los objetos y detalles, complementándolos en contraste.

Pero lo que interesa señalar ahora es sólo la importancia de este momento en la secuencia. "La Manzana y el Prestidigitador" es el cuadro que preside la entrada al "reino" de Elena. Es, por eso, la imagen simbólica que orienta el sentido. Después podrá aparecer el cuadro de Paris y Helena. La subordinación supone una transformación tanto de la tragedia de Eurípides como de la novela de Galdós. Este cambio de enfoque es imprescindible en la transformación del cine, de acuerdo con la estética de León Felipe: "El cine, hasta ahora, ha vivido desenfocado [...] ha tomado en *close up* lo que debe estar en el fondo..." (p. 22).

La manzana es el principio de totalidad y símbolo del desencadenamiento de los deseos terrestres. Don Práxedes dice: "En el principio fue la manzana *sola*, como la Tierra antes del Génesis. La anécdota vino después". Se sobreentiende lo doble, la duplicación. El proyecto humano queda regido por la manzana-sombra (la del árbol prohibido de un cuadro primitivo). Al extremo del ascetismo, la exuberancia de los desnudos rubensianos. De esta polaridad nace el deseo del equilibrio. Don Práxedes insiste en la totalidad necesaria: "Pero el símbolo es fijo y permanente" (p. 51). Y los sentidos que la obra de arte acumula de todas las sensibilidades que la perciben enriquecen esa capacidad simbólica. Así las variedades de la manzana son múltiples: la manzana del bufón de la Tragedia Histórica (el Niño de Vallecas de Velázquez);[21] la manzana de La Libertad de Gessler

[19] Denvir, *op. cit.*, p. 304.

[20] Cf. León Felipe, *Versos del merolico o del sacamuelas*, pp. 72 y 91 y Denvir, *op. cit.*, p. 304.

[21] La "cabeza rota" del Niño de Vallecas se convierte en símbolo de la España despedazada por la Guerra Civil, en la obra de León Felipe: "Este Niño de Vallecas soy yo. Y tú también. Y todos los españoles del mundo. Los que se quedaron en casa y los que se salieron de aventura". Véase "El Niño de Vallecas", en León Felipe, *¿Quién soy yo?... ¿Cara o cruz?*, en *Ganarás la luz*, José Paulino Ayuso (ed.), Madrid, Cátedra, 1990, pp. 215-217.

con Guillermo Tell y su hijo; la manzana matemática, grave, de la ley de Newton; la manzana ascética (la calavera que reposa en la mano de San Francisco en el cuadro del Greco).

El enigma queda abierto hasta el final. La secuencia cierra sin que se pueda todavía abrir la Biblioteca. Es Abilio quien dirige y orienta el movimiento: "Esta es la biblioteca, ya la veremos otro día". Es él, y no Práxedes, quien guía por primera vez a Elena al espacio reservado para ella, en un recodo de la galería: "Este es tu reino".

Volvamos finalmente a la acción del prestidigitador del cuadro de la manzana cezanneana, cuando éste ejecuta una serie de "suertes de ilusionismo" sobre la pelota-Tierra que ha dejado Paris, al llevarse la manzana. El prestidigitador cubre la pelota con su gorro cónico. Es la Secuencia 53, la penúltima de la obra. Secuencia breve, visual.

Sucesivamente la manzana se va transformando y actualiza cada uno de los símbolos de la "Gran galería de los símbolos" que manifiestan la historia humana: la manzana; el seno de una virgen; un corazón humano; una calavera; la Tierra. En seguida, "da unos golpecitos en la esfera, con la varita, y se desprende humo y niebla del pequeño globo terráqueo" (p. 122). El acontecimiento, enigmático, nos hace recordar un verso de León Felipe: "La Historia nace del cieno... Y la Poesía del humo...".[22] Y también: "Bajo la sábana primera de la niebla / puso sus huevecillos el misterio".[23]

El tema de la vida del hombre en la búsqueda de su unidad perfecta (la Luz) queda "abierto a nuevas fecundaciones".[24] La dualidad de las manzanas marca su génesis y su Historia:

> Pero había dos manzanas:
> la de la sombra y la del relámpago;
> la del engaño y la de la sabiduría;
> la de la serpiente y la del "al higuí";
> la que nos alargó el brazo profundo
> [...]
> el brazo demoníaco de la tierra...
> y la que aún está colgada del cielo[25]

No obstante, el Símbolo es siempre el mismo: prevalece, porque es eterno. Terminado el cuento, la "comedia humana", aparece como "Colo-

[22] "Del poeta maldito" (México 1941-1942-1944), *Antología rota*, p. 107.
[23] "La primera comunión o La manzana del al higuí", p. 37.
[24] *Versos del merolico o del sacamuelas*, p. 80.
[25] *Ibid.*, p. 31.

fón", en toda su belleza y plenitud, la manzana "única..., simbólica, realista y cezanneana..., substancia, volumen, geometría..., Amor". La imagen en vuelo (manzana-ave-¿Eva?) abarca toda la pantalla "buscando su nido. Luego se aquieta y queda sola..., como en la primera página del *Génesis*", o al final de cualquier relato.

LA ADMIRABLE INICIATIVA DEL *LIBRO DE LOS HOMENAJES.* APUNTES PARA UNA METODOLOGÍA DEL GÉNERO

TERESA HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Una existencia tan rica en toda clase de lances culturales y actividades de la vida política y civil como la de Juan Rejano, queda jalonada por una extensa serie de contactos, amistades y presencias de amigos, correligionarios y compañeros. Estos factores externos, junto a otros que justificaré seguidamente, son los responsables de una de sus obras más interesantes, *Libro de los homenajes*, publicado en 1961 por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Muchos de los admirados poetas españoles coetáneos de Rejano ofrecen en el conjunto total de su obra importantes muestras de poesía panegírica o celebrativa: obras como *A la pintura* de Alberti o *El canto general* de Neruda construyen sus secuencias de homenaje con una voluntad de establecimiento del conjunto y sus partes muy precisa, que no se da en Rejano, en cuyo libro predomina el fragmentarismo, la atención de detalle a la unidad de cada poema, sin ninguna pauta general de organización de la obra como conjunto. Quizá la obra más famosa en la que podría pensarse como fuente sea el libro de Guillén *Homenaje*, que forma parte de *Aire nuestro* y donde se comprueba la misma pauta de arquitectura interior cuidadísima que en las obras citadas de Alberti o Neruda. Es sabido que *Homenaje* es el equivalente histórico de la monumental cultura guilleniana, donde trata de formar una unidad de explicación histórica del mundo, paralela y equivalente a la explicación universal cosmológica que es *Cántico*. La obra de Rejano, interesante y valiosa por muchos conceptos, como veremos, no es tan ambiciosa, ni en la estructura de su composición, ni en la universalidad de sus aspiraciones, como el proyecto de síntesis intelectual ensayado por el profesor Guillén.

Tal vez sea un valor extrapoético, la sinceridad cordial, el más sobresaliente de los méritos que contribuyen a hacer apasionante este libro de Rejano. La poesía del *Libro de los homenajes*, en lo que precisamente tiene el

género usualmente de convencional, se ve remontada en todo momento por las corrientes de entusiasmo y admiración que refuerzan el trazo más apasionante o sublime del amigo convocado o el maestro exaltado. El propio Rejano lo confiesa sin pudor en el prefacio.[1] Aquí puede aducírseme el socorrido lema de que con buenos sentimientos sólo puede hacerse mala literatura. Sin embargo, en el caso de Rejano, su mejor literatura es esta poesía entrañable y directa; por ello éste es un libro a la vez convincente y penetrado de frescura poética, donde su autor, en esos tonos menores del género encomiástico, alcanza una dignidad no inferior a sus compañeros de generación.

Voy a organizar mi reflexión sobre este libro atendiendo fundamentalmente a los aspectos formales, a su estructura general, dado que de lo temático pocas singularidades cabría destacar.

Los poemas se acercan, unas veces, semánticamente a desarrollar rasgos sustanciales o privilegiados por el autor en la figura celebrada. Otras, el poema se construye como una glosa paralela, dentro de una proporcionalidad metafórica, al personaje que se trata de ensalzar. Por último, en muy pocos casos, el homenaje queda confiado exclusivamente a la dedicatoria del poema, como hiciera, por ejemplo, García Lorca en su *Romancero*. En este caso se trata de composiciones libres, que no cumplen las condiciones estructurales del género, y la proporcionalidad metafórica con el personaje-objeto del homenaje es ya difícilmente establecible.

En lo que se refiere a la más evidente de las estructuras formales, metricorrítmica, no puede señalarse uniformidad en el libro de Rejano, relativa a condicionante de género. Predomina, por lo común, en los homenajes más solemnes, el empleo del metro endecasílabo, cuando Rejano trata de encontrar el énfasis de grandiosidad o entusiasmo, por ejemplo, en la *Oda a Dolores Ibarruri* o cuando intenta tonos más profundos de patetismo elegiaco, como "En memoria del pintor Miguel Prieto". No siendo raro, en casos como los reseñados, que Rejano exceda incluso el endecasílabo, buscando la rotunda sonoridad majestuosa y regular del dodecasílabo y el alejandrino.

Se cumplen en Rejano ciertas regularidades, que pueden ser consideradas como constantes artísticas. Llama la atención, por ejemplo, el uso muy sistemático de los ritmos ligeros y populares en el género de los homenajes. Es curioso que sean los más sabios personajes, los casos de

[1] "Los poemas que en él se recogen están dedicados y, en muchos casos, fundados en la personalidad de algunos amigos de autor a quienes el autor no tuvo otra manera de pagar las muchas pruebas de emoción y de afecto que de ellos recibió". Cf. *Alas de tierra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975, p. 231. Cito la versión definitiva, que forma parte de la antología *Alas de tierra*.

mayor solemnidad académica, tan ajenos por tanto a la actividad periodística y a la condición autodidacta de Rejano, quienes acaparen las composiciones y metros de corte más popular. Recordemos, por ejemplo, las "Soleares al maestro Alfonso Reyes", en las que se ensayan efectos de sonoridad a base de tercetillos octosílabos. O las "Coplas corridas a Rafael Sánchez Ocaña", famoso profesor universitario, de profunda formación filosófica europea, donde Rejano aclara la deliberada inadecuación entre el tono poético y el personaje objeto cuando se autotitula "rudo coplero":

> Gracias, Maestro. Me inclino
> ante tu genio, y saludo
> con mi verso
> nada terso,
> como de coplero rudo,
> esa tu sabiduría
> de ir trocando en universo
> el grano de cada día.[2]

La adopción de metros y ritmos populares está mucho más justificada cuando se trata de composiciones de elogio amistoso, como la dedicada "A Fernando y Susana Gamboa", o a poetas como Federico García Lorca o Alberti. Las seguidillas son una flor exótica arrojada al río Yang Tsé por Rejano en memoria de su amigo Alberti, en el poema incorporado a este *Libro de los homenajes* desde su proyecto inédito del *Diario de China*. Ritmo éste que resonaba ya, ocho años antes, en la "Ofrenda andaluza a Luis Alaminos".

En el otro extremo de las estructuras rítmicas, las más extensas suelen ir asociadas al efecticismo de las odas políticas, o a la solemnidad de los temas elegiacos. La "Oda española a Dolores Ibarruri", la "Carta a Simón Sánchez Montero" o "Envío al poeta Nicolás Guillén" responden a la motivación política, mientras que la amplitud del tono elegiaco se corrobora en "Elegía desde un cuadro de Antonio Rodríguez Luna" o "En memoria del pintor Miguel Prieto". La progresiva voluntad de confiar a estructuras métricas muy extensas, próximas a la sensación de prosaísmo, es evidente en los fragmentos, que alternan alejandrinos y endecasílabos, dedicados "Al poeta Rubén Bonifaz Nuño", de 1969, o la desconcertante fantasmagoría de su poema "Sala de espera", de 1972, en memoria de Max Aub. El caso más extremado de dilación de la unidad rítmica del verso hasta su ruptura y desencajamiento, es "Retrato de Pedro Garfias", de 1950, factor éste que da cuenta, como ningún otro, de esa tensión verbal hacia la convocatoria,

[2] *Ibid.*, pp. 296-297.

y la razón más poderosa del bien conseguido efecto sentimental y plástico del poema.

Otra vinculación destacable de estructuras metricoformales y temáticas es la permanente correlación del soneto con el homenaje a los pintores en este libro. Amigo de muchos artistas plásticos, Siqueiros, Rivera, Orozco, Rodríguez Luna o María Teresa Toral, pasan, con otros muchos, a las páginas del *Libro de los homenajes*; y, si bien no es el soneto la única estrofa que los celebra (en especial cuando se hace preciso el énfasis monumental para la narración épica de los muralistas mexicanos), es sin embargo su ceñida andadura rítmica la que acoge en su concisión exacta la expresión del milagro de paráfrasis textual que significa la recreación de una estructura plástica en otra verbal.

De los rasgos formales que mejor definen, y de manera más persistente, la estructura de género que configura Rejano en este *Libro*, uno es la glosa panegírica. Ella se resuelve básicamente mediante dos modalidades estructurales: la invocación apelativa y la paráfrasis encomiástica.

La apelación supone el modo más inmediato de deixis imaginaria del personaje celebrado. El vocativo es la forma canónica de esta estructura, que, al verse afectada por la fácil reiteración recursiva, puede llegar a ocupar el espacio completo de un poema. Es el caso del extenso poema de 1942, "Dos tiempos de llanto", al morir el poeta Miguel Hernández, uno de los más vigorosos del libro y cuyo valor reside en la sincera eficacia del sentimiento de solidaridad, pese a los riesgos declamatorios innegables de esa apelación. Con el paso de los años, Rejano fue depurando el recurso apelativo, que mantuvo con fidelidad como una de las características de género. Y es permanente la utilización de este tipo de estructuras apelativas en los poemas dedicados a sus amigos poetas. Así lo encontramos en "Imagen de Rafael Alberti", de 1952. O en la composición de 1954, dedicada a Pablo Neruda, donde la grandiosidad épica nerudiana encuentra su correlato formal en el paralelismo del poema, organizado a modo de canción en cuatro estancias de combinaciones versales, en cada una de las cuales Rejano introduce la ampliación en un verso de la anterior, partiendo así de los 18 de la primera a los 21 de la cuarta. Y rematados en la invocación final:

> Pablo hermano
> ahora estás con nosotros.
> Ahora estás con nosotros para siempre.[3]

[3] *Ibid.*, p. 293. La estructura oracional vocativa del Padre Nuestro guía la organización de la apelación en el texto: "Pablo austral / que te yergues al norte"; "Pablo andino / que habitas el mar"; "Pablo arauco / que estás en España"; "Pablo océano / que asumes en verso".

Con su "Saludo a los nuevos poetas de España", de 1959, Rejano eleva el recurso de la apelación a sus últimas consecuencias, con la integración en una sola composición de tres temas objeto de panegírico, los poetas Otero, Celaya y Nora. No ya sólo yuxtapondrá Rejano los tres nombres elogiados, sino con ellos en comunidad simbólica la totalidad de las voces en rebeldía. Una pulsión vibrante de energía unitiva que restalla en la última estrofa, guiada, una vez más, por la invocación anafórica:

> ¡Hermanos,
> hijos, veinte
> años de ausencia pesan
> mucho! Esperadme. Allá
> voy, allá voy, Celaya, Otero,
> Nora, todos los que no nombro, todos
> los que estáis dando nombre a la mañana.[4]

Los mecanismos de referencia anafórica de la apelación a que me he referido, deben ser proyectados a una luz de mayor generalidad, precisamente como modos de evidenciación del eje poeta/objeto. Son todas estas técnicas de evidenciación textual las que constituyen la verdadera razón de ser del género, y a partir de las cuales puede definirse la naturaleza artística de esta clase de discursos líricos. En esta línea cabría reseñar las enumeraciones enfáticas, como instancias de la corroboración personal, que Rejano prodiga, por ejemplo, en su "Elegía a Héctor Pérez Martínez"; y cómo el paralelismo alcanza condición de pulsión proteica, de verdadero ímpetu emocional, cuando se distorsiona cuidadísimamente en "Elegía rota para un himno", en la muerte de Julián Grimau, de 1963, donde el recurso de la escansión irregular de versos (bastante elemental en sí mismo), frente a la estructura sintacticorrítmica más regularizada en los poemas anteriores, garantiza la eficacia patética de la enumeración enfática, creando un itinerario apasionante.

Esta línea simbólica de comunicación en el poema celebrativo, se ve potenciada en otros casos por formas de urgencia, de reclamaciones vehementes que, con su trazo visual súbito y electrizante, recorren la médula del

---

Obviamente el riesgo de esta apuesta estructural tan sistemática y regularizada pudiera residir en la monotonía, en la condición tediosa por poco sorprendente de la enunciación. Aquí caben, a propósito de este poema, todas las opiniones posibles. Pero me parece que el efecto de grandeza cósmica buscado en esta ocasión por Rejano en la evocación del amigo, queda sólidamente mantenido en el texto merced a una poderosa dignidad de imágenes y expresiones, en torno a un sentimiento poético perfectamente acrisolado, que encuentra, desde luego, su corroboración más explícita en estas estructuras anafóricas de la apelación.

[4] *Ibid.*, p. 330.

poema, dotándolo de un verdadero haz de sentido. No es otro el dispositivo que organiza la "Canción de paz", dedicada en 1953 "A Pablo Picasso, que me envió una paloma". La concisa expresión *paz*, cifra y símbolo de un programa de reconciliación al que sirvió enérgica y gustosamente Rejano, va generando a lo largo del texto una creciente de entusiasmo que establece el verdadero hilo conductor de la pulsión poemática:

Una sílaba.
Una sílaba sola.
Una radiante sílaba sin tregua,
de sosegada piel y corazón
de fuego,
está a tu puerta —mira— con una estrella humana
y una dulce mirada de concordia.[5]

[5] *Ibid.*, p. 284. Esa sílaba va viéndose reiterada a lo largo del poema, creando una letanía de imágenes penetrada de simbolismo; más adelante serán sus tres letras las que "comulgando con la vida, / van de oriente a occidente". Y, aún más allá, se hará "una sola sílaba inocente" que suena "en la garganta como un disparo". Así desemboca el símbolo en el destinatario del mensaje: la sílaba antes a la puerta, reclama ahora acogida y defensa del genial artista amigo:

Una sílaba.
Es una sola sílaba amorosa.
Acógela,
defiéndela.
A tu puerta
llamando está.
(p. 285).

Lo que construye el ámbito apelativo de la expresión anterior, es precisamente un recurso de expresividad enfática usualmente asociado desde antiguo a la apelación en vocativo. Se observa la presencia del imperativo, como tarea u optación, que aparecerá análogamente en muchos otros casos, contribuyendo al afianzamiento del rasgo conativo enfático como una de las claves persistentes en la estructura del género. En "Canción de Abril a Enrique González Martínez" la explotación simultánea de ambos recursos encuentra ejemplificación paradigmática:

¡Oh, dulce patriarca de los sueños,
mira llegar la flor de las regiones
[...]
Mira, mira ascender las muchedumbres,
cobre y sol en los pómulos, el grito
de paz entre los labios
[...]
y mira, oh, mira, sí, también, de España,
de mi España lejana, de la tuya,
cómo llegan los torsos insumisos,
las guerrillas del alba.
(pp. 275-276).

No siempre los mecanismos de deixis afectiva se concentran en los dos extremos, poeta y objeto, del recorrido de la significación simbólica. También en ocasiones, más raras, elementos ajenos a los protagonistas dialécticos del poema conmemorativo aparecen convocados bajo algunas de las ya descritas fórmulas intensivas. A veces se trata del lector, cómplice invocado al milagro esplendoroso de la celebración vehemente, como en "Envío al poeta Nicolás Guillén":

> Ha vuelto. ¿No lo veis? Ha vuelto. Vibra
> [...]
> Fulgura. ¿No lo veis? Tiende los brazos
> [...]
> Una centella lo estremece, un viento
> de júbilo lo exalta.
> ¿No lo veis?
> ¿No lo veis derramarse en lumbre nueva?
> (p. 104).[6]

En resumen, tras este examen de los mecanismos enfático-apelativos, puede elevarse a rango de estructura específica, constitutiva de género, el

[6] Aparece aquí este nuevo artificio de la interrogación retórica. Otra de las figuras favoritas del énfasis apelativo, como la expresión imperativa, las enumeraciones, los ritmos enfático-anafóricos o el vocativo. Sin embargo, el estilo de Rejano se acogía preferentemente a mecanismos mucho más directos y menos discursivos que el de la interrogación enfática. Quizá por esto el número de ejemplos que de tan socorrido expediente pueden encontrarse en el *Libro de los homenajes* resulta sensiblemente inferior en frecuencia al grado de reiteración del mismo recurso en poetas más discursivos e intelectuales que Rejano. Como muestra, señalaremos la consistente presencia de la intervención retórica, construyendo la primera de las diez estrofas que componen los "Motivos para una oda a Carlos Pellicer", que se inicia:

> ¿Será preciso acaso aclarar que en aire
> te eriges y gobiernas como los girasoles...?
> [...]
> ¿Será tal vez preciso recordar que estás lleno
> de unción por las criaturas...?,
> (p. 312).

La consideración del poema nos lleva, paralelamente, a advertir que se trata de un texto extenso de marcadas alternancias expresivas, pues su primera estrofa se construye mediante la interrogación enfática, que bordea la preterición. Más adelante, en la segunda unidad, el efectismo enfático se confía a la apelación exclamativa, para cambiar definitivamente, en los restantes ocho motivos, a formas más o menos variadas de enunciación narrativa y expositiva. Tendríamos así una típica composición pluritonal, impura, de variados ritmos expresivos, frente al tono mucho más uniforme de la mayoría de las composiciones de efectismo apelativo que he tenido ocasión de analizar hasta ahora. Otra de las poesías que registran una más abigarrada variedad de oscilaciones tonales, es la composición ya mencionada, "En la muerte de Julián Grimau".

mencionado efecto sentimental enfático, que proyecta una variada gama de recursos tradicionales de la retórica, tales como la apelación, el énfasis, la anáfora, la deixis pronominal, la negación enfática, el imperativo, la interrogación retórica, la enumeración caótica, etcétera... Estos instrumentos formales son elementos de subrayado y corroboración efectista de una línea estructural, constitutivo esencial de la estructura del género de homenaje, que vincula los dos elementos protagonistas de la enunciación, el poeta y su personaje objeto, tratando de apurar al máximo el subrayado emocional de los recursos a los que se confía la expresión formal de las causas de admiración o de ponderación memorable. Causas que, a su vez, establecen y justifican las condiciones semánticas de constitución del género.

Voy a ocuparme ahora de una parte de composiciones donde la estructura encomiástica del homenaje se confía a fórmulas distintas de organización y que, frente a los que acabo de mencionar, presentan la peculiaridad de no ser apelativas: en primer lugar, un tipo de poemas que representa la clase de homenaje más sencilla y desprovista de recursos. La llamo simplemente *de mención adjunta*; es decir, donde el nombre del personaje aludido aparece sólo mencionado junto a un poema en el que dicho personaje no tiene una incidencia explícita. Este supuesto se da en el bello texto "A Matita Vela, en las colinas de Córdoba", sin que Rejano deje entrever nunca, de manera concreta, la fisonomía del personaje entre las cosas recordadas. Análogo recorrido es el que se construye, también en 1949, en "Homenaje a Ermilo Abreu Gómez", donde el recurso de la invocación del espacio se traslada a la vivencia común del destierro, pero desde la Castilla natal del amigo. Otro poema del mismo año, el "Homenaje a Narciso Bassols", reitera el mismo procedimiento, pero el tono poético sube, al tratarse de una evocación a la Córdoba común, patria del poeta y su personaje.

Con el paso de los años, el elemental mecanismo del homenaje irá adensándose en fórmulas cada vez mejor logradas. Un ejemplo de esa evolución lo representa su romance "A Luis Buñuel, romanceador de sombras", de 1957. Buñuel fue una de las grandes fidelidades poéticas e intelectuales de Rejano. En pocas composiciones como en ésta consiguió crear una apelación indirecta a la figura y a la mejor gloria del amigo. Para el gran protagonista de las imágenes surreales, no ensaya la evocación paralela, y demasiado directa de lugares físicos presentidos en común, sino que invade afectuosamente su universo, merced a la trasposición poemática de las imágenes cinematográficas de Buñuel, en ágiles versos poblados del claroscuro del director, el imaginario embrional de Dalí y la música de García Lorca.

En esa misma línea, la composición de Rubén Bonifaz, de 1969, es, sin duda alguna, un paso adelante en la maestría poética de Rejano, donde la mención del amigo se resuelve en sus más delicadas fórmulas de evasión, a cargo de un desplazamiento sentimental en identificación realmente única. Pero quizá la mayor significación de este poema se deba al hecho de que marque el esquema de construcción de uno de los libros más importantes de Rejano, *La tarde*. ¿Es que estos dos fragmentos recogidos en el *Libro de los homenajes* fueron el desencadenante de la inspiración del último gran poemario de Rejano ...? En ese caso *La tarde* tendría que ser interpretado como un libro de resonancias solidarias, una reflexión desde la compañía sobre el destino de la existencia y el otoño de las ilusiones. Desde luego, por su fecha, los dos fragmentos incorporados al *Libro de los homenajes* bien pudieran ser el embrión del libro. Pues, a mi juicio, no es contradictorio el esquema de génesis estructural que he venido desarrollando, con la condición profundamente intimista y desgarradamente ensimismada de *La tarde*. Porque es verdad que los dos fragmentos de este homenaje a Bonifaz representan la culminación del proceso de ocupación del espacio del amigo homenajeado por parte de la voz y el sentimiento de Rejano. El desplazamiento singular hacia el amigo se corona como pérdida de las fronteras personales y estallido de una voz universal común, donde el tú y el yo aparecen abolidos. Finalmente Rejano ha sabido encontrar en su propio destino sobrevivido la epopeya trágica de un destino compartido. El *Libro de los homenajes* es así, corroborándolo incluso los más exquisitos cálculos de su estructura formal, uno de los grandes testimonios del destierro:

> En medio de la tarde, desnudo como el viento,
> estoy. A la hora exangüe pagaré mi tributo
> final, y sin un grito ni un rencor me iré. En tanto,
> apasionadamente espero. Y sufro.[7]

Con este mecanismo poético puede observarse cómo va llenando Rejano, en un proceso de maestría progresiva, otra faceta más desde la que se resuelve su voluntad de entregarse a una historia testimonial de su fidelidad con ese trozo desgarrado de la España que constituyó el exilio. El *Libro de los homenajes* aparece, desde cada una de las perspectivas en que lo vengo considerando, como algo mucho más ambicioso y trascendental que una simple agrupación azarosa de poemas dispersos. Rejano comprometió en esta tarea sus mejores entusiasmos, quizá en la medida que entreveía sus

[7] *Ibid.*, p. 338.

mejores defensas y justificaciones en su participación solidaria con la generación cultural del exilio republicano.

El segundo de los recursos de mención no apelativa del personaje homenajeado, es la crónica descriptiva. El énfasis retórico de la apelación viene en estos casos transformado por una cuidadísima representación de los avatares vitales del personaje. Un ejemplo lo constituye un poema de 1952, "Diego Rivera en dos tiempos", donde el ciclo narrativo alcanza a deshojar su complejidad dramática en el contraste. Rejano gradúa hábilmente la perspectiva inevitable de la honda ternura, que justifica y garantiza la grandeza humana del muralista épico.[8] Aunque la obra de más empeño dentro de este grupo es el sincero "Retrato de Pedro Garfias", de 1950, ya citado, con el que la crónica descriptiva del personaje alcanza su mayor riqueza y grandiosa ambición en el conjunto general del *Libro de los homenajes*.

Bastante próximo al modelo de la crónica descriptiva, situaría el del retrato moral, perfil descriptivo de lo más íntimo del personaje, donde se descuida toda mención exterior. Del conjunto de poemas allegables a esta solución, el más puro y genuino es "Apunte de José Moreno Villa", de 1950: el rasgo de mesura y sobriedad viene adelantado como nota quintaesenciada del personaje en cada una de las cinco estrofas de que consta la composición.

Rejano glosa históricamente los acontecimientos relevantes del objeto homenajeado, dentro de lo que llamo un cuarto tipo de modalidad de homenaje, cuando aborda en las garbosas "Coplas corridas a Rafael Sánchez Ocaña", de 1956, el recorrido de las diferentes etapas de la vida de aquel distinguido intelectual y profesor. Otro poema del mismo año, "El rostro de José Mancisidor" guarda evidentes parentescos con el precedente, no sólo en la común disposición narrativa, sino incluso en muchos detalles concretos de la glosa heroica del pasado mexicano; así, los nombres de Morelos y Juárez, Zapata o Cárdenas, allí mencionados, vuelven a repetirse en esta nueva epopeya del revolucionario de la pluma. Y si la historia de

[8] Una ternura radical simbolizada como tantas veces por Rejano en la dimensión del niño desvalido, del pobrecito indígena que es "almendra palpitante", perfila el claroscuro engrandecedor del colosalismo del héroe. Rejano nos convoca así, en esta magistral gradación dramática, a asistir al diálogo plástico del gigante y su tierno modelo:

> Venid a ver: de nuevo
> está naciendo la inocencia. Ahora
> es transparente el agua en el venero,
> apenas un susurro: entre las ondas
> un reflejo tan dulce, que podría
> dormirse la mañana como un niño
> (p. 281).

Mancisidor adopta un tono de severa humildad, en "Motivos para una oda a Carlos Pellicer", verso y retórica se hinchan; la narración aquí se ve remontada a los más elegantes tonos del entusiasmo que registra este libro.

Los dos últimos poemas de *Libro de los homenajes* ofrecen otros dos tipos de despliegue de la narración encomiástica. El titulado "Sala de espera", dedicado a Max Aub, es una narración fantástica, con valores simbólicos del destierro ya firmemente metamorfoseados, penetrada de un aliento de misterio sobrehumano, poblado de fantasmas y pesadillas:

> Sombra de un gran fulgor, ademán triste,
> tu lugar ocupaste: en la partida
> una flama de manos como lágrimas
> te dijo adiós y luego volvió a la lenta prueba.[9]

El díptico "La montaña y el mar", con el que en 1973 cerraba Rejano su libro, presenta una última modalidad narrativa, con la pecularidad de que su desencadenamiento viene a corroborar la sugerencia de ciertos versos o palabras ejemplares de los dos personajes glosados, Machado y Neruda. "La montaña", recreación imaginaria del día de febrero de 1939 en que el extenuado poeta Antonio Machado cruza sin esperanzas de retorno los nevados caminos del Pirineo, arranca del lema de aquella animada descripción del personaje machadiano: "Al pasar el puerto / se le ceñía la capa, / se le volaba el sombrero". Vemos a Machado detenerse y mirar "en el angosto / puerto de la frontera", dejando atrás "la tierra desollada"; le acompañamos mientras se enjuga las gotas "que tiemblan en su rostro", antes de saberle "en un / pueblo de pescadores, / en la cama / de un pobre hotel", esperando el abrazo de la muerte.

En la segunda viñeta del poema, la glosa narrativa toma pié en la disposición escrita de Neruda dejando su casa "junto al mar de Isla Negra" a los sindicatos "del cobre, del carbón y del salitre". La profanación de la casa moviliza esta vez una narración menos circunstanciada que la de Machado, pero en la que se refuerzan, en la mejor paráfrasis de Neruda, los ancestros más abisales, los ecos pelágicos más hondos:

> El silencio
> se adensa igual
> que una muralla.
> Un sollozo
> profundo

[9] *Ibid.*, p. 340.

como el cielo
se levanta del mar:
se ha roto el mar.[10]

Lo que sorprende en Rejano, a la vista de la variedad de procedimientos que modulan las estructuras básicas del género, es su facilidad para renovar los modos de expresión en cada poema, obteniendo entidades inconfundibles y sustantivas, desde cuyo conjunto es posible descubrir una nítida fidelidad a un modelo de texto panegírico absolutamente estabilizado que garantiza el valor de *Libro de los homenajes* como proyecto y realización progresiva de un género que se sitúa en una encrucijada importante dentro de la creación poética española. En la medida en que la voz lírica de Rejano no alcanza quizá los ecos profundos de otros poetas españoles universales, como Juan Ramón o Lorca, ni sus acentos heroicos se remontaron a la altura de su admirado Neruda, ni su entendimiento metafísico de la poesía profundizó en la entraña como Machado o Guillén; en este género híbrido del homenaje, modulado en el término medio de todas esas voces y animado de entusiasmo y sincera fraternidad, consiguió éste una de las más logradas expresiones de su indeclinable vocación poética.

[10] *Ibid.*, p. 344.

LUIS CERNUDA Y SU *DESOLACIÓN DE LA QUIMERA*: ÚLTIMA VOLUNTAD Y NUEVA PARTIDA

DEREK HARRIS
University of Aberdeen

José Emilio Pacheco, al reseñar *Desolación de la Quimera* cuando se publicó en 1962, lo calificó como un libro que "desconcertará a muchos e irritará a los más".[1] Yo, en aquel momento, me sentí parte de aquella mayoría. Había buscado lo conocido y me decepcioné al encontrar lo que no coincidía con mis expectativas moldeadas por la poesía anterior de Cernuda. Y es curioso, porque todos los críticos ven el último libro de Cernuda en su conjunto como un resumen de la trayectoria de su obra, es decir un resumen de lo ya conocido.[2] Pero todos los comentarios críticos sobre el libro también coinciden en señalar el nuevo tono prosaico de muchos poemas. José Emilio Pacheco habla de una poesía sin rima, sin metro, sin imágenes, con un ritmo interior inaudible.[3] Luis Maristany anota que el libro está desprovisto de halago verbal con un tono prosaico entre familiar y distante.[4]

Este tono viene dado en parte por la inclusión en el libro de poemas satíricos y ataques personales que resultan de la pérdida de la distancia entre la experiencia personal y la expresión de dicha experiencia en la poesía.[5] Pero el prosaísmo también invade poemas dedicados al conocido

[1] Véase "La tarea literaria", *La Cultura en México*, supl. de *Siempre!*, 26 de diciembre de 1962, p. 17. La primera edición de *Desolación de la Quimera* la publicó Joaquín Mortiz, México, 1962. Cito según la edición de Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, 1984; las referencias a las páginas se dan entre paréntesis después de las citas.

[2] Es el enfoque que desarrollé en el libro *Luis Cernuda: A Study of the Poetry*, Londres, Tamesis, 1973. Véase la traducción española, *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada, 1992, pp. 230-243.

[3] José Emilio Pacheco, "Grandeza y soledad de Luis Cernuda", *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 7-8, 1963; recogido en James Valender, *Luis Cernuda ante la crítica mexicana: una antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 49.

[4] Luis Maristany, *La Realidad y el Deseo. Luis Cernuda*, Barcelona, Laia, 1982, p. 90.

[5] En una carta del 3 de junio del 1962 Cernuda declara: "Creo que la preocupación constante con los cursos me apartó de este estado libre y gratuito del poeta mirando a la vida. Es cierto, además, que la edad me hace tener más en cuenta cosas que nunca tuve en cuenta

culturalismo de Cernuda, que en este libro llega a un extremo. El prosaísmo y la vituperación personal normalmente no casan con el culturalismo. Aquí quizá se halla una incipiente contradicción, que también se entrevé en la coexistencia de ecos textuales de poetas tan diversos como Rubén Darío o el irlandés Yeats.[6] Luis Antonio de Villena ha comentado que *Desolación de la Quimera* es un libro singular y hasta estilísticamente extremo,[7] y es esto lo que yo quisiera examinar en este breve estudio: la coexistencia de diversos registros y los efectos que ello conlleva.

Voy a comentar, sobre todo, la evolución en el tono del lenguaje que presentan algunos poemas, aquella falta de halago verbal que comentó Luis Maristany. José Olivio Jiménez ha hablado de un estilo donde se mezclan el artificio manierista con lo pretendidamente coloquial. Dicho crítico entiende por esta segunda característica, elocuencia y discurso.[8] Es decir que la voz supuestamente hablada de los poemas es, en efecto, la palabra escrita puesta en voz alta. Esta característica ya la había notado Octavio Paz con respecto a gran parte de la obra cernudiana de la posguerra, señalando una combinación de prosaísmo escrito, vocabulario culto y sintaxis artificiosa que hace que Cernuda "hable como un libro".[9]

Y ahora paso a comentar algunos de los poemas que me desconcertaron en 1962. Empiezo con "Díptico español", ataque feroz en contra de la España franquista y elogio fervoroso de la España de Galdós. Confieso que sentí insatisfacción ante ambas partes del poema, aunque compartí y sigo compartiendo los sentimientos allí expresados. En la primera parte lo que me disgustó más fue quizá aquella presencia directa del individuo Luis Cernuda, como personaje histórico, cuando estaba yo acostumbrado al distanciamiento de la obra anterior. De la segunda parte me dejó insatisfecho el catálogo onomástico y toponímico que ocupa tanto espacio del texto. Ahora creo que ambas reacciones han sido injustas y quisiera repasar rápidamente estos textos para decidir cómo y por qué no sabía leerlos la

---

cuando era más joven: he caído en el mundo, sus recelos, preocupaciones, opiniones, y todo eso entra en mi mente, que siempre estuvo libre de tales consideraciones". Citado en Carlos P. Otero, *Letras I*, Londres, Tamesis, 1966, p. 195. Compárese con las actitudes de distanciamiento entre el hombre y su obra que Cernuda adopta en los primeros años del exilio, tema tratado en Derek Harris, *La poesía de Luis Cernuda*, pp. 34-39.

[6] Luis Maristany, *op. cit.*, pp. 90-91, anota varias coincidencias con la obra de estos dos poetas.

[7] Luis Antonio de Villena en su introducción a Luis Cernuda, *Desolación de la Quimera*, ed. cit., p. 43.

[8] José Olivio Jiménez, *Diez años de poesía española*, Madrid, Ínsula, 1972; recogido en Derek Harris, *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1984, p. 334.

[9] Octavio Paz, "La palabra edificante", *Universidad de México*, núm 11, 1964, recogido en James Valender, *op. cit.*, p. 61.

primera vez e indagar cómo y por qué ahora para mí representan textos mucho más sustanciales.

El elemento formulaico, "Es lástima que fuera mi tierra", que da título a la primera parte, me preparó quizás para las expresiones sentenciosas que tanto abundan en el texto: "Lo que el espíritu del hombre / Ganó para el espíritu del hombre / A través de los siglos, / Es patrimonio nuestro y es herencia / De los hombres futuros". Y cito sólo un ejemplo que baste para revelar esta veta de estilo altisonante tan característico. Es precisamente altisonante, es decir, escrito para ser pronunciado en voz alta, o quizá mejor por altavoz, ya que parece remedar el hueco retoricismo del discurso político, que en este ejemplo curiosamente hubiera podido salir igualmente vacío de una boca de derechas como de izquierdas en la contienda española. Quizá, apretando más el tornillo crítico, podría decirse que suena con la voz del púlpito. Esta voz de discurso público llega a su apogeo en los versos que ponen fin al poema: "¿Qué herencia sino ésa recibimos? / ¿Qué herencia sino ésa dejaremos?" Todo el poema puede leerse, y así lo leí yo en 1962, como una sencilla polémica en contra de la eterna reacción española donde se reúne la obscenidad fascista "muera la inteligencia" con el grito de "vivan las cadenas" con el que una parte de la población española acogió la restauración de la monarquía absoluta de Fernando VII en el siglo pasado. Pero no tenemos aquí un poema tan sencillo. Miremos primero las sutiles variaciones de tono. Por ejemplo, la primera estrofa:

> Cuando allá dicen unos
> Que mis versos nacieron
> De la separación y la nostalgia
> Por la que fuera mi tierra,
> ¿Sólo la más remota oyen entre mis voces?
> Hablan en el poeta voces varias:
> Escuchemos su coro concertado,
> Adonde la creída dominante
> Es tan sólo una voz entre las otras.
>
> (p. 154)

De una confidencia se pasa a la sentencia por medio de una pregunta que no es meramente retórica, ya que presupone la aceptación por parte del oyente/lector de lo justo de la aserción inicial, luego confirmada en la sentencia. La palabra dirigida al receptor, que vacila ambiguamente entre voz viva y palabra escrita, deja paso a la palabra que sólo funciona en las páginas de un libro. Pero la confidencia y la declaración se unen con la interrogación, entablando un diálogo de tonos que va por todo el texto. Lo prosaico se eleva por su contigüidad con la retórica, y ésta se humaniza por

la proximidad a la voz hablada. Es una manipulación de gran habilidad para producir una yuxtaposición de registros por la que se poetizan dos estilos que normalmente hubieran militado en contra de la poesía. Aquí la poesía no está en el halago verbal, ya que éste no existe, sino en la destreza creativa con la que se combinan registros posiblemente considerados antagónicos.

El poema sigue por la doble vertiente que combina coloquialismo y retórica, confidencia y sentencia, con la inserción estratégica en las estrofas segunda y octava de otras dos preguntas del mismo orden que la de la primera estrofa, preguntas que piden el asentimiento del lector/oyente. En la segunda estrofa, al continuar la voz sentenciosa de político o predicador que comenté antes (lo del patrimonio de los hombres futuros), el hinchazón retórico se desinfla, y se centra la atención sobre la otra vertiente estilística que es la llaneza:

> Al tolerar que nos lo nieguen
> Y secuestren, el hombre entonces baja,
> ¿Y cuánto?, en esa escala dura
> Que desde el animal llega hasta el hombre.
> (p. 155)

Lo mismo ocurre con la pregunta "¿Puede cambiarse eso?", colocada al comienzo de la estrofa octava como brusco cambio de registro y aspecto verbal entre dos extensas declaraciones altamente retóricas.

Pero el truco más sutil del texto se halla en la manipulación del punto de vista de la exposición de las ideas. El poema combina puntos de vista de primera persona del singular y del plural, y segunda y tercera personas del singular, en un constante cambio e interacción. Repaso rápidamente los puntos de referencias deícticas y narrativas:

> mis versos... mi tierra... mis voces... el poeta... su coro... patrimonio nuestro... el hombre... tu tierra... mi tierra... vemos... yo soy... lo soy... al nacer yo... sobre mí... he cambiado... quien su lengua une... nosotros... hablamos... nosotros... nuestra... el poeta... los suyos... él da voz... su tradición... su tierra... su lengua... él las sirve... yo sirvo... soy... he aprendido... puse mi fe... prefiero... mía... se me ha vuelto... me extrañaron... compatriotas míos... hablo... quien habla... me escuchen... como yo... nuestra vida... recibimos... dejaremos.
> (pp. 154-156)

Presentada de esta manera escueta, la variación es extraordinaria para un poema de 86 versos. La mencionada combinación de las personas del verbo impide que cualquiera de ellas se imponga como la voz dominante en el poema y produce un continuo cambio de foco donde sobre todo el yo

y el nosotros entran en un contrabalance que permite que las dos preguntas retóricas al final tengan su empaque de formulario posiblemente hueco reducido e incorporado en el tono menos declamatorio y enfático de la voz del yo y del tú. La voz del discurso o del sermón es dominada y controlada y lo que hubiera podido ser una monserga, como tantas diatribas que el mismo tema ha suscitado en otros escritores, llega a ser en manos de Cernuda algo renovado por la sutileza de la manipulación de la técnica expositiva.

En cambio, la segunda parte del díptico sólo utiliza la segunda persona del singular tan identificada con la obra de Cernuda del exilio dedicada a la autocontemplación, ahora proyectada sobre sus lecturas de la obra de Galdós. De la España abstracta de la primera parte, entidad política que puede desvanecerse con el paso del tiempo, se pasa a una España donde la historia se ficcionaliza y por lo tanto se inmortaliza. Ninguna referencia geográfica ni ningún personaje histórico figuran en la primera parte; en la segunda se nombran diecisiete personajes ficticios, más cuatro ciudades y cinco calles o plazas de la realidad española, protegida ya de la contaminación histórica por el hecho de hallarse dentro del mundo creado por el novelista. Y todo entra en comunicación directa con el tú del poeta, distanciado y mejorado igual que la España de Galdós. Ésta resulta ser más real que el triste fantoche de la España franquista. La relación íntima y duradera del poeta con la real España galdosiana crea en el poema un ambiente curioso donde el personaje que tiene que recurrir a los continuos cambios de las personas del verbo en la primera parte recuerda, en su perplejidad referencial, algo de los caracteres de los *Episodios nacionales* galdosianos implicados contra su voluntad en los acontecimientos históricos. La perspectiva calmada de la segunda parte del díptico también pone en relieve la accidentada exposición deíctica de la primera parte y hace de esta característica de estilo una pequeña dramatización de la desconexión con el momento histórico particular que Cernuda proclama.

Pasemos ahora a comentar otro de los poemas que me desconcertaron en la primera lectura del libro, "El poeta y la bestia". El desconcierto en este caso vino del prosaísmo de la sección central del poema. En la primera sección las estrofas de diez versículos sin rima ni asonancia se acomodan fácilmente al tono sentencioso, con cierto remate proverbial, que es el estilo que Cernuda suele afectar en poemas en los que divaga sobre el significado percibido por él en personajes históricos y artísticos. Es el estilo del homenaje a Mozart con el que comienza el libro. Otra vez oímos la voz del discurso y de la retórica pública.

> Hay en la vida quienes dejan que la vida les viva
> Y quienes imponen a la vida dirección y sentido,

Mas son excepcionales los unos y los otros:
El hombre medio, si no acepta
Enteramente que la vida se le imponga,
Tampoco acepta el imponerse a ella.
Eso se aprende, si se aprende, tarde,
Cuando de nada sirve y, aun sabido,
Poco puede servirnos saber sólo:
Conocimiento sin poder resulta inútil. (p. 173)

Esta declamación, y es una declamación, empieza con dos versos semántica y rítmicamente paralelos —truco retórico del orador— que presentan una sentencia que casi cae en la perogrullada, y luego pasa del tropiezo a sentarse algo inhábilmente en la filosofía barata de la referencia al hombre medio. Entonces toma un vuelo, también un poco barato, con el juego de palabras, impelido inicialmente por la repetición de "imponen" e "imponga", donde se encadenan los verbos "aprender", "servir" y "saber". Lo que más me desconcierta aquí es el eco del estilo de Castillejo.

La segunda estrofa está dominada por una larga oración compleja donde la sentencia, e incluso la moraleja, se presentan a través del hipérbaton rebuscado para dar empaque retórico a la sustancia algo hueca de lo que se dice.

El poder, el saber y la pendiente favorable
Que, para afortunados, del destino es regalo
(El poder y el saber, sin ella, son inoperantes
En medio indiferente o enemigo),
En pocos hombres como en Goethe vemos
Coincidir y actuar dichosamente
Ayudados, y ayundándoles él, por tantas dotes
Que ilustra y equilibra un desarrollo
Tan vario como sabio y armonioso. A eso llama el hombre,
Sin conocer razón de así llamarlo: Genio. (pp. 173-174)

Aquí no tenemos ni poesía para leer, ni poesía para hablar: es poesía para pronunciar, igual que se pronuncia un discurso.

La sintaxis compleja y el estilo libresco y declamatorio continúan en la tercera estrofa que remata la primera sección, pero en la segunda sección del poema todo cambia. Pasamos de la declamación a la narración y del retoricismo hueco a la llaneza y el prosaísmo. Choca por su contraste el laconismo y la presentación directa de los hechos que ocurrieron en un conocido episodio de la vida de Goethe. Suena como una narración en prosa presentada arbitrariamente en verso.

El otoño del 6 las tropas de Murat llegan a Weimar.
Los soldados franceses, ganadores en Jena,
Han de alojarse en hogares apacibles.
La morada de Goethe *am Frauenplan* no queda exenta
De la enojosa imposición. Los alojados posan,
Comen y beben y, después, pretenden
El ver al *Geheimrat*, que se presta al capricho,
De qué humor no sabemos. Christiane y Goethe
Luego se retiraron. Mas ella desconfía y vigila
Cercana al cuarto en que descansa Goethe. (p. 174)

La lacónica referencia a la fecha establece inmediatamente el registro coloquial. Las frases son cortas y si llegan a tener cierta extensión, esta extensión se produce mediante oraciones entrecortadas y parentéticas de la lengua hablada. Además, la estrofa contiene diez palabras, incluyendo las repetidas, que no son castellanas, palabras toponímicas y onomásticas, y además, tres palabras en alemán. La estrofa también presenta un curioso punto de vista narrativo indicado por el comentario en primera persona del plural, "De qué humor no sabemos". Es la voz de un narrador o historiador que establece un punto de vista externo a la acción y la observa como un testigo.

La continuación de la acción se interrumpe en la estrofa siguiente con una típica sentencia cernudiana con sentimientos bien trillados, pero este resurgimiento de la retórica se suprime casi inmediatamente con el detalle de la denominación de Goethe como "*âne solennel*", que reintroduce la perspectiva histórica, proceso que es rematado por las dos preguntas dirigidas directamente al lector en busca de asentimiento.

Suben, gritando contra Goethe, *âne solennel*, el enemigo,
E irrumpen en su cuarto. ¿Qué sentiría su mente?
El poeta era un hombre, y allí aquél y éste, ¿qué podían? (p. 174)

El comentario que llena la tercera estrofa de la sección está dominado, en contraste, por el estilo retórico aunque punzado por las referencias, en alemán, a los libros goethianos, verso que curiosamente es casi un alejandrino: *Wilhelm Meisters Wanderjahre, Diwan, Dichtung und Wahrheit* (p. 175).

La última sección del poema, reflexiva, regresa al tono más coloquial sin abandonar los toques de retoricismo. Estilo hablado y estilo escrito llegan a un equilibrio, sobre todo en la primera estrofa, equilibrio que quizás se ve ilustrado ejemplarmente en la frase en la que se refiere a Napoleón como "la sangrienta *vedette* que exhiben los Inválidos". Es curioso, dada la acumulación de palabras extranjeras en el poema, que Cernuda no diga "Les Invalides" en lugar de "los Inválidos". Creo que se prefiere la

palabra española para hacer resaltar la ironía agresiva de *vedette*, es decir, estrella de un teatro de variedades. El lenguaje está pensado para mantener el equilibrio entre los estilos mezclados.

El retoricismo sigue en el hipérbaton y los paréntesis absolutos de la última estrofa para luego en los tres versos finales virar hacia el otro polo con las tres preguntas que otra vez buscan la aceptación por parte del lector/oyente de la paradójica actitud de Goethe hacia Napoleón:

> ¿Arbitrario o justo?
> Y si arbitrario, ¿deseo de confundir Altezas a quienes sirve?
> ¿O, como Byron, de Napoleón hizo él también su pequeña pagoda?
> (p. 175)

"El poeta y la bestia" forma un tríptico estilístico en el que la primera sección ejemplifica el retoricismo sentencioso, tan típico de una parte de la obra de Cernuda. La segunda sección presenta una incursión dentro de este marco de la llaneza, el laconismo y un léxico supuestamente antipoético de la nueva manera coloquial que Cernuda forja en *Desolación de la Quimera*, mientras que la última parte revela una homologación de ambos extremos estilísticos. Se puede considerar este poema como una muestra de las nuevas posibilidades de expresión que Cernuda investiga en su último libro.

El interés en la lengua coloquial data de los comienzos de la carrera poética de Cernuda, cuando éste descubrió la poesía de Pierre Reverdy,[10] y sigue continuamente por toda la obra, entremezclada con el registro más literario. Lo nuevo de *Desolación de la Quimera* no es tanto el hecho de que aquí aparece reforzado el tono coloquial, como en "Birds in the Night" por ejemplo, sino que se utiliza la mezcla de registros para forjar nuevos matices en la voz poética cernudiana ya conocida. Como el viejo Ticiano que Cernuda ve todavía pasmado ante la belleza corporal o el Ulises que sigue su periplo, "disponible por siempre", aunque sepa que ya no hay Ítaca que le aguarde,[11] el poeta de *Desolación de la Quimera* hace de este libro no el resumen que aparenta ser, un final, un adiós, sino un nuevo comienzo hacia una lengua poética a la vez más sutil y más robusta. Cernuda, poeta romántico si los hay, al final de la trayectoria de su obra sigue en el balance difícil entre el romanticismo, que se expresa en el tono sentencioso-senti-

[10] Cernuda confiesa que de Reverdy aprendió "ascetismo poético" ("El crítico, el amigo y el poeta", *Prosa Completa*, Barral, Barcelona, 1975, p. 891), y comenta que la reticencia del poeta francés parece "dejarle privado de halago poético" ("Recuerdo de Pierre Reverdy", *ibid.*, p. 1085).

[11] Se alude aquí, respectivamente, a los poemas "*Ninfa y pastor*, por Ticiano", pp. 151-152 y "Peregrino", p. 187.

mental de su obra, y la voz de la modernidad que sale con la palabra coloquial y la consciente mezcla irónica de registros. Creo que es por eso que atrae tanto el último libro de Cernuda: no concluye, comienza; en lugar de ser el libro donde el poeta otorga testamento literario, es un libro de nueva vitalidad, un libro de partida.[12]

[12] Curiosamente, una gran parte de las lecturas que constituyen el trasfondo de los poemas "Díptico español" y "El poeta y la bestia", datan de los primeros años del exilio de Cernuda en Glasgow. En enero, febrero y marzo de 1939 se sabe que Cernuda sacó de la biblioteca universitaria 22 tomos de los *Episodios nacionales* de Galdós y ocho más en febrero del 1943. También sacó tres libros sobre Goethe: *The Autobiography of Goethe*, Londres, 1848-1849, en octubre de 1939; Barker Fairley, *Goethe as Revealed in his Poetry*, Londres, 1932, y Henry Wood Nevinson, *Goethe: Man and Poet*, Londres, 1931, estos dos últimos tomos en marzo de 1943. Esta información se proporciona en el apéndice al libro de James Valender, *La prosa narrativa de Luis Cernuda*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, s.f. [1984].

IV. ESPAÑA Y EL NUEVO MUNDO

JUAN LARREA: POESÍA PARA EL NUEVO MUNDO

JUAN MANUEL DÍAZ DE GUEREÑU
Universidad de Deusto

La arribada de Juan Larrea a México el 21 de noviembre de 1939 marca un giro claro en su vida y en su obra:[1] conocido hasta entonces por su poesía, no volvió a componer versos y hasta dejó de interesarse por los que llevaba escritos,[2] emprendiendo una furiosa actividad como ensayista de la que resultaron con los años artículos, revistas y una docena larga de libros. Encabezando el primer texto que publicó en México, el capítulo inicial del que sería su primer libro en prosa y punto de partida de todos los demás, *Rendición de Espíritu*, Larrea enunciaba una serie de "importantes convicciones" que preludian y resumen lo que iba a escribir en adelante:

> 1º Existe en el orden humano, espiritual y materialmente hablando, un *más allá* correspondiente en su esencia a la secular aspiración de las generaciones que nos precedieron.
>
> 2º La Historia se encuentra en las inmediaciones de la era universal a que alude ese *más allá*, en el umbral de un nuevo mundo. Por esta razón, se nos descubren hoy ciertos aspectos esenciales del fenómeno vital cuya percepción posee la virtud de transformar la conciencia que el ser humano tiene de la realidad, objetiva y subjetiva, en que vive envuelto.
>
> 3º El acento creador del nuevo mundo gravita geográficamente sobre el continente americano o continente del espíritu, llamado a equilibrar a los otros

[1] Larrea (Bilbao, 1895-Córdoba, 1980) incluso murió siendo mexicano, pues solicitó la ciudadanía en mayo de 1942, cuando México declaró la guerra al Eje. Véase David Bary, *Larrea: Poesía y transfiguración*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 125.

[2] No había publicado sino algunos poemas en revistas y antologías y un solo libro, la "plaquette" *Oscuro dominio* (Alcancía, México, 1934), pero su escritura tuvo cierta resonancia entre los poetas del grupo del 27. Véase Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 4ª ed., Madrid, Guadarrama, 1975, p. 150. No los recogió en su poemario *Versión celeste* hasta tres décadas más tarde -primero en edición italiana (Torino, Einaudi, 1969) y luego en la española (Barcelona, Barral Ed., 1970)- y por circunstancias particulares que relata en su artículo "Versión terrestre. Poesía-TEATRO-Destinos", *Poesía* (Madrid), núm. 2, 1978, pp. 6-15. En *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido* (San Sebastián, Universidad de Deusto, Cuadernos Universitarios Mundaiz, 1988, pp. 110-123), he analizado las consecuencias que tiene en el libro ese largo olvido.

dos grandes bloques continentales del mundo antiguo: Asia-Oceanía y Europa-África.

4º Corresponde a España, al pueblo español inmolado, facilitar, rindiendo su Verdad, el acceso a ese mundo de civilización verdadera, ser su precursor efectivo e indispensable.[3]

Los textos sucesivos desarrollaron la exposición de estos presupuestos: Larrea entiende la historia como una teleología, como un proceso ordenado a un fin, la polis perfecta, la nueva humanidad proclamada por todos los milenarismos. Ésta tendrá lugar en América, el Nuevo Mundo, pues la secuencia de las culturas es también un proceso espacial.[4] Determina y guía la historia una potencia creadora, la Poesía propiamente dicha (Larrea la denomina el Verbo), que conforma el inconsciente colectivo y se manifiesta mediante síntomas, símbolos interpretables, metáforas: "los hechos, como las Escrituras —como los sueños— ocultan detrás de las inmediatas apariencias un sentido *tropológico* propio del entendimiento poético".[5] Es misión de los poetas, en consecuencia, percibir como videntes y desvelar como profetas su sentido, colaborando así en la instauración del Nuevo Mundo.

Durante cuarenta años, Larrea trató en sus ensayos de las más diversas materias —crítica de arte o literaria, historia de la religión y de la cultura, arqueología precolombina—, encaminándolas siempre hacia esta interpretación unitaria y sistemática de la realidad humana.[6] Su insistencia demuestra, si no otra cosa, una rotunda convicción, y es claro que tal teoría no es fruto súbito del exilio, aunque éste parezca separar de un tajo al poeta del prosista. Procuraré mostrar aquí, a partir de algunos textos anteriores a él, en qué sentido deriva de su poética, y cómo la formula en buena medida contra las que se le emparentan, particularmente las del surrealismo, y en relación con la Guerra Civil española y el exilio en México, que deciden algunos de sus supuestos axiales.

[3] Juan Larrea, "Introducción a un Mundo Nuevo", *España Peregrina*, núm. 1, 1940, p. 21. (Edición facsimilar de Alejandro Finisterre, México, 1977). Larrea publicó cuatro artículos con ese título en los números 1, 2, 3 y 5 de la revista, que pasaron a ser los capítulos iniciales de *Rendición de espíritu*, 2 vols., México, Cuadernos Americanos, 1943. El título de la serie quedó como subtítulo del libro.

[4] "[...] la geografía, la constitución física del planeta y la distribución relativa de los grupos humanos [...] determina en gran medida la trayectoria precisa del fenómeno histórico." Véase Juan Larrea, "Presencia del futuro", *España Peregrina*, núm. 7, 1940, pp. 12-13.

[5] "Conmemoración de César Vallejo", *Cuadernos Americanos*, núm. 2, 1942, pp. 209-214. Citamos por su reproducción en Juan Larrea, *Apogeo del mito*, México, CEESTEM-Nueva Imagen, 1983, p. 54.

[6] José Paulino Ayuso, "Símbolo y lenguaje en Juan Larrea", en Juan Manuel Díaz de Gereñu (ed.), *Al amor de Larrea*, Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 211-233, analiza algunas de sus técnicas y la mecánica que sigue.

Larrea redactó entre 1926 y 1934 un diario que luego tituló *Orbe*,[7] cuya hechura es antecedente de su prosa, pues suma comentarios heteróclitos sobre cuestiones políticas, deportivas, psicológicas, artísticas o religiosas, cuyas anotaciones enuncian o anuncian sus ideas definitivas, según él mismo afirmó,[8] y que también establece sus premisas, afirmando de inicio la videncia: "Todo sucedió porque *era llegada la hora* de hacer saber al mundo y *era preciso que alguien que pueda traducirlo lo comprenda*".[9] El diario es ante todo una "relectura" de la realidad, el despliegue pormenorizado de una visión, de un modo de afrontarla. "Porque yo es la capacidad de ver, de inteligir la realidad objetiva y subjetiva. Yo es la realidad misma" (p. 32). Los hechos no se anotan en su inmediatez, sino en la medida en que son interpretables. Y lo son axiomáticamente: "En torno mío la realidad se producirá en adelante con arreglo a esta capacidad de comprensión" (pp. 142-3). Pues tal videncia implica en definitiva —exige— la existencia de un sentido, perceptible o deducible de lo real, al que Larrea llama "orden poético":

> El orden poético es diferente al orden material. Así como los hechos ocurridos en el tiempo una vez almacenados en la memoria no obedecen ya a la ley del tiempo sino que son utilizados por el consciente o por el inconsciente con arreglo a otra facultad de asociación [...] así la vida humana parece estar regida por otras potencias inconscientes que se determinan con los hechos *como si éstos ya obraran en su memoria*, es decir despojados de su valor sucesivo en el tiempo. Su asociación parece ser determinada por un mecanismo semejante al de los sueños (p. 271).

Una anotación del 24 de octubre de 1931, excepcional ya por estar redactada en francés, como casi toda la poesía de Larrea, sugiere que en ésta se halla la razón última de esa actitud interpretativa:

[7] Se ha publicado una selección: Juan Larrea, *Orbe*, Barcelona, Seix-Barral, 1990. (Comenté sus deficiencias en "*Orbe* de Juan Larrea", *Ínsula*, núm. 527, 1990, pp. 7-9) Conocemos también otros fragmentos de *Orbe*, los citados por David Bary, "Sobre la poética de Juan Larrea", *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Valencia, Pre-Textos, 1984, pp. 107-123; y Robert Gurney, *La poesía de Juan Larrea*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1985, pp. 224-232; y el extenso extracto publicado en la revista *Poesía*, núms. 20-21, 1984, pp. 77-124. Los fragmentos que en adelante se citan de *Orbe* corresponden a la edición de Seix Barral.

[8] "Versión terrestre. Poesía-TEATRO-Destinos", p. 7.

[9] Anotación del 13 de mayo de 1929, p. 14. En otro texto muy posterior, el fragmento autobiográfico "Veredicto" (1980), Larrea recuerda que "la tarde del 13 de mayo [de 1929] [...] tuve la evidencia, en un desgarrón mental, que mi vida [...] se estaba moviendo creadoramente hacia algún punto. *La vida tenía sentido.*" (*Poesía*, núms. 20-21, p. 34.) Sobre la importancia capital de este "descubrimiento" en toda su obra, especialmente en la separación de verso y prosa, véase Juan Manuel Díaz de Gereñu, *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, pp. 70 y *ss.*

> Justement toute la poésie moderne n'a fait que dépouiller le langage de sa propriété immédiate de soutenir une signification vulgaire. [...] C'est l'imagination qui travaille débarrassée du poids mort de la vie quotidienne. Elle est obligée à comprendre. La poésie est la clef universelle. Trouvez ses relations et vous serez théologe et historicien, et même astronome. Vous serez le verbe (pp. 49-50).

Larrea había madurado su lenguaje poético en contacto con la vanguardia, en particular con el creacionismo de Vicente Huidobro, fundándolo según su ejemplo en la imagen, a la que consideró de inmediato su "materia prima" e "*instrumento único*".[10] Con ello asumió una concepción ampliamente compartida más allá de querellas terminológicas,[11] la de una poesía no representativa, no descriptiva, en la que el enlace –no la comparación– de términos revela las relaciones no evidentes de las cosas. Tal era la definición de la imagen que dio Reverdy,[12] que compartía Huidobro[13] e hicieron suya los surrealistas.[14] A partir de ella podía germinar tanto la noción de "sobrerrealidad" como la de "orden poético": bastaba entenderla como medio de conocimiento antes que de expresión estética.

Es así que *Orbe* prevé incluso el abandono del verso,[15] una vez lograda la "identificación de la vida con la poesía", cuando "imaginación, sentimiento, armonía", todo lo que contribuía al poema actúa sobre la vida produciendo "un hecho real, una creación real, [que] tiene más valor que el infinito absurdo de falsas ideaciones" (pp. 29-30). Larrea define insistentemente la vida como un "largo, maravilloso y extraordinario poema" (p. 178)

[10] Juan Larrea, *Cartas a Gerardo Diego. 1916-1980*, edición a cargo de Enrique Cordero de Ciria y Juan Manuel Díaz de Gereñu, San Sebastián, Universidad de Deusto, Cuadernos Universitarios Mundaiz, 1986. Cartas del 1º de agosto y 24 de junio de 1919, respectivamente, pp. 102 y 98.

[11] La tan conocida entre Pierre Reverdy y Huidobro acerca de la prioridad de sus respectivas propuestas es sólo un ejemplo. Véase, para el propio movimiento cubista, Michel Décaudin y Étienne-Alain Hubert, "Petite histoire d'une apellation: «cubisme littéraire»", *Europe*, monográfico "Cubisme et Littérature", núms. 638-639, 1982, pp. 7-25.

[12] "La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos distantes. Mientras más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte: tendrá mayor potencia emotiva y mayor realidad poética." Véase Pierre Reverdy, "La imagen", *Nord-Sud*, núm. 13, 1918. Recogido en *Escritos para una poética*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 15.

[13] Cuando se interesaba por la "significación mágica" del lenguaje y aludía a "los lazos sutiles que se tienden las cosas". Véase Vicente Huidobro, "La poesía (fragmento de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid, el año 1921)", en *Obras completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976, t. 1, pp. 716-717.

[14] André Breton la cita en el "Manifiesto del Surrealismo", y afirma que "la aproximación fortuita de dos términos" produce "*la luz de la imagen*", *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 38 y 58.

[15] En una entrada titulada "Fin de mi poesía", pp. 29-32.

cuya clave ha descubierto la poesía, construido como "mis poemas" (p. 177), no por "selección de elementos sensiblemente hermosos" (p. 179), sino por el sentido que alcanzan los más vulgares:

> Hace años definí el poema a que aspiraba como "Sucesión de sonidos elocuentes movidos a resplandor" y hoy no encuentro definición mejor de mi vida. Sucesión de actos elocuentes, llenos de sentido, movidos a resplandor. [...] Muchas desolaciones, muchas adversidades. Pero sobre todo ello el resplandor que informa y que dirige (pp. 179-180).[16]

Larrea debía ser consciente de que compartía con el surrealismo su concepción de la imagen, de la videncia, de la identificación de vida y poesía en fin, pues, dadas su entrega previa a la escritura vanguardista y su residencia en París cuando dominaba el debate de la vanguardia, estuvo muy al tanto de sus propuestas. Él mismo lo ha señalado repetidamente[17] y ha reconocido en el movimiento "tendencias que me eran afines" y haber utilizado, "como todo el mundo, la libertad de expresión de sus textos", aunque siempre afirma su independencia.[18] Al ir desarrollando su teoría, sintió probablemente la necesidad de algún tipo de deslinde, pues desde *Orbe* lo utilizó como elemento de contraste. En sus textos será, más que un grupo de poetas que le facilitó medios de expresión, una manera de entender la poesía y la vida que él confronta con la suya en gestación. Dos anotaciones de 1932[19] expresan su juicio, y en ambas el surrealismo sirve de argumento para discutir conceptos que le importan: en la primera critica su lenguaje y su actitud para esclarecer la esencia del arte; la segunda reflexiona acerca de la relación entre la vida individual y la colectiva y el surrealismo sólo es mencionado por su incapacidad para comprenderla.

[16] Larrea alude aquí al primer verso de su poema "Razón", publicado inicialmente sin título en *Favorables París Poema*, núm. 1, 1926, p. 11. (Edición facsimilar de Librería Renacimiento, Sevilla, 1982).

[17] Menciona por ejemplo los "veintitantos volúmenes leídos a medida que fueron apareciendo, así como un buen fajo de revistas, amén de las conversaciones y espectáculos". "Respuesta diferida sobre «César Vallejo y el surrealismo»", *Aula Vallejo* (Universidad Nacional de Córdoba), núms. 8-9-10, 1971, p. 364.

[18] Carta del 4 de octubre 1960, en Vittorio Bodini, *Poetas surrealistas españoles*, 2ª ed., Barcelona, Tusquets, 1982, p. 114; y carta del 18 de septiembre de 1978, en Robert Gurney, *op. cit.*, p. 310. Para más detalles, véase también la entrevista "Juan Larrea: «Yo no fui surrealista nunca»", *Kantil* (San Sebastián), núm. 9, 1978, s.p., y su carta del 5 de agosto de 1979, en "Cartas a la cueva", *Kantil*, núm. 16, 1979, p. 35.

[19] Ninguna de las dos entradas aparece fechada en la edición citada pero su datación aproximada no es difícil: la primera se encuentra entre dos anotaciones fechadas el 7 de febrero y el 27 de marzo de 1932 (pp. 94-98), y la segunda entre otras que llevan las fechas de 17 y 27 de mayo del mismo año (pp. 120-123, en particular las pp. 122 y 123).

Larrea achaca al surrealismo ante todo su carácter negativo, exasperado y destructivo, consecuencia del fracaso de sus pretensiones, de "la ineficacia de sus deseos de ser todo" (p. 95). En contradicción con sus propios postulados, el surrealista "no abandona su voluntad", no se entrega a lo que obra en él, en su inconsciente, a "lo que no pertenece en cierto modo a su individualidad" (p. 95). Propugna, paradójicamente, la entrega voluntaria a lo involuntario o, como en "la nueva orientación surrealista", que representaba *Le Surréalisme au service de la révolution*,[20] pretende convertir el arte en "instrumento de una idea política", demostrando con ello ser "hijo de una voluntad consciente que trata de imponer su yugo al arte" (p. 96).

El surrealismo es todo un "síntoma" (pp. 94 y 95) de la realidad del arte y del hombre contemporáneo, de su "estado de disgregación" (p. 94). Pues, por un lado, el arte es producto de la represión "exterior" de la colectividad sobre el artista y de la que impone "la voluntad del individuo que quiere sacar su personal provecho" (p. 122), ciego a lo que no se adecúa a sus deseos. Como tal, y es el caso del surrealismo, no llega a reflejar la vida verdadera, se queda en lo "puramente literario, [...] medio de expresión sin expresión ninguna. Pura retórica, a veces hermosa porque la sensibilidad *s'en mêle*" (pp. 122-123). Por otro lado, en una más alta expresión a la que está llamado, el arte expresa "las leyes íntimas de la colectividad" (p. 96), transparenta el "estado inconsciente del colectivo" (p. 122). El surrealismo acertó al menos al proponer su lenguaje, pues la "profecía futura" habrá de nacer "*de ese estado involuntario que siempre ha existido* de un modo o de otro en el arte. De ese no saber, sino de un modo particular velado, la significación de lo que se dice" (p. 95). El arte que no sea rebelión contra su sociedad ni fruto de una voluntad particular, sino entrega, podrá desvelar las leyes, el funcionamiento de la existencia colectiva, de la vida:

> ¿No será el arte en cierto modo la religión del porvenir, es decir el medio temporal en que se manifiesta la creación del hombre, encauzándole, dirigiéndole, pero como producto de individuos de una personalidad especial subordinada a las necesidades del colectivo? Esto no pueden verlo los que carecen de sentido religioso de la vida (p. 97).

[20] La expresaron con claridad la declaración de propósitos que anunciaba la aparición de la revista, que "préparera le détournement définitif des forces intellectuelles aujourd'hui vivantes au profit de la fatalité révolutionnaire", y el telegrama que abre el núm. 1 afirmando que, en caso de guerra a los soviets, seguiría "directives troisième Internationale position des membres parti communiste français" (*Le Surréalisme au service de la révolution*, ed. facsimilar, Jean-Michel Place (ed.), París, 1976; el primer documento, reproducido en las guardas; el segundo, en p. 1). Nótese que Larrea escribía cuando habían aparecido los cuatro primeros números de la revista, en los que pesaba mucho Aragon, separado del grupo para la aparición, en mayo de 1933, de los dos restantes.

El surrealismo es para Larrea un indicio en negativo del papel mediador del poeta, que dice algo que le excede al dejar a "la imaginación" decirse en él. Sus limitaciones son decisivas: "Carece naturalmente de toda calidad directamente profética" (p. 95) porque los surrealistas no fueron capaces de esa entrega abnegada a la vida que permite la videncia y con ella la profecía, en la que el arte se convierte en "instrumento de creación" (p. 97). El surrealismo, fenómeno francés, aparece sobre todo como intento fallido de lograrlas.[21]

Larrea completó su crítica ya en México. *Rendición de espíritu*, primera exposición sistemática de su teoría, subrayaba la calidad poética de su versión de la realidad, de su percepción del Verbo,[22] pero no se ocupaba de los poetas como videntes, cuyo papel quedaba implícito en aquélla: "Porque la metáfora es la sustancia misma de la Poesía en cualquiera de sus dimensiones. Lo mismo en el plano literario que en el metafísico, en el histórico que en el cósmico, la metáfora es el vehículo de la realidad creadora, del movimiento automático que se propaga".[23] *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo* apareció pues a modo de "apéndice especializado"[24] y, significativamente, Larrea abordó su tema, la expresión literaria de la videncia, definiéndolo de nuevo en oposición al movimiento francés. El libro retoma y amplía la crítica apuntada en *Orbe*. Tomando como excusa el artículo balance de Breton "Situation du surréalisme entre les deux guerres", emprende una revisión polémica de su significación desde un punto de vista "lo más distanciado y objetivo posible" y compulsándolo con "ciertas circunstancias y fuerzas imantatorias específicamente americanas" (p. 7).

Larrea entiende que "el postulado básico del surrealismo", que ciertamente comparte, es la videncia:

[21] Y lo mismo vale para sus anotaciones sobre Rimbaud. Véase *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, pp. 73-76.

[22] "¿No nos hallamos acaso en plena poesía, en plena dimensión creadora?", en *Rendición de espíritu*, t. 1, p. 40.

[23] *Ibid.*, p. 185. Aparte de las numerosas referencias a las sagradas escrituras y a la literatura mística española, *Rendición de espíritu* sólo alude una vez a "la propensión hacia la Poesía absoluta, a la videncia, manifestada expresamente a partir del romanticismo sobre todo por poetas como Novalis, Nerval y Rimbaud, recientemente el movimiento surrealista" (t. 2, p. 91).

[24] Así lo define en "Respuesta diferida...", p. 363. El ensayo se publicó primero en tres partes, en *Cuadernos Americanos*, núm. 3, 1944, pp. 216-234, núm. 4, 1944, pp. 201-218 y núm. 5, 1944, pp. 235-256. Reproducción facsimilar en *Apogeo del mito*, pp. 123-192. Vio la luz en forma de libro el mismo año (México, Cuadernos Americanos, 1944), que es la edición que se sigue aquí. Fue incluido también, con otros ensayos, en *Del surrealismo a Machupicchu*, México, Joaquín Mortiz, 1967, pp. 15-100. Pese al tono crítico de la obra, Larrea la envió a Breton proponiéndole debatir con él y con otros surrealistas sus ideas, pero no recibió contestación. Véase en "Respuesta diferida...", pp. 396-402, el texto íntegro de la carta remitida a Breton.

> Desde tiempo inmemorial función del poeta ha sido meterse en ulterioridades. Su facultad vaticinante y creadora de metáforas y mitos transferidos le distingue de los demás mortales que pasan por la vida precintados en estrechos compartimientos históricos. En particular parece hallarse conexo a la realidad dinámica de la Historia por cuanto su aptitud responde a la necesidad de inventar aquellos espejismos que instan a hombres y a pueblos a ponerse material o espiritualmente en marcha hacia nuevas abras y confines (p. 77).

Pero cree que, pese a tal presupuesto, el surrealismo muestra una "preponderancia de la literatura sobre el problema palpitante y sustancial" (p. 18), por lo que su logro más significativo es el "estilo" que forjó. Ninguno de sus miembros sacrificó su yo, dedicando sus impulsos rebeldes a los intereses generales. Así, no pasa de ser "hijo automático de la época" y de cumplir "uno de los cometidos del arte: ser espejo fiel del medio del que procede: estar hecho a su imagen y semejanza: dar testimonio de nuestra crisis" (p. 20). Con ello, lo rebaja de nuevo al estatuto de síntoma, interpretable como cualquier otro: de videncia de otra realidad virtual desciende a producto de esta realidad actual.

Sin embargo, estima que en él se dan casos de auténtica videncia: la "Lettre aux Voyantes" (1925) de Breton, que decía saber "lo que me reserva el año 1939";[25] el libro de Mabille *Egrégores ou la vie des civilisations* (1938), que profetizó la desaparición de Occidente y la forja de un Nuevo Mundo, fruto del mito republicano español; y, sobre todo, el "caso Brauner", el suceso en el que este pintor perdió un ojo, que considera su "mensaje decisivo" (p. 60). No entraremos en los detalles de su interpretación, que enlaza los cuadros "premonitorios" de Brauner con unas imágenes de *El perro andaluz* [sic] de Buñuel o la nacionalidad española de Domínguez, causante de la desgracia. Larrea concluye señalando que los propios surrealistas no han podido percibir la real significación de tales vaticinios porque una "censura psíquica" colectiva (p. 43) se lo impedía. El surrealismo pertenece al viejo mundo que desaparece e, incapaz de captar el "*automatismo generalizado*, [...] manifestación directa de la Realidad poética", no pasa de reflejarla "en una pantalla metafórica" (p. 26). Larrea remata su crítica apropiándose de los conceptos que constituyen su base teórica y volviéndolos contra él:

[25] "Il y a des gens qui prétendent que la guerre leur a appris quelque chose; ils sont tout de même moins avancés que moi, qui sais ce que me réserve l'année 1939." Véase A. Breton, "Lettre aux voyantes", *La Révolution Surréaliste*, núm. 5, 1925, p. 22. (Edición facsimilar de Jean-Michel Place (ed.), París, 1975).

> El método automático de exploración surrealista no pasa de ser un reflejo del automatismo universal [...] El "azar objetivo" es trasunto de la Voluntad creadora que preside el trenzado de los sucesos [...] Los mitos a cuya captura y domesticación tiende el surrealismo, son resonancias intuitivas de la estructura de la Realidad en su plenitud significante. Etc. Todos estos segundos términos, desarrollados a su tamaño natural, son propios de la Realidad, mientras que los principios surrealistas se contraen estrictamente al plano sub-Real de donde proceden (p. 84).

En definitiva, el grupo francés está abocado al fracaso de sus intenciones y convicciones: no alcanza la videncia porque está ciego a la Realidad que se expresa poéticamente por doquier. La grandeza de sus propósitos contrasta con la mediocridad de sus realizaciones. En suma, Larrea lo condena recurriendo ampliamente a sus postulados y afirmando precisamente su realización. El Nuevo Mundo, en cuanto Realidad en trance de afirmarse, desmiente y descalifica la super-realidad.

Justifica esta condena, por consiguiente, que exista otra videncia efectiva y, sobre todo, que exista el Nuevo Mundo. *Orbe* establece un supuesto esencial de éste, la convicción de que sólo puede ser percibido desde el idioma español, pues "en cada idioma pueden ser encontradas un cierto número de verdades determinadas y no otras" (p. 178). Y es que el inconsciente colectivo no es uniforme, tiene características singulares en cada nación, y las de España son "misticismo" (p. 89) e "individualismo" (p. 93): "España como América tienen la misma sed espiritual, la misma esencia milagrosa que yo tenía. La creencia en sí, en su personalidad futura. [...] España y América son en cierto modo como era yo en mi juventud" (p. 92).[26] Larrea cierra así el círculo de su ideario: el sentido inconsciente de su vida personal, interpretable como un poema, es imagen del de la vida de su nación. Dirige a ambas la misma lógica creadora, la del idioma común. Puede proclamarse de este modo "un fenómeno español que en mí llevo todas las esencias de mi raza" (p. 91),[27] condensadas en el anhelo permanente de un "más allá" que late en su idioma y su religión.

[26] Larrea hace suya una caracterización, una "teoría de España", reiterada ya, entre otros, por Unamuno. En *La religión del lenguaje español* (Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1951), lo aduce como precedente de su propuesta de "hispanizar el mundo" (p. 16), porque si el español es tan religión ["sistema de elementos o razones espirituales que une a las gentes en el seno de una entidad de orden superior a la individual simple"] (p. 4) como cualquier otro lenguaje, está destinado por sus "predisposiciones nativas" (p. 10) a la universalidad.

[27] Consecuencia lógica, pues "la poesía en su ejercicio auténtico, es manifestación del genio de los pueblos a través de la intuición de ciertas individualidades" (*El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, p. 83). El poeta vive y percibe lo que vivirá su colectividad: del mismo modo que Larrea recobró la salud tras una operación en Lima, "España no recobrará su salud material sino por América Latina." Y aquella curación "es gaje" de la futura victoria de su causa (p. 93).

No deja de ser paradójico que exalte así su idioma quien todavía componía poemas en francés, había censurado ásperamente en su manifiesto "Presupuesto vital" a los poetas españoles por el estado de aquél, "rechinante e incurtido",[28] y había lamentado "no saber la lengua de las islas Marquesas".[29] Es claro que esa preeminencia del español y del espíritu de su pueblo proporcionaba a Larrea un argumento irrebatible para anteponer su videncia a la de los surrealistas. No obstante, este retorno al castellano nace fundamentalmente de una nueva identificación con su nación al proclamarse la República: en 1930, Larrea veía a España necesitada de "una agitación violenta", "una convulsión" dolorosa que la despertara, pues quedarse al margen de la Gran Guerra no le había reportado nada: "El espíritu no se debe ahorrar jamás." Una nación con "espíritu de aventura" y con poetas ya habría derrocado la monarquía.[30] La República iba a realizar esas esperanzas, arrancando al país de su parálisis y recuperando una tradición de entrega en su raza. En *Rendición de espíritu* afirma que el protagonista del "proceso espiritual" que describe, el "Verbo hispánico, la universalidad de la cultura y del habla española", se había instaurado en España con la República, en forma de "promesa de un *más allá* en el orden del espíritu, el Mundo Nuevo de superior cultura" al que aspiraron siempre los españoles (I, pp. 54-55).

Otra consideración se desprende obligadamente de los textos citados: en *Orbe*, el sujeto inconsciente de ese proceso es todavía el pueblo hispano, el que habla el idioma apropiado à la videncia. Es decir que en ese periodo Larrea formula su pensamiento como un hispanismo genérico, que incluye a España y América; ésta no aparece todavía singularizada. Habla incluso de un "latinismo" que sumaría también aportaciones de Francia y Roma (p. 93). La precisión de las "importantes convicciones" que abren *Rendición de espíritu*, en las que el "*más allá*" inminente "gravita geográficamente" en América, requiere aún un último término: el "pueblo español inmolado" que entregará su espíritu al otro lado del océano.

Dos artículos publicados durante la Guerra Civil jalonan el tránsito, aludiendo a ese destino geográfico ya desde sus títulos: "Inminencia de

[28] "Presupuesto vital", *Favorables París Poema*, núm. 1, 1926, p. 3.

[29] Carta del 18 de diciembre de 1926, *Cartas a Gerardo Diego. 1916-1980*, p. 204.

[30] Ernesto More, "Entrevista a Juan Larrea", *Revista Semanal de Lima*, 25 de diciembre de 1930. Citado por Robert Gurney, *op. cit.*, p. 140. Ya en carta a Diego, Larrea había aludido al final de la guerra y a las reacciones de su ambiente: "Todo el mundo se c... de miedo por [...] la paz que alborea [...] protestan y no ocultan los malos humores. Es el dinero..." (10 de octubre de 1918, *Cartas a Gerardo Diego. 1916-1980*, p. 58.) Evidentemente para él, vástago de familia acomodada y amenazado de una vida de negociante, la neutralidad española fue una traición de mercaderes a su responsabilidad espiritual.

América" y "Profecía de América".[31] El primero es una llamada a la colaboración con la República de todos los países hispanoamericanos, pero ya interpreta la Guerra Civil como contienda entre dos mundos: "aquel en que gravita el peso muerto del pasado con sus crueldades, terrores, ideas y clases milenarias, y el esplendoroso del futuro, que está pugnando por hacer acto vivo de presencia. En otros términos, en ella luchan Europa y América" (p. 15). Ya en mayo de 1937, por tanto, Larrea identifica la esencia positiva de España con América, con el Nuevo Mundo, y la negativa con Europa. La condena de ésta será en lo sucesivo una constante de su teoría y en ella pesa la aguda conciencia de crisis de civilización que también comparte con los surrealistas, pero sobre todo la indignación porque Europa agredió o abandonó a la República en su lucha. Europa, el Viejo Mundo, está condenado. En consecuencia, el Nuevo Mundo no sólo será distinto, surgirá en otro continente:

> Porque América está llamada a ser lo que no pudo ser Europa: el continente de la libertad, de la paz, de la conciencia, es decir, el lugar donde logre ser superado, por fin, ese mundo aborrecible para todo aquel que aspira al desarrollo que la especie promete desde tiempo inmemorial a la sensibilidad y a la inteligencia del ser humano.[32]

"Profecía de América" es un lamento por la muerte de Vallejo, "encarnación" y partícipe de la "condición profética" (p. 27), pero también por la muerte de la República, pues Vallejo "ha muerto de España" el mismo día en que las tropas italianas, "como una lanzada en el costado" (p. 26), llegan al Mediterráneo dividiendo en dos el territorio leal. En mayo de 1938 Larrea sabe que la guerra está perdida y ha reescrito su profecía. Todavía en carta a Diego fechada en febrero de 1937 negaba que el tránsito a la nueva realidad hubiera de efectuarse "por el camino de la negación, de la Víctima absoluta como sucedió con Cristo".[33] A partir de la derrota republicana, sostendrá precisamente esa tesis: la promesa de un Nuevo Mundo inminente sigue en pie, pero ahora el pueblo español sacrificado lo anuncia y la transmigración de su espíritu a América, el exilio, señala su localización y permite su eclosión, que el inconsciente de los pueblos hispánicos está anhelando.

[31] "Inminencia de América" (mayo 1937), en *Nuestra España, Boletín semanal del Comité Ibero-Americano para la Defensa de la República Española* (París), núm. 17, 1937, pp 1-2. Y "Profecía de América" (mayo 1938), en *Nuestra España*, número de homenaje a César Vallejo, 1938, pp. 1-7. Recogidos en Juan Larrea, *Al amor de Vallejo*, Valencia, Pre-Textos, 1980, pp. 15-17 y 19-30, respectivamente.

[32] "Presencia del futuro", p. 16.

[33] Carta del 10 al 28 de febrero de 1937, *Cartas a Gerardo Diego. 1916-1980*, pp. 337-338.

La visión de América como Nuevo Mundo que Larrea glosó maniáticamente durante años bien puede decirse que resulta, por tanto, del encuentro de su sensibilidad de poeta, su aversión visceral a todo un modo de vida y su ansia de sentido con las poéticas y los sucesos que han encarnado más dramáticamente la crisis de nuestra época. La videncia, su entrega a la profecía de una nueva humanidad, fue una réplica a la sinrazón y las injusticias repulsivas de nuestro siglo: el Nuevo Mundo imaginado lo rescataba de su triste realidad. Y esta prédica, si no logró ejecución concreta, contribuyó a la mitificación de la República, de tan amplia fortuna en la poesía del exilio.

JUAN LARREA Y LA POÉTICA DEL NUEVO MUNDO

LILIANA IRENE WEINBERG DE MAGIS
Cuadernos Americanos
Universidad Nacional Autónoma de México

NUESTRA ALBA DE ORO

En el número inaugural de la revista *Cuadernos Americanos* se publica un rico grupo de artículos programáticos que han de indicar el rumbo de la nueva publicación. Uno de ellos es "Nuestra alba de oro", de Juan Larrea, quien había sido designado secretario de redacción. La impronta de Larrea se hace sentir también en el lema que acompañará durante varios años a esta publicación: "Revista del Nuevo Mundo". Y quedará marcada también en las cuatro secciones fijas de la revista, propuestas por el poeta español y aceptadas por el pleno del comité editorial.

"Nuestra alba de oro" es un texto enigmático puesto en el contexto de los artículos inaugurales de *Cuadernos Americanos*, ya que, si bien presenta ciertas coincidencias fundamentales con las ideas de otros intelectuales como Jesús Silva Herzog o Alfonso Reyes, muestra un extraño matiz profético que sorprende al lector puesto que la tonalidad religiosa era infrecuente en los escritos de los republicanos del exilio.

¿Coincidencias con los otros intelectuales fundadores de *Cuadernos*? Su defensa de la paz y de la causa republicana, su homenaje al pueblo español y su vislumbre del alto papel que habrá de desempeñar América en esa difícil hora del mundo, su defensa de una idea espiritualista de cultura y de la función que deberán desempeñar los hombres de letras como despertadores de la conciencia colectiva. ¿Diferencias? Una peculiar concepción profética del Nuevo Mundo.

"Nuestra alba de oro" es un texto central en la reflexión de Juan Larrea, que reúne los diversos hilos de su pensamiento y acentuará su divergencia respecto de otras posiciones del exilio. En este breve ensayo escribe Larrea que "si los poetas abrazaron la causa de la República española fue porque [...] *la causa del pueblo español era la causa de la poesía*".[1] El autor insiste en la

[1] "Nuestra alba de oro", *Cuadernos Americanos*, núm. 1, 1942, p. 52.

"esencia colectiva" de la percepción poética, y acerca poesía a religión. Si bien la poesía europea —léase el surrealismo—, aún ceñida a una posición individualista y subjetiva, había llegado, como la civilización occidental, al límite de sus posibilidades, será aquí, en América, donde el poeta habrá de continuar la causa de lo colectivo, donde lo individual habrá de participar en la grande y divina aventura, en la metamorfosis por la que el hombre, aún adherido a la tierra, echará a volar: "*Desde aquí América*, la aurora o *alba de oro* [...] pertenece al Poeta".[2]

Paradójicamente, esta tan particular defensa de la poesía y del Mundo Nuevo por parte de Larrea habrá de alejarlo progresivamente de otras voces del exilio. Esta trayectoria marginal había comenzado ya muchos años antes, cuando su magnífica poesía, escrita en lengua francesa, le cerró al propio poeta la difusión entre sus pares españoles. Y más tarde, cuando Larrea se decida a abrazar la lengua española, lo hará como ensayista y autor de textos que muchos considerarán de difícil aceptación.[3] Incluso algunas de las imágenes conquistadas por su poesía: el alba de oro, el círculo, el ojo, el más allá, el vuelo, el ala ("esta obra en la que predominan las alas...", escribe en *Orbe*), pasarán, subordinadas a la idea de Nuevo Mundo, a convertirse en imágenes-insignia para su plan poético-profético.

¿Qué significa, para Larrea, este "Nuevo Mundo"? Deberemos emprender un sumarísimo viaje por su obra toda para esbozar una respuesta.

Nuevo mundo a lo divino

Hay una primera interpretación posible de la idea de "Nuevo Mundo" propuesta por Larrea, que llamaremos "a lo divino". A esta interpretación nos conduce el sentido de algunos de sus ensayos mayores como *Rendición de espíritu* (1943) y *La espada de la paloma* (1956), que a su vez retoman elementos presentes en "Introducción a un mundo nuevo", publicado en sucesivos números de *España Peregrina*.

Ésta es la interpretación que concuerda con las principales críticas suscitadas por la obra de Larrea entre los hombres de letras latinoamericanos, muchos de los cuales a su vez invalidan velada o abiertamente el

[2] Art. cit., p. 63.

[3] Existen aún otros datos sintomáticos de su posición marginal. En *España Peregrina* no se presenta como escritor (como lo hacían Bergamín y Carner), sino como "bibliotecario y arqueólogo". Un progresivo distanciamiento con Silva Herzog hará que, el 12 de octubre de 1948, Larrea renuncie a la revista y se traslade primero a Nueva York y después a Córdoba, Argentina, donde, dedicado de lleno al estudio y difusión de la obra de Vallejo, recibirá fuertes críticas por parte de los estudiantes universitarios a las que responderá en una de sus últimas obras, *Teleología de la cultura*.

milenarismo católico, la teleología, en que desemboca su pensamiento. Tanto las inclementes e inmerecidas palabras que le dedica Neruda en su *Oda a Juan Tarrea*[4] como la autocontenida acritud crítica de Cardoza y Aragón[5] ponen en duda la validez de las aseveraciones de Larrea en cuanto a la coincidencia entre poética y profética cristiana, y a la identificación del Nuevo Mundo americano con una región y un tiempo salvíficos. Por su parte, resulta interesante descubrir que, si bien Cardoza disiente en cuanto a los métodos demostrativos del ensayo de Larrea, coincide con él en cuanto a que América está llamada a ser el "Nuevo Mundo".

Incluso muchos de los críticos que en nuestros días han recuperado el ensayismo de Larrea, lo hacen precisamente en cuanto a su carácter mítico, mesiánico o profético. Tal es el caso de la relectura que proponen, desde diversos ángulos, Teresa Waisman o Cristóbal Serra.[6]

Muchos son quienes quedan azorados ante los ensayos de Larrea. Al abrir sus estudios de tema artístico y literario, el lector comienza por descubrir en el autor el rigor del filólogo combinado con la sensibilidad del alto poeta. No se puede menos que asentir ante su interpretación innovadora de Darío, Vallejo, Huidobro, que implican a su vez la crítica por parte de Larrea de los vicios de la mala interpretación de los textos. Pero se llega en la mayoría de los casos a un umbral a partir del cual los nuevos elementos por él aportados se someten a una reinterpretación "a lo divino". Así, por ejemplo, la doble raíz española y americana de Vallejo, indiscutible, pasa a convertirse en anuncio o signo de predestinación novomundista. El giro ideológico de Darío, quien pasa de una actitud de rechazo al mundo norteamericano y su calibanismo a una nueva actitud americanista que incluye a los Estados Unidos –giro mostrado de manera admirable por

[4] En la "Oda a Juan Tarrea", que forma parte de las *Nuevas odas elementales*, Neruda se refiere a Tarrea-Larrea como un "vendedor de baratijas metafísicas": "su oscilante / nube / de tontas f- fas, / su baratillo viejo / de saldos metafísicos, / de seudo magia / negra / y de mesiánica / quincallería...". Lo moteja también de portador de "Mentiras de falsos Apocalipsis...": "Ha «descubierto» / el Nuevo Mundo. / Descubramos nosotros / a estos descubridores...". Cf. Pablo Neruda, *Obras completas*, 4ª ed. aum., Buenos Aires, Losada, 1957, t. 2, pp. 342-346.

[5] Véase el texto que dedica a reseñar *Rendición de espíritu*, en Luis Cardoza y Aragón, *Apolo y Coatlicue: ensayos mexicanos de espina y flor*, México, Serpiente Emplumada, 1944.

[6] En su prólogo a *Apogeo del mito*, que recoge los textos de Juan Larrea publicados en la revista *Cuadernos Americanos*, escribe Teresa Waisman: "Para él [Larrea] el mito corresponde a cierta verdad histórica... Por ello el Nuevo Mundo es un mito en el sentido de su correspondencia con la historia y como síntesis entre espíritu y materia". Cf. "Prólogo", Juan Larrea, *Apogeo del mito*, México, CEESTEM, 1983 (Cuadernos Americanos, 4), especialmente pp. 12 ss. Véase el Proemio de Cristóbal Serra a Juan Larrea, *Ángulos de visión*, edición preparada por el propio Serra, Barcelona, Tusquets editores, 1979. Anota Serra: "En estos escritos no hay ni uno que carezca de aliento profético. Y a Larrea, a partir de ciertas fechas, no le ha faltado la asistencia que el Espíritu otorga a sus elegidos" (p. 10). Y un poco más adelante: "Para mí, sin ambages, Larrea está tocado por el espíritu profético" (p. 11).

Larrea—, se convierte también en marca de predestinación del poeta, quien de algún modo habría vislumbrado el anuncio del Nuevo Mundo americano, apoyado a su vez en la lectura de ciertas páginas proféticas del Dante.

Cuesta al lector aceptar la validez de un salto de este tipo en el discurso de Larrea. Para muchos, es como si se hiciera el siguiente razonamiento: "Todos los hombres son mortales, Sócrates es hombre, y por lo tanto Sócrates es inmortal". Aquí pueden pasar varias cosas: primero, si se apela a la premisa mayor y menor, no se llega necesariamente a esta conclusión sino a la contraria. Segundo, si lo que se busca es postular la inmortalidad de Sócrates, no es necesario apoyarse en las dos premisas anteriores, ya que éstas, en lugar de dar fuerza de verdad a la conclusión, la invalidan. Tercero, *si se toma la figura de Sócrates no en el sentido literal sino en el simbólico*, en cuanto personalidad que trasciende la historia, el razonamiento correcto deberá ser muy otro. No podemos movernos del sentido literal al sentido figurado, someter nuestro discurso a excesivos desplazamientos semánticos, sin despertar sospecha en el lector.

Larrea va construyendo así una poética que desde cierto punto de vista podemos llamar "a lo divino". Tomemos como ejemplo la expresión "Torres de Dios, poetas", que sintetiza el papel que según Larrea toca desempeñar al poeta y al artista en su sociedad. Esta expresión tiene por lo menos dos significados diferentes. Uno de ellos apunta a la participación del poeta en el plan divino. En este primer caso, los poetas representan el segundo término subordinado al primero, Torres de Dios. El poeta es el elegido por Dios. La torre, símbolo tan difundido en el medioevo, representa el *acercamiento del hombre al cielo, el microcosmos* que es a la vez cuna y tumba de Segismundo, donde se inicia al conocimiento de las cosas terrenas y divinas. El poeta es entonces aquel humano particularmente calificado y elegido por Dios para participar del conocimiento divino. El poeta es así, como el ángel del Apocalipsis, "instrumento expresivo del mensaje" de Dios, puesto que el Verbo es Dios.[7] Poesía y religión se identifican porque "La verdadera vida religiosa [es] de esencia mística y naturaleza verbal".[8]

Pero hay también una segunda lectura, tan válida como la primera: el poeta es, entre todos los humanos, el mejor dotado para acercarse a la

[7] Juan Larrea, *Rendición de espíritu. Introducción a un Mundo Nuevo*, México, Cuadernos Americanos, 1943, t. 1, p. 94.

[8] *Ibid.*, p. 102. En otro texto escribe Larrea: "Podría sostenerse en el plano poético que Novalis fue, en representación del Romanticismo, algo así como el Arcángel de la Nueva Anunciación: la del Advenimiento amoroso del Espíritu de la Sabiduría. Los calificativos de "divino joven", "ardiente y santo", de entonación mesiánica, resultarían así no poco a propósito". Cf. Juan Larrea, *La espada de la paloma*, México, Cuadernos Americanos, 1956, p. 24.

comprensión del orden universal. Torres de Dios es ahora el término subordinado al de poeta, y no necesariamente Dios significa aquí Dios, sino que sugiere la idea de armonía y sentido universales.

Esta misma doble lectura vale para muchos otros textos centrales de Larrea. Veamos, por ejemplo, las palabras que abren *Rendición de espíritu*:

> 1. Existe en el orden humano, espiritual y materialmente hablando, un *más allá* correspondiente en su esencia a la secular aspiración de las generaciones anteriores.
>
> 2. La Historia se encuentra en las inmediaciones de la era universal a que alude ese *más allá*, en el umbral de un mundo nuevo...
>
> 3. El acento creador del mundo nuevo que se anuncia, gravita geográficamente sobre el continente americano o continente del espíritu, llamado a equilibrar a los otros dos grandes bloques continentales del Viejo Mundo: Asia-Oceanía y Europa-África.
>
> 4. Corresponde a España, al pueblo español inmolado, facilitar, rindiendo su verdad, el acceso a ese mundo de civilización verdadera, ser su precursor efectivo e indispensable.[9]

Evidentemente expresiones como "más allá", "umbral", "mundo nuevo", "anuncio", "inmolación", "verdadero", etc., admiten por lo menos dos lecturas: una lectura a lo divino, teleológica, desde la cual cada término adquiere dimensión profética, y una lectura a lo humano, lectura de sentido, desde la cual cada término adquiere dimensión poética. Ambas coinciden en una obstinada afirmación del *carácter significativo y trascendental* de las obras humanas. Pensemos en términos como "comulgar", "trascender", "renovación", que en la lengua cotidiana han ido deslavando su connotación religiosa, se han "laicizado", y a los que Larrea restituye precisamente en esa dimensión.

Los poetas son, en esta perspectiva, seres calificados, elegidos por Dios para recuperar este sentido religioso, en cuanto participan de la palabra divina y están en el plan de Dios.

Desde esta lectura "a lo divino" la noción de "Nuevo Mundo" se carga efectivamente de connotaciones mesiánicas. América es el Nuevo Mundo profetizado por las Escrituras, preanunciado por los más diversos signos que Larrea se propone revisar. América es la renovación de la historia de Occidente.

Siguiendo esta interpretación, el lenguaje humano es la versión terrena del Verbo; el lenguaje metafórico es también expresión de la Palabra

[9] Juan Larrea, *Rendición de espíritu*, t. 1, pp. 7-8.

divina, y el idioma español, legado por el Viejo Mundo al Nuevo Mundo, alcanza también un sentido de renovación y superación de Babel.

NUEVO MUNDO A LO HUMANO

Es posible tomar otro camino para leer a Juan Larrea. Es el camino inaugurado por sus poesías y la poética en ellas contenida. Es el camino de las reflexiones autobiográficas de *Orbe*, que persiste aún en una breve reseña de *España Peregrina*: "Picasso en Nueva York". Dice allí: "Picasso es simplemente un hombre que pinta. Un hombre que por el hecho de serlo y de pintar presenta en cada una de sus obras resueltos problemas que por la vía estética no habían sido siquiera presentidos...".[10]

Uno de los primeros y principales críticos que se proponen hacer una nueva interpretación de los ensayos de Larrea como lectura de sentido, una interpretación "a lo humano", es sin duda Juan Manuel Díaz de Gereñu, quien lo lleva a cabo de manera por demás admirable.[11] Díaz de Gereñu rescata aquellos pasajes de la obra de Larrea desde los que es posible emprender una nueva lectura de su poética. He aquí algunos de ellos:

> Desde tiempo inmemorial función del poeta ha sido meterse en ulterioridades. Su facultad vaticinante y creadora de metáforas y mitos transferidos le distingue de los demás mortales que pasan por la vida precintados en estancos compartimientos históricos. En particular parece hallarse conexo a la realidad dinámica de la Historia por cuanto su aptitud responde a la necesidad de inventar aquellos espejismos que instan a hombres y a pueblos a ponerse material o espiritualmente en marcha hacia nuevas abras y confines.[12]

O sus palabras en torno a Darío:

> El poeta no es un ave de lujo, buena para decorar con sus plumas los ocios de estetas inactivos, sino un ser entrañado a la sustancia misma de la realidad histórica, de donde dimanan sus poderes supervisionarios.[13]

[10] Juan Larrea, "Picasso en Nueva York", *España Peregrina*, núm. 1, 1940, p. 35.

[11] Véase Juan Manuel Díaz de Gereñu, "El poeta en Larrea", en la valoración múltiple *Al amor de Larrea*, J. M. Díaz de Gereñu (ed.), Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 67-81. En general, todos los textos publicados en esta obra, presentados anteriormente en las Primeras Jornadas Internacionales Juan Larrea organizadas por la Universidad de Deusto, constituyen una contribución fundamental a la renovación de los estudios críticos sobre el poeta y ensayista.

[12] Juan Larrea, *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo* (1941), reproducido en *Del surrealismo a Machupicchu*, México, Joaquín Mortiz, 1967, pp. 75-76.

[13] Juan Larrea, "Intensidad del canto errante" (1972), en *Torres de Dios, poetas*, Madrid, Editora Nacional, 1983, p. 61.

Queda aquí abierta la posibilidad de entender el profetismo del poeta "a lo humano", en cuanto se lo considera aquel miembro de la sociedad calificado para ofrecer una visión a futuro, que traduzca las ideas de su colectividad como portador de extrema sensibilidad y extrema fuerza constructiva. Esto queda perfilado ya, agreguemos, en las primeras poesías de Larrea, como "Razón":

Sucesión de sonidos elocuentes movidos a resplandor, poema
es esto
y esto
y esto
Y esto que llega a mí en calidad de inocencia hoy...

O "Cosmopolitano":

Mis versos ya plumados,
aprendieron a volar por los tejados,
y uno solo, que fue más atrevido,
una tarde no volvió a su nido.[14]

El poeta se convierte así, en esta segunda lectura "a lo humano", en el ser calificado para descubrir una realidad más profunda y real. Tal es el legado que desde el romanticismo y la idea de videncia, tan cara a Baudelaire, llega hasta nuestros días y se manifiesta también en la filosofía de Schopenhauer. Es la revolución copernicana que da al poeta un lugar principal en la comprensión del mundo. También a ella adhiere Larrea.[15]

Es posible además, desde este punto de vista, entender "a lo humano" la ecuación Lenguaje = Verbo: por la palabra el hombre es hombre, por el lenguaje el individuo se hace miembro participante de una comunidad.[16]

[14] Juan Larrea, *Versión celeste*, con traducciones de Luis Felipe Vivanco, Gerardo Diego, Carlos Barral y el autor, Barcelona, Barral Editores, 1970, pp. 59, 65.

[15] "El ansia de Videncia poética de un Rimbaud; su tensión hacia un Espíritu superior al europeo occidental de su tiempo, su *je est un autre*, turbios y baudelerianos se dieron ya en estado diamantino en Novalis tres cuartos de siglo antes. No hay postulado de la tendencia a una realidad nueva y superior del Surrealismo de nuestros días que no se encuentre expresa ya en alguna sentencia por lo general mucho más ambiciosa de Federico. Parece ello indicar que Novalis es realmente un Adelantado de la Realidad superior...". Cf. *La espada de la paloma*, p. 23.

[16] "El lenguaje, la Palabra, el elemento específico que diferencia al ser humano del resto de las especies vivientes, estableciendo entre los individuos de su género una comunicación directa, un verdadero nexo, constituye al propio tiempo el medio sustantivo en que se modela y desenvuelve adecuadamente la vida del espíritu. Sin lenguaje no hubieran sido ni serían posibles las ideas, como no sería posible la acumulación de experiencias que las generaciones se transmiten dando lugar a un proceso colectivo, extraindividual, en el que se ve envuelto el individuo que nace, del que se nutre mentalmente y a cuyo enriquecimiento y transformación su vida contribuye. Por la palabra, el hombre es hombre". Véase *Rendición de espíritu*, p. 99.

La recuperación de un lenguaje mucho más rico que los signos confinados a un ordenamiento lógico, un lenguaje metafórico que campea incluso en algunos pasajes bíblicos, es la cara "a lo humano" de la identificación Verbo = Lenguaje "a lo divino", "de esencia mística y naturaleza verbal", como él mismo lo escribe.[17]

En toda la obra ensayística de Larrea alternan estas dos visiones, a lo divino y a lo humano, con un solo fin: el desciframiento del sentido de los hechos y las obras de los hombres:[18]

> Podríamos considerar que el conjunto de la prosa larreana trata sustancialmente tres temas, que se entretejen hasta constituir uno solo: el primero es la exégesis y crítica de textos poéticos y obras plásticas, en especial pictóricas; el segundo, lo que podríamos denominar arqueología cultural, es decir, el estudio e interpretación de los más diversos fenómenos de cultura a lo largo de la historia; y el tercero, y último, la arqueología precolombina, en un sentido más estricto y especializado.[19]

Comparto ampliamente la interpretación de Guereñu, quien señala como rasgos característicos de las ideas de Larrea su insistencia en la facultad "vaticinante", "vidente", "profética", del poeta y de la poesía, su concepción de la historia como teleología y como historia de la cultura. Desde este último punto de vista, se justifica una visión "a lo humano" del Nuevo Mundo, América. Escribe Guereñu:

> [...] el paso histórico de una cultura a otra, la evolución cultural de la humanidad, es también un proceso geográfico. Así, el nuevo mundo o la nueva cultura prometida se identificará con un lugar geográfico concreto, precisamente el Nuevo Mundo, América.[20]

Y dado que a cada cultura concreta acompaña un lenguaje concreto, es la lengua española la que "lleva en sí el germen del futuro y de la universalidad", y es la lengua del Nuevo Mundo. Por otra parte, es la poesía la encargada de crear un nuevo lenguaje.

Nuevo mundo a lo utópico

Si se me permite una tercera lectura de la obra de Larrea, prevista incluso por él, ya que afirmó siempre las potencialidades dialécticas del pensamien-

[17] *Ibid.*, p. 102.
[18] *Ibid.*, p. 103.
[19] Juan Manuel Díaz de Guereñu, "El poeta en Larrea", p. 68.
[20] *Ibid.*, p. 69.

to creador, quisiera mostrar que estas visiones a lo divino y a lo humano se sintetizan y se ven superadas por una visión "a lo utópico". Entiendo utopía como horizonte cultural puesto a futuro. La línea utópica del pensamiento de Larrea está presente también en dos artículos de *España Peregrina*: "Presencia del futuro" y "El Paraíso en el Nuevo Mundo de Antonio de León Pinelo", y se manifiesta sobre todo en *Razón de ser*, obra de 1956.

La dimensión utópica del pensamiento de Larrea recupera una de sus ideas primordiales: su sed de colectividad. Ya en su muy temprano *Presupuesto vital*, planteaba que "Hoy el arte es un problema de generosidad. Todo menos un simulacro cobarde". Progresivamente su preocupación por el carácter colectivo, garante de la autenticidad del arte, se irá combinando con una nueva preocupación: la preocupación por la cultura. "Nuevo Mundo" significará así realización de un ideal colectivo, salto cualitativo en las historias particulares del hombre a través de la cultura, ligado a tres palabras fundamentales para entender el pensamiento de Larrea: colectividad, cultura e imaginación.

Esta tercera perspectiva nos permite entender cómo soluciona particularmente Larrea un problema cuya discusión ha estado latente a lo largo de nuestra reunión: la relación del autor del exilio con su público. Se ha dicho aquí que muchos poetas, perdido el primer impulso histórico colectivo de la lucha por la causa republicana, disperso el círculo de sus propios lectores, evolucionan hacia un proceso de interiorización, de particularización. También hemos visto un cambio en cuanto a la relación del poeta con lo popular. Por su parte, Larrea sigue un camino extremo, al insistir en que lo histórico-colectivo es superación de toda posición individual y pensar en un horizonte universal de lectores (aunque esto le cueste la vida a su propio yo subjetivo, que se lacera a sí mismo con la creciente exigencia de hablar como voz colectiva para un lector colectivo).

Y esta tercera perspectiva nos acerca la imagen de un Larrea menos solitario de lo que parece, promotor él mismo de empresas culturales colectivas y propiciador de diálogo y encuentro. No por casualidad ha sido Larrea, además de autor, gran editor, gran inventor de empresas editoriales, desde *Favorables París Poema* hasta *España Peregrina*, *Cuadernos Americanos* y *Aula Vallejo*. No es casual, por otra parte, que en nuestra América los proyectos bibliográficos y editoriales hayan alcanzado dimensiones de utopía. Y es esta concepción utópica del Nuevo Mundo la que lo acercó a las empresas culturales y a las vanguardias latinoamericanas.

Así, su crítica al surrealismo, que en muchos puntos coincide con la de Alejo Carpentier, lo lleva a recapacitar sobre el decadentismo, individualismo, agotamiento, automatismo, en que había caído este movimiento europeo. Su recuperación de poetas como Darío y Vallejo puede leerse también

en este sentido: fueron ellos descubridores de una nueva vanguardia, un nuevo lenguaje, más alto, denso y rico en cuanto está ligado a la peculiar realidad hispanoamericana que supieron nombrar y, al nombrar, descubrir. Las reflexiones de Larrea apuntan siempre a exigir a los creadores una comprensión profunda de la realidad, exigencia de responsabilidad, cosa que de ningún modo implica defender una literatura social o de compromiso superficial, sino una literatura de comprensión e interpretación, una literatura de autenticidad. Como Cardoza y Aragón en sus acres polémicas con la LEAR, no se trata ni de asumir una posición artepurista ni de obligar al artista a politizarse y emprender la defensa de partidos, sino de bregar por un arte superador de estas dos limitaciones.

Hay en el lenguaje del hombre un elemento colectivo. En esta afirmación de Larrea me parece entrever que para él el lenguaje es *modelo* de un quehacer colectivo. El lenguaje es, como la cultura, obra del hombre, hombre individuo y hombre colectividad, y modelo de participación del individuo en el quehacer del grupo. Lenguaje y Verbo se identifican por la Palabra.

Otro elemento del pensamiento de Larrea en el que coincidieron implícitamente varios artistas e intelectuales latinoamericanos es su insistencia en la necesidad de recuperar y revisar la herencia prehispánica. No por casualidad (ni necesariamente por profetismo) el texto que precede a *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo* es un estudio sobre *Machu Picchu*. La vanguardia ha de encontrarse con la tradición, con la herencia prehispánica olvidada, con las primeras manifestaciones de la cultura. Esta misma preocupación por los orígenes del arte ha dado, por lo demás, algunas de las mejores obras de Picasso o de Miró, y en América los prodigiosos frutos de Wifredo Lamm, Carlos Mérida o Joaquín Torres García.

También está presente en el pensamiento de Larrea la búsqueda de un horizonte supraindividual para el arte, la preocupación por la comunicabilidad de la experiencia humana. De allí que en "Nuestra alba de oro" se refiera al carácter colectivo, extraindividual, vinculante, del lenguaje. Sin duda este rasgo lo encuentra también Larrea en el arte primitivo, en las primeras manifestaciones de la religión primitiva y el cristianismo. Al revisar las ideas de Joaquín Torres García, se descubren notables coincidencias en el afán de indagar el horizonte artístico prehistórico peruano en busca de símbolos en los que el artista de vanguardia pueda recobrar el sentido universal y colectivo del arte (en cierto modo, esa época dorada en que artista, artesano, público y horizonte cultural coincidían). Hoy, cuando se vive el divorcio entre la cultura del libro y la cultura de masas, entre el artista y sus posibles grupos de lectores, el problema de la comunicabilidad y traducibilidad de la experiencia artística es la nueva forma que adquiere el viejo problema de la función social del arte.

Es curioso cómo en la obra de Larrea hay contradicciones en cuanto a la idea de la historia. Si por una parte, "a la divina", anuncia la consumación de la historia en un tiempo sin tiempo, por la otra, "a la utópica", el tema de la temporalidad lo obsesiona y tiempo e historia se le aparecen como imposibles de cancelar.

Y un último elemento que someto a la consideración de ustedes para iniciar una relectura de Larrea: su recuperación de la idea de cultura y su obstinada insistencia en que cultura y arte marchan de la mano. Fue esta empecinada defensa de la cultura del hombre la que lo llevó a ser uno de los fundadores de *Cuadernos Americanos*, y en esto coincide con la preocupación de Alfonso Reyes y Jesús Silva Herzog por contribuir a la comprensión de la cultura iberoamericana, y a dar cabida en la revista a quienes aportaran a esta visión de América como mundo de cultura.

El mapa posible para esta visión utópica del Nuevo Mundo se encuentra en los cuatro puntos cardinales que Larrea (quien a tantos asombró y escandalizó con sus referencias al mandala, a los cuatro extremos de la cruz, etcétera) propuso como secciones de la revista *Cuadernos Americanos*: "Nuestro Tiempo", "Aventura del Pensamiento", "Presencia del Pasado" y "Dimensión Imaginaria". Vemos aquí, no un Larrea santurrón y defensor de las ortodoxias y los inmovilismos, sino al Larrea poeta, ensayista y editor, para quien, de manera dinámica, el pasado está presente, el pensamiento tiene el dinamismo de toda aventura, con sus componentes de riesgo y descubrimiento, y cabe a la poesía y al arte ocupar la dimensión imaginaria, dimensión a futuro, de nuestra historia, ligadas a las ideas de creación, invención, imaginación. Las alas y los vuelos han acompañado a Larrea desde sus tempranas poesías: "¿Acaso el dinamismo, se pregunta, puede ser definido, filosóficamente de otro modo que como poesía, creación?" La obra de Larrea incluye así una tercera dimensión de libertad, creatividad y socialidad, una dimensión a futuro y utopía, que mucho tiene para decirnos a los hombres de hoy. Todos los hombres son, en cuanto seres creadores de cultura, inmortales. Sócrates es hombre. Por lo tanto, Sócrates es inmortal.

ENSIMISMAMIENTO Y ENFURECIMIENTO EN LA POESÍA DE JOSÉ BERGAMÍN (1939-1946)

NIGEL DENNIS
University of Ottawa

Como las incursiones de José Bergamín en el campo de la poesía antes de 1936 son más bien esporádicas, ha sido calificado habitualmente de "prosista" o "crítico" de la generación de escritores españoles de preguerra.[1] De hecho, se suele considerar el descubrimiento del Bergamín poeta como un fenómeno relativamente tardío, ya que su primer libro de versos no aparece hasta 1962, cuando el escritor tiene casi setenta años.[2] Sin embargo, no se le ocultaba a ningún lector atento de su obra la presencia en ella desde sus comienzos de un auténtico instinto lírico, pero un instinto *disimulado*, por así decirlo, en otros géneros y en otras modalidades de la escritura.[3] La verdad es que sólo después de la experiencia desgarradora de la Guerra Civil —que supone para el escritor una especie de desinhibición de ese impulso lírico— comienza Bergamín a cultivar el verso con más asiduidad. Es en México, por consiguiente, donde empieza a trazarse lo que con el tiempo será el perfil inconfundible del Bergamín poeta.

Hay en la obra poética de Bergamín una serie de "voces" en las que son fácilmente reconocibles los ecos de otras voces pertenecientes al pasado. Pienso, por ejemplo, en la voz romántica o posromántica que pone de manifiesto constantemente sus deudas con Bécquer. Igualmente significa-

[1] De hecho, Bergamín sólo publica dos poemas antes de julio de 1936. El primero aparece en la *Primera proclama de Pombo* (1915) y el segundo en el famoso número de la revista *Litoral* (Málaga) dedicado a Góngora (núms. 5-7, 1927, p. 19). Últimamente he dado a conocer un soneto inédito del escritor fechado en 1927: en "Jorge Guillén y José Bergamín en 1927: fragmentos de un epistolario inédito", *Revista de Occidente*, núm. 144, 1993, pp. 64-73. Para una discusión del papel de "crítico" o "pensador poético" que desempeña Bergamín en el marco de las actividades de la Generación del 27, puede consultarse mi *José Bergamín. A Critical Introduction 1920-1936* (Toronto, University of Toronto Press, 1986), especialmente el capítulo 3: "«Gusano de luz»: The Critic", pp. 49-76.

[2] Me refiero a *Rimas y sonetos rezagados*, Santiago de Chile-Madrid, Renuevos de Cruz y Raya, 1962.

[3] Recojo aquí una idea fundamental de Ramón Gaya, esbozada en su "Epílogo para un libro de José Bergamín", en Bergamín, *La claridad desierta*, Málaga, Litoral, 1973, pp. 209-214.

tiva es la voz filosófica o meditativa que habla en sus versos y que recuerda a Unamuno y Machado. Junto con Augusto Ferrán, Machado está también presente en la voz popularista o neopopularista de Bergamín. Pero la voz más insistente y perdurable en los escritos en verso de nuestro autor quizá sea la barroca o conceptista, mediante la cual Bergamín mantiene un constante diálogo con sus maestros del XVII: Quevedo, Lope, Calderón, Góngora, Cervantes... En este trabajo quisiera señalar cómo el Bergamín poeta se alimenta de esas fuentes barrocas, revivificando en el siglo XX la tradición que representan y expresan con tanta elocuencia.

Los términos que he utilizado en el título de este trabajo —"ensimismamiento" y "enfurecimiento"— remiten a dos aspectos fundamentales de la poesía española del XVII: por un lado, la mirada hacia dentro y la correspondiente reflexión, digamos, en voz baja, sobre la condición humana, y, por otro lado, la mirada hacia fuera y la expresión, a voz en grito y en forma ya satírica o burlesca, de algún roce conflictivo con el mundo exterior. Estas dos vertientes del Barroco llegan a caracterizar al Bergamín de los años 40. No deja de ser significativo, por ejemplo, que durante esos años Bergamín no escriba más que sonetos, utilizándolos indistintamente como vehículo tanto para la formulación de sus angustias metafísicas como para la denuncia de sus enemigos, reales o imaginarios.

Como ejemplo de la primera tendencia, quisiera discutir brevemente dos sonetos publicados bajo el título "La sombra y la muerte" en *El Pasajero*, la curiosa revista unipersonal que Bergamín funda a comienzos de 1943:

I

Ya con la sombra me asombra
LOPE

Pienso que sigue al eco prolongado
del mar, en su sonora voz oscura,
"aquella voluntad honesta y pura",
lumbre que enciende mi ámbito callado.

De luz y no de sombra estoy cercado,
como la noche; mi pasión apura
la tiniebla sutil que me procura
vivir de claridades rodeado.

Padezco por anhelo de ese fuego
que, invisible, me abrasa y no me prende,
volviéndome esqueleto, espectro, escombro.

Ni sombra soy cuando a mirarme llego;
pues cuando en tal figura me trasciende
mi sombra no es mi sombra que es mi asombro.

II

En todo hay cierta, inevitable muerte
CERVANTES

Siento que paso a paso se adelanta
al doloroso paso de mi vida
el ansia de morir que siento asida
como un nudo de llanto a la garganta.

Fue soledad, fue daño y pena, tanta
pasión que en sangre, en sombra detenida,
me hizo sentir la muerte como herida
por el vivo dolor que la quebranta.

Siento que paso a paso, poco a poco,
con un querer que quiero y que no quiero,
se adentra en mí su decisión más fuerte:

sintiendo en cuanto miro, en cuanto toco,
con tan clara razón su afán postrero,
que en todo es cierta, inevitable muerte.[4]

Los epígrafes de Lope y Cervantes no sólo señalan las fuentes que tenía presentes al escribir los poemas —o sea, los puntos de arranque para los mismos textos— sino que llaman la atención sobre la profunda filiación que siente el escritor con la mentalidad del siglo XVII en general. Es decir, que se trata de ciertas fórmulas preexistentes (y detrás de ellas, toda una sensibilidad) que Bergamín incorpora a su propio léxico poético, haciéndolas suyas, reelaborándolas dentro de su propia visión particular de la condición humana. Este diálogo intertextual será una constante en la poesía de nuestro autor a lo largo de su carrera.

Los dos sonetos están escritos desde ese lugar fronterizo de la "premuerte", terreno predilecto del Bergamín poeta y explorado a fondo por él en incontables poemas posteriores. Expresan, por un lado, el reconoci-

[4] *El Pasajero*, núm. 1, primavera 1943, pp. 48-49. Estos sonetos, junto con casi todos los otros que Bergamín publicó durante su exilio en México, están reproducidos en la 2ª edición del primer volumen de la edición —prácticamente completa— de la obra poética del escritor: *Poesía. Sonetos, Rimas. Del otoño y los mirlos*, Madrid, Ediciones Turner, 1988, t. 1, pp. 26-27.

miento de la omnipresencia e inevitabilidad de la muerte y, por otro lado, el intenso deseo de trascendencia —de superar los límites de su propia condición terrestre para alcanzar esa "claridad desierta" (de la que habla largamente en un libro de versos del mismo título) y unirse con Dios.[5]

Llama la atención aquí el uso de ciertos emblemas o iconos del Barroco —recurrentes en la obra poética de Bergamín— que articulan este principio de la vulnerabilidad y evanescencia del hombre: el *esqueleto*, el *espectro*, la *sombra*... Es notable también cómo estas meditaciones confesionales van envueltas en ese lenguaje de "maravillosa violencia" del XVII. Pienso, por ejemplo, en la yuxtaposición de opuestos (sonido y silencio, luz y oscuridad, vida y muerte) y en el cultivo de la paradoja ("mi sombra que no es mi sombra", "un querer que quiero y que no quiero"). Pero esta "violencia" conceptual o conceptista resulta suavizada por la densa arquitectura fónica y rítmica de los sonetos, especialmente el segundo, con sus ecos internos, sus delicadas reiteraciones (de sonidos, de palabras y hasta de estructuras), y su hábil acumulación de matices.

Son textos como éstos los que identifican el punto de arranque para toda una dimensión esencial de la poesía de Bergamín que podría denominarse legítimamente, creo, "barroca": la reflexión intimista, acallada, ensimismada, sobre la naturaleza temporal del ser humano, el engaño de las apariencias, la vanidad del mundo y la sensación de desengaño, la aspiración espiritual y la conciencia del más allá... Los temas no son nuevos en la obra de Bergamín, pero antes de los primeros años del exilio nuestro autor tiende a abordarlos indirectamente, mediante la meditación crítica, o sea, mediante sus lecturas de *otros* escritores. El cambio que se produce en México y del que son testimonio elocuente los dos ejemplos elegidos, me parece fundamental: gracias, en parte, como ya he sugerido, a la experiencia libertadora de la guerra, pero gracias también, en parte, a la sensación de soledad y desesperación que se va apoderando de él en el exilio, estas reflexiones obsesivas ahora son personalizadas, y están arraigadas en unas experiencias vitales.

No olvidemos, sin embargo, que cuando Bergamín llega a México en mayo de 1939 no es conocido precisamente como un sonetista enclaustrado *au-dessus de la mêlée*. Todo lo contrario: es una figura de cierto relieve internacional que goza de no poco prestigio público. Por aquellas fechas, además de ser miembro destacado de la generación literaria de preguerra,

[5] Sobre este tema puede consultarse mi ensayo "Tiempo y muerte en la poesía de José Bergamín (en busca de la claridad desierta)", de próxima aparición en la revista *Anthropos* (Barcelona). Refiriéndome exclusivamente al primer libro de versos del escritor, he estudiado el mismo fenómeno en *El aposento en el aire. Introducción a la poesía de José Bergamín*, Valencia, Pre-Textos, 1983.

compañero y editor de Alberti, García Lorca, Salinas, Guillén, Cernuda..., ha desempeñado cargos importantes en la defensa de la República como portavoz de los valores culturales y éticos que ésta representa: como agregado cultural en la Embajada de España en París, como presidente de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, como animador de revistas como *El Mono Azul*, *Hora de España* y *La Voz de Madrid*... En marzo de 1939, estando todavía en París, es nombrado presidente de la recién creada Junta de Cultura Española y, como tal, es invitado a México por el Presidente Cárdenas para participar en el ejercicio dramático de ayuda a los intelectuales refugiados y asegurar, en efecto, la sobrevivencia de la cultura española en el exilio. Entre sus actividades en México que testimonian la proyección pública de Bergamín, cabe mencionar la codirección de la Junta de Cultura Española, la fundación de la revista *España Peregrina*, el lanzamiento de la compañía de ballet *La Paloma Azul*, y la creación de la Editorial Séneca, la primera casa editorial fundada por los exiliados españoles después de la guerra. Se trata, a todas luces, de unos años de labor infatigable al servicio de la cultura española ya en su vertiente extraterritorial.[6]

Podría decirse, pues, que su reputación le precede, pero tanto en el sentido positivo como en el negativo. Y aquí se plantea el tema delicado —ya comentado discretamente por Adolfo Sánchez Vázquez en un reciente libro suyo—[7] de la ambivalente reacción que suscita la llegada de los españoles a México: la acogida entusiasta y hasta fervorosa que les brindan ciertos sectores de la población contrasta con la hostilidad abierta que manifiestan otros.[8] En el caso concreto de Bergamín, no cabe duda de que, como escritor y activista cultural, es ya conocido y apreciado por ciertos críticos

[6] Sobre la Junta de Cultura Española y *España Peregrina* pueden consultarse la edición facsimilar de la revista (México, Alejandro Finisterre, editor, 1977) y el estudio de Francisco Caudet, *Cultura y exilio. La revista "España Peregrina" (1940)* (Fernando Torres, Valencia, 1976). He recogido una serie de datos sobre *La Paloma Azul* en la introducción de mi edición de Bergamín, *Don Lindo de Almería*, Valencia, Pre-Textos, 1988. A la Editorial Séneca se han dedicado dos breves estudios sumamente útiles: Daniel Eisenberg, "Las publicaciones de la Editorial Séneca", en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez. Repertorios, textos y comentarios*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, t. 1, pp. 225-233; y Gonzalo Santonja, "La Editorial Séneca y los libros iniciales del exilio", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 473-474, 1989, pp. 191-199.

[7] Adolfo Sánchez Vázquez, *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*, México, Grijalbo, 1991, especialmente pp. 60-61.

[8] Véase al respecto el interesante estudio de Lourdes Márquez Morfín, "Los republicanos españoles en 1939: política, inmigración y hostilidad", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 458, 1988, pp. 127-150.

[9] Pienso en los comentarios elogiosos que le dedica un Efraín Huerta, por ejemplo, en el verano de 1939: "Españoles en México", *El Nacional*, 6 de junio de 1939, p. 4 y "Presencias", *Taller*, núm. 4, 1939, pp. 54-55.

mexicanos de primera fila.[9] Además, sus relaciones amistosas, que datan de los años de la guerra, con escritores como Octavio Paz, Carlos Pellicer y Juan de la Cabada, le garantizan en cierto sentido una acogida favorable.[10] Igualmente fuera de duda, sin embargo, es el hecho de que, al coincidir su llegada a México con cierto movimiento de exaltación nacional o nacionalista, su figura se convierte en el blanco de varios ataques, velados o frontales. Recordemos, además, que se trata de una personalidad muy controvertida ("el más comunista de los católicos; el más católico de los comunistas"),[11] cuyo destino parece ser polemizar tanto con sus huéspedes mexicanos como con sus propios compatriotas exiliados.[12] A diferencia, pues, de un Juan Rejano o un Paulino Masip, por ejemplo, que prefieren mantener un silencio diplomático para evitar cualquier roce o malentendido con su nuevo entorno, ofreciendo el ejemplo de su propia integridad como respuesta a la hostilidad de ciertos mexicanos, la conducta de Bergamín está lejos de ser un modelo de discreción.[13] Al encontrarse en México, no manifiesta (como tampoco manifiesta cuando regresa, por fin, a España) la menor intención de callarse frente a las "contradicciones" de la sociedad mexicana ni de disimular sus opiniones sobre los valores literarios y artísticos del país.[14]

[10] En su reciente libro *Memorias de España, 1937* (México, Siglo XXI, 1992), Elena Garro alude de vez en cuando a las relaciones entre Bergamín y los escritores mexicanos que visitan España para asistir al Segundo Congreso de Escritores Antifascistas.

[11] La descripción es de Gonzalo Lafora. Véase al respecto el polémico artículo de Bergamín, "Las sobremesas del Doctor Lafora. Españoles infra-rojos y ultra-violetas", *Hoy*, núm. 275, 1942, pp. 36-37, 82.

[12] Francisco Giner de los Ríos alude a la importante contribución de Bergamín a las divisiones entre los escritores españoles en México en los años cuarenta, en su ensayo "Recuerdos mexicanos de Eugenio Ímaz", recogido en José Ángel Ascunce (compilador), *Eugenio Ímaz: hombre, obra y pensamiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 26-39.

[13] Sobre el pacto tácito que se forma, al parecer, entre la comunidad de refugiados españoles en México para no opinar sobre la política o las condiciones sociales y culturales del país que los acoge, véanse, por ejemplo, las declaraciones de Juan Rejano en la presentación de *Esfinge mestiza. Crónica menor de México* (México, Leyenda, 1945) sobre los temas que ha excluido del libro: "Ni política, ni cuestiones sociales, ni conflictos económicos, ni disputa de razas. Ni siquiera lo artístico y literario, que a algunos puede parecerles menos peligroso. Después de pensarlo mucho, comprendí que el México de las grandes y apasionadas luchas estaba todavía demasiado fresco en mi retina para reflejarlo sin temor a grandes yerros. ¡Y hay además en México tantas y tan complejas contradicciones! Por otra parte, mi condición de español acogido a la hospitalidad de este país me ponía en un trance comprometido. Si mi palabra caía en el elogio, hubiese sonado en algunos oídos a adulación. Si, por el contrario, daba en el rigor, otros lo habrían tomado, acaso, a ingratitud..." (p. 9).

[14] Entre los ensayos no poco controvertidos que Bergamín dedica a estos temas, conviene mencionar los dos siguientes, de innegable significación en el contexto de nuestra discusión: "El México prodigioso I. Nación y noción poética", *Hoy*, núm. 228, 1941, pp. 32-33; y "El México prodigioso III. Simulación y originalidad", *Hoy*, 1941, núm. 243, pp. 36-37.

Un católico de la estirpe particular de Bergamín no podía menos que chocar con ese sector reaccionario y profranquista de la población mexicana, caracterizado por su catolicismo tradicional y conservador y ejemplificado, tal vez, en la figura de Alfonso Junco. Junco era director de la revista *Ábside*, desde donde dirigía sus ataques anticomunistas y expresaba su admiración por Franco. Del contacto entre estas dos versiones —diametralmente opuestas— del católico hispanoparlante surge (en el caso de Bergamín, por lo menos) una chispa de malicioso ingenio poético que merece ser recogida en el marco de esta discusión como ejemplo del "enfurecimiento" del escritor y su plasmación en una parte notable de su obra en verso de esos años. Se trata de un soneto burlesco en que Bergamín arremete con una ironía despiadada contra el escritor mexicano, soneto publicado para el consumo general en el otoño de 1942:

A un Junco pensador

El verde junco que creció del cieno,
nutriéndose de fango y porquería,
secóse en caña y, hueco, se creía
de pascaliano pensamiento lleno.

¿Qué más que un junco ser, qué más si sueno?
a sí mismo, ahuecado, se decía;
pensando que hasta el sol envidiaría
la vacuidad dorada de su seno.

¡Oh junco verde! ¡Oh amarilla caña!
¡Oh lanza del pensar! ¡Oh rumoreo
que de viento mentiras apesebras!

Si de un sangriento lodazal de España
renacuajo fervor fue tu deseo:
¡por tu vida junquillo, que te quiebras![15]

El texto no exige un comentario detallado ya que se explica por sí mismo. Lo que sí conviene anotar, sin embargo, es cómo Bergamín se vale de todo el caudal de sus talentos de versificador para una causa tan ... *prosaica* como ésta. Es evidente que ha elaborado este poema con el mismo

[15] Incluido en la serie de aforismos publicados bajo el título "Aforística y epigramática. Los senderos trillados", en *Hoy*, núm. 293, 1942, pp. 14-15. Quizá sea útil señalar que en la versión publicada en esta revista, el segundo verso del soneto dice "nutriéndose del aire y luz del día". He preferido respetar la fórmula más expresiva que Bergamín incorporó a la versión definitiva del poema. Esta versión definitiva me fue facilitada por el propio escritor.

cuidado y rigor que los sonetos anteriormente citados, explotando, además, toda la gama de posibilidades expresivas que le ofrece la misma tradición poética del XVII. El caso es que tropezamos aquí con otra constante de la obra de Bergamín: a lo largo de los años utilizará con cierta frecuencia todos sus dones poéticos y todas sus energías creadoras para denunciar enfurecidamente a sus adversarios. Es de lamentar que no se hayan recogido en forma de libro todos esos poemas ocasionales en que se manifiesta la invectiva satírico-burlesca del escritor.

El soneto dedicado a Alfonso Junco, sin embargo, es poca cosa en comparación con un conjunto de textos de la misma época en que Bergamín libra batalla con otros adversarios mexicanos —concretamente con los que ponen en duda, al parecer, la clarividencia de su juicio crítico. Recordemos que precisamente en 1939 se celebra el tricentenario de la muerte del dramaturgo hispanomexicano Juan Ruiz de Alarcón. En el contexto de la exaltación nacionalista, a que ya me he referido, no sorprende encontrar la publicación en ese año de un aluvión de estudios críticos, comentarios y ediciones, que parecen tener como propósito la reivindicación incondicional de la figura de Alarcón como expresión máxima de los valores más altos de la cultura mexicana. Ahora bien, Bergamín es conocido, por sus numerosos ensayos anteriores a 1936 dedicados al teatro español del Siglo de Oro, como gran conocedor y devoto de Lope, Calderón y Tirso. Cuando, en un libro suyo de 1933, *Mangas y capirotes*, manifiesta cierta indiferencia por "el intruso" Alarcón, es duramente criticado en México por Rodolfo Usigli por su falta de sensibilidad y criterio.[16]

En 1939, entonces, el terreno está bien preparado para una confrontación polémica sobre el tema, la cual no tarda en producirse. De hecho, parece ser que poco después de su llegada a México, Bergamín recibe un epigrama en verso —que no lleva firma y que desgraciadamente no ha llegado a nuestros días— en que, suponemos, se denuncia, entre otras cosas, la estrechez de su perspectiva sobre el teatro del XVII. Si las sospechas de Bergamín sobre el origen del texto están bien fundamentadas, el autor bien podría ser el propio Usigli, o quizá Salvador Novo o incluso Xavier Villaurrutia. En una serie de sonetos que escribe bajo el título general "La sota de espaldas. Burladero de sonetos feos" —dignos de la mejor tradición española y ampliamente difundidos, según me decía el propio poeta— Bergamín monta su contraataque, disparando (feamente, cabe admitirlo) contra sus acusadores anónimos. Sólo quiero citar los dos primeros poemas para dar una idea de su contenido vituperioso:

[16] Véase el artículo de R. Usigli, "Un escritor en manos de sus palabras", en *El Libro y El Pueblo*, núm. 11, 1933, pp. 400-403.

I

Juan Ruiz de Alarcón, si dáis posada,
que posaderas tomen vuestra gente
a nosotros nos es indiferente,
pues ni les damos ni tomamos nada.

¿De nuevo es de novillo la puntada
o de villa o villorio la ocurrente
villanía, despecho de impotente
volviendo grupas de ex-privilegiada?

Fétido hedor el del rincón villano
que emparedada voz de choto envía
con équis de joroba por barrera.

Si no llegó la piedra sí la mano
al amigo perdido que la fía,
y hoy, en rigor, se la devuelve entera

(sobre la faz que hurtó la cobardía).

II

A X y V + (N-1)

De villa tienes uve como vuelo;
de uve pico que es de ave y cacarea;
de ruta, a más de consonancia fea,
tienes el arrastrarte por el suelo.

O villa o ruta ¡tanto monta! (en pelo)
quien te monta y te ensilla y te espolea,
a la francesa, aunque italiano sea,
¿es el uso, el usillo o el ucello?

Marica en español, hurraca o pía,
si a pluma y pelo, como zorra astuta,
de ajenos pelo y plumas te ha vestido,

la rutinaria voz te robaría
vileza y ocasión, ¡oh villa! ¡oh ruta!
¡oh encumbrado volar aunque invertido![17]

[17] Inéditos.

Lo curioso de estos textos es el efecto que aparentemente producen sobre los aludidos: tanto Villaurrutia como Usigli pronto se convierten en los mejores amigos y colaboradores de Bergamín en México, interviniendo ambos en algunas de las iniciativas más importantes de la Editorial Séneca —donde, dicho sea de paso, Bergamín acaba por publicar una edición crítica de una obra del propio Alarcón.[18] Podría decirse que el episodio confirma una observación que Bergamín hace por las mismas fechas sobre lo que llama "el desinterés y generosidad maldicientes de los escritores": "pues como hasta para decir el mal —dice— tenemos necesidad de decirlo bien, empezamos por deshacer el daño que aparentemente causaríamos".[19]

En conclusión, sería legítimo decir, creo, que durante los años de su exilio en México, el Bergamín poeta combina felizmente un impulso introspectivo, de honda meditación espiritual y metafísica, con una postura polémica, que da lugar a una poesía combativa, de índole satírico-burlesca. En ambos casos, el escritor se vale de sus conocimientos enciclopédicos de la literatura española, nutriéndose especialmente de la mejor tradición barroca del siglo XVII.[20]

[18] Como es sabido, por sugerencia del propio Bergamín, Villaurrutia interviene decisivamente en la elaboración de la famosa antología *Laurel, antología de la poesía moderna en lengua española*, publicada por Séneca en 1941. Además, Bergamín encarga a Villaurrutia la traducción de dos libros publicados por la misma editorial: *El matrimonio del cielo y del infierno*, de William Blake (1942) y *El regreso del hijo pródigo*, de André Gide (sin fecha [¿1941?]). Por su parte, Usigli se encarga de la traducción del libro de Babette Deutsch (y de una amplia selección de textos del poeta norteamericano), *Walt Whitman, constructor para América*, publicado por Bergamín en Séneca en 1942. En el mismo año aparece la curiosa edición (con introducción y notas en inglés) de *Las paredes oyen*, a cargo de Peter Ortiz. Esta edición es uno de los fracasos comerciales más espectaculares de Séneca.

[19] Véase su artículo "El tejado de vidrio. Contra éstos y aquéllos", *Hoy*, núm. 209, 1941, pp. 27, 81.

[20] Está todavía por hacer un estudio detenido de la manera en que Bergamín incorpora a su propia obra poética esos "pre-textos" del siglo XVII, constantemente recordados y transfigurados. Sobre el carácter "barroco" de la prosa del escritor, puede leerse mi trabajo "El neobarroquismo en la prosa española de preguerra: el caso de José Bergamín", *Cuadernos Americanos*, núm. 5, 1984, pp. 144-161.

Quisiera expresar mi agradecimiento a James Valender por la generosa ayuda que me ha prestado en mis investigaciones sobre los temas planteados en este trabajo. Sin su orientación y estímulo, mis conocimientos de las peripecias de Bergamín durante la primera etapa de su largo exilio fuera de España serían poco más que inexistentes.

LUIS CERNUDA Y OCTAVIO PAZ: CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS

ANTHONY STANTON
El Colegio de México

Immature poets imitate;
mature poets steal
T. S. ELIOT

Pocos escritores mexicanos estuvieron tan vinculados con los poetas del exilio español como lo estuvo Octavio Paz. En Valencia, en 1937, con motivo del Segundo Congreso de Escritores Antifascistas, el poeta mexicano conoce a la plana mayor de la literatura hispánica, colabora en revistas como *Hora de España* y el mismo año ve salir un libro suyo de la imprenta de Manuel Altolaguirre.[1] Participa, como todos, en recitales y actos de solidaridad con la causa republicana. Dos años después, cuando llegan a México los primeros exiliados, Paz se convierte en uno de los principales puentes entre los escritores del viejo y del nuevo mundo. Este papel de mediador se realiza especialmente en revistas (*Taller*, *Romance*, *Cuadernos Americanos*, *El Hijo Pródigo*) y en la elaboración de la antología *Laurel*, publicada en 1941. De hecho, la revista *Taller* (1938-1941) debe considerarse la primera publicación hispanomexicana en la cual conviven escritores de los dos países en la época posterior a la Guerra Civil. Pero no es mi intención hacer el recuento de estas actividades o describir los múltiples lazos de amistad entre Paz y los poetas desterrados. Más bien me gustaría examinar la presencia en su obra de un poeta español que llega a México años después: Luis Cernuda.

Si uno piensa en la notable simetría que habían reflejado hasta aquel momento las corrientes poéticas hispánicas de ambos lados del Atlántico,

[1] Octavio Paz, *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*, con una "Noticia" de Manuel Altolaguirre. Valencia, Ediciones Españolas, 1937.

tal vez resulte sorprendente la escasez o incluso la ausencia de influencias poéticas específicas, entre españoles y mexicanos, en el período posterior a la Guerra Civil. Lejos de detenerme en las razones de este fenómeno poco comentado, que parecería cuestionar o al menos relativizar la difundida visión idílica de fraternidad entre ambos grupos, en estas páginas quisiera explorar uno de los pocos casos en que sí se dio una notable influencia que no se limitó a ideas sobre la poesía sino que se extendió a la práctica misma de ésta. Se trata de una serie de entrecruzamientos poéticos que la crítica especializada apenas ha explorado.[2]

Paz conoce a Cernuda en 1937 en Valencia, en la imprenta de *Hora de España*. El sevillano, doce años mayor, pertenece a la generación anterior y es ya un poeta con obra. El mexicano había conocido algunos poemas de Cernuda incluidos en la *Antología* (1932) de Gerardo Diego, pero debió de ser determinante la lectura, en plena Guerra Civil, de la primera edición de *La realidad y el deseo*, publicada en 1936 en las ediciones de Cruz y Raya que dirigía José Bergamín. Además de algunos comentarios posteriores sobre este impacto,[3] tenemos un precioso testimonio de la época en una desconocida entrevista que Luis Cardoza y Aragón le hace a Paz a su regreso de España en enero de 1938, y en la cual éste habla de "Luis Cernuda, para mí el mejor poeta de España en la actualidad, entre los poetas de la nueva generación".[4] Este elogio es realmente singular si se

[2] Sólo dos críticos han estudiado los vasos comunicantes que existen entre Paz y Cernuda. En su primer libro sobre la obra del mexicano, *Octavio Paz: A Study of His Poetics* (Cambridge, Cambridge University Press, 1979), Jason Wilson apunta brevemente ciertas coincidencias en la apreciación del surrealismo (pp. 4, 20) y en la importancia del deseo en sus respectivas poéticas (p. 100). Sin embargo, el crítico no entra en detalles y no comenta ningún texto poético. En su segundo libro, *Octavio Paz* (Boston, Twayne, 1986), el mismo crítico inglés agrega a sus observaciones anteriores unos breves comentarios sobre algunos parecidos entre poemas de Paz (de la sección "Puerta condenada" de *Libertad bajo palabra*) y otros de Cernuda (pp. 29-32). El otro crítico que ha explorado el tema es Manuel Ulacia en "Octavio Paz y Luis Cernuda: un diálogo en la tradición", *Anthropos*, núm. 14, 1992, pp. 75-77. Este crítico también destaca similitudes entre la poética de los dos poetas y, en los últimos párrafos de su ensayo, señala elementos de un diálogo intertextual entre tres poemas de Paz ("Pregunta", "El ausente", "Soliloquio de medianoche") y otros tantos de Cernuda ("La gloria del poeta", "Soliloquio del farero", "La visita de Dios") (p. 77). Al igual que Wilson, el crítico dedica muy poco espacio al análisis de poemas específicos y cuando lo hace se limita a observar semejanzas en los temas y los tonos.

[3] Los más importantes textos en prosa de Paz sobre Cernuda son los siguientes: "Luis Cernuda, *Ocnos*", *El Hijo Pródigo*, núm. 3, 1943, pp. 188-189; "Apuntes sobre *La realidad y el deseo*" [1959], recogido en *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 11-16; "La palabra edificante (Luis Cernuda)" [1964], recogido en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965, pp. 165-203; "Juegos de memoria y olvido (Luis Cernuda)" [1985], recogido en *Convergencias*, Barcelona, Seix Barral, 1991, pp. 75-93; y "La pregunta de Cernuda" [1988], recogido en *Al paso*, Barcelona, Seix Barral, 1992, pp. 41-44.

[4] Luis Cardoza y Aragón, "México en el Congreso de Valencia. Conversando con Carlos Pellicer, Octavio Paz y Fernando Gamboa", *Suplementos culturales de El Nacional*, núm. 450, 1938, p. 2.

piensa que en aquel momento casi todos veían a Cernuda como un oscuro poeta menor en comparación con Guillén, Salinas, Lorca o Alberti.

El sevillano pasaría los nueve primeros años de su exilio en Inglaterra y Escocia, luego unos cinco años en los Estados Unidos, antes de instalarse definitivamente en México en noviembre de 1952, lugar donde permanece, salvo algunas breves estancias en Estados Unidos, hasta su muerte en 1963. A partir de 1953 se reanuda la amistad con Paz, pero durante los años transcurridos se ha dado una relación epistolar. Por lo que Paz ha contado de esta relación, sabemos que en el verano de 1944 Cernuda le confía el manuscrito inédito de *Como quien espera el alba*. Paz lo guarda durante año y medio y en diciembre de 1945 se lo devuelve en Londres.[5] El libro fue editado por Losada en Buenos Aires en 1947. Lo asombroso no es que Cernuda haya querido salvar su manuscrito de un posible bombardeo en Inglaterra (él, que siempre creyó que la obra es la única justificación de la vida del poeta), sino que lo haya entregado a un joven poeta que apenas conocía. Hay que reflexionar sobre lo que significó este acto de confianza recíproca mediante el cual Paz se vuelve custodio del manuscrito inédito de un poeta mayor que está en un momento de plena madurez.

Es evidente que la amistad que no tuvo tiempo de echar raíces en 1937 se fue ensanchando en la correspondencia. Desde un momento temprano (a partir de 1937) Paz se convierte en comentarista de la obra de Cernuda, dedicando una reseña elogiosa a *Ocnos* en 1943 y en 1959 unos apuntes que constituyen el borrador fragmentario del largo e importante ensayo de 1964, "La palabra edificante", que no ha cesado de nutrir a la crítica cernudiana.[6] En 1985 nos depara la sorpresa del hallazgo de una obra de teatro inédita del sevillano, encontrada por azar entre sus papeles. Además, Paz dedica en distintas épocas dos poemas a Cernuda.[7] Por su parte,

[5] Estos datos se toman de "Juegos de memoria y olvido", ensayo citado en la nota 3.

[6] Para referencias completas a estos textos véase la nota 3. La primera referencia —pasajera— a Cernuda en un escrito de Paz aparece en "Notas", *El Nacional*, 8 de mayo de 1937, pp. 1 y 3; este texto se recoge en *Primeras letras (1931-1943)*, sel., intr. y notas Enrico Mario Santí, México, Vuelta, 1988, pp. 129-133.

[7] Los poemas dedicados son "La poesía" y "Luis Cernuda". "La poesía" se publicó por primera vez en *Letras de México*, núm. 9, 1941, p. 3. En sus primeras publicaciones no llevaba dedicatoria, ni siquiera cuando fue incluido en *A la orilla del mundo...*, (México, ARS, 1942) o en *Libertad bajo palabra* (México, Tezontle, 1949). La dedicatoria aparece a partir de su inclusión en la edición de 1960 de este último libro y se mantiene en la de 1968, pero desaparece a partir de su inclusión en *Poemas (1935-1975)* (Barcelona, Seix Barral, 1979). El poema "Luis Cernuda" está recogido en *Salamandra* (México, Joaquín Mortiz, 1962). A partir de su inclusión en *Poemas (1935-1975)*, se agregan al título las fechas que enmarcan la vida de Cernuda (1902-1963).

Cernuda hace dos referencias elogiosas a Paz en sus ensayos, además de dedicarle un poema (él, tan parco en sus dedicatorias).[8]

No es difícil entender la admiración compartida. Por encima de la diferencia de edad los unían muchas cosas, como el hecho de ser dos poetas conscientemente modernos que buscaron expresar esta conciencia tanto en sus versos como en su prosa. Una conciencia que implica, en ambos, un diálogo constante con ciertos poetas fundadores de la tradición moderna. Además de la coincidencia en sus predilecciones por determinados nombres del pasado literario español (como San Juan), comparten una intensa fascinación por algunos románticos alemanes e ingleses (Hölderlin, Blake) y por ciertas figuras modernas, como Eliot.

Por un lado, estos gustos remiten a la concepción romántica del poeta como un ser disidente y marginal cuya verdad interior es incompatible con los valores sociales dominantes —marginalidad acentuada en Cernuda por su condición homosexual—, al mismo tiempo que subrayan una idea ética de la poesía como aventura espiritual de autoconocimiento. En los dos autores, un tema constante y obsesivo de sus versos y su prosa es la situación del poeta en el mundo moderno y la necesidad de asumir su "tarea" como un destino. Para ambos autores, el exilio no es un fenómeno histórico que empieza en un momento determinado sino que es la condición esencial, *ontológica*, del poeta moderno. Por otro lado, sus respectivas nociones acerca de lo que constituye la tradición poética moderna recalcan la importancia de la inteligencia y la lucidez como elementos consustanciales a la práctica de la poesía. Aunque el tema de la inocencia es central en ambos, ninguno es un poeta ingenuo. En los términos de la dicotomía establecida por Friedrich Schiller, los dos serían poetas "sentimentales".

En distintos momentos (Cernuda hacia 1929; Paz a partir de 1945) los dos adoptan actitudes parecidas ante el surrealismo, negándose a verlo como escuela literaria o estilo retórico. Al hablar de los comienzos de su generación, Cernuda describe al surrealismo como un movimiento de protesta y rebelión, subrayando sus aspectos morales por encima de los literarios, y utiliza este criterio para apartar a Salinas y Guillén de la generación, colocándolos como "poetas de transición", juntos con Moreno Villa y León Felipe.[9] Por su parte, Paz se ha convertido en el principal defensor de esta concepción del surrealismo como "actitud del espíritu humano [...] movimiento de rebelión total", viéndolo como "un nuevo

[8] Las dos referencias se pueden encontrar en Luis Cernuda, *Prosa completa*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Barcelona, Barral, 1975, pp. 1047 y 1485. "Limbo", el poema dedicado a Paz, se puede consultar en *Poesía completa*, 2ª ed., Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Barcelona, Barral, 1977, pp. 432-433.

[9] *Estudios sobre poesía española contemporánea* [1957], en *Prosa completa*, p. 427.

sagrado extrarreligioso, fundado en el triple eje de la libertad, el amor y la poesía".[10]

Estas coincidencias no se limitan a sus actitudes ante el surrealismo sino que inciden decisivamente en la concepción y práctica de la poesía. Ambos conciben sus obras poéticas como biografías espirituales, es decir, comparten la idea de que la verdadera biografía de un poeta es su obra y que la vida debe estar en función de la obra. En este sentido, es indudable que *La realidad y el deseo* constituye uno de los principales modelos para *Libertad bajo palabra*: dos libros que se van aumentando en sus distintas ediciones hasta ofrecer el retrato del crecimiento de la figura del poeta en sus distintas edades, desde la adolescencia hasta la madurez. Se construye lo que Paz ha llamado, refiriéndose al libro de Cernuda, "el mito del poeta moderno".[11] Se forja el "mito" cuando el hablante histórico individual (el poeta) se identifica con el modelo ejemplar del Poeta, operación que se puede apreciar en estos versos de uno de los mejores poemas de Cernuda, dirigidos a un lector (poeta) futuro: "Ámame con nostalgia, / Como a una sombra, como yo he amado / La verdad del poeta bajo nombres ya idos".[12] Aquí, el poeta individual se vuelve el lugar de manifestación de las verdades eternas de la Poesía y asume su destino "mítico" al comprender que su verdad personal e intransferible es, en realidad, transpersonal y transhistórica. A este aspecto se refiere Paz al destacar como el logro principal de Cernuda es haber escrito "unos cuantos poemas en los que la voz del poeta es la de la poesía misma".[13] La misma idea permea muchos poemas del mexicano, como "La poesía", donde se dirige a la fuerza poética para decirle: "tan sólo existo porque existes, / y mi boca y mi lengua se formaron / para decir tan sólo tu existencia".[14]

Los dos autores tienden a confundir o poner en estrecha relación hombre y poeta, vida y obra. Cernuda confiesa que su intención al escribir el ensayo autobiográfico "Historial de un libro" en 1958 fue: "Para ver, no tanto cómo hice mis poemas, sino, como decía Goethe, cómo me hicieron ellos a mí".[15] Paz termina "La palabra edificante" con la misma sentencia: "Su libro fue su verdadera vida".[16] Los títulos mismos de las dos colecciones (*La realidad y el deseo* y *Libertad bajo palabra*) aluden a una concepción dialéctica de la poesía como lucha entre contrarios que son interdependien-

[10] "El surrealismo", conferencia pronunciada en 1954, publicada por primera vez en 1956 y recopilada en *Las peras del olmo*, México, Imprenta Universitaria, 1957, pp. 165, 166 y 180.

[11] "La palabra edificante", *Cuadrivio*, p. 171.

[12] "A un poeta futuro", *Poesía completa*, p. 303.

[13] "Apuntes sobre *La realidad y el deseo*", *Corriente alterna*, p. 16.

[14] "La poesía", en *Libertad bajo palabra*, p. 13.

[15] *Prosa completa*, p. 938.

[16] *Cuadrivio*, p. 203.

tes pero irreconciliables. Como en Baudelaire, uno de los poetas fundadores de la modernidad, la obra nace de una perpetua tensión entre libertad y fatalidad, el yo y el mundo de los otros, el ideal y la realización, pasión y lucidez, historia y eternidad, soledad y comunión.

Sin embargo, los puntos de contacto no se limitan a estas convicciones acerca de una poética que es inseparable de una ética: se manifiestan en la práctica misma de la poesía. Sorprende que la crítica no haya estudiado con detenimiento estos vasos comunicantes menos abstractos. Hay que aclarar, desde luego, que la influencia se localiza en un periodo muy definido (el primer lustro de la década de los cuarenta) y que va en un solo sentido: el poeta maduro ofrece modelos al poeta más joven. Me refiero a algunos textos de Cernuda escritos entre 1934 y 1944, los años que van desde *Invocaciones* a *Como quien espera el alba*, y ciertos poemas de Paz escritos entre 1940 y 1945, recopilados en 1949 en la primera edición de *Libertad bajo palabra*. En el sevillano se trata de un periodo de madurez, posterior a los contactos con el surrealismo; en el mexicano, es un momento de aprendizaje y conquista, de búsqueda de una voz propia a través de la exploración de otras voces. Si Cernuda representa en aquel momento una influencia, hay que reconocer que como poeta "fuerte" (en el sentido de Harold Bloom) Paz se apropia de estos elementos para hacer algo distinto, para crear un espacio imaginativo propio.[17] En la formulación de Eliot, tal como aparece en el epígrafe a este texto, se trataría no tanto de una "imitación" como de un "robo". Entre las diversas convergencias y divergencias formales, expresivas y temáticas, comentaré a continuación las siguientes cuestiones: la heterodoxia religiosa, el procedimiento de desdoblamiento de la voz poética y, por último, el problema de la dicción poética.

Paz ha señalado en Cernuda la ausencia total de una nota cristiana, de un sentimiento de culpa o pecado. Efectivamente, es notorio el odio que le provocan a éste los "dioses crucificados", "el exangüe dios cristiano" y el "triste dios" de los sacerdotes católicos. Sin embargo, hay una intensa religiosidad que aparece en los poemas de Cernuda, sobre todo a partir de 1935, cuando descubre y traduce poemas de Hölderlin.[18] Los dos últimos poemas de *Invocaciones*, "Himno a la tristeza" y "A las estatuas de los dioses", recrean la visión del romántico alemán: el poeta debe rescatar y

[17] Harold Bloom describe esta relación, entre el padre precursor y el hijo-poeta en ciernes, de la siguiente manera: "The later poet opens himself to what he believes to be a power in the parent-poem that does not belong to the parent proper, but to a range of being just beyond that precursor", *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Nueva York, Oxford University Press, 1973, p. 15.

[18] Estas traducciones, realizadas con la ayuda del poeta alemán Hans Gebser, aparecieron en el número 32 de la revista *Cruz y Raya* (noviembre 1935) y están recopiladas en Luis Cernuda, *Poesía completa*, pp. 556-575.

preservar la memoria de los dioses paganos desaparecidos. En un poema tardío, Cernuda expresa la misma idea con una claridad enigmática: "Lo divino subsiste, / Proteico y multiforme, aunque mueran los dioses".[19] Los poetas, "seres semidivinos", son los amantes de los dioses. Lejos de ser un clasicismo ortodoxo, este culto expresa una transgresión moral: los dioses tienen la forma hermosa del cuerpo de un adolescente masculino. En Cernuda, pues, hay una divinización no sólo del deseo erótico homosexual sino de la poesía misma: ambos deseos se funden. La misma divinización de la poesía, expresada en forma de plegaria, aparece en un texto clave de Paz que cierra *A la orilla del mundo*, su recopilación poética de 1942, y que abre la primera edición de *Libertad bajo palabra* en 1949. En las dos siguientes ediciones del último libro, el poema lleva dedicatoria: a Luis Cernuda. Se llama "La poesía" y termina de la siguiente manera:

> Llévame, solitaria,
> llévame entre los sueños,
> llévame, madre mía,
> despiértame del todo,
> hazme soñar tu sueño,
> unta mis ojos con tu aceite,
> para que al conocerte, me conozca.[20]

En esta letanía o himno a una musa, la poesía aparece como el sueño eterno de una divinidad que es capaz de revelar la verdad del autoconocimiento. Se trata de la noción romántica del Sueño (un absoluto que es simultáneamente divino y demoniaco y que permite vislumbrar la unidad cósmica del ser) que ha sido explorada en el clásico estudio de Albert Béguin.[21]

En los dos autores, las expresiones más exacerbadas de este sentimiento religioso se dan en textos que hablan de la ausencia de lo divino y en los cuales la blasfemia sustituye a la oración, dos caras de una misma moneda, como decía Machado. Paz habla del "ateísmo religioso" de Cernuda,[22] concepto paradójico que es aplicable también al autor de la frase. En Cernuda, a partir de *Las nubes*, poemas escritos entre 1937 y 1940, los dioses paganos tienden a ser desplazados momentáneamente por el Dios cristiano.[23] Sin embargo, la divinidad cristiana, tan presente en estos textos,

[19] "Desolación de la quimera", *Poesía completa*, p. 505.

[20] *Libertad bajo palabra*, p. 14.

[21] *El alma romántica y el sueño* [1937], trad. Mario Monteforte Toledo, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

[22] "La palabra edificante", *Cuadrivio*, p. 196.

[23] Para una discusión de la atracción que en este momento ejercen sobre Cernuda tanto las religiones paganas como el cristianismo, véase Derek Harris, *Luis Cernuda: A Study of the Poetry*, Londres, Tamesis, 1973, pp. 65-74; 79-85.

no es sino una más de las sombras o los fantasmas engendrados por el deseo: como la persona amada, el Dios carece de realidad objetiva o existencia autónoma y resulta ser una invención del sujeto que añora su presencia mientras comprueba su ausencia.

Varios poemas de *Como quien espera el alba*, compuestos entre 1940 y 1944, tienen la forma de un monólogo dialogado, tan común en Cernuda, para expresar la lucha encarnizada entre el poeta y su Dios, entre el poeta y su doble:

> Oh Dios. Tú que nos has hecho
> Para morir, ¿por qué nos *infundiste*
> La sed de eternidad, que hace al poeta?
> [...]
> Mas tú no existes. Eres tan sólo el nombre
> Que da el hombre a su miedo y su impotencia,
> [...]
> Yo no te envidio, Dios; déjame a solas
> Con mis obras humanas que no duran:
> [...]
> Esto es el hombre. Aprende pues, y cesa
> De perseguir eternos dioses sordos
> Que tu plegaria nutre y tu olvido aniquila.[24]

Abundan en esta colección actitudes de desencanto, sufrimiento existencial y una angustia que se endurece en rebelión hereje y acusaciones blasfemas:

> Sólo resta decir: me pesan los pecados
> Que la ocasión o fuerza de cometer no tuve.
> He vivido sin ti, mi Dios, pues no ayudaste
> Esta incredulidad que hizo triste mi alma.[25]

El mismo poema termina por invertir la ortodoxa expresión de la dependencia humana con respecto a la divinidad: "Para morir el hombre de Dios no necesita, / Mas Dios para vivir necesita del hombre".[26]

En "Noche del hombre y su demonio", un poema dramático dialogado para objetivar el conflicto interior del poeta, el demonio, que tiene el último parlamento, le recuerda al hombre que la voz interior del poeta puede ser indistintamente divina o demoniaca: "Después de todo, ¿quién

[24] "Las ruinas", *Poesía completa*, pp. 283-284.
[25] "*Apologia pro vita sua*", *ibid.*, p. 310.
[26] *Ibid.*, p. 311.

dice que no sea / Tu Dios, no tu demonio, el que te habla?"[27] Tanto en Cernuda como en Paz, el Dios es engendrado en la conciencia del desesperado que busca la presencia de la divinidad como fuente de consolación al mismo tiempo que verifica su inexistencia. En ambos poetas, se trata de un Dios indiferente al sufrimiento humano.

Varios poemas contemporáneos de Paz adoptan la misma forma del monólogo o soliloquio que se vuelve diálogo interior: el poeta a solas hablando con su doble, su conciencia, su memoria o su imaginación. Esta otra voz aparece con frecuencia como un Dios (o Demonio) interiorizado. Pienso en composiciones como "Soliloquio de medianoche", "Al Ausente", "Pregunta", "El egoísta", "El muro", "El joven soldado", "Cuarto de hotel" o "Elegía interrumpida". Son textos conversados cuyo tono oscila entre la meditación melancólica, la confesión y la imprecación. Como en varios poemas de *Como quien espera el alba* ("Las ruinas", "La familia", "A un poeta futuro", "*Apologia pro vita sua*", "Elegía anticipada", "Noche del hombre y su demonio" y "Vereda del cuco"), el desdoblamiento de la voz poética dramatiza la experiencia, dando una dimensión objetiva a lo que de otra manera no pasaría de ser una confesión narcisista.

Sin embargo, es importante notar que Paz no se siente atraído por la innovación formal más característica de Cernuda en este momento: el monólogo dramático. Éste es un recurso que Paz no emplea, ni entonces ni en su obra posterior. Aunque Cernuda ya lo había practicado en poemas anteriores, como "Soliloquio del farero" y "Lázaro", es en el poema "Quetzalcóatl" de la colección *Como quien espera el alba* donde perfecciona esta técnica aprendida de Browning y otros poetas de lengua inglesa. Más que la posibilidad dramática que ofrece este tipo de monólogo para proyectar la experiencia subjetiva sobre situaciones históricas o legendarias, a Paz le interesa la posibilidad de introspección que ofrece el desdoblamiento del yo poético en el momento actual. De ahí que éste se interese no en el monólogo dramático sino en lo que he llamado aquí el monólogo dialogado del poeta mayor, un recurso que permite crear un diálogo interior entre un yo y otro yo objetivado como un tú.[28]

En "Soliloquio de medianoche", poema de Paz escrito en los Estados Unidos en 1944, durante la Segunda Guerra Mundial, se presenta una meditación insomne hecha de preguntas y dudas en un movimiento entre la memoria, la confesión y la reflexión. Como en los poemas "La familia" y "Elegía anticipada" de Cernuda, la voz de la conciencia moral interpela a

[27] *Ibid.*, p. 334.

[28] Es el mismo recurso que el crítico Derek Harris ha llamado "the device of the self-contemplative monologue in the second person", *Luis Cernuda: A Study of the Poetry*, p. 125.

la memoria y así se genera el diálogo. En los dos poetas hay un intento de escapar de la soledad de un presente asfixiante y, mediante el recurso poético de la memoria, buscar refugio en la fantasía o el pasado (muchas veces en la infancia). El "Soliloquio" de Paz rechaza las creencias establecidas, "elocuentes vejigas ya sin nada: / Dios, Cielo, Amistad, Revolución o Patria", y la conciencia sospecha la existencia de una personificación de la carnicería de la Guerra, un "Dios que tiene sed, sed de nosotros, / sima que nada llena, Nada que sólo tiene sed".[29]

La angustia nihilista se manifiesta como una desesperada teología negativa que sólo busca desengaño. Paradójicamente, mientras más ausente se muestra la divinidad, más palpable es su presencia: "no existes, pero vives, / en nuestra angustia habitas, / en el fondo vacío del instante".[30] Ecos existencialistas, provocados por la experiencia de la Guerra y, tal vez, por reminiscencias de Heidegger. Pero este Dios que se hace presente en su ausencia, que es común a los poemas de Paz y Cernuda, ¿no recuerda también la búsqueda agónica de Unamuno o, más aún, el extraño Dios de Antonio Machado: el creador del gran cero, de la nada?

En ambos poetas aparece con frecuencia en este periodo un ambiente urbano y estéril, un mundo infernal simbolizado por ceniza, polvo o por la barrera del muro que prohíbe (en Cernuda, "el triste infierno de las ciudades grises"; en Paz, "grises muros y calles" donde no hay más que "el breve infierno de la espera"). A este mundo se yuxtapone un espacio mítico y paradisiaco, abierto a los deseos y repleto de imágenes cernudianas de cuerpos dorados, playa y mar. El sur funciona en ambos poetas como emblema nostálgico de la sensualidad y de los deseos realizados. Cernuda localiza su paraíso o su "edén remoto" en "la costa del sur", en el mítico lugar de Sansueña: "A la orilla del mar, donde la espuma sueña / Tibia sobre la arena, vagan dejos de amores".[31] En Paz, el erotismo también aparece como recuerdo o fantasía: "(—Las muchachas del Sur corren desnudas / en la noche. Sus huellas en la arena / son estrellas caídas, / joyas abandonadas por el mar)".[32] Pero no todo es coincidencia: en ciertos poemas de Paz, como "Conversación en un bar", las yuxtaposiciones de mundos y de lenguajes (el sensual y el coloquial) llegan a ser mucho más violentas que en Cernuda, quien no rompe la unidad lineal y discursiva de sus textos. En Paz, las combinaciones de distintos planos se acercan cada vez más a las formas simultaneístas heredadas de la vanguardia cubista, mientras que Cernuda tiende a regresar a formas tradicionales y clásicas.

[29] *Libertad bajo palabra*, pp. 28, 32.
[30] "Al Ausente", *ibid.*, p. 38.
[31] "Resaca en Sansueña", *Poesía completa*, p. 234.
[32] "Conversación en un bar", *Libertad bajo palabra*, p. 99.

Dos direcciones opuestas. Un poema como "Himno entre ruinas", de 1948, marca ya un claro distanciamiento formal entre los dos poetas.

Quisiera mencionar otro aspecto que enlaza a los dos poetas al mismo tiempo que los separa: me refiero a la cuestión de la dicción poética. Cernuda hablaría retrospectivamente de su preferencia por "el lenguaje hablado y el tono coloquial hacia los cuales creo que tendí siempre" y destacaría como rasgo característico de su obra poética de madurez el empleo de "un ritmo doble, a manera de contrapunto: el del verso y el de la frase".[33] En los poemas extensos de *Como quien espera el alba*, predomina un tono reflexivo e introspectivo, íntimo e interiorizado: es la voz de la conciencia que medita. Métricamente, estos largos monólogos están escritos en verso semilibre sin rima, con una clara oscilación entre los extremos del endecasílabo y del alejandrino. Las divisiones estróficas tienden a ser regulares. El lenguaje se salva de los excesos de la estilización artificiosa, pero con sus largos periodos y su sintaxis no siempre sencilla se aparta bastante de la lengua hablada y más todavía del coloquialismo. Paz ha expresado sus dudas sobre este aspecto del estilo de Cernuda:

> Con frecuencia su verso es prosaico, en el sentido en que la prosa *escrita* es prosaica, no el habla viva: algo más pensado y construido que dicho. Por las palabras que emplea, casi todas cultas, y por la sintaxis artificiosa, más que "escribir como se habla", a veces Cernuda "habla como un libro".[34]

Este juicio es severo pero muy revelador de una diferencia entre los dos poetas. En un momento en que viven en países de habla inglesa (Cernuda escribe todos los poemas de *Como quien espera el alba* en Inglaterra y Escocia; Paz escribe gran parte de los poemas que he mencionado en los Estados Unidos), los dos poetas descubren e incorporan a su obra elementos de la poesía moderna de lengua inglesa: cierto prosaísmo, un tono confesional, el recurso del monólogo y aspectos de la versificación acentual (más libre que la silábica).[35] Las asimilaciones, sin embargo, son distintas en cada caso. Citaré a continuación un largo fragmento del poema de Paz titulado "Conversación en un bar":

> —Éramos tres: un negro, un mexicano
> y yo. Nos arrastramos por el campo,

[33] "Historial de un libro", *Prosa completa*, p. 927.

[34] "La palabra edificante", *Cuadrivio*, p. 182.

[35] Paz ha reconocido esta confluencia de intenciones al hablar de aquella época en una entrevista: "Cernuda conocía admirablemente la poesía inglesa y su ejemplo me sirvió para penetrar en ese mundo", véase Héctor Tajonar, "Con Octavio Paz y España como tema", *Siempre!*, núm. 1246, 1977, p. 34.

pero al llegar al muro una linterna...
(—En la ciudad de piedra
la nieve es una cólera de plumas).
—Nos encerraron en la cárcel.
Yo le menté la madre al cabo.
Al rato las mangueras de agua fría.
Nos quitamos la ropa, tiritando.
Muy tarde ya, nos dieron sábanas.
(—En otoño los árboles del río
dejan caer sus hojas amarillas
en la espalda del agua.
Y el sol, en la corriente,
es una lenta mano que acaricia
una garganta trémula).
—Después de un mes la vi. Primero al cine,
luego a bailar. Bebimos tres cervezas.
En una esquina nos besamos...[36]

La intencionalidad de estos versos y su efecto sobre el lector son marcadamente distintos al estilo meditativo de Cernuda. Tanto la forma de construcción como las yuxtaposiciones y rupturas violentas (reforzadas por los signos tipográficos) producen el efecto de un choque entre dos mundos y dos lenguajes: uno cotidiano y brutalmente coloquial (los pasajes introducidos sólo por guiones); el otro tradicionalmente poético y densamente metafórico (los pasajes encerrados entre paréntesis). El coloquialismo se expresa en frases muy breves con una sintaxis sencilla y un ritmo entrecortado; la elipsis es frecuente (omisiones de los verbos) y el vocabulario es cotidiano. Es un lenguaje que podría ser verosímilmente una conversación en un bar; hasta su contenido es intencionalmente mundanal y anticulto (el trato injusto del racismo norteamericano; la búsqueda no idealizada de una mujer). Debo aclarar que no pretendo hacer un juicio de valor a partir de la dicción poética. La presencia o ausencia del coloquialismo no le confiere valor estético a un poema: el valor depende de cómo el autor utiliza este lenguaje y los otros elementos de la composición poética. Sólo he querido ver cómo cada poeta sigue un camino distinto, a partir de un impulso inicial parecido.

Las coincidencias entre los dos poetas fueron muy reales durante unos pocos años y propiciaron la definición de una voz más personal en el caso de Paz. Es imposible hablar aquí de todos los puntos de contacto: estoy consciente, por ejemplo, de que el amor y el erotismo son un puente

[36] *Libertad bajo palabra*, pp. 99-100.

importante, puesto que en ambos autores el deseo se presenta como transgresión de la moral social vigente. Sin embargo, cada uno lleva este mismo punto de partida a una conclusión distinta: el erotismo de Cernuda *casi no sale de los confines del narcisismo egocéntrico, mientras que en Paz* —sobre todo en su poesía posterior— la persona amada tiene una existencia real que transforma y completa al yo que desea, haciéndolo salir de sí en el acto amoroso. En Cernuda, la persona amada suele ser un pretexto para la realización de la fuerza impersonal del deseo.

Aun cuando en esta época muchos de los poemas del mexicano no sean tan perfectos como algunos que Cernuda escribió, demuestran la asimilación de una dimensión de complejidad y profundidad que no existía en su obra anterior. En este sentido, se podría decir que Cernuda le enseñó, entre otras cosas, las posibilidades del diálogo interior que multiplica las voces del poeta y que ahonda su conocimiento de sí mismo. Tal vez fue el reconocimiento de esto o algo parecido que motivó, en 1954, la única confesión retrospectiva de Paz —que yo sepa— sobre una influencia directa de Cernuda *en sus poemas de entonces*: "La poesía de Luis Cernuda —tras varios contactos anteriores— contribuyó a iluminarme por dentro y me ayudó a decir lo que quería".[37] Durante un corto periodo Cernuda le ofrece la posibilidad de ensanchar y enriquecer su poesía, en lo que atañe a los temas, las formas expresivas y la incorporación de elementos de la poesía de lengua inglesa, pero también le ofrece algo que resultó ser más perdurable: un modelo de fidelidad a los valores de la poesía en una época de nihilismo y pérdida de fe.

[37] "Poesía mexicana moderna" [1954], recogido en *Las peras del olmo*, p. 73.

LUIS CERNUDA, *VARIACIONES SOBRE TEMA MEXICANO*: EL ESPACIO Y EL TIEMPO RECOBRADOS

BERNARD SICOT
Federación de las Alianzas Francesas y Franco-Mexicanas de México

Más allá del amor reencontrado, en edad madura, por tierra mexicana y que dio nacimiento a los *Poemas para un cuerpo*, más allá del cielo mexicano, de un clima que ya no es el del norte, más allá de ese nuevo hundirse en el idioma materno, Luis Cernuda vuelve a encontrar en México espacios andaluces, iglesias, conventos, patios, jardines cerrados, espacios que, como los de *Ocnos*, se ahondan y en los que la profundidad, elemento esencial del paraíso sevillano, perdido en el exilio norteño, se ofrece nuevamente al que sabe penetrarla y revivir así satisfacciones de infancia.

Cerca de la ciudad de México, el convento de Tepotzotlán se presenta al poeta como un acogedor laberinto. Esconde primero, detrás de sus muros, uno de aquellos rincones en los que, medio siglo antes, gustaba de acurrucarse el niño de Sevilla: un patio con naranjos. A este lugar reencontrado, a este "rinconcillo andaluz",[1] como escribe Cernuda, se accede después de haber atravesado una larga "galería" de sombra, así como unos arcos, cada uno de los cuales va repitiendo un esbozo esférico de protectoras virtudes. Más lejos, en el espacio cuadrado del patio, la fuente, como en su provincia natal, inscribe su acuático círculo, rodeado del verde de los naranjos. Sentado, inmóvil, el poeta descubre nuevamente una posición que le era familiar, así como la felicidad de su mirada contemplativa: "Sentado en un poyo, miras y miras embebido..." (*PR*, 149). Cuatro veces se repite la palabra "rincón" en el poema, como eco de todos los rincones de *Ocnos*, rincones en los que Albanio vivía la "conjunción" del cuerpo y del espacio.[2]

[1] Luis Cernuda, *Prosa completa*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 149. En adelante, se identificarán las citas mediante la sigla PR, seguida por el número de la página.

[2] Cf. Claude Esteban, *Conjoncture du corps et du jardin*, París, Flammarion, 1983.

Después de los años de exilio errante, después de haberse perdido por las inmensidades espaciales, después del infernal movimiento ininterrumpido, Cernuda reencuentra un centro, una inmovilidad paradisíaca: este rincón, escribe, "está lleno de sol y de calma; de calma filtrada por los siglos, de vida apaciguada" (*PR*, 149).

Pero sigue internándose por el convento laberíntico. En la iglesia, en la que penetra después de haber atravesado sucesivamente el vestíbulo de entrada, el claustro de las cisternas y otras estancias, se abre una puerta lateral; un oscuro pasadizo conduce al poeta, a lo largo de la capilla de Nuestra Señora de Loreto y del relicario de San José, hasta el camerín de la Virgen, lugar de pequeñas dimensiones, de plano octogonal, casi circular y cuyo volumen se redondea bajo una cúpula escasamente iluminada por la linterna que filtra la luz del día. Luis se encuentra ahí, después de un movimiento penetrante algo incestuoso, llegado al extremo de las profundidades del laberinto, en un espacio hueco, reducido y cerrado, redondo y envolvente. Rodeado por esa "gruta mágica", que también llama "pozo" y "caverna", tan fuerte resulta para él la sensación de hundimiento chtónico que: "Bajo tierra te crees, en un antro" (*PR*, 140-1). Pero un antro que nada tendría de infernal, contrariamente a aquella plazuela de un parque inglés que, en *Ocnos*, se volvía cráter. Se trata aquí, en lo más profundo del convento de Tepotzotlán, de un antro acogedor que reúne en sí varios de los símbolos y muchas de las protecciones del vientre materno, larga búsqueda del poeta a lo largo de su vida.

El jardín sevillano, mediterráneo, otro gran tema que el poeta andaluz compartía con el Gide de *Amyntas* y de las *Nourritures terrestres*, Cernuda lo encuentra nuevamente en Cuernavaca. El jardín Borda, después del parque del exilio en Glasgow, con su rala vegetación, sus árboles que sólo troncos son, su falta de profundidad y de humedad, sus hojas secas, le ofrece al contrario sus bóvedas vegetales, las palpitaciones de un cuerpo vegetal que nuevamente lo acuna y el murmullo húmedo de sus fuentes, cerca de las que se yerguen altas palmeras. Como Verlaine, Cernuda hubiera podido escribir:

> Ayant poussé la porte étroite qui chancelle
> Je me suis promené dans le petit jardin
> Qu'éclairait doucement le soleil du matin,
> Pailletant chaque fleur d'humide étincelle.
>
> Rien n'a changé, j'ai tout revu [...][3]

[3] Paul Verlaine, "Après trois ans", *Oeuvres poétiques complètes*, París, Gallimard, 1962, p. 62.

Cernuda vuelve a encontrar, en la capital de Morelos, cerca de una catedral cuya torre en algo recuerda la Giralda sevillana, una imagen paradisíaca que, en realidad, no lo había abandonado nunca y, refiriéndose a los jardines del Alcázar de Sevilla, a los que en *Ocnos* dedica un poema,[4] el poeta precisa: "algo te trae a la memoria aquel otro cuya imagen llevas siempre en el fondo de tu alma" (*PR*, 143). Se trata, efectivamente, del descubrimiento de lugares idénticos a los de la infancia y de la juventud, lugares dotados de profunda intimidad, relacionados para Luis con las capas más hondas e inconscientes del ser.

De *Ocnos* a *Variaciones*, de la infancia a la edad adulta, el poeta revive y repite las mismas imágenes que, en realidad, son deseos y, en el caso preciso de Cernuda, un deseo dominante: el de la madre. Groddeck escribe:

> parce que nous refoulons et ne détruisons point, nous sommes à jamais obligés de faire renaître à nouveau certaines manifestations que nous sommes contraints de recommencer, de recommencer sans cesse. Croyez-moi, la répétition d'un désir est fréquente.[5]

Bachelard, por su lado, recuerda que estas imágenes espaciales son imborrables y constitutivas del ser,[6] porque "'l'espace est notre ami', 'notre atmosphère' spirituelle, alors que le temps 'consume'".[7] Si cabe hablar de un "Luis Cernuda mexicano",[8] según la bella y reciente fórmula de Vicente Quirarte, es también porque el poeta reencuentra en un país, lejano del suyo por la geografía, pero tan cercano por su atmósfera secreta, después de haber rodado durante años por el laberinto caótico del exilio en el que no reconocía nada de lo que lo habitaba desde siempre, la intimidad de las profundidades espaciales y maternas de la infancia. México le brinda un retorno hacia la madre, un retorno hacia lo que el poeta lleva escondido en sí y que constituye su ser más profundo. Es factible, en efecto, reencontrar, casi proustianamente, espacios perdidos, antaño familiares, descubrir, como escribiera Georges Poulet, al tratar de Baudelaire, "le connu dans l'inconnu".[9] Y Poulet añade: "se reconnaître en un lieu, une musique, une sensation, c'est plus que retrouver cette sensation, c'est y retrouver son être".[10]

[4] "Jardín antiguo", (*PR*, 39).

[5] Georg Groddeck, *Au Fond de l'homme, cela*, París, Gallimard, 1963, p. 156.

[6] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France, 1974, p. 28.

[7] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Bordas, 1982, p. 474.

[8] Vicente Quirarte, "Luis Cernuda, mexicano", *Sábado*, supl. de *Uno más uno*, 23 de marzo de 1991, pp. 1-4.

[9] Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, París, Editions du Rocher, 1976, t. 1, p. 426.

[10] *Ibid.*, p. 427.

Lo que experimenta Cernuda no es, como bien lo vio James Valender,[11] un retorno al edén mítico de la infancia, sino un retorno a unos lugares, a unos espacios concretos que son los de sus sueños más intímos y, tal vez, más inconscientes. Los que constituyen la base subterránea de su ser secreto. El poeta escribe, a propósito de un patio de un convento mexicano:

> Viendo este rincón, respirando este aire, hallas que lo que afuera ves y respiras también está dentro de ti; que allá en el fondo de tu alma, en su círculo oscuro, como luna reflejada en agua profunda, está la imagen misma de lo que entorno tienes: y que desde tu infancia se alza, intacta y límpida, esa imagen fundamental, sosteniendo, ella tan leve, el peso de tu vida y de su afán secreto (*PR*, 149).

¿Cómo expresar mejor la concordancia de lo exterior y de lo interior que, en el exilio, parecía perdida para siempre? El poeta de *Variaciones*, al acumular en pocas líneas expresiones tales como "en el fondo de tu alma", "círculo oscuro", "agua profunda", "imagen fundamental", "afán secreto", dice lo que yace en lo más profundo de su ser y que, desde lo inconsciente, resurge, al contacto con una realidad precisa, hacia las capas superiores de la conciencia. El contenido latente de su sueño fundamental se está haciendo manifiesto. El poeta no revela, explícitamente, la naturaleza exacta de ese sueño, pero lo evoca como un "afán secreto", un sueño del que estaría, en México, encontrando la clave.

Lo que vemos realizarse en *Variaciones* es un retorno hacia "des espaces de la stabilité de l'être",[12] o hacia lugares reencontrados "comme les moments perdus",[13] según escribiría Georges Poulet. Retorno incompleto, sin duda, pero retorno fundamental, sin embargo. Incompleto en la medida en que, si los espacios edénicos son reencontrados en tierra mexicana, real y concretamente, el tiempo, en cambio, el "tiempo cruel", se perdió para siempre. Y, si en el espacio cabe tiempo, sólo se trata de unos momentos fósiles, semejantes al insecto prisionero en una gota de ámbar, y los recuerdos, recuerdos son. Bachelard escribe:

> C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisée par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés.[14]

[11] James Valender, *Cernuda y el poema en prosa*, Londres, Tamesis Books, 1984, p. 120.
[12] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 27.
[13] Georges Poulet, *L'Espace proustien*, París, Gallimard, 1982, p. 74.
[14] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 28.

Y también añade: "Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça..."[15]

Por medio de la memoria trabajada por el olvido, el poeta exiliado, que iba componiendo *Ocnos* en Glasgow, reencontraba momentos de su pasado. Los recuerdos del tiempo, como los del espacio sevillano, estructuraban el libro. La mayor parte de los poemas eran entonces la evocación de un momento, muchas veces paradisíaco, casi siempre ligado a un lugar preciso, pequeño universo cerrado que desde las primeras palabras sumergía al lector en un breve universo espacio-temporal que era el del texto mismo.

En *Variaciones sobre tema mexicano*, el proceso es sensiblemente distinto. Si en México el poeta se acuerda, es gracias al descubrimiento de lugares que, aunque desconocidos, en realidad le son familiares desde la infancia por sus características. Con la ayuda de esas "images fidèlement aimées, si solidement fixées dans [sa] mémoire",[16] Cernuda se acuerda y sueña. A propósito de Proust, Georges Poulet, siguiendo a Bachelard, también escribe las siguientes líneas que se pueden aplicar perfectamente a nuestro poeta y que parecieran salir directamente de una de sus meditaciones sobre la memoria y el tiempo:

> Nous ne revivons pas nos années dans leur *suite continue* jour par jour, mais dans le souvenir figé, dans la fraîcheur ou l'insolation d'une matinée ou d'un soir, recevant l'ombre de tel site *isolé*, *enclos*, immobile, arrêté et perdu loin de tout le reste.[17]

Esta vinculación del recuerdo con lugares aislados, cerrados, con patios, claustros o jardines es uno de los grandes temas recurrentes en la poesía de Cernuda. El jardín, sobre todo, adquiere, con toda su fuerte simbología, un valor especial, como tema reiterado insistentemente desde los poemas de las *Primeras poesías*, hasta los últimos libros. Pero este tema incluye los cementerios y las ruinas, que también son jardines cerrados del exilio. Entonces, los títulos de los poemas se repiten a lo largo de la obra en verso o en prosa, como ecos de un mismo tema: a "Cementerio en la ciudad", poema del libro *Las nubes*, corresponde "Otro cementerio", publicado en *Vivir sin estar viviendo*; y "Otras ruinas", de este mismo libro, es el eco de "Las ruinas", poema publicado anteriormente en *Como quien espera el alba*. En estas insistentes repeticiones temáticas, que se podrían ampliar a todas las penetraciones hacia lugares cerrados, es lícito ver una forma de

[15] *Ibid.*, p. 27.

[16] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, París, Presses Universitaires de France, 1978, p. 2.

[17] *Études sur le temps humain*, t. 1, p. 431.

tratar el tema del tiempo cíclico. Del tiempo reencontrado proustiana y cíclicamente, en países distintos, gracias a lugares diversos pero cuyas características concretas y simbológicas son, en gran parte, comunes. Como lo son, igualmente, los ritos de penetración, que exigen, antes de permitir el acceso al centro deseado, la transgresión de sucesivos obstáculos. Volvemos a encontrar, entonces, en esta periodicidad de los ritos de acceso, a lo largo de la vida del poeta, pero también en el tiempo de la obra, que es el del lector, la imitación de lo que Mircea Eliade llamaría "[le] geste archétypal du dieu ou de l'ancêtre qui a eu lieu dans un temps mythique".[18] Y Cernuda escribe: "he buscado siempre lo que no cambia, he deseado la eternidad" (*PR*, 107). Lo que no cambia le era ofrecido, en parte, por el efecto de la repetición. Añadía, por lo tanto, a los recursos habituales de la lucha contra el tiempo cruel (dilatación de los instantes, memoria desafiando el olvido, memoria profunda como en el caso de Proust), el recurso al tiempo mítico del cual Eliade pudo escribir:

> Tout rituel, toute action pourvue de sens, exécutés par l'homme, répètent un archétype mythique; [...] la répétition entraîne l'abolition du temps profane et la projection de l'homme dans un temps magico-religieux qui n'a rien à voir avec la durée proprement dite, mais constitue cet "éternel present" du temps mythique. Ce qui revient à dire que, concurremment avec les autres expériences magico-religieuses, le mythe réintègre l'homme dans une époque atemporelle qui est en fait un *illud tempus*, c'est-à-dire un temps auroral, "paradisiaque..."[19]

No debe sorprendernos, al explorar en Cernuda, con la ayuda de Eliade, el valor del tiempo mítico, encontrar una alusión al paraíso. El tema es fundamental en su poesía. Pero, siguiendo la recomendación de James Valender, no conviene apresurarse a deducir que el poeta reencontró en México el edén andaluz de la infancia. Después de haber mostrado cómo Cernuda descubre, en su nuevo país de residencia,[20] lugares similares a los del edén, podremos añadir que reencuentra en *Variaciones* momentos de ese tiempo que, siguiendo a Eliade, bien podríamos llamar mítico. Los ritos, es decir, las penetraciones, las vías de acceso, pero también las actitudes, se repiten y repiten las que encontramos en *Ocnos*. He aquí algunos ejemplos escogidos de cuatro poemas distintos:

[18] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, París, Payot, 1948, p. 337.

[19] *Ibid.*, p. 366.

[20] En una carta a José Olivo Jiménez, escrita en Los Ángeles y fechada el 28 de septiembre de 1962, Cernuda afirma: "Y el verano lo he pasado en México, de donde soy residente". Véase Luis Cernuda, *Epistolario inédito*, Fernando Ortiz (ed.), Sevilla, Compás, 1981, p. 135.

a) "El patio":
[...] al salir a esta galería del convento, tras los arcos blancos [...] ves el patio. [...] Sentado en un poyo, miras y miras embebido (*PR*, 149).

b) "Un jardín":
Al cruzar el cancel, aun antes de cruzarlo, desde la entrada al patio, ya sientes ese brinco, ese trémolo de la sangre, que te advierte de una simpatía que nace. Otra vez un rincón. ¿En cuántos lugares, por extraños que algunos fueran para ti, no has hallado ese rincón donde te sentías vivo en lo que es tuyo? (*PR*, 143).

c) "El mirador":
A este rincón del convento, suelo desigual de ladrillos rosáceos [...] los dos arcos de su esquinazo abierto sobre el paisaje te atraen, te llaman desde el corredor del claustro. Acodado luego en el muro, miras el paisaje [...] (*PR*, 126).

d) "La gruta mágica":
La nave es como otra cualquiera en una iglesia de aquí, donde tantas son hermosas. Pero al atravesarla, tras de un cancel lateral, te encuentras en un paraje inesperado y extraordinario (*PR*, 140).

En Tepotzotlán, en el jardín Borda de Cuernavaca, como lo hiciera en Sevilla, Cernuda repite ritos de penetración o de actitudes, miradas y posiciones de inmovilidad y *Variaciones* reitera los misterios de *Ocnos*. En México, no sólo vuelve a descubrir el poeta la profundidad de los espacios recoletos que tanto pudo añorar en el exilio norteño, sino que vive la repetición de momentos míticos que le permiten escapar al tiempo profano en la misma forma en que, tras las paredes cerradas, escapaba al espacio profano. En este sentido sí se puede decir que el poeta redescubre fragmentos del edén andaluz de la infancia, tal como aparece en *Ocnos*.

Pero Cernuda es consciente del carácter irrisorio de su lucha contra el tiempo. No pierde de vista que los recursos empleados para aplacarlo sólo son ineficaces subterfugios y que ninguna vuelta verdadera es posible. El poeta que se vio, muy pronto en la vida, "arrastrado en el avanzar incesante del tiempo" (*PR*, 58), que confiaba a una de sus fieles amigas: "el tiempo no hace otra cosa que huir, aunque algunos ilusos quisiéramos detenerlo",[21] que escribía, en el poema "Jardín antiguo", de *Ocnos*: "deseaste volver

[21] Carta a Nieves Mathews, Cambridge, 9 de agosto de 1944. *Apud* Rafael Martínez Nadal, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 146.

a aquel jardín y sentarte de nuevo al borde de la fuente, para soñar otra vez la juventud pasada" (*PR*, 40), no ignoraba que en este campo todo es sueño e ilusión. Sentado, muchos años después de haber salido de Sevilla, años después de los recuerdos de *Ocnos*, a orillas de una alberca del jardín de Cuernavaca, reencuentra un lugar, repite una actitud. Pero las fuentes de juventud no existen y si los lugares son similares, si la ilusión del momento le permite escribir "Pasado y presente se reconcilian, se confunden[...]" (*PR*, 144), el poeta notará, inmediatamente después, el carácter insidioso de esta confusión, pues el joven que deambulaba por los jardines del Alcázar no es el mismo que el hombre ya añoso que está sentado en el jardín Borda. Decenios los separan y el poeta reconoce:

> al pasar bajo estas ramas, entras, respiras, te mueves, un poco inhábilmente, como quien va distraído, dejando que su pie caiga sobre las mismas huellas de alguien que le precediera por el mismo camino. Sentado al borde de la alberca, bajo los arcos, piensas como tuya una historia que no fue tuya (*PR*, 144).

El tiempo, el tiempo real, irremediablemente cumplió su oficio y para expresarlo, el poeta encuentra nuevamente el tono de Gide quien, en *Amyntas*, también sabe reconocer el jardín que lo rodea y que lo habita, pero no el tiempo. Los dos, el francés y el andaluz, tan distintos y tan cercanos, vuelven a vivir la identidad de los lugares amados, pero no pueden menos de constatar cuánto su ser ha cambiado. Gide escribe:

> Je rentre au coeur de ma jeunesse. Je remets mes pas dans mes pas [...] Douceur des ombres claires, murmures des jardins, parfums, je reconnais tout, arbres, choses... le seul méconnaissable, c'est moi.[22]

[22] André Gide, "Le renoncement au voyage", *Amyntas*, París, Nouvelle Revue Française, 1946, pp. 165-166.

MAX AUB Y LA POESÍA DE LAS DOS ORILLAS

José Emilio Pacheco
El Colegio Nacional

A Manuel Durán

Max Aub (1903-1972) es, como dijo Borges de Quevedo, una vasta y compleja literatura con su pluralidad de géneros y su diversidad de épocas, corrientes encontradas y aun tendencias enemigas (la novela –reportaje de los treinta contra la antinovela paródica de cuarenta años más tarde). Escribió acerca del siglo xx con la energía y la inagotable inventiva que poseyeron los autores del siglo xix. Sus obras completas llenarían tantos volúmenes como las de Tolstoi o Víctor Hugo. Decirle "hombre de letras" sería regatear el sitio central que le corresponde como novelista y dramaturgo en las literaturas hispánicas de nuestro tiempo.

Es fuerte la tentación de retomar el adjetivo de George Steiner y llamarlo "extraterritorial": un escritor francés que se hace español y termina por volverse mexicano. Pero Max Aub tiene un territorio preciso, la España de 1914-1939, a la que más tarde anexó algunas regiones de México y un epílogo, *La gallina ciega*, crónica de su regreso treinta años después.

Al centro de este país de la memoria y la imaginación está la guerra. Encuentra su más amplio testimonio literario en las novelas que forman *El laberinto mágico*: *Campo cerrado*, *Campo de sangre*, *Campo abierto*, *Campo del Moro*, *Campo francés*, *Campo de los Almendros*. El narrador de *El laberinto mágico* fue antes el novelista lírico y experimental de *Geografía* y *Fábula verde* y, en su última etapa, el autor de dos antinovelas excepcionales en su momento y todavía ahora: *Jusep Torres Campalans* (1958), invención total de un pintor hasta con sus dibujos y sus cuadros, hecha en forma de una monografía acerca de su vida y su obra que plantea interrogantes en torno al arte, la crítica, la historiografía, el mercado, el prestigio y la fama; y *Juego de cartas* (1964), novela para armar en que la ordenación azarosa la da el despliegue de las barajas en el juego y muestra lo inestable de toda

identidad: somos una persona distinta para cada uno de los seres con quienes nos hemos relacionado en nuestra vida.

También el *Teatro completo*, éste sí reunido en un solo tomo, bastaría para llenar una vida de escritor, y va de las obras vanguardistas de los veinte a los dramas de la Segunda Guerra Mundial y a las piezas en un acto, magistrales en su breve intensidad, y *El cerco*, que imagina la muerte del Che Guevara, escrita a pocos días de los hechos.

En su generación, la misma de los grandes poetas del 27 y de "Contemporáneos", Max Aub es el cuentista de obra más amplia y variada. Junto a *La verdadera muerte de Francisco Franco* y los *Cuentos mexicanos (con pilón)*, hay que mencionar aquí los cuentos de una o dos líneas que forman *Crímenes ejemplares*, muchos de ellos a la altura de "El dinosaurio" de Monterroso. Los *Crímenes ejemplares* fueron decisivos para que póstumamente se le otorgara en París el Gran Premio del Humor Negro.

Es posible haber leído durante muchos años a Max Aub y sin embargo no conocer sino una mínima parte de su obra. Escribió para un lector ideal que ya no existe, aquel o aquella capaz de interesarse con gusto y conocimiento de causa en todos los géneros. Como los autores, los lectores también se han especializado. Por ello Max Aub se ha vuelto un escritor dividido. Ya nadie puede abarcarlo en su totalidad, esa totalidad en que se encuentra el sentido profundo de su obra: hallar el centro del laberinto en medio de la confusión y la dispersión de nuestro siglo. Lo mágico de ese laberinto, dijo su autor, es el agua que corre en todos sus cuentos y en sus novelas. Con su fluidez, su inestabilidad, sus dones para asumir todas las formas, el agua omnipresente e inaprehensible es el símbolo de los trabajos de Max Aub.

En el siglo de los exilios Max Aub los vivió y padeció como muy pocos. Nació en París, hijo de alemán y francesa. A sus trece años la Primera Guerra Mundial, que aisló al adolescente Borges en Ginebra y propició el nacimiento de Cortázar en Bruselas, llevó a Max Aub a Valencia y a la lengua española. La eligió como suya y la dominó como sólo unos cuantos hablantes naturales lo consiguen, pero en ella tampoco dejó de ser nunca un caso aparte.

La fuerza y la extrañeza de Max Aub radican en que su prosa y su verso son suyos nada más, no se parecen a la prosa y el verso de nadie. Valenciano y español de todas las Españas, Max Aub fue también un exiliado dentro del exilio en México. Ello le dio una rara libertad de apropiación que lo hizo uno de los muy contados narradores españoles interesados en escribir sobre temas, personajes y ambientes de su tercera y última tierra.

En un momento de resurrección del nacionalismo intolerante y criminal y de generalizada xenofobia, vale la pena recordar que muchas de las películas más *mexicanas* de Emilio Fernández tuvieron como coguionista a

Max Aub, sin crédito o con él, y que también fue importante su participación en *Los olvidados*. Si Borges se definía en 1940 con la frase "escribe en vano argumentos para el cinematógrafo", Max Aub se retrató así en su propia nota de la *Antología traducida*: "Lo único que consta es que escribió muchas películas mexicanas carentes de interés". No carece de interés, en cambio, el que haya filmado con André Malraux *Sierra de Teruel* ni que haya sido él, como funcionario de la España republicana en París, quien encargó a Picasso que pintara *Guernica*.

Max Aub escribió varios libros de versos, casi todos inaccesibles. Se inició en 1924, a los 21 años, con *Los poemas cotidianos* y una década más tarde publicó otro libro titulado simplemente *A*. En 1944 apareció aquí el *Diario de Djelfa* y en los cincuenta se imprimieron *Canciones de la esposa ausente* y *Lira perpetua*. Max Aub no tuvo decadencia. Muchas de sus obras mejores son las de los últimos años. Lo demuestra la *Antología traducida* en su versión de 1975 que incorpora la primera edición de 1963 más las *Versiones y subversiones* que editó Alberto Dallal en 1971.

Hay tanto que leer, la ansiedad por lo no leído es tan grande que sentimos como una liberación las descalificaciones de autores y obras. Una laguna menos, otra ignorancia que no engendra culpa. Max Aub se autodescalificó como poeta y lo aceptamos al pie de la letra. En *El arte de narrar* le dijo a Emir Rodríguez Monegal: "Sender no es poeta. Para eso basta leer sus versos, como para darse cuenta de que tampoco lo soy yo, basta leer los míos". Y en el prólogo de la *Antología traducida* propaló la opinión de su tío, real o imaginario, Ludwig Aub: "No tienes el menor sentido de la música". Y abundó: "Escribí muchos renglones cortos con la esperanza de que fuesen versos. Joaquín Díez-Canedo siempre me los echa en cara. Sin más dificultad que la tristeza, acabó por convencerme".

No es preciso refutar a Max Aub por el camino sesgado de elegir en su narrativa páginas poemáticas o poemas en prosa que justificarían para él un título que fue el primero en negarse. Bastan dos libros: el *Diario de Djelfa*, verdadera poesía del universo concentracionario que tan trágicamente define a nuestro siglo, y la *Antología traducida*.

Djelfa fue un campo de concentración francés situado en Argelia al pie del Atlas y a la orilla del Sahara. Max Aub pasó dos años allí. Logró escapar de sus alambradas para venir a México y hacer entre nosotros la parte más importante de su trabajo literario. Los poemas que escribió en Djelfa son poesía de resistencia contra la derrota, la humillación constante, la desesperanza de ver hundida y traicionada la propia causa y, al parecer, triunfante e invencible el avance de los ejércitos fascistas.

La *Antología*, testamento y despedida poética, es un juego pero un juego en serio. Pertenece al mismo orden de la novela *Jusep Torres Campalans* y

desde luego se relaciona con el *Cancionero apócrifo* de Machado y los heterónimos de Pessoa. A su vez se remonta a una línea no muy visible de la literatura española que inicia fray Antonio de Guevara con su *Relox de príncipes o Libro áureo del emperador Marco Aurelio* y da en los veinte los brillantes pseudoapócrifos medievales de Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes, los grandes amigos literarios de Max Aub.

Es un libro perturbador porque su afirmación de la poesía se basa en la negación de los conceptos del poeta, la originalidad, la "creatividad". Aplica al poema lírico un procedimiento novelístico y dramático: junto con el texto se inventa al personaje que lo escribió y se demuestra qué poco cambia la poesía a través de las lenguas, los estilos, las épocas. Al mismo tiempo impugna la noción misma de antología, nuestra idea de las traducciones poéticas, nuestro respeto por la crítica que se ve reducida a una rama de la literatura fantástica.

La nómina de los poetas imaginados e imaginarios va desde el anónimo egipcio, la conductora espartana de coros, los chinos, coptos y romanos, hasta dos poetas menores y desconocidos del siglo XX que se llaman "Vladimiro Nabukov" y "Max Aub", homónimo del compilador. Asombra para 1963 el número de mujeres incluidas: Hagesícora, Subi-dhu, Azzobal, Rosa Maaktana... Y es constante la presencia del tema judío, es decir del doble o triple exilio: la Diáspora, la expulsión de Sefarad en 1492, el destierro mortal que fue el nazismo.

La labor poética de Max Aub no termina en los confines de su propia escritura. Fue el más activo enlace entre la poesía de las dos orillas y después de su muerte nadie ha llenado esta función. En un momento en que la literatura española anterior a 1936 había sido secuestrada por el hispanismo franquista, Max Aub la rescató para nosotros en su utilísimo *Manual* y en su ejemplar antología de *La prosa española del siglo XIX* en tres volúmenes. Nos hizo ver de otra manera la poesía del 98 y del 27, nos organizó en un cuadro crítico la producción del exilio y, sobre todo, fue el revelador y promotor de la poesía de los jóvenes que llegaron niños a México y de los poetas que en la península encarnaban la resistencia contra Franco. (Sus trabajos están reunidos en *Poesía española contemporánea*, 1969.) Al mismo tiempo hizo en 1960 una *Antología de la poesía mexicana* que publicó Aguilar, y muchos ensayos y artículos para España sobre nuestros poetas.

La literatura es y tiene que ser desacuerdo y polémica pero también conocimiento, intercambio y amistad. La casa de Max Aub en Euclides fue el equivalente de la casa de Vicente Aleixandre en Madrid: el lugar en que podían conocerse y conversar españoles e hispanoamericanos, jóvenes y viejos, sonetistas y surrealistas. Los libros españoles llegaban a Euclides y

eran leídos por todos los amigos de Max Aub. Había una circulación y un diálogo trasatlántico a distancia que hoy se han perdido casi por completo.

Mucho de lo que se escribió aquí del 60 al 70 hubiera sido muy distinto y muy pobre sin la presencia de Max Aub. Nunca se dio aires de maestro o de caudillo y tampoco quiso congraciarse con nadie. Su generosidad no se expresaba en el elogio incondicional sino en la más crítica de las actitudes. La mayor alabanza que uno podía esperar de él era: "No está mal". Porque si lo estaba Max Aub lo iba a decir y a fundamentar sobre el texto con anotaciones de su puño y letra.

Su casa fue algo más que salón literario, café, tertulia. Fue el recinto de la amistad y la pasión por escribir sin esperar ninguna recompensa, no para obtener premios ni para vender muchos ejemplares. La casa de Max Aub fue la casa de la poesía, el barco imaginario en que durante algunos años que no volverán se reconciliaron las dos orillas.

LA POESÍA DE AGUSTÍ BARTRA

JAIME LABASTIDA
El Colegio de Sinaloa

No esperen de mí, hoy, la actitud severa del crítico ni el análisis imparcial y frío del académico. Me lo impiden dos cosas, entre otras posibles. Primero, antes que nada, mi relación de fraternal amistad con el hombre extraordinario que fue Agustí Bartra. Segundo, después de todo, el intenso amor que tengo por su poesía (¿o debería decir, simplemente y de manera desnuda, por la poesía?).

Porque la de Bartra es, antes que todo o después de nada, poesía, es decir, palabra que nace del silencio, palabra que tiene por abrigo el corazón del hombre.

Tengo una deuda personal con Bartra, que nunca, de ninguna manera, jamás, podré saldar. Le debo el que haya dado conciencia de unidad y de catástrofe a un grupo de cinco amigos, hace ya 35 años. Bartra reconoció en Juan Bañuelos, Óscar Oliva, Eraclio Zepeda, Jaime Augusto Shelley y en mí lo que él mismo habría llamado "una voz", quiero decir, una "vocación". Bartra nos hizo sentir, de un modo que va mucho más allá de un mero hecho consciente, que teníamos una "voz" y que nos debíamos a esa "voz"; que la "voz", que la palabra exigía de nosotros una conducta. Bartra, pues, nos dio al mismo tiempo la conciencia de la unidad y de la diferencia; la conciencia del grupo y de sus individuos; la idea de una voz unánime y dispersa; la imagen, frágil al mismo tiempo que durísima, del grano y de la espiga.

La espiga amotinada surgió, en cierto sentido, del propio Agustí Bartra. Él fue como un espejo lúcido en el que nos reflejamos: semejantes, al propio tiempo que distintos.

En lo personal, además, como si lo anterior fuera poco, le debo horas intensas de lecturas y conversaciones, de abismos en poetas que me descubrió, que me hizo leer y amar. Sabía reconocer la profundidad en la voz de un poeta. Le interesaba la honestidad de su palabra, lo característico en él; por decirlo de esta manera: el eco que podía hacer resonar, el sonido, como de campana eterna, como de campana que pudiera transmitir su voz por

cauces profundos, más permanentes que las ondas ágiles del aire, por vetas acaso subterráneas.

Le interesaban los grandes poetas, pero por encima de todos, aquellos poetas que hacían vibrar en él una cuerda sonora de semejanza.

Derrotada la República, cuando atravesó los Pirineos, en pleno invierno (era el 6 de febrero de 1939), sólo llevaba consigo "sarna en la piel y un libro de Rilke en la mochila". Al despedirse de su padre, que se quedaba en España mientras él partía rumbo a México, Agustí le dijo, en una carta luminosa: "Tengo la necesidad y el deber de elevar una voz que no es exclusivamente mía. Tener una voz se paga con silencio y soledad y dolor".

Adviertan ustedes la expresión. Bartra dice que "tiene una voz". La "voz" no es exactamente igual a la "palabra". Aquí, "voz" se aproxima a canto. Los profetas disponen de una voz. Juan el Bautista era una "voz" que clamaba en el desierto. La palabra se escribe y se lee. También se dice, por eso mismo, que se escucha. Pero la "voz" es algo más profundo. Se oye, se canta. La "voz" adquiere resonancia. La "voz" puede ser transcrita al papel, pero está hecha para ser dicha, para ser pronunciada "en voz alta". La "voz" suena, insisto, es canto, no sólo lectura. Se despliega en el aire... aun cuando pueda también desplegarse en el papel. Vive en el tiempo (en el aire), pero puede vivir también en el espacio (en el papel). La "voz" poética, tal como la entendía Bartra, no sólo es escritura, sino también canto.

Pero Bartra entendía también que esa "voz" no era solamente suya. Su "voz" daba voz al silencio. Heidegger, al tratar de encontrar la esencia de la poesía, se adentra en Hölderlin. Dice que la palabra poética es igualmente "la interpretación de la voz del pueblo". Bartra habría suscrito esta expresión: coincidía con Hölderlin y con Heidegger.

Con ellos, pues, también aceptaba un sacrificio. Pagaba el disponer de esa "voz" con silencio, soledad y dolor. Por eso, no vacilo en señalar que Bartra vivió para su "voz" y que estableció un compromiso, sin dulzuras, para con su "voz", su palabra, su poesía, su "vocación".

Por eso mismo, mi gratitud para con él es aún mayor. Bartra se prodigaba conmigo. Me daba lo mejor de sí mismo: su sabiduría y su tiempo. Cada larga conversación conmigo, con un muchacho de escasos veinte años, le significaba un tiempo sustraído a su labor cotidiana. En su modestísimo departamento de la Plaza Citlaltépetl, en una habitación que era tanto recámara como sala de recepción, tanto estudio como espacio abierto al mundo, Bartra hacía a un lado su tarea para dialogar horas enteras con un muchacho, enamorado, como él, de la poesía. Me pedía que leyera mis nuevos poemas, en ocasiones él me leía los suyos. Vivía de sus traducciones. Quiero decir que le robaba horas a su

trabajo para dedicarlas a una conversación amistosa. Aquella luz aún me ilumina.

Por esta causa, pues, como lo he dicho, no puedo acercarme a la poesía de Bartra de ninguna otra manera que no sea la de la comunión. No puedo —ni quiero— asumir distancias frente a ella.

Me acercaré a esta poesía a través de una interpretación, muy certera y eficaz, del mecanismo o la génesis de su creación. Dice Anna Murià, el amor de su vida entera: "Uno de los procesos de la creación de Bartra, el primero y más propio, es el *ver*, la *visión*. —Él *ve* una mazorca de estrellas, *ve* una figura de agua, *ve* una alondra roja, *ve* el mar incendiado... Después viene el trabajoso esfuerzo de buscar las palabras que digan la visión. Sus visiones son infinitas y continuas."

Bartra es, pues, antes que palabra, imagen. Me he expresado de manera torpe y defectuosa. Adviertan ustedes lo que dice Anna. Bartra *ve*, tiene *visiones*. El poeta ve visiones, o sea, cosas que no existen. Anna lo señala: ve una mazorca de estrellas o el mar incendiado. Su poesía, por ello mismo, no está construida a partir de asociaciones fónicas o rítmicas: las palabras, en Bartra, no producen palabras. Lo que desencadena el proceso verbal es una visión, no un sonido; una facultad del ojo, no del oído.

Entendámonos, sin embargo. Se trata de un poeta plástico. De ahí su cordial relación con los pintores. Ana Cecilia Treviño, "Bambi", lo ha captado de modo extraordinario. En su libro *El ojo de Polifemo* (México, Costa-Amic, 1957), ha puesto en relieve cuánto de pintura y color, de luz y visión, existe en la poesía de Bartra. Insisto: habría que señalar que hablamos de objetos creados por la fuerza del ver: una mazorca de estrellas, un mar incendiado.

Luego, añade Anna, procede el lento trabajo de traducción de esa visión a lenguaje. Un "esfuerzo" por buscar las palabras que digan la visión. Una visión disociada de las palabras. Una visión de lo que es creado, de lo que no existe. Bartra ve lo que no es. Bartra ve una pura nada. O, mejor dicho, lo que ve es un largo producto de una calma tensa y en acecho.

Alguna vez me reprochó el que yo destruyera mis versos, cuando no se correspondían con la estructura de un poema. Él me confesó que jamás borraba un verso. No entendí entonces la razón, o sus razones. Me dijo, por una parte, que nadie podía saber si aquel verso destruido era o no el mejor. Por otra parte, me hizo saber cuál era el metabolismo de su proceso creador. Después de esa "visión", Bartra tardaba largas horas, acaso días, quizá semanas, "construyendo" en su interior, poco a poco, el poema. Como dice Anna, buscando las palabras para "decir la visión". Cuando se sentaba a escribir, el poema nacía de golpe, intacto y perfecto. Jamás lo vi tachar, ni siquiera una palabra.

¿Qué tipo de escritura se produce, gracias a este mecanismo verbal? Una poesía marmórea, de bloques macizos, de sonoros bloques macizos; estática, estatuaria. Aun las novelas y las obras dramáticas de Bartra carecen de narración; en ellas no "pasa" nada. No hay presentación, trama, desenlace. Carecen de acción, no se desarrollan. Son visiones, tiene razón Anna. Visiones que se traducen en grandes cantos: en ellas nace la voz. Oigamos, por ejemplo, lo que dice Adila: "Hacia ti he subido, herida de silencio". Marsias responde: "¡Y yo sé cuán profunda es cualquier ascensión!". Adila concluye: "¡Y alta toda caída!".

La relación amorosa, en Bartra, se da a partir de grandes símbolos. La mujer es la tierra, el hombre es la lluvia; la mujer es la espera, el hombre es el viento, la partida. La mujer es el mar, el hombre es el remo.

Por esta causa profunda, Bartra ha elegido a Odiseo como a su semejante. En *Odiseo*, acaso su libro más bello, Bartra encuentra su libertad mayor. Él mismo es Odiseo. Dice: "comprendí que mi vida, como a él su destino, me había convertido en un esclavo del regreso". Estas líneas fueron escritas por 1950. Veinte años más tarde, Agustí volvía a España, a Cataluña, como Ulises, para entregarse amorosamente a su tierra.

¿Qué hace Bartra en *Odiseo*, de qué manera trata el material lingüístico de Homero? ¿Qué relación guarda con el poema que funda la tradición de Occidente?

Bartra no intenta una reconstrucción filológica del poema homérico ni, menos aún, alguna posible corrección del texto griego. Lo que Bartra se propone es llenar largos silencios, poner nuevas huellas en los espacios vacíos, decir otras palabras en donde Homero ha callado.

Han transcurrido, sin embargo, 27 siglos entre un poeta y otro, mucha sangre, demasiada historia. Bartra ha humanizado al héroe homérico y lo ha hecho hablar con otra voz, mirando hacia su interior. Cierto, Odiseo se ha convertido, para nosotros, los occidentales, en un símbolo aún más que en un mito. Es el símbolo del viaje, de la partida, del regreso. En un aspecto más profundo, Odiseo simboliza *todo viaje*, quiero decir, pues, un solo y único viaje, el único viaje que todos y cada uno de nosotros hacemos: el viaje de la vida hacia la muerte.

El Odiseo de Bartra se inicia con la imagen de un arado, blanco, enterrado, inútil, sin quien lo gobierne, en la era. Ha sido abandonado por el sembrador, por el hombre que lo trabaja, por Odiseo. Y el libro termina con otra visión, la de un remo negro. El último pasaje de ese largo poema en prosa es, pues, la imagen de la muerte... y también de la vida.

Ninguna de estas imágenes se encuentra en Homero. Como se sabe, los héroes homéricos, como los dioses griegos, tienen una edad perenne. Homero los llama *áneres* (*ándres*), los hombres (y las mujeres) en la plenitud

de su naturaleza. No envejecen... o buscan la "bella muerte" que les proporciona el combate en contra de otro héroe igualmente glorioso. Ulises, pues, parte a la guerra de Troya en esa edad plena, la edad *áneres*; y regresa a Ítaca, veinte años más tarde, en la plenitud de sus fuerzas, íntegro, entero: ni Penélope ni él han envejecido.

Bartra, en cambio, no sólo habla de la muerte de Argos (una visión desde el cráneo del perro, cuando huele a su amo, que se acerca), sino también recrea la muerte de Laertes, la de Penélope y aun la misma muerte de Odiseo.

No puedo examinar, en este breve espacio, la enorme riqueza metafórica, conceptual y simbólica; la poderosa riqueza lingüística de este libro, *Odiseo*, por cuya sola producción Bartra ocuparía un lugar de excepción en las letras romances.

Debo aclarar que la verdadera patria de todo poeta es el lenguaje y que la lengua en la que Bartra se expresaba era el catalán. Por eso, he de señalar que el *Odiseo* que conozco, en español, se debe también a la acción traductora de otro poeta, Ramón Xirau. Pero, aun si olvidáramos la multitud de poemas extraordinarios que Bartra produjera; aun si hiciéramos caso omiso de "El árbol de fuego", el "Poema del hombre", "Pau Casals", "El gigante", "El gallo canta para los dos"; aun si no supiéramos que Bartra fue el traductor de Apollinaire y Aragon, de Whitman y Eliot, de Roumain, Sédar Senghor y Césaire; aun si no conociéramos *Deméter, Quetzalcóatl* o *Marsias y Adila* (cumbres de toda poesía), este solo libro, *Odiseo*, haría la gloria de un poeta.

Me limitaré, por lo tanto, a examinar uno o dos aspectos. El libro se cierra, como dije, con la muerte de Ulises, viejo ya, en Ítaca. Su muerte es serena, de una serenidad difícilmente sospechable en un hombre de acción, como éste, que participó en la Guerra de Troya, cegó al cíclope Polifemo, perdió su nombre por un momento (se hizo Nadie) para recobrarlo como el nombre universal de todos (todos volvemos, después de un viaje, a la tierra: morimos). Bartra lo hace morir en el campo, solo y desnudo.

Estamos en un campo cultivado. Ulises se recuesta sobre las espigas, los segadores cortan las mieses. Tres momentos coinciden: la tarde (dice Bartra: "La llanura ya no era del día, pero la noche aún no se había apoderado de ella"), la cosecha ("Sólo se oía el zumbido de las hoces al cortar las espigas y el canto de los grillos") y la vejez de Ulises. Si ustedes reflexionan en estos momentos, advertirán que coinciden, que interna, conceptual y metafóricamente son uno solo: el mismo tiempo, grávido, de la madurez, de la plenitud, de la tarea cumplida.

Ulises, además, ha visto el amor en su nieta, Neria, la hija de Telémaco. Ha comprendido que ella tiene la necesidad de la entrega (he aquí las

palabras con las que Ulises describe o, mejor aun, comprende a su nieta: "Es hermosa y huele a árbol... su voz suena como agua entre piedras. Está llena de amor"). El anciano sabe que Neria es como la tierra: que debe dar frutos, entregarse al sembrador. Tendido en las eras, Ulises ve la sombra de un cuerpo y oye un murmullo. Él permanece en silencio, mientras el amante de su nieta interroga: "¿Dónde estás, Neria?" Y la joven contesta: "¡Sube, Laos!" Nada ocurre, entonces, sino un grito del poeta: "¡Oh, las estrellas, las altas estrellas!"

Ha entrado la noche. Ulises se pone en pie y camina. Sus ojos ven una hoguera en la oscura montaña: "Era una lágrima encendida, la lágrima de fuego de la montaña". Ulises levanta los ojos hacia el cielo y contempla las estrellas. Dice el poeta: "La ley de los astros era la ley de las semillas". Muerte, nacimiento, vejez, dolor y amor unidos. Ulises, entonces, que llevaba un remo negro en sus espaldas, lo clava en el suelo.

La imagen es simbólica, ¿habré de decirlo? Es el último gesto de Ulises, en la noche estrellada, al lado de las espigas maduras, mientras el mar está al frente. La hoguera en la montaña era "una estrella de sangre", cuando Ulises, desnudo, se tiende en la tierra, a la vera del remo. Al coger el remo, Ulises lo siente crecer, "subir hacia la estrella de sangre", aun cuando la estrella parecía cada vez más lejana y el remo ascendía "hacia las vastas tinieblas, inclinándose bajo la furia del viento". Ulises muere en ese instante, cuando un águila roja bate sus alas dentro de su alma.

El remo negro al que se aferra Ulises moribundo es un símbolo de virilidad, ahí, encajado en la tierra. Es el último gesto vital del hombre que agoniza, aferrado a su falo. Ulises ha preñado a Penélope, Laos preñará a Neria. La tierra dará frutos, el sembrador depositará en el surco la simiente. Ulises entierra el remo negro como si éste fuera un cetro (de hecho, lo es: simboliza lo mismo, poder, virilidad, vida, lluvia, simiente).

En uno de sus últimos poemas, enfermo de muerte, Bartra escribió: "Duerme, Anna, hierro y bondad". La relación entre Anna y Agustí fue de este modo intenso, como la relación primordial de la tierra y la semilla, de la entrega y el parto. Agustí Bartra es, desde luego, impensable sin Anna Murià, el amor de toda su vida, el amor apasionado de su juventud, la confianza serena en la vejez. El poeta lo supo, lo supo siempre, pero sólo en el momento de morir pudo encontrar las dos palabras definitivas para significarlo. Uno de los significantes, "hierro", pertenece al orden material: es un metal, pesado y duro. Su significado simbólico es, empero, abstracto: simboliza la fortaleza. El otro significante, "bondad", se encuadra en el orden de las virtudes morales: es, por ende, abstracto. Sin embargo, tiene un significado concreto para Bartra: es la bondad específica de una mujer, Anna. La súbita unidad de abstracción y concreción, de materialidad y

espiritualidad, del metal y la bondad, es lo que le da fuerza singular a este verso. Porque Anna fue, en efecto, al mismo tiempo, "hierro", es decir, fortaleza, confianza, serenidad y "bondad", o sea, dulzura, amor. Anna hizo de ese hombre un poeta, le moduló su voz. Quise recordarlos a ellos dos, hoy, aquí, como una unidad indisoluble, que nada, ni la muerte, podrá separar.

V. LOS POETAS Y LAS REVISTAS

LAS REVISTAS DEL EXILIO ESPAÑOL EN MÉXICO

José Luis Martínez
Academia Mexicana de la Lengua

Apertura

Las revistas literarias que publicaron en México, a partir de 1940, los exiliados españoles fueron manifestación de sus sentimientos nostálgicos por la tierra abandonada, continuación de sus aficiones literarias, atisbos de la tierra y la cultura mexicanas que los acogían y, en el caso especial de *Romance*, un intento ambicioso de una revista de amplio contenido con un diseño tipográfico notable. Fueron revistas de corta vida. La más extensa fue *Romance*, que llegó a 24 números quincenales, y muchas de ellas no pasaron del número inicial. He registrado 13 revistas españolas, que conservo en su mayor parte, aunque es posible que hayan existido otras de las que no tuve noticia. Hasta ahora, no se ha estudiado este capítulo de nuestra historia cultural. En el libro sobre *El exilio español en México* (México, Salvat-FCE, 1982) sólo aparecen menciones aisladas de algunas de estas revistas, en los estudios de Fernando Benítez, "Los españoles en la prensa cultural"; de Luis Suárez, "Prensa y libros, periodistas y editores", y "Letras", de Arturo Souto Alabarce. Francisco Caudet publicó en Madrid, en 1975, un buen estudio e índice de *Romance (1940-41), Una revista del exilio*. En 1974 una editorial alemana (Glaschütten im Taunus Verlag Detlev Auvermann) hizo una reimpresión facsimilar de *Romance*, con introducción de Antonio Sánchez Barbudo.

La acogida mexicana

Las revistas literarias mexicanas que se publicaban en aquellos años acogieron ampliamente a los escritores españoles que llegaron a México a partir de 1939. En *Letras de México* (1937-1947), la gaceta literaria que editaba Octavio G. Barreda, colaboraron, desde 1939, José Gaos, José Moreno Villa y Eduardo Nicol; y en 1940, Ramón Iglesia, José Herrera Petere, Antonio

Sánchez Barbudo, José Carner, Paulino Masip, Rafael Altamira y Eugenio Ímaz. En *Taller* (1938-1941), que dirigía Octavio Paz, a partir de su número 5, de octubre de 1939, se incluyó como secretario de la revista a Juan Gil-Albert, y como miembros de la redacción a Ramón Gaya, José Herrera Petere, Antonio Sánchez Barbudo y Lorenzo Varela, al lado de los antiguos redactores mexicanos: Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez y Rafael Solana. Tres de estos jóvenes escritores españoles, Sánchez Barbudo, Gil-Albert y Gaya, habían formado parte, junto con Manuel Altolaguirre y Rafael Dieste, de la redacción de la hermosa revista *Hora de España* (1937-1938), que publicaron en Valencia y Barcelona los republicanos españoles. En *Tierra Nueva* (1940-1942) escribieron Enrique Díez-Canedo, José Gaos, Juan David García Bacca, Francisco Giner de los Ríos, León Felipe, José Moreno Villa y Joaquín Xirau. En los primeros años de *Filosofía y Letras* (1941-1957) colaboraron quienes fueron maestros de esta casa: García Bacca, Ramón Iglesia, Eduardo Nicol, Agustín Millares Carlo, Juan de la Encina, Eugenio Ímaz, Luis Recaséns Siches, Joaquín Xirau, José Carner, José Gaos y Juan Roura-Parella. *Rueca* (1941-1952) incluyó entre sus redactoras a Ernestina de Champourcin. Y *El Hijo Pródigo* (1943-1946), que editó Barreda, tuvo entre sus redactores a Antonio Sánchez Barbudo.

Los escritores españoles trasterrados, como los llamaría el doctor Gaos, dispusieron, pues, de muchas revistas mexicanas para publicar sus trabajos. Pero tenían una intensa vocación editora y, dispusieran o no de apoyos financieros, crearon sus propias revistas. Éstas pueden ordenarse cronológicamente como sigue.

Romance

Romance (1940-1941) fue la más importante de las revistas del exilio español, por la amplitud de su contenido y por su innovador diseño gráfico, creado por Miguel Prieto. En el "Propósito" se señala la vocación hispanoamericana de la revista:

> *Romance* —se decía— aspira a recoger en sus páginas las expresiones más significativas —por la calidad de su pensamiento y sensibilidad— del movimiento cultural hispanoamericano.

Y su título aludía, a la vez, al romance castellano, símbolo de una cultura popular, y a la lengua española derivada del latín popular.

Su Consejo de Colaboración estaba formado por siete escritores mayores: Enrique González Martínez, Martín Luis Guzmán, Enríque Díez-Canedo, Pablo Neruda, Pedro Henríquez Ureña, Rómulo Gallegos y Juan Mari-

nello. El Comité de Redacción estaba formado por seis jóvenes españoles, exclusivamente: Miguel Prieto, Lorenzo Varela, José Herrera Petere, Antonio Sánchez Barbudo, Adolfo Sánchez Vázquez y Juan Rejano, quien dirigía la revista. Aparecía en seguida una extensa lista de colaboradores, que encabezaba Alfonso Reyes.

La revista estaba publicada por la Ediapsa: Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones, S.A., empresa que dirigían Rafael Giménez Siles y Martín Luis Guzmán, y se imprimía en los Talleres Gráficos de la Nación. En gran formato, de 49 por 35 cm, y profusamente ilustrada, con 24 páginas, *Romance* se vendía a precio muy bajo: 30 centavos al principio, y 50 centavos a partir del número 22, del 15 de mayo de 1941. Cuando se cumplió el primer año, se ofreció un tomo con la colección encuadernada, en 35 pesos u ocho dólares. Sus editores aspiraban a que circulara por toda Hispanoamérica, y del primer número se tiraron cien mil ejemplares, que se distribuyeron gratuitamente en el Continente, solicitando suscripciones. "El número que de ellas llegó fue tan pequeño que no cubría, ni con mucho, los gastos de la edición", comentó el editor Giménez Siles.[1] De los *cien mil el tiro tuvo que bajar a diez mil.*

Pese a su fracaso económico, la revista era muy sugestiva y novedosa. Creo que la fórmula editorial que la hizo posible fue el director Juan Rejano, para la selección de los textos, y el pintor Miguel Prieto, para el diseño gráfico. Escribían en *Romance* las grandes plumas españolas, mexicanas e hispanoamericanas; se alternaban temas literarios, filosóficos, sociológicos, históricos, científicos, artísticos, teatrales y cinematográficos, de información de libros, revistas, exposiciones, conferencias; había crónicas de Nueva York y de París; se dedicaban páginas a los clásicos españoles, europeos y americanos y a novedades poéticas; había abundantes reseñas de los nuevos libros, ensayos y un cuento en cada número. Las colaboraciones principales llevaban, junto a la capitular, un retrato del autor. Cada número se iniciaba, en el rincón izquierdo del título, con un dibujo del signo del zodiaco correspondiente, y en el derecho, un texto alusivo a alguna efemérides oportuna. Y, bajo el nombre de la revista, una sentencia. La primera decía: "La cultura no se hereda ni se transmite: se conquista", sin autor, pero que es de Malraux. Había regularmente varias secciones fijas: "Espejo de las horas", de comentarios editoriales, y otras de temas ligeros o tópicos de actualidad: "En acecho", "A la deriva", "Locuras de cada día", sin firmas y que escribían los redactores. Una de estas secciones, "Pluma, lápiz y veneno", por Marcial, apareció una sola vez y parece de

[1] Carta de Rafael Giménez Siles a Francisco Caudet, de 1974. Véase Caudet, *Romance (1940-41). Una revista del exilio*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1975, p. 33.

Octavio Barreda. Desde el primer número se publicaron ocho preguntas, de la "Primera encuesta de *Romance*", sobre el surrealismo, el Renacimiento y nuestro tiempo y los peligros que amenazaban a la cultura. Se recogieron once respuestas interesantes, entre ellas, de Benjamín Jarnés, León Felipe, Martín Luis Guzmán, Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Jorge Cuesta y Antonio Castro Leal. La sección de cine, que redactaba Juan Gil-Albert, bien ilustrada, en la última página, comentaba con gusto las buenas películas estadunidenses y francesas de aquellos años. Había, pues, mucha lectura de temas muy variados. Entre textos mayores y menores, las colaboraciones eran alrededor de 50 por número.

Todo este considerable material escrito tenía vida y movimiento gracias al diseño gráfico de Miguel Prieto. En principio, parecía disponer de un archivo abundantísimo, de fotos de personajes, reproducciones de pintura, grabados antiguos y modernos, imágenes científicas, fotos de cine, y dibujos y viñetas del mismo Prieto y de otros pintores españoles, Climent, Gaya y Rodríguez Luna, sobre todo. Además de las ilustraciones, son notables también las combinaciones y juegos que hace Miguel Prieto con las abundantes familias de tipos de imprenta de que disponían los Talleres Gráficos de la Nación; y las múltiples soluciones para disponer las ilustraciones en las páginas. Las invenciones gráficas de Miguel Prieto fueron una gran lección para la tipografía mexicana. Me gustaría destacar, como ejemplos de su arte, las portadas de los números 1 y 10, y la página en que se publicó por primera vez la "Décima muerte" de Xavier Villaurrutia, con un comentario de Jorge Cuesta y un espléndido dibujo de Ramón Gaya (número 11, página 11), perfecta en su sencillez.

Pleitos y cambios. Lorenzo Varela, uno de los redactores de *Romance*, publicó en el número 8 (1o. de abril de 1940) una reseña agresiva contra las *Poesías escogidas* de Juan José Domenchina, que acababa de publicar La Casa de España en México. Decía que en este libro "hay versos duros como el pedernal y cierto olorcillo a cadáver", los que ejemplificaba con abundancia.

En el número 17, que apareció el 22 de octubre de 1940, la empresa editora de *Romance* informó que, por "imperiosas realidades económicas", salían de la revista el director y los redactores y que, a partir de este número, la dirección quedaba a cargo de Martín Luis Guzmán.

En ese mismo número 17, de la nueva administración, publicó Domenchina una extensa (104 liras) "Primera elegía jubilar". Y allí, después de altivas reflexiones morales, se refería a "los poetisos notorios":

> Abortos de lechuza
> y grajo, homúnculos de sacristía,
> robaron con su alcuza

el aceite que ardía
en el templo español de la agonía.

Un día después de la aparición del largo poema de Domenchina el aludido Lorenzo Varela escribió "Tribunal del virgo (Primera elegía muladar)", "Durante la noche del 23 al 24 de octubre de 1940, en México, después de haber leído una publicación repugnante en extremo", como dice la nota final que puso a sus versos.[2] Escribió también en liras de cinco versos, aunque se contentó con 36 estrofas, la tercera parte de las de Domenchina, escritas con atroz facundia española. Si el poeta de más años lo había ninguneado, el poeta mozo le replicará echando mano de la injuria mayor:

Aquí digo la historia
de la oculta vergüenza coronada
que nubla tu memoria,
secretamente astada,
en íntimo consejo consolada.

Domenchina siguió colaborando en la nueva *Romance* y publicando hasta catorce libros de versos. Además, en México, en la Editorial Centauro dirigió una bella colección llamada "Poesía Mejor", en la que se publicaron, de Rainer María Rilke, las *Elegías de Duino* (1945), traducidas por Domenchina con la ayuda de don Manuel Pedroso; de Emily Dickinson, *Obra escogida*, traducción de Ernestina de Champourcin, mujer de Domenchina, con la colaboración de éste (1946), y de Miguel de Unamuno *Obra escogida*, selección y prólogo de Domenchina (1945). El escritor madrileño murió en México en 1959.

Varela permaneció en México hasta 1942 en que viajó a Buenos Aires y, más tarde, volvió a España. Las *Elegías españolas* (México, 1940) fueron su primer libro; en Buenos Aires publicó *Torres de amor* (1942).

A partir del mencionado número 17, *Romance* sustituyó el equipo joven de redactores por un grupo de escritores españoles de mayor edad: Daniel Tapia Bolívar, José Carner, Juan de la Encina, Paulino Masip, y los mencionados Domenchina y Champourcin; Benjamín Jarnés y el científico Enrique Rioja continuaron; y entraron algunos hispanoamericanos: el argentino Francisco Romero, el cubano Lino Novás Calvo, el peruano Alberto Tauro, el hondureño Rafael Heliodoro Valle y el venezolano Mariano Picón Salas. Los mexicanos Jesús Zavala, José Mancisidor, Agustín Velázquez

[2] Los recogió en una elegante *plaquette*: Lorenzo Varela, *Elegías españolas*. "Elogio del llanto", "Tribunal del virgo (Primera elegía muladar)", "Desagravio del vino tinto". Dibujos de Miguel Prieto. México, "Guerra Literaria", noviembre 1940.

Chávez, Armando de María y Campos, Ermilo Abreu Gómez, Antonio Castro Leal y José Barros Sierra continuaron colaborando. El diseño gráfico mantuvo las características iniciales fijadas por Miguel Prieto, aunque con menor rigor. Hay ya numerosas páginas sin ilustraciones y los anuncios abundan. Pero a la nueva época de *Romance* "le faltaba originalidad, vida, incluso juventud [...], *Romance* había dejado de ser ella misma", comenta Caudet.[3]

España peregrina

En la misma fecha que *Romance*, febrero de 1940, apareció *España Peregrina*. Publicó nueve números, el último doble, que concluyeron en octubre del mismo año de 1940. Era una revista sobria, impresa con gusto, sin ilustraciones, salvo en el último número, que contiene reproducciones de piezas prehispánicas del Museo y Biblioteca de Indias, de Madrid. En las páginas finales llevaba anuncios de instituciones españolas en México.

España Peregrina fue órgano de la Junta de Cultura Española, fundada en París y trasladada a México, cuyos propósitos eran:

> evitar la disgregación de los intelectuales expatriados, estableciendo entre ellos relación constante, suscitando y apoyando ciertas iniciativas, coordinando otras, y procurando, por todos los medios a su alcance, que se establezcan en el destierro los órganos de creación, expresión y conservación de la cultura española que se juzguen necesarios.

La Junta de Cultura Española recibió auxilios de los Servicios de Emigración para Refugiados Españoles, SERE, y sus presidentes fueron José Bergamín, José Carner y Juan Larrea; era su secretario Eugenio Ímaz y como vocales fungían algunos de los intelectuales y artistas españoles sobresalientes. Su sede se encontraba en Dinamarca 80, que eran al mismo tiempo las oficinas de la Editorial Séneca, que dirigía Bergamín.

España Peregrina recogía los escritos de los españoles o no españoles que convenían al propósito de mantener el fuego de la afirmación republicana y la condenación de los enemigos: poemas de Federico García Lorca, Antonio Machado, César Vallejo, Walt Whitman, Emilio Prados, Miguel de Unamuno, Paul Éluard, Luis Cernuda, León Felipe, Pedro Garfias,[4] Francisco Giner de los Ríos, Pablo Neruda y Alfonso Reyes. Ensayos de Eugenio

[3] Caudet, *op. cit.*, p. 59.

[4] En el número 5, p. 230, se publica el emocionante poema de Pedro Garfias, "Entre México y España".

Ímaz, José Bergamín y una extensa "Introducción a un Mundo Nuevo", de Juan Larrea. Agustín Millares Carlo y Ramón Iglesia publicaban notas históricas mexicanas, y el primero, además, un "Registro bibliográfico", a partir del número 2 de la revista.

Como suplemento al número 3 de *España Peregrina* se publicó la partitura por Rodolfo Halffter, del soneto de Sor Juana que comienza "Miró Celia una rosa que en el prado", compuesta para canto y piano.

Y en la sección de "Crítica y polémica" se comentaban acontecimientos, se daba noticia de conferencias, exposiciones y actos y se comentaban nuevos libros españoles o de escritores afines. En el último número, 8-9, se publica un interesante estudio de Juan Larrea sobre "El Paraíso en el Nuevo Mundo de Antonio de León Pinelo" (pp. 74-94).

Dos revistas de escritores mayores: *Litoral* y *Las Españas*

Con el título de *Litoral* se habían publicado en Málaga, España, en 1926-1927 y 1929, dos épocas de esta revista. Como continuación y en homenaje al espíritu que las animaba, se publicó en México, en 1944, una "tercera época" de *Litoral*. Los poetas José Moreno Villa, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Juan Rejano y Francisco Giner de los Ríos, dirigían estos hermosos "Cuadernos mensuales de poesía, pintura y música" y su secretario era Julián Calvo.

Litoral, tercera época, publicó en México tres números, con textos de Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes, José Moreno Villa, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Juan Rejano, F. Giner de los Ríos y Eugenio Ímaz, más la partitura de la "Sonata de El Escorial", para piano, de Rodolfo Halffter y un dibujo de Antonio Rodríguez Luna, en el número 1; de Jorge Guillén, Ricardo E. Molinari, Ramón Gaya, Ernestina de Champourcin, Gustavo Pittaluga, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados y Juan Rejano, más dibujos de Enrique Climent y Rufino Tamayo, en el número 2; y en el número 3, especial, dedicado "A la memoria de Enrique Díez-Canedo", se reunieron veinte conmovidos textos de homenaje, entre los que sobresalen los de Max Aub, Enrique González Martínez, Juan Ramón Jiménez, León Felipe y Alfonso Reyes, y se incluyen dibujos de Arturo Souto y Miguel Prieto, un retrato por Moreno Villa y textos y autógrafos de don Enrique.

> *Las Españas* —se decía en un recuadro— no se debe a ninguna capilla literaria ni está obligada con ninguno de los sectores que componen la emigración política española. Es una revista literaria *absolutamente* independiente, que aspira a ser un instrumento más de la reconquista y reconstrucción de España...

La editaban Manuel Andújar, José Ramón Arana y José Puche. Tenía un formato tabloide, de 47 por 35 cm y buen papel. Tengo sólo dos números, el Año II, número 4, del 29 de marzo de 1947, con 16 páginas, y el número siguiente, extraordinario, del 29 de julio, dedicado al cuarto centenario de don Miguel de Cervantes, con 20 páginas. Puede, pues, deducirse que *Las Españas. Revista literaria* haya comenzado en 1946. El número 4 ofrece un cuento de José L. Sánchez Trincado, una entrevista con José Bergamín contra Salvador de Madariaga; un ensayo de J. M. Semprún y Gurrea sobre la misión del intelectual y otro de Ramón J. Sender sobre el cuarto centenario de Cervantes; reseñas de libros españoles, entre ellas una sobre las *Crónicas de "Gerardo Rivera"*, seudónimo de Domenchina, por Isidoro Enríquez Calleja; una inteligente crónica de Daniel Tapia sobre el ensimismamiento de los españoles, con imágenes de un viaje a Taxco; una página de "Poesía en el destierro", con poemas de Bergamín, Garfias, Agustí Bartra (en catalán), J. Herrera Petere, Max Aub y Ramón Castellanos; un cuento de Rosa Ballester; una extensa crónica de un acto en recuerdo de don Antonio Machado, organizado por *Las Españas*, en la Editorial Séneca, al cumplirse el octavo aniversario de la muerte del poeta; artículos de Antonio Suárez Guillén sobre la picaresca española, de Anselmo Carretero sobre Castilla y de Paulita Brook sobre "Un teatro negativo"; una página de "Jóvenes escritores" con textos de Manuel Durán Gili y de Alberto Gironella; y el número se cierra con un recuerdo de Málaga escrito por Manuel Andújar.

El número 5 de *Las Españas*, dedicado al cuarto centenario de Cervantes, bien ilustrado con grabados antiguos, contiene una editorial sin firma y estudios de Pedro Salinas, Luis Nicolau D'Olwer, Agustín Millares Carlo (bibliografía biográfica), Juan José Domenchina, Benjamín Jarnés, Daniel Tapia, Luis Santullano, Jesús Bal y Gay, José Enrique Rebolledo, Julio Luelmo, Honorato de Castro, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, José M. Gallegos Rocafull y José Renau; un cuento cervantino de Paulita Brook; varios textos de Cervantes, y dos colaboraciones no españolas, del francés Jean Camp y del mexicano Enrique González Martínez. Un buen número cervantino.

Revistas de los jóvenes

Tengo la impresión de que las cinco revistas de jóvenes españoles a que voy a referirme no son las únicas que se publicaron en México entre 1940 y 1950. Desearía que mis alusiones parciales aviven los recuerdos de quienes tengan mayores noticias. De la más antigua de ellas, *Ruedo Ibérico*, de 1942, sólo tengo el título que anoté en las "Guías bibliográficas" que publiqué en

el raro tomo segundo de mi *Literatura mexicana. Siglo xx*, de 1950. Si la tuve y la guardé, no la encuentro.

La siguiente revista, *Ultramar*, junio de 1947, es la más notable de este grupo. La dirigían Juan Rejano y Miguel Prieto; su secretario de redacción era Daniel Tapia, y tenía como redactores a Julián Calvo, Rodolfo Halffter, Ramón Rodríguez Mata, Arturo Sáenz de la Calzada, Adolfo Sánchez Vázquez, Arturo Souto y Carlos Velo. Además de los dos directores, sólo quedaba Sánchez Vázquez del antiguo comité de redacción de *Romance*. Por la amplitud temática de los textos y por la calidad de la composición gráfica era, pues, una especie de reaparición de *Romance*, aunque en buen papel y con formato un poco menor, 34.5 por 23.5 cm, en lugar de los 49 por 35 de la antigua revista.

El primero y único número de *Ultramar* es muy sugestivo y está impreso, de nuevo en los Talleres Gráficos de la Nación, con gusto y cuidado. Los textos son de calidad y bien balanceados: ensayo, crónica, cuento, poesía, ciencia, pintura, entrevista, teatro, música, reseñas de libros, bibliografía española en el destierro, por el fiel Millares Carlo. Las ilustraciones son de Miguel Prieto, Arturo Souto y Carlos Orozco Romero y hay buenas fotos. Se reproducen portadas de libros. Además de los escritores españoles de aquellos años, hay colaboraciones de mexicanos: Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, Ermilo Abreu Gómez y Alí Chumacero, y una nota de Luis Cardoza y Aragón sobre la exposición de José Clemente Orozco. Del director, además de otros textos, hay una "Pequeña antología de poesía española", "España en el corazón", en la cual aparecen estos versos de Lope de Vega:

> ¡Ay, dulce y cara España,
> madrastra de tus hijos verdaderos,
> y con piedad extraña
> piadosa madre y huésped de extranjeros!

No hay sección cinematográfica y no hay ningún anuncio, orgullo que hizo perecer a *Ultramar* en su primer número.

De la revista *Hoja*, tengo el número 3, fechado en octubre de 1948, con versos de J.A. Gironella. Su poema "Nostalgia" dice:

> Tu nombre, un tierno
> sabor a nada, una
> sustancia mágica,
> que contiene en sí
> todas las imágenes
> del mundo.

Clavileño, mayo de 1948, lo dirigía Luis Rius Azcoitia y se quedó en el número inicial. Publicaron cuentos de Víctor y Fernando Rico Galán, y de Arturo Souto y de Juan Espinosa Closas, poesía de Víctor Rico Galán, Luis Rius, Alberto Gironella, Inocencio Burgos y José Luis Hidalgo, y un ensayo de Manuel Bonilla Baggetto sobre la ruda poesía de Hidalgo, recién muerto.

En fin, *Segrel* (1951), también número único, tiene unas ácidas cartas de José Alberto Gironella, "Tres canciones de vela" de Luis Rius, y un apunte de Arturo Souto sobre el libro de Rius; una versión de *El libro de los tres reyes de Oriente*, el texto antiguo con notas aclaratorias; un cuento de Arturo Souto y una nota de Alfredo Feijóo sobre "La lírica pictórica de José Alberto Gironella", del cual se reproducen dos cuadros.

En uno de los capítulos que escribió para *El exilio español en México*, el mencionado Arturo Souto dice (p. 370) que en estos años se publicaron en México catorce revistas en catalán, de las cuales cita algunos nombres.

Revistas personales. *El Pasajero* de José Bergamín

Los tres libritos que publicó José Bergamín en México, la primavera, verano y otoño de 1943, con escritos suyos exclusivamente, ¿son revistas personales, como el *Monterrey. Correo literario*, de Alfonso Reyes, o es una simple colección seriada de sus textos? Dejo la duda y los comento aquí brevemente.

Además de sus libros de ensayos, aforismos, teatro y sonetos, publicados en España desde 1923, y de la hermosa revista *Cruz y Raya*, que dirigió en 1933-1936, Bergamín había publicado en Madrid dos libros de otra revista personal o serie de sus escritos, bajo el título de *Disparadero español*, impresos con mucho gusto tipográfico por Manuel Altolaguirre. El número 1 (1936) es un precioso ensayo sobre Lope: "La más leve idea de Lope", del que recuerdo con emoción la sección llamada "Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja", que leí en *Cruz y Raya*. El *Disparadero español* número 2 (1936) se intitula *Presencia del espíritu* y reúne tres ensayos sobre el demonio, el analfabetismo y el pensamiento hermético en las artes. Y ya en México, bajo el pie de la Editorial Séneca que aquí fundó, Bergamín publicó el número 3 del *Disparadero*, en 1940, al que llamó *El alma en un hilo*, con varios ensayos, entre los que se destaca el último de este tomo: "Laberinto de la novela y monstruo de la novelería".

Prolongando la idea de los *Disparaderos*, Bergamín publicó en México los tres tomos de *El Pasajero*, reuniendo sus retorcidas y líricas conturbaciones, las cartas importantes que recibía o enviaba, sus admirables sonetos —entre los cuales deben recordarse los preciosos "A Cristo crucificado ante

el mar"—, y una curiosa novela, "El tostadero de don Patricio", que cuenta las andanzas e ideas de un viejo profesor español recalado en México.

Las revistas personales de Max Aub: *Sala de Espera*, *El Correo de Euclides* y *Los Sesenta*

Después de pasar tres años en cárceles y campos de concentración, Max Aub llega a México en 1942 y se hace mexicano. En España había publicado nueve libros. En México completará la centena. Adoptó de manera natural los temas vernáculos, el lenguaje popular y los ambientes rurales, añadiendo el humor socarrón que era peculiar suyo.

Max Aub publicó una curiosa revista personal, *Sala de Espera* (1948-1951, 30 números), en la que iba recogiendo la cosecha inmediata de sus variadas escrituras, que luego formaban libros. En una de estas entregas (la número 23), me enteré, por ejemplo, del error que nos hace confundir las voces *rueca* y *devanadera*. Pues, según el diccionario, *rueca* es el "instrumento que sirve para hilar y se compone de una vara delgada con un rocadero hacia la extremidad superior", mientras que la rueda que da vueltas para devanar el hilado se llama *devanadera* o torno de hilar.

Entre 1959 y 1968 publicó Aub, con gusto e imaginación tipográfica, unas especies de fábulas político-morales, en grandes pliegos que enviaba a sus amigos en Navidad y a las que llamó *El Correo de Euclides*, por el nombre de la calle de Anzures que compartimos durante años felices. Publicó nueve números de este *Correo de Euclides*, cuyo subtítulo era "Periódico conservador". En el número 5 escribió: "Mienten todos los demógrafos y las estadísticas: cada día somos menos". Sumando parejas de padres, abuelos, bisabuelos, etcétera, llegaba a precisar que los ancestros directos de cada uno llegaban, en el año 1, a una cantidad impronunciable de 23 cifras.

En fin, el admirado y querido Max Aub fue el animador de otra revista singular, *Los Sesenta* (1964-1965, 5 números): "Se publica —decía— en la tercera década del siglo y sólo colaboran en ella quienes hayan o hubieren cumplido sesenta años".

LA POESÍA EN LAS REVISTAS DEL EXILIO CATALÁN EN MÉXICO

MARTÍ SOLER
Siglo XXI Editores

Antes de meterme en el tema, permítaseme unas breves disquisiciones acerca de la peculiaridad que representa escribir en catalán en tierras no catalanas, para fundamentar la proliferación de revistas en este idioma en todos los países del exilio. Y de estos países, seguramente por la mayor cantidad de escritores trasterrados a él, México hubo de distinguirse con quizá las de mayor calidad. Es claro que los escritores de lengua castellana bien pronto pudieron integrarse a los diversos medios de expresión existentes en el país, en los cuales no tenía cabida la literatura en otros idiomas. En realidad, sí hubo una revista del exilio que dio difusión a las literaturas vasca, catalana y gallega, y ésta fue *Las Españas* —y en su nómina aparecen los nombres de Agustí Bartra, Ramón Xirau e incluso poetas no exiliados como Salvador Espriu. Pero la lengua materna es fundamental para la expresión del escritor, aun del escritor bilingüe. De ahí que nos encontremos, a pesar de las dificultades económicas que trae consigo cualquier publicación periódica, con un gran número de revistas catalanas publicadas en el exilio. Para Vicenç Riera Llorca los exiliados catalanes escribían porque "eran los conservadores libres, únicos, del catalán literario. El tiempo y el público habrían de hacer, un día, la selección".[1] Y para Manuel Andújar "en la emigración política, el catalán consciente de su personalidad vese obligado a cultivar una doble vida. La de su mera subsistencia como individuo y la de aquella —tangente a lo externo y cotidiano— en que ha de afirmar su ser a través de una continuidad espiritual que finca en el habla su eje y su llama. Para los intelectuales, la lengua materna —tanto en América como en Francia— queda inutilizada como instrumento de trabajo remunerador, desaparece asimismo el amplio y habitual núcleo de los lectores que

[1] Citado en Albert Manent, *La literatura catalana a l'exili*, Barcelona, Curial, 1976.

permiten ediciones de gran público. Carecen de oportunidad y estímulos en grado angustioso".[2]

Aunque estemos hablando del exilio, el hecho es que tales revistas durante un buen número de años no podían ni debían limitarse a los escritores trasterrados, por lo que en todas ellas vemos constantemente la inserción de autores que viven bajo la dictadura y que no tienen prácticamente otro medio de expresión. La revista del exilio se convierte pues en *la revista*, no sólo del exilio sino la única de expresión en lengua catalana, pues los primeros intentos en la península apenas si son de los años cincuenta. Un ejemplo nos ilustrará al respecto. El último número (octubre-diciembre de 1963) de la revista *Pont Blau*, publicada en México desde septiembre de 1952, nos dice al final de su editorial de despedida: "Invitamos a todos [...] a retomar el contacto, en una fecha que esperamos no sea muy lejana, en un ambiente más propicio a las letras catalanas que el de esta emigración atareada, cuya atención se ve absorbida por otros intereses. Es decir: esperamos retomar la publicación de *Pont Blau* en su centro natural: Barcelona. Allá nos reencontraremos, uno u otro día." Para la redacción de esta revista, el exilio se había agotado.

De inicio, debemos destacar tres revistas publicadas desde mucho antes y que dieron acogida a nuestros escritores: *Germanor*, de Santiago de Chile, cuyo primer número apareció el 15 de septiembre de 1912 y que siguió publicándose con algunas interrupciones hasta el año de 1962; *Ressorgiment*, de Buenos Aires, iniciada en agosto de 1916 y que duró hasta el año 1972; y *Catalunya*, también de Buenos Aires, fundada en 1930 y que fue la primera tribuna de los escritores refugiados en Francia (el último número lleva la fecha de diciembre-enero de 1965).

Sin embargo, pocas eran las revistas exclusivamente literarias. Una de ellas, quizá la más congruente, fue *Lletres*, que editó en México un grupo formado por Agustí Bartra, Riera Llorca y Abelard Tona Nadalmai, y en la que encontramos poemas del propio Agustí Bartra, Josep Carner, Manuel Durán, Joan Climent y J. Carner-Ribalta, entre los que vivían en México. Pero la revista no pudo sobrevivir más allá de diez números, entre 1946 y 1947. Las demás revistas deben ser clasificadas más bien como culturales, aunque muchas tuvieron un fondo político muy acusado, como en el caso de *El Poble Català* (cuyas tres épocas difieren algo en cuanto a contenido: 1941-1947, más cultural, 1948-1950 y 1951-1953 de carácter más político, siempre de inspiración independentista), con un amplio repertorio de documentos, aunque sin embargo incluía no sólo narrativa sino también

[2] M. Andújar, *La literatura catalana en el destierro*, conferencia dictada en el Ateneo Español de México (México, Ateneo Español, 1949).

poesía, en su primera época. Entre sus colaboradores encontramos de nuevo a Agustí Bartra y a Josep Carner, y a Pere Matalonga, Josep Ma. Miquel i Vergés, August Pi Sunyer y Agustí Cabruja. Muchos fueron los exiliados que escribieron poesía en los primeros años de la diáspora, con mayor o menor fortuna, alentados sobre todo por la continuación en el exilio de los Juegos Florales de la Lengua Catalana, que la ciudad de México acogió en 1942, 1957 y 1973 y Guadalajara en 1969.

Así, Albert Manent, en *La literatura catalana en el exilio*, cuenta 52 publicaciones periódicas en México, entre boletines y revistas —de las cuales por lo menos quince publicaban literatura y otros temas culturales—, sólo superado por Francia con 58, seguidos por Argentina con 17 y Chile con ocho. Aunque el propio crítico catalán considera estos datos como incompletos, no hay duda de que nos muestran la verdadera dimensión del exilio en México. Las cifras de emigrantes catalanes a México que los propios estudiosos manejan varían entre mil exiliados para 1939 y 18 000 —incluyendo las familias— considerando que siguieron llegando expediciones hasta 1942, mientras que nadie se atreve a formular alguna cifra para Francia.

De las revistas que publicaron literatura catalana en México, aparte de las mencionadas, queremos destacar aquí tres que fueron capitales, sobre todo en su afán de mantener una comunicación viva y continua entre el exilio y los escritores que permanecieron en Cataluña: *Quaderns de l'Exili* (septiembre de 1943-diciembre de 1947), dirigida por Joan Sales y Lluís Ferran de Pol. Se trata quizá de un caso único, puesto que no se puso a la venta, sino que era enviada a todo aquel que la solicitaba, por lo que llegó a tener un tiraje de cuatro mil ejemplares.

La segunda fue *La Nostra Revista*, fundada y dirigida por el dramaturgo y librero Avelí Artís entre enero de 1946 y septiembre de 1954, y continuada por su hijo Artís-Gener ("Tísner") en *La Nova Revista* entre enero de 1955 y octubre de 1958. Esta segunda época incluyó en algunos números una *Gaseta de Lletres* dirigida por Agustí Bartra.

La tercera es *Pont Blau*, que ya mencionamos antes, dirigida por el narrador Vicenç Riera Llorca y fundada por un grupo que ahora llamaríamos multidisciplinario (además del mencionado Riera Llorca, de nuevo encontramos a Agustí Bartra, Josep Soler Vidal, historiador de los catalanes en América, Josep Maria Giménez-Botey, pintor y escultor, Ramón Fabregat, librero y viejo político, y Joan B. Climent, impresor a quien mucho se debe en México en el área de las artes gráficas). *Pont Blau*, cuyo título remite claramente a ese inmenso océano que los separaba de la patria, considerándolo puente de retorno, se publicó entre septiembre de 1952 y diciembre de 1963. Prácticamente todo el grupo regresó a Cataluña a partir de esa última fecha.

Las listas de quienes escribieron poesía en ellas son interminables. Para quien esté interesado, deben consultarse por lo menos dos publicaciones: el mencionado libro de Albert Manent y el volumen de la Comisión Catalana del Quinto Centenario en el que Josep Maria Balcells recoge las *Revistes dels catalans a les Amèriques*, que además señala en qué bibliotecas públicas de Catalunya pueden consultarse. En México, la Biblioteca Pompeu Fabra del Orfeó Català cuenta con un buen acervo, que día a día se va ampliando con donaciones.

Muchos son los nombres que se repiten, sobre todo en las publicaciones mencionadas: desde luego, los poetas que ya habían publicado en tierras de la península: Antoni Rovira i Virgili, Josep Carner, Carles Riba, Pere Quart, Josep Sebastià Pons, Josep Maria López-Picó, Ventura Gassol, Josep Maria Miquel i Vergés, Palmira Jaquetti, Josep Maria de Segarra... Una lista interminable de poetas, transterrados o no, residentes en México o no. Le siguen aquellos poetas que nacieron a partir de la segunda mitad de los veintes, con poca o ninguna obra anterior a la derrota: Salvador Espriu, quizá el más grande poeta de la posguerra, Mercè Rodoreda, Alexandre Plana, Pere Matalonga, Agustí Bartra, Rosa Leveroni, Adolf Nanot, sin faltar mallorquines y valencianos: Jaume Vidal Alcover, Blai Bonet, Llorenç Moyà, Angel Miquel, Guillem Colom, Joan Fuster, Maria-Antònia Salvà y un largo etcétera.

Finalmente, nos encontramos la que se ha dado en llamar la segunda generación de poetas en el exilio, aunque desde luego está formada no por una sino por varias generaciones: Manuel Durán, que ya colaboraba en *Lletres*, Ramón Xirau, Joan Espinasa —ya fallecido—, Josep Ribera i Salvans, Martí Soler Vinyes, entre los que residían en México. De ellos, Xirau y Durán han sido los más constantes en el cultivo de la poesía.

Creo que deben mencionarse igualmente dos aspectos que nos permiten apreciar el interés por demostrar la altura de nuestros poetas y su universalidad. Desde luego, uno de ellos está ligado con el aspecto político: Cataluña es una nación con una lengua y una cultura propias y hay que mostrar al mundo su vitalidad (varios intentos se hicieron en las Naciones Unidas), por lo que nos encontramos diversas traducciones de poetas clásicos catalanes al francés y al inglés; el otro es dar a conocer en catalán poetas de otras lenguas: en una rápida revisión encontré poemas de Rudyard Kipling, Marcel Thiry, Louis Aragon, Victor Hugo, Albert Dowling, Porfirio Barba Jacob, Pablo Neruda, Jaime Torres Bodet y Gabriela Mistral. Un caso aparte sería Manuel de Seabra, poeta portugués de quien no sólo encontramos traducciones sino también algún poema directamente escrito en catalán. Curiosamente, Seabra reside actualmente en Barcelona y es un poeta catalán más.

Para terminar, un colofón. Los grupos que publicaron estas revistas regresaron a Cataluña, algunos poco después de terminar la Segunda Guerra Mundial —es el caso, por ejemplo, de Pere Quart y Joan Sales—, otros en los sesenta (en un momento político que consideraron propicio), lo cual avala nuestra tesis acerca de la necesidad de un público más amplio al que dirigirse. 1962 marca la desaparición de *Germanor* de Santiago de Chile, 1963 la de *Pont Blau*, 1965 la de *Catalunya* de Buenos Aires; *Ressorgiment* todavía alcanza a salir hasta 1972.

En México subsiste la *Revista Orfeó Català* y siguen publicándose boletines y revistas en diversos centros catalanes esparcidos por América y Europa, pero ya no se alimentan de poetas del exilio. Sin embargo, en México contamos todavía con los poetas a los que se ha dado en llamar de la segunda generación, que quizá o seguramente, a pesar de seguir escribiendo en catalán, disponemos ahora de la posibilidad real de publicar allá mientras seguimos escribiendo aquí.

HORA DE TALLER: TALLER DE ESPAÑA

GUILLERMO SHERIDAN
Universidad Nacional Autónoma de México

En "México y los poetas del exilio español", Octavio Paz ha dicho que el asunto que nos ocupa —el de la emigración de los escritores españoles a México durante y después de la Guerra Civil— es un capítulo de la historia de "los pueblos en dispersión y las naciones fugitivas"; un episodio de la historia de la lucha contra los nazis, un episodio de la historia nacional de España, y, finalmente, un episodio también de "otra historia igualmente tormentosa: la de las relaciones entre México y España".[1]

Comentaré hoy un apartado, casi una nota al pie, de parte de esa historia que atañe a la literatura: el de las relaciones entre la revista española *Hora de España* (1937-1938) y la mexicana *Taller* (1938-1941). Me conduce a revisar este capítulo la necesidad de enmendar una doble injusticia: la que, en los trabajos sobre el exilio de la generación española, ignora o minimiza el quehacer de su contraparte mexicana, y la que, cuando no ignora el episodio de las relaciones entre estas revistas, lo reduce si acaso a una suerte de prolegómeno anecdótico a la fundación de *Romance*.[2] Me interesa proponer, en cambio, que fue precisamente en *Taller* donde se llevó a cabo, en materia de hemerografía, la primera experiencia tanto del exilio como del "período de reconocimiento" que se establece entre españoles y mexicanos, después del "mutuo y obstinado desconocimiento" que ha señalado Paz.[3]

[1] Recogido en *Obras completas*, t. 3: *Fundación y disidencia, dominio hispánico*, Madrid, Círculo de Lectores, 1990, pp. 308-321.

[2] Menciono dos casos significativos por la calidad de sus autores: la "Introducción" de Francisco Caudet a su *Antología de Hora de España* (Turner, Madrid, s.f.,), en la que se omite la relación con *Taller* para proponer que la revista española continuaría su labor "fundando *Romance*" (p. 48), error que Caudet enmienda parcialmente en *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992. Otro tanto hace Rosa María Grillo, en "De *Hora de España* a *Romance*", *América*, París, núms. 4-5, 1989, p. 187, en donde *Taller* es si acaso un paréntesis transitorio hacia *Romance*.

[3] Paz, *loc. cit.*

Comencemos por recordar a sus protagonistas: en la nómina de la española se cuentan Rafael Dieste, Antonio Sánchez Barbudo, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, María Zambrano y Arturo Serrano Plaja (Lorenzo Varela se sumaría al grupo en el campo de concentración en Francia y luego en el exilio). En la mexicana militan los poetas Octavio Paz, Efraín Huerta, Rafael Solana, Alberto Quintero Alvarez y Rafael Vega Alvela, a los que se sumarían, parcialmente, el ensayista y periodista José Alvarado y el narrador José Revueltas. La historia de las relaciones entre estas dos generaciones y sus revistas es inusitada en la crónica de las revistas y generaciones hispánicas y en la nutrida historia de los exilios literarios. Sus antecedentes se ajustan a las clásicas especificaciones de la mecánica generacional, así como al hecho de que ambas promociones surgen en un momento especialmente complicado de la historia y de la historia literaria: ambas 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 apogeo de las primeras rupturas posteriores al modernismo, y ambas protagonizan un momento singularmente abierto de la cultura hispánica.

Como siempre sucede, la generación mexicana se hallaba mucho más enterada de su contraparte española (a la que leía desde 1933, cuando Serrano Plaja y Sánchez Barbudo hacían *Hoja Literaria*), no sólo por el superior cosmopolitismo americano y su natural afición a las muchas veces desdeñosas letras peninsulares, sino por la solidaridad poético-política hacia la causa de la República, en la cual leían sus propios afanes de liberación nacional.

Esta simpatía generacional se verá fortalecida por otra circunstancia determinante: a mediados de 1937, cuando hace proselitismo en favor de la República (por ejemplo es miembro de un "Comité Pro Democracia Española") mientras es maestro en la Secundaria Federal para Trabajadores de Mérida, Yucatán,[4] Octavio Paz, miembro prominente de la generación de *Taller*, recibe una invitación de Pablo Neruda para asistir al Congreso de Escritores de Valencia, junto con Carlos Pellicer, otro poeta independiente, y José Mancisidor, presidente de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios de México, la LEAR —cortada con la tijera de los frentes antifascistas y más o menos subordinada a las exigencias del realismo socialista zhdanoviano.[5] Durante su estancia en España, donde permanece

[4] Experiencia semejante a las Misiones Pedagógicas en que se había comprometido en 1933, en España, Sánchez Barbudo.

[5] La LEAR, que se asumía como la única organización autorizada para representar al arte mexicano, había tratado de sabotear las invitaciones a los independientes. Procuró hacer pasar a Paz como miembro de su organización, y aún hay quien desea creerlo. La hemeroteca despeja cualquier duda al respecto: *El Nacional* (11 de junio de 1937, p. 1) hace la relación de

una vez terminado el Congreso, Paz dicta algunas conferencias, experimenta de cerca el horror de la guerra, viaja y se relaciona con jóvenes españoles, campesinos y poetas, sobre todo los de *Hora de España*, cuya *Ponencia colectiva* escuchó, emocionado, en el Congreso. Llevaba una alforja en la que tanto cabían una decidida solidaridad republicana como un natural filomarxismo; su fervor por la poesía española del 27 y una cierta incomodidad ante la poesía helada y cerebral de la generación mexicana de los Contemporáneos, antecesora de la suya; llevaba también una insatisfacción juvenil que proyectaba hacia el dilema español un aliento epopéyico y un fervor ideológico que desbordaban las estrecheces de las muchas organizaciones juveniles prohijadas por el gobierno popular del general Lázaro Cárdenas (1934-1940). En los periódicos mexicanos y en las revistas españolas y americanas, la generación de *Taller* había seguido de cerca los sucesos de la Guerra Civil y las discusiones de Bergamín y Ortega, Gide y Malraux. En las revistas españolas, además, la edificación de sus jóvenes poéticas se había nutrido de las abundantes discusiones sobre la nueva función de la poesía. Entre ellas, tenía que sentir una especial simpatía por *Hora de España* y por sus colaboradores, algunos de los cuales aparecían ocasionalmente, y seguramente sin saberlo, en las páginas editoriales de *El Nacional*, diario mexicano oficial.[6]

De las dispersas evocaciones de Paz y otros memorialistas se desprende la cercanía que, durante el viaje, el poeta mexicano adquirió con Arturo Serrano Plaja —que fue quien más impresionó al joven Paz— y después con Manuel Altolaguirre, Juan Gil-Albert, secretario de *Hora de España*, Luis Cernuda[7] y Miguel Hernández.[8] A Rafael Alberti, que dirige en 1937 la Alianza de Intelectuales de Madrid, lo conocía desde su estancia en México,

---

los viajeros y señala: "Octavio Paz y Carlos Pellicer, quienes no pertenecen a la LEAR, cubrirán también todos sus gastos".

[6] Por ejemplo, circula profusamente en los diarios simpatizantes el ensayo de Gil-Albert "Palabras actuales a los poetas", sobre *Caballo Verde* y el objeto de la poesía.

[7] "Lo conocí en el verano de 1937, en Valencia. Fue un encuentro fugaz. Una mañana acompañé a Juan Gil-Albert, que era el secretario de *Hora de España*, a la imprenta en donde se imprimía la revista. Ahí encontramos a Cernuda, que corregía alguna de sus colaboraciones. Gil-Albert me presentó y él, al escuchar mi nombre, me dijo: «Acabo de leer su poema y me ha encantado». Se refería a 'Elegía a un joven muerto en el frente de Aragón', que debía aparecer en el próximo número de *Hora de España* (septiembre) y que uno de mis amigos, Altolaguirre o Gil-Albert, le había mostrado en pruebas de imprenta. Le respondí con algunas frases entrecortadas y confusas..." Véase "Juegos de memoria y olvido", en *Obras completas*, t. 3, p. 263.

[8] "Lo conocí cantando canciones populares españolas, en 1937 [...] cantaba con su voz de bajo y su cantar era como si todos los árboles cantaran. Como si un solo árbol, el árbol de una España naciente y milenaria, empezara a cantar de nuevo sus canciones [...] sé que fuimos amigos; que caminamos por Madrid en ruinas y por Valencia, de noche, junto al mar, o por las callejuelas intrincadas [...]". *Ibid.*, pp. 346-347. [Texto de 1942].

en 1934, cuando se hallaba en gira de proselitismo en favor del Socorro Rojo Internacional.[9]

Gil-Albert recuerda la llegada de la delegación mexicana (a Paz, Pellicer y Mancisidor se habían unido otros escritores y artistas de la LEAR): unos exploradores que atraviesan el mar a contrapelo, navegando en "las doraduras de sus altares, de un churriguerismo que se había declarado independiente y que casi nos chocaba tanto como se nos parecía".[10] Entre la infame turba mexicana –pastoreada por el radical Mancisidor, suavizada por el cuentista Juan de la Cabada, embriagada por el estruendo del músico Silvestre Revueltas, decorada por el pintor José Chávez Morado, cantada en bajo profundo por Pellicer, vigilada por el museógrafo Fernando Gamboa–,[11] los jóvenes de *Hora de España* eligen naturalmente a Paz, "figura en que se centró nuestra preferencia", como recordaría Gil-Albert años más tarde, asombrado de que siendo Paz "tan afín y tan diferente a los suyos [los mexicanos], les perteneciera a ellos y no a nosotros".[12]

A poco de llegar, Paz publica en *Hora de España* su primera colaboración, "Elegía a un joven muerto en el frente" [13] Luego viaja a las trincheras con Altolaguirre y Serrano Plaja. Cuando regresan, Altolaguirre le publica en la "Nueva colección Héroe" una anfibia colección de poemas amorosos y comprometidos, *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España.*[14] Gil-Albert saluda el librito en *Hora de España*, declarando que suscribe la posición de su grupo frente a la poesía exigida por las circunstancias:

> En los versos de Octavio Paz nada indica una falsa preocupación ni un abandono desgraciado al tema del momento, por lo cual sus cantos a España no producen esa desagradable impresión de impotencia que origina el confundir en la mayoría de los casos el interés por una causa, con el ímpetu poético.[15]

Entre reuniones y mítines, Paz redacta mensajes a nombre de la juventud de México. Uno de ellos, "Noticia de la poesía mexicana contem-

[9] Paz, "Rafael Alberti, visto y entrevisto", *ibid.*, pp. 375 y *ss.*

[10] Gil-Albert, *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets, 1975, pp. 230 y *ss.*

[11] También viajaban con el grupo Elena Garro, entonces esposa de Paz, y Susana Gamboa, que no eran delegadas.

[12] Gil-Albert, *op. cit.*, pp. 230 y *ss.*

[13] *Hora de España*, núm. 9, 1937, p. 39-42. En la versión mexicana, se anotaba el nombre del camarada muerto: el catalán Juan Bosch. Octavio Paz ha contado su sorpresa cuando, tiempo más tarde, en un mitin político, vio al difunto gozando de cabal salud.

[14] Valencia, Ediciones Españolas, 1937 (Nueva colección Héroe).

[15] *Hora de España*, núm. 11, 1937, p. 76.

poránea (Palabras en la Casa de la Cultura de Valencia)",[16] resulta importante porque, después de que Paz traza las coordenadas de su grupo, lee poesía de sus remotos compañeros mexicanos: Quintero Álvarez, Huerta y Neftalí Beltrán. Nadie se percató, pero esa lectura anunciaba el encuentro que se realizaría dos años más tarde. Cuando puede, Paz escribe también poesía, como su vehemente "Oda a España",[17] una de cuyas estrofas alude a sus nuevos camaradas españoles:

> yo quiero, amigos, camaradas,
> que mis palabras, ojos, manos, lengua,
> la fértil llamarada que me mueve,
> hablen tan vivamente
> como estos hechos duros y gloriosos...

Después de una escala en París, en diciembre de 1938, Paz regresa en vapor a México. En una escala en Cherburgo, Paz mira embarcarse en otro barco a tres centenares de viejos españoles, evacuados del norte de España, que esperan su traslado en las bodegas. Paz escribe "El barco", poema que remite luego a sus amigos y que aparece en el último número de *Hora de España*.

> La guerra los avienta,
> campesinos de voces de naranja,
> pechos de piedra, arroyos, torrenteras,
> viejos hermosos como el silencio de altas torres,
> torres aún en pie,
> indefensa ternura hundida en las bodegas.[18]

Otra premonición, el poema augura las bodegas del *Sinaia*, en las que meses más tarde, en junio de 39, viaja a Veracruz el grueso del grupo *Hora de España*. En el muelle mexicano, entre manifestaciones de solidaridad, discursos vehementes y pancartas que los dejan atónitos ("El Sindicato Único de Tortilleras os saluda"), Sánchez Barbudo recuerda la presencia de otros exiliados previos como Herrera Petere, León Felipe, Bergamín y

[16] Leída durante la semana dedicada a México entre el 17 y el 23 de agosto, patrocinada por la Alianza de Intelectuales de Valencia en el Ateneo Popular. Recogida en Paz, *Primeras letras (1931-1943)*, sel., intr. y notas de Enrico Mario Santí, México, Vuelta, 1988, p. 134.

[17] *Letras de México*, núm. 30, 1938, p. 3. Poema del que abjuró luego por razones estéticas.

[18] *Hora de España*, núm 23, 1938, pp. 43-45. Véase sobre este poema el comentario de Santí, *op. cit.*, pp. 34 y 35. Se cita la versión aparecida en Paz, *Libertad bajo palabra*, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1968, pp. 87-89.

Miguel Prieto, "...y ansioso y fraternal, Octavio Paz, a quien habíamos conocido durante su estancia en España".[19] El círculo se había cerrado.

Desde su regreso a México, Paz había seguido trabajando por la causa republicana en las páginas de *Taller*, en *Ruta*, en *Letras de México* y otras revistas y periódicos, y por la poesía de sus nuevos amigos, escribiendo sobre ella y propiciando su lectura entre sus camaradas. Los meses en España lo habían llevado a una dolorosa depuración de sí mismo y de su poética. Había experimentado en carne propia la violencia de la historia con su imponderable saldo de soledad para pueblos e individuos y, a la vez, había comenzado a precisar su poética de la *comunión*. Igual, no puede olvidar a sus amigos españoles y rumia su impotencia. Redacta para *Ruta* una exaltada y extensa reseña sobre sendos libros de tres amigos de *Hora de España*, sin saber aún que están a punto de ser rescatados del campo de concentración de Saint Cyprien para viajar a México: "A tres jóvenes amigos (Poesía y verdad)":

> ¿Cómo sin llanto y veneno en la sangre, puedo yo existir aquí, confiadamente, abandonado a la sola gracia del aire [...] mientras vosotros, en la guerra, elevàis un lento, frenético himno, una perdurable estatua que sonríe al espanto?[20]

Paz ponderaba la hondura de la soledad de Sánchez Barbudo en *Entre dos fuegos. El hombre y el trabajo* de Serrano Plaja le permitía regresar la retórica que había recibido en España al declarar que, por ser "tan profunda y vivamente castellano", el autor es "muy nuestro". La poesía de Gil-Albert le parecía contener un mundo de presencias fugaces, "inmóvil delicia efímera" rota por la guerra.

Además de escribir sobre el grupo, Paz había logrado entusiasmar a sus propios camaradas de generación, como recordará años después Rafael Solana:

> Octavio Paz, que había ido a España con Carlos Pellicer durante la guerra, nos inflamó en simpatía por los españoles, a quienes todos quisimos mucho y recibimos con los brazos abiertos; pero fue él, que los había conocido en Valencia, quien nos los presentó y les hizo cabida entre nosotros; si todos seguíamos esa simpatía, sin duda fue él quien la suscitó y nos la inspiró.[21]

[19] "El grupo de *Hora de España* en 1939", recogido en Sánchez Barbudo, *Ensayos y recuerdos*, Barcelona, Laia, 1980, p. 92.

[20] *Ruta*, núm. 5, 1938, pp. 52.

[21] *Apud* Ambra Polidori, *La revista "Taller"*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, p. 62.

Efraín Huerta, a quien sin duda puso sobre aviso y a quien seguramente prestó los libros, publicaría comentarios monográficos en *El Nacional* sobre varios militantes de *Hora de España* y otra reseña en *Taller*, apasionada y fraterna, sobre los mismos tres escritores.[22]

El taller para la experiencia del exilio y la revista *Taller*, a pesar de sus dificultades económicas, estaban listos para el primer encuentro. En sus cuatro primeros números, antes de la llegada del *Sinaia*, de cuarenta y nueve colaboraciones, dieciséis o son de españoles o tratan de literatura española actual, incluyendo poesía de García Lorca, Bergamín y Prados, ensayos de María Zambrano y Gil-Albert y viñetas de Moreno Villa. Poco después, Paz, con la venia de Huerta y de Quintero Álvarez, invita a colaborar a los españoles y solicita a Gil-Albert que acepte el puesto de secretario de redacción: entre los dos preparan el primer número de *Taller* bajo su responsabilidad.[23] En editorial sin firma y refiriéndose a los exiliados, Paz declara:

> 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 y, especialmente, a la causa viva de la cultura hispánica.

Paz insiste en "la comunidad de nuestra tradición" y manifiesta su deseo de que *Taller*, "más que una revista de coincidencias, sin embargo, sea, ante todo, una revista de *confluencias* [...] de la joven generación hispanomexicana".[24] Los jóvenes españoles ingresaron de lleno a *Taller*, "una bella revista", comenta Sánchez Barbudo, "aunque de ésas hechas por jóvenes en las que no se cobraba".[25]

Poco a poco, por primera vez en la experiencia del exilio literario, en el nuevo *Taller* se creaba la fórmula, repetida hasta el lugar común y tan

[22] "Tres libros españoles", *Taller*, núm. 1, 1938, pp. 60-63.

[23] Cabe aclarar que la revista, en sus primeros números, había sido coordinada por el grupo. Solana había pagado y armado el primero. Paz y Quintero Álvarez, los siguientes tres. Huerta participaba poco. Luego Rafael Solana, que había dirigido las Ediciones de Taller Poético, no la revista, salió de viaje a Europa.

[24] *Taller*, núm. 5, 1939, [p. 5].

[25] Dice su testimonio completo: "Paz, al frente de la revista *Taller*, capitaneaba un grupo de jóvenes escritores mexicanos, de aproximadamente nuestra edad, gustos e ideas, con los cuales entramos inmediatamente en contacto. Varios de nosotros fuimos invitados a formar parte de la redacción de *Taller*, una bella revista, aunque de esas hechas por jóvenes en las que no se cobraba. Con quien más contacto personal mantuvimos, de todos los mexicanos, en aquellos primeros meses, fue con Octavio Paz, sobre todo yo". Véase Sánchez Barbudo, *op. cit.*, p. 92.

inevitable en su forma como en su contenido: los dos grupos, al conocerse, se conocían más a sí mismos. Como recuerda Paz:

> los poetas españoles dejaron de ser nombres: no eran ya autores a los que podíamos leer sino personas con las que conversábamos, discutíamos y reíamos. Además, y sobre todo, eran compañeros de trabajo.[26]

El fervor político-literario del momento celebró la unión de los jóvenes. En su número uno, *Romance* celebra la alianza, además, entre esos jóvenes y sus maestros de generaciones anteriores:

> Estos jóvenes tienen por lema no la estúpida iconoclastia que hace años hiciera furor entre los deportivos literatos, sino la inteligencia, la mejor ambición, la serenidad. Los nombres ahí reunidos [...] se unen, principalmente, por su común anhelo de encontrar, dentro de una línea que sea continuación de la verdadera tradición, los caminos en que la literatura, que ya no es un juego, se funde con los destinos del hombre.[27]

La revista contiene, en los ocho números en que Paz y Gil-Albert la manejan, ciento dos colaboraciones de las cuales cuarenta y tres o fueron firmadas por españoles o trataron temas españoles, veintiocho de ellas escritas por miembros originales de *Hora de España*. La derrota de la República había conducido al grupo español hacia posiciones moderadas, pero básicamente congruentes con la "Ponencia colectiva" del Congreso de Valencia. La temperatura del cuerpo exiliado va desde la resignación de Gil-Albert hasta el sarcasmo furioso de Serrano Plaja y hasta la paulatina cancelación de la poesía desde, para y por el pueblo. Un aire de pesimismo y un fortalecimiento de las posiciones, y las poéticas, individuales comienza a matizar la noción del compromiso. El exilio comienza lentamente a interiorizarse en el ánimo de los españoles. Un viaje semejante se percibe en los colaboradores mexicanos, huérfanos de misión histórica valedera, afectados por un incómodo sentimiento de inutilidad político-social (el famoso "¿Y yo de qué podría hablar?" del poema de Paz) que las vicarias causas de la Guerra Civil y el antifascismo habían atenuado en su ánimo batallador.

Ambos grupos resuelven su entredicho, por un lado, en su interés por descifrar el sentido histórico y psicológico profundo de sus respectivos países (María Zambrano, Rafael Dieste y Sánchez Barbudo ante España; Paz, Revueltas y José Alvarado ante México). Por otro, el interés en precisar

[26] "México y los poetas del exilio español", *op. cit.*, p. 320.
[27] "Revista de revistas", *Romance*, núm. 1, 1940, p. 22.

la razón de ser de la poesía que había llevado a los españoles a optar por una empeñosa revaloración de "lo humano" y a ajustar cuentas con "el esteticismo del 27",[28] acelera los mismos propósitos en Octavio Paz, quien, en su propio manifiesto, "Razón de ser", ajusta cuentas con los Contemporáneos,[29] y en otros miembros de su generación, como Efraín Huerta, que inicia sus sonadas escaramuzas con Salvador Novo. Ambos grupos, en resumen, están de acuerdo con Malraux en que "La cultura no se hereda, se conquista" (epígrafe por cierto de *Romance*); en que, más allá y más acá de las trincheras y de la muerte, del fascismo y el compromiso, de la democracia y la sorda Europa, está *el hombre*.

Si *Hora de España* había sido tachada de estetizante o si, como recuerda Gil-Albert, se le había colocado "el marchamo del trotskismo que servía entonces para designar algo vago, heterodoxo y condenable",[30] la postura de *Taller* y su humanismo revolucionario comienzan a producir impresiones semejantes ante los comisarios mexicanos. No podía ser de otro modo. En su artículo "Pablo Neruda en el corazón", Paz había dicho de la causa de España:

> Ni un episodio, ni una causa histórica. [La Guerra Civil es] el hecho *decisivo* de nuestra historia moral, la causa del hombre, en *definitiva* y para siempre [...] 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 su última y definitiva soledad.[31]

Una declaración de este jaez resulta demasiado escabrosa para José Mancisidor, que responde a Paz con el autoritarismo de la LEAR: "Su ejemplo puede ser funesto. Su pesimismo, peligroso. [...] Cuando el poeta es pesimista no hace poesía".[32] A pesar de la admonición, los poetas no entienden de condiciones objetivas y prefieren hablar de "corrientes secretas". El optimismo revolucionario por decreto no toleraba forma alguna de abatimiento ni de interiorización individualista. *Ruta* y sus sacerdotes

[28] Dice Sánchez Barbudo "En lo literario, para mí es claro que nacimos bajo el signo de lo *humano*, hondo, y lo social; contra el esteticismo de los del 27". Carta a Francisco Caudet, reproducida por éste en su *Antología de Hora de España*, p. 471.

[29] *Taller*, núm. 2, 1939, pp. 30-34. Decía Paz, entre otras cosas: "Con la ciencia del arte [...] hay que abrirse el pecho. Si heredamos algo, queremos con nuestra herencia conquistar algo más importante: el hombre [...] Nuestro destino es *profundizar* la renovación iniciada por [las generaciones] anteriores. Llevar a sus últimas consecuencias la revolución, dotándola de un esqueleto, de coherencia lírica, humana y metafísica".

[30] *Memorabilia*, p. 214.

[31] *Ruta*, núm. 4, 1938, p. 31.

[32] *Ruta*, núm. 5, 1938, p. 45.

vuelven al ataque y en su número 8 lanzan su excomunión en pluma de Ermilo Abreu Gómez, Contemporáneo arrepentido:

> *Taller* es un problema. *Taller* tiene 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. *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 que ha contraído.[33]

Exigirles desde la certidumbre oficial "sentimiento de responsabilidad social" a estos veteranos era casi un insulto.

Taller reacciona manifestando su desacuerdo con la exigencia de subordinar la literatura al realismo socialista y al famoso "apartado siete" de los estatutos del PCUS. Su crítica y su poesía, acosadas por la LEAR y eslabonadas por fin con las de las generaciones anteriores, se preparan para dar el salto a "la otra orilla", la orilla romántico-revolucionaria de una literatura atenta al presente, pero sobre todo, atenta al hombre y a la literatura. La causa por la que optan no es otra que *la esencialidad del hombre*; la función del poeta no es tanto ser un maestro de masas sino un blasfemo aislado. Mexicanos y españoles, lectores de Rimbaud y de Novalis, de Hölderlin y de Baudelaire, comienzan a pensar en la poesía como revelación, mito, memoria y prehistoria:

> 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. [Si su fidelidad con su tiempo] es legítima, no es más que la antigua y entrañable fidelidad del poeta consigo mismo.[34]

Vecinas a estas heterodoxias (por llamarles de algún modo), las discusiones internas se agudizaron y no faltó quien interpretó la herejía como un resultado lógico del contagio español. A esto se comenzó a sumar cierta xenofobia, el oportunismo de las envidias y, por el otro lado, "el españolismo absorbente, incluyente, declarado y, aunque nada imperial, claro es, [...] arrogante" que ha reconocido Sánchez Barbudo.[35] Solana, que había regre-

[33] *Ruta*, núm. 8, 1939, p. 54.

[34] Octavio Paz, "El Mar (elegía y esperanza)", *Taller*, núm. 3, 1939, p. 42. Un cotejo entre las posiciones de Paz y las de Gil-Albert y Sánchez Barbudo en el mismo periodo revela una sólida comunidad de ideas.

[35] Véase "El grupo de *Hora de España*", en *Ensayos y recuerdos*, p. 97.

sado de Europa y había aceptado en principio la incorporación de los españoles, se inventó el mito de que le habían robado *su* revista, y en él perseveró ya siempre:

> Octavio la abrió a los inmigrantes que la invadieron y desplazaron de sus páginas a escritores mexicanos [...] así, a los doce números de vida, murió *Taller*, de lo que con una frase un poco fuerte podríamos tal vez llamar *la influenza española*.[36]

No faltó, desde luego, quien se creyera esta historia, ni quien prestara oídos a esa otra acusación tristemente recurrente de la susceptibilidad mexicana:

> 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 aún de su intimidad, al abrirse a una invasión de gente más preparada y con mayor herencia cultural que nosotros.[37]

Acusación que se empeñaba (y se empeña aún) en ignorar la dialéctica generacional que conducía a Juan Gil-Albert y a Paz, ya sin distingos de nacionalidad, a "universalizarse" bajo el magisterio de Bergamín y Cernuda, o de los Contemporáneos mexicanos Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia. Era una pena que el meritorio reencuentro hispanomexicano se viera amenazado por el mezquino temor a "perder identidad".

Solana, por su rencor, y Huerta, por su militancia ideológica, se apartaron entonces del proyecto de *Taller*. Poco a poco la solidaridad con la República, y con sus escritores, se desvanecía entre la nueva tragedia de la Guerra Mundial y se descomponía en patéticos exabruptos antiespañoles. Salvador Novo comenzó a urdir las ácidas insidias de saliva y tinta que suscitarían la ira endecasílábica de Bergamín y la vergonzante simpatía de otros mexicanos. Se rumoreó que Bergamín, que apoyaba el tiraje de mil ejemplares de *Taller* desde la republicana Editorial Séneca, había "comprado" la revista —que ahora reaparecía "remozada y endomingada", en palabras de Octavio Barreda, por gracia de "generosas manos amigas en el ascenso"—[38] para que en ella publicaran los exiliados jóvenes, olvidando

[36] *Apud* Polidori, *op.cit.*, p. 64.
[37] *Ibid.*, p. 62.
[38] En "Revista de revistas", *Letras de México*, núm. 11, 1939, p. 10.

que otra parte considerable de los gastos corría por cuenta de individuos e instituciones mexicanas.[39]

La cizaña no tardó en echar raíces y en poner nerviosos a los inseguros y a los débiles. "El pez que fuma", por ejemplo, dice en su entrega de *Letras de México*, poco después de que se anuncia la aparición de Séneca y de *Romance*:

> En el acuario hay pánico y confusión. Un banco de activas sardinillas migratorias han invadido las apacibles aguas. Grupos de descontentos se reúnen, impotentes, a murmurar y comentar la calamidad.
> —¡Esto es imposible! —dice un pecesito 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!
> —El asunto no tiene importancia, amigo —le contesta el estoico pez fumador. [...] Es más dulce formar una amistad que gozar de ella.[40]

El ímpetu inicial que hizo de la llegada de los exiliados una concelebración de la hispanidad comenzaba a disolverse en una urdimbre de mutuas recriminaciones que no tardaron en hacer irrespirable el ambiente. *Taller* se terminó eventualmente, en febrero de 1941, por falta de fondos y por cansancio de Paz que, rebasado por los cataclismos ideológicos y hastiado de rencillas, abandonaría México en 1944. Gil-Albert, abrumado por la pobreza, decidiría probar suerte en Buenos Aires. Otros exiliados viajarían a Argentina o a Cuba a rehacer sus vidas, y varios de entre los mexicanos perderían las suyas en los radicales exilios interiores del suicidio o del silencio.

La experiencia del exilio, del encuentro y el reencuentro se resuelve, finalmente, en unos cuantos libros de historias y poemas y, más tarde, en las necesarias memorias. La historia del encuentro ha sido relatada ya, en algunas ocasiones, desde complementarios puntos de vista, generalmente

[39] Caudet declara (*El exilio republicano en México*, p. 162n) que la subvención de la revista procedía del SERE, no de Séneca; parece no darle importancia a las subvenciones mexicanas y casi postula que la incorporación de los españoles a *Taller* obedece a esa subvención. Algo parecido sucede con Pedro Salinas que, en su correspondencia con Jorge Guillén, transmite el rumor de que Séneca "se va a encargar de la revista *Taller*, que hasta ahora hacía el grupo de Octavio Paz, y que se convertirá en revista hispano mejicana, prolongación de *Cruz y Raya*". Véase Pedro Salinas y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Barcelona, Tusquets, 1992, p. 205 (carta 68). El hecho es que *Taller* recibía fuerte apoyo del mecenas mexicano Eduardo Villaseñor, de La Casa de España (es decir, Alfonso Reyes) y de la Imprenta Universitaria (es decir, Antonio Castro Leal). El puro apoyo español, fuese de Séneca o del SERE, no bastaba.

[40] El pez que fuma era o Barreda o Villaurrutia. *Letras de México*, núm. 15, 1940, p. 3.

subordinados a una pasión retroactiva. La del desencuentro, que se resuelve en esa subsede literaria hecha de intriga y decepción, o, en todo caso, en la historieta de las guerras literarias, aún está por escribirse. De lo que no cabe duda es de que tanto la historia como la historieta están en las revistas, documentos objetivos e infalsificables de la peripecia intelectual. Por eso es injusto que una revista como *Taller*, capítulo fundamental de la historia del transterramiento y sede de exilios de variada índole, deba padecer, en la historia de la hemeroteca moderna en lengua española, uno especialmente grave: el de la amnesia.

LITORAL EN MÉXICO

JAMES VALENDER
El Colegio de México

DECÍAMOS AYER...

Dirigida por cuatro poetas andaluces (José Moreno Villa, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y Juan Rejano) y por otro joven poeta castellano de ilustre ascendencia andaluza (Francisco Giner de los Ríos), la revista *Litoral*, al publicarse en México en 1944, no dejó de causar extrañeza en ciertos ámbitos intelectuales y artísticos. Si bien es cierto que una de las preocupaciones fundamentales de los intelectuales del exilio consistió en mantener la continuidad de la cultura nacional a pesar de la ruptura que había traído la Guerra Civil, ninguna agrupación había interpretado esta tarea de la manera en que aparentemente lo habían hecho los directores de *Litoral*. Porque, como el nombre de la revista lo indica, lo que proponían los cinco poetas ya mencionados era resucitar la famosa publicación malagueña del mismo título, una publicación que Prados y Altolaguirre habían fundado en 1926, es decir, unos diez años antes de que estallara la Guerra Civil, e incluso cinco años antes de que la propia República se instaurase.

La propuesta, efectivamente, sorprende. Huelga decir que en los dieciocho años transcurridos desde 1926, las circunstancias históricas, y junto con ellas las ideas sobre la función que deberían desempeñar el arte y el artista, habían cambiado mucho. Fiel al espíritu del momento, en sus dos épocas malagueñas (1926-1927 y 1929) la revista primitiva se había mantenido totalmente alejada de cualquier preocupación política o social, dedicándose casi exclusivamente a promover las distintas tendencias de la vanguardia poética y artística de esos años; la poesía pura, el creacionismo, el neogongorismo y el surrealismo habían sido las principales modalidades desarrolladas en ese momento. Tres lustros más tarde, estas formas vanguardistas no parecerían constituir el vehículo de expresión más obvio para unos poetas que ahora se encontraban expulsados de su país tras una sangrienta Guerra Civil y que, por otra parte, eran espectadores, en días más recientes, de un conflicto mundial de dimensiones todavía más angus-

tiantes... Y, sin embargo, si nos atenemos a los propósitos anunciados en la hoja de suscripción que este grupo de poetas hizo circular antes de lanzar su revista, lo que pretendían era precisamente una vuelta a los valores estéticos encarnados en las dos etapas malagueñas de la revista. La justificación de esta vuelta imaginaria los llevó a incurrir en una serie de contradicciones, como se puede apreciar al leer el texto de esta declaración, documento, por cierto, muy poco conocido.[1]

La declaración de propósitos consta de cuatro párrafos. En el primero se habla de la continuidad que se quiere establecer entre la etapa malagueña de *Litoral* y la nueva etapa mexicana; una continuidad que, como ya anticipamos, se plantea en términos que resultan a todas luces sorprendentes:

> Sin necesidad de palabras de presentación, la revista española *Litoral* aparecerá muy pronto en México, para cumplir la tercera etapa de su vida. La única diferencia que existe entre esta salida nueva y las anteriores estriba en que se publicará por primera vez lejos de España. Esta circunstancia, meramente geográfica, no cambia en lo esencial su espíritu y significación, ya que el ámbito que ha de recoger la voz de *Litoral* es el ámbito mismo de la lengua española y porque, roto en nuestra España el hilo de la tradición de cultura, es aquí, en América —libertad recobrada—, donde únicamente puede ser anudado con plenitud creadora.

La referencia a la "libertad recobrada" en América obviamente encierra un repudio del régimen dictatorial de Franco. Asimismo, la determinación de dar continuidad a la tradición cultural que el franquismo había interrumpido también tiene que leerse como una acción emprendida en contra de los que estaban suprimiendo las libertades en España. Es decir, el antifranquismo de la revista, aunque no expresado de forma explícita, está fuera de toda duda. Pero, con todo, al leer este primer párrafo de la declaración de propósitos, sorprende la distancia que toman los redactores frente a la historia. El conflicto nacional sí explica las circunstancias nuevas en que se vuelve a editar la revista, se nos dice, pero no constituye en sí mismo un motivo o tema de creación artística. La Guerra Civil se plantea como una interrupción momentánea, después de la cual se pretende

[1] El texto que se reproduce y se comenta en los párrafos que siguen está tomado de un original de la hoja de suscripción que se conserva en el archivo de Paloma Altolaguirre. Le agradezco su generosidad en permitirme su consulta. El primero en llamar la atención sobre este documento —que no se encuentra recogido, por cierto, en ninguna de las tres ediciones facsimilares que se han hecho de la etapa mexicana de la revista (México, Ecuador O^{o} O' O^{a}, 1967; Málaga, Litoral, 1972; Frankfurt-Madrid, Detlev Anverman-Turner, 1975) —fue Francisco Giner de los Ríos, quien lo reproduce en el prólogo a su edición de J.R. Jiménez, *Olvidos de Granada* (Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 1979), pp. 98-99.

retomar la misma vida cultural que antes, como si la guerra misma no se hubiera dado y como si los fundadores de la revista no estuvieran escribiendo ya desde un exilio involuntario. Es decir, los poetas de *Litoral* no identifican su labor, de manera directa, con las vicisitudes históricas de su país; y es por esto, dicen, por mantenerse ahora, como antes, al margen de la historia, que existe una relación de identidad entre la primera etapa de la revista de 1926 y la nueva etapa propuesta para 1944: el tiempo pasado, se nos asegura, "no cambia en lo esencial su espíritu y su significación".

La aserción es clara y contundente. ¿Pero los poetas realmente van a poder mantenerse tan alejados de la historia como dicen? El siguiente párrafo del texto que vamos comentando, en el que los poetas de *Litoral* pretenden definir el "primitivo propósito" de su revista, parecería indicar que la historia vivida por ellos sí influye en su forma de interpretar el pasado; que su fidelidad a éste, finalmente, no es tan grande como su fidelidad a su visión actual del mundo:

> *Litoral* será consecuente con su primitivo propósito. Entonces, en sus primeros días, se reunió en torno suyo un grupo de poetas, pintores y músicos que hoy se encuentra situado con una determinada significación en el campo de la literatura y el arte españoles contemporáneos. Bajo el signo de los cuadernos malagueños aparecieron libros muy importantes de Federico García Lorca, José Moreno Villa, Emilio Prados, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Fernando Villalón, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti y José Bergamín, y en sus páginas colaboraron Pablo Picasso, Manuel de Falla, Juan Gris, Francisco Brines, Salvador Dalí, Benjamín Palencia, Manuel Ángeles Ortiz, Adolfo Salazar, Gustavo Durán y otros.

La descripción parece muy diáfana y sin embargo se sostiene, en parte, en una serie de engaños. A la vez que se soslaya, por el momento, dar una definición explícita de lo que fue el "primitivo propósito" de *Litoral*, se ofrece una lista de colaboradores que, con dos o tres excepciones, tiende a dar a la revista original y a sus suplementos un carácter republicano *avant la lettre*. Se omite mencionar, por ejemplo, a José María Hinojosa, otro poeta malagueño que compartió la dirección de la revista con Prados y Altolaguirre durante su segunda época, que en las elecciones de 1936 se postuló como candidato de un partido de derechas y que fue fusilado por los republicanos pocos días después de iniciada la Guerra Civil.[2] Tampoco se

[2] A los poetas republicanos que habían sido amigos de Hinojosa, evidentemente les costaba trabajo dejar constancia escrita de esta antigua amistad. Como prueba de ello, véase el testimonio de Manuel Altolaguirre, "Las amistades peligrosas. José María Hinojosa, poeta de mi tierra (1921-1936)", *Carteles* (La Habana), 30 de marzo de 1941, p. 64. Sobre este texto, resulta muy esclarecedor el artículo de Julio Neira, "El caso Hinojosa (bis): *Las amistades*

menciona, entre otros colaboradores de la revista, a Ernesto Giménez Caballero, uno de los grandes ideólogos del fascismo español de los años treinta. Ni tampoco a Gerardo Diego ni a Dámaso Alonso, figuras ambas que, aunque de ideas más moderadas que Giménez Caballero, estaban también asociados con el nuevo régimen franquista. Es decir, a diferencia de lo que anuncian, los redactores de esta declaración de principios sí quieren identificarse con ciertos valores ideológicos: valores que habían ido cristalizándose precisamente durante este período que separaba la etapa malagueña de *Litoral* de la nueva etapa mexicana.

Por otra parte, el espíritu supuestamente *permanente* de la revista sigue sin definirse. En el tercer párrafo de su texto, los nuevos promotores de *Litoral* hacen otro intento de definición:

> El destierro reúne de nuevo a muchos de sus colaboradores primeros y a ellos vienen a incorporarse nuevos nombres que encuentran en esa coyuntura la posibilidad de una continuidad española que la guerra cortó de raíz. El *Litoral* malagueño se hace *litoral* del espíritu de España, margen y expresión de su inquietud poética. Y a su expresión y margen abiertos a la voz española de siempre quiere ver sumadas ahora las voces americanas que lo rodean y alientan. Desligado de la significación geográfica que a su nombre pudiera asignársele y que quizá no tuvo nunca, *Litoral* se reafirma en la que siempre tuvo y se sostiene en su propia alegría expresiva y en la responsabilidad poética que su nueva salida le entrega.

Estas líneas ofrecen lo que más se acerca en el texto a una definición de los valores que va a asegurar la continuidad de la revista. Sin embargo, es importante notar que, al elaborar esta definición, los redactores presentan otra distorsión de los hechos parecida a la que se observa en el párrafo anterior de esta declaración de propósitos. Los dos rasgos que, según ellos, mejor definen la continuidad de la revista entre sus distintas etapas son, por un lado, la "alegría expresiva" y, por otro, la "responsabilidad poética". Son valores, se nos da a entender, que estarán presentes en la nueva etapa de *Litoral*, como también lo estuvieron en la primera, siendo así (se sobreentiende) fiel expresión de la "inquietud poética" nacional. Ahora bien: cualquiera que conozca las dos primeras etapas malagueñas de *Litoral* sabrá que esta versión de los hechos resulta más que discutible. Si bien la revista malagueña se había destacado, entre otras cosas, por su "responsabilidad poética", esta responsabilidad se había manifestado simplemente en

---

peligrosas de Manuel Altolaguirre", en Gabriele Morelli (ed.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, Ediciones El Carro de la Nieve, 1991, pp. 177-191. El mejor estudio de las etapas malagueñas de *Litoral* es el de Julio Neira, *Litoral, la revista de una generación*, Santander, La Isla de los Ratones, 1978.

términos estéticos, como una fidelidad a las exigencias de la creación artística, y no como una vocación ética, de fidelidad a un supuesto espíritu nacional, como se quiere dar a entender aquí. Es decir, una vez más se tergiversa el sentido original de *Litoral* al querer hacerlo coincidir con el nuevo sentido que se pretende dar a la revista en su etapa mexicana. Asimismo, por medio de un proceso paralelo, aunque de signo opuesto, al señalar la "alegría expresiva" como el otro rasgo de esta continuidad (rasgo que bien podría atribuirse a la revista primitiva, pero que difícilmente podría corresponder al ánimo de los fundadores de esta publicación del exilio), el verdadero sentido de la propuesta actual se disfraza con el fin de hacerla pasar como una simple reiteración de la propuesta inicial.

Por otra parte, salta a la vista que, al desarrollar este perfil de su revista, los redactores introducen aquí una consideración nueva. Si antes dijeron que *Litoral* se abría al ámbito de la lengua española en general, sin establecer preferencias o prioridades con respecto a las distintas comunidades geográficas, ahora, jugando un poco con el título, definen su revista como "*litoral* del espíritu de España". Es decir, en este tercer párrafo las puertas siguen abiertas a la poesía hispanoamericana lo mismo que a la española, pero ahora la postura internacionalista se ve relegada frente a una inquietud nacional que en los párrafos anteriores no se había mencionado.

Se podría pensar que este cambio de énfasis entraría en conflicto con la pretensión de la revista de mantenerse por encima de la historia; sin embargo, no es así. Porque lo que proponen aquí los nuevos promotores de *Litoral* al referirse a su país (lo mismo que al referirse a la supuesta continuidad de su revista) es más bien una concepción idealista de la historia; una concepción que nos remite, sin duda, a los ideólogos del 98. De hecho, entre "la voz española de siempre" que ellos, como poetas, pretenden rescatar y la "intrahistoria" nacional que resalta y defiende Unamuno, por ejemplo, hay un evidente parentesco: en ambos casos se trata de una especie de alma o sustrato espiritual que permanece por debajo de los cambios introducidos por la historia. Lo cual, en el caso de *Litoral*, implica que las inquietudes nacionales encontrarán eco en la revista, pero sólo en cuanto rebasen los hechos históricos inmediatos, en cuanto queden transfiguradas en mito, en poesía. La inquietud de los escritores y artistas, aunque referida a su país, será poética más que histórica.

Pero no todo es nuevo en la propuesta nueva. En el párrafo final se anuncian dos cosas que sí son fieles a la revista en sus etapas malagueñas: el criterio de restringir las colaboraciones a obras de creación (es decir, de excluir trabajos de crítica y de ensayo); y, por otra parte, la intención de editar, al lado de la revista misma, una colección de libros:

> La revista aparecerá mensualmente y tendrá un cerrado carácter de creación; es decir, no publicará otros trabajos que aquéllos que corresponden a la naturaleza poética, unidos a los de expresión plástica y musical. Periódicamente publicará además unos volúmenes de poesía que integrarán dos colecciones: una de antologías individuales de poetas españoles e hispanoamericanos, y otra de libros nuevos, no excluyéndose la posibilidad de editar también algunas monografías de arte, pintura y música.

Lo que se anuncia entonces, en esta declaración de propósitos, es una revista editada en el exilio, que repudia al franquismo, pero que, a pesar de ello, pretende tomar distancia frente a los hechos históricos que han determinado este exilio; una revista española, que busca dar expresión a "la voz española de siempre", pero que está abierta también a los creadores hispanoamericanos; una revista de creación, dedicada primordialmente a la poesía, pero que piensa también recoger trabajos de música y de pintura; una revista, en fin, que a la vez va a dar pie a una editorial, a través de la cual se espera llevar a cabo un proyecto de ediciones muy ambicioso.

Estos propósitos resultan coherentes en sí. Cuando empiezan a surgir confusiones, como hemos visto, es cuando, en nombre de ellos, los redactores del texto hablan de resucitar la revista malagueña de 1926. ¿Realmente era necesario retomar el nombre de *Litoral* para conseguir los fines que buscaban? Para algunos de los lectores de la revista se trataba, evidentemente, de un error. El anónimo crítico de *El Nacional*, por ejemplo, no tenía dudas al respecto. La revista primitiva, explicó,

> Fue creada por un grupo homogéneo y fino, en Málaga, hace años, lleno de fervor —entonces— por una obra, que sin proponérselo (¡tanto mejor!) tenía unidad en su propósito. Hoy el caso es otro [...] Creemos que *Litoral* no podrá encontrar su antiguo espíritu. ¿Para qué crear *Litoral*? ¿Por qué no otra cosa?[3]

Curiosamente, incluso entre los propios promotores del proyecto existían ciertas dudas parecidas sobre la conveniencia de querer resucitar la misma revista. Según el testimonio de Francisco Giner de los Ríos, "Prados se resistió a esa idea en principio, porque «nunca segundas partes fueron buenas», pero también porque pensaba que debíamos hacer algo nuevo".[4] Aunque terminó por dejarse convencer por los demás, Prados seguramente tenía razón; y no sólo porque "nunca segundas partes fueron buenas", sino simple y sencillamente porque era imposible retomar un proyecto empren-

[3] Vease "Revista de Revistas. *Litoral* número 2 [sic]", *Suplementos culturales*, supl. de *El Nacional* (México), 17 de septiembre de 1944, p. 3.

[4] Francisco Giner de los Ríos, *op. cit.*, pp. 18-19.

dido más de quince años antes y darle el mismo sentido. Una cosa es querer mantenerse al margen de la historia y otra efectivamente lograrlo. Y de ahí las contradicciones en la hoja de suscripción arriba señaladas: el tiempo inevitablemente deja sus huellas, y con más peso todavía en el caso de un periodo tan violento como el que acababa de pasar. Tras la liberación de París en julio de 1944 eran muchos los españoles que soñaban con volver pacíficamente a la misma vida que antes, como si los últimos ocho años nunca hubieran existido. Y seguramente algo de esta misma actitud había en la decisión de los poetas andaluces de emprender esta nueva aventura suya bajo la bandera de *Litoral*, emblema prestigioso como pocos, pero perteneciente a un pasado al que ya era imposible volver.

UNA VIDA BREVE

La vida de *Litoral* fue muy corta: salieron apenas dos números, correspondientes a los meses de julio y septiembre de 1944, más otro número "extraordinario", en homenaje póstumo a Enrique Díez-Canedo, aparecido en el mes de agosto. Como editorial *Litoral* tampoco llegó a cumplir el ambicioso programa que se había propuesto. En 1944 se editaron dos libros de poesía bajo el sello de la revista: *Poemas de las islas invitadas*, de Manuel Altolaguirre, y *El Genil y los olivos*, de Juan Rejano. Al arrancar la serie, se tenía previsto editar también *Mínima muerte*, de Emilio Prados (libro publicado en 1944 por el Fondo de Cultura Económica); *Los siete registros*, de Moreno Villa (una antología publicada varios años después, con otro contenido, bajo el título de *La música que llevaba* [Losada, Buenos Aires, 1949]); una nueva edición ampliada de *Cántico*, de Jorge Guillén; *Destino limpio*, de Francisco Giner de los Ríos; una antología de Juan Ramón Jiménez, *Con la rosa del mundo*; así como libros poéticos de Octavio Paz, Gabriela Mistral y Alfonso Reyes, libros de música de Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga, y monografías de pintura de Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto y Arturo Souto.[5] De todas estas propuestas, la única que

[5] Esta información se deriva del testimonio de Giner de los Ríos (*op.cit.*, p. 99), así como de un artículo de Patricio Hernández, quien a su vez se basa en una carta inédita de Emilio Prados a su hermano Miguel fechada el 4 de agosto de 1944; véase Hernández, "La nueva Andalucía del grupo *Litoral*", *Turia. Revista cultural* (Teruel), núm. 21-22, 1992, p. 242. Por otra parte, habría que tener presente el testimonio de Octavio Paz, quien recuerda haber recibido, en el verano de 1944, el original de una nueva colección de Luis Cernuda, *Como quien espera el alba*, que el poeta le había enviado desde Inglaterra, pidiéndole que le ayudara a buscar editor. "Se me ocurrió proponer a los amigos de *Litoral* la publicación del libro —recuerda el mexicano—, pero él me rogó, con vehemencia, que no lo hiciese". Véase Octavio Paz, "Juegos de memoria y olvido", prólogo a Luis Cernuda, *La familia interrumpida*, Barcelo-

llegaría a ver la luz del día, al menos dentro de las publicaciones de *Litoral*, iba a ser *Cántico*; publicada en octubre de 1945, en edición cuidada por el secretario de la revista, Julián Calvo, esta tercera entrega de *Cántico* marcaría, de hecho, el final de las andanzas mexicanas de *Litoral*.[6]

Tanto los libros publicados como las publicaciones previstas, varios de ellos recopilaciones o antologías de la obra poética completa de sus respectivos autores, confirman la preocupación por subrayar la continuidad entre el pasado y el presente comunicada en la hoja de suscripción. En los tres números de la revista también se observa algo del mismo espíritu de continuidad, aunque, a decir verdad, algunos de los criterios anunciados no se aplican con todo el rigor que la hoja de suscripción da pie a esperar.

En primer lugar, el distanciamiento frente a los hechos inmediatos de la Guerra Civil y del exilio de ninguna manera resulta tan marcada como se había propuesto. De hecho, encabeza el primer número de la revista un "Recuerdo de Federico García Lorca, Antonio Machado y Miguel Hernández": tres retratos de los tres poetas-mártires de la causa republicana, dibujados por Moreno Villa. En este mismo sentido, también se destacan los dibujos de Antonio Rodríguez Luna y de Enrique Climent alusivos al éxodo y a los campos de concentración franceses. Y ya en el ámbito de la poesía, también se escuchan, indirecta, si no directamente, ciertos ecos de la dramática situación actual: en la famosa elegía española de Emilio Prados, "Cuando era primavera", por ejemplo; o también en el poema "Nueva morada", de Juan Rejano, composición inspirada en los sentimientos de desconcierto y desarraigo que al autor le provoca su experiencia del destierro; sentimientos, por cierto, que también encuentran eco en los hermosos versos de Alfonso Reyes, titulados "San Ildefonso", en que el poeta mexicano, a pesar de estar de regreso en su país, asume su condición de exiliado permanente.[7]

---

na, Sirmio, 1988, p. 21. Es probable que Cernuda tendría presente las numerosas erratas que Emilio Prados, como tipógrafo, había permitido que se colaran en el texto de la segunda edición de *La realidad y el deseo*, México, Séneca, 1941; aunque, por otra parte, tal vez su airada reacción a la propuesta de Paz también se debiera al hecho de no haber sido invitado directamente por sus amigos a participar en un proyecto con el cual se sentía plenamente identificado.

[6] Aunque, curiosamente, la insistencia de algunos de estos poetas en identificarse con la revista malagueña seguiría tan firme como antes. En 1950, por ejemplo, animado por la llegada a México de Luis Cernuda y Jorge Guillén, Altolaguirre proyectaría la publicación, bajo el título de *Litoral 1950*, de una magna antología de la obra poética escrita por los poetas de su generación. Véase la carta de Altolaguirre a Gerardo Diego fechada 25 de julio de 1950, en Margarita Smerdou (ed.), *De Altolaguirre a Gerardo Diego. Epistolario*, Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 1991, s.p.

[7] Octavio Paz recuerda que "Reyes, en apariencia tan festejado, decía con frecuencia a todos los que queríamos oírlo, que vivía exiliado en su propia tierra". Véase Paz, "Rodolfo Usigli en el teatro de la memoria", *Al paso*, Barcelona-México, Seix Barral, 1992, p. 51.

Asimismo, el propósito de no publicar otros trabajos que aquéllos que corresponden estrictamente a la creación artística, tampoco se respeta con todo el rigor con que se anuncia en la hoja de suscripción. En el primer número de la revista se publica, por ejemplo, un artículo de Eugenio Ímaz, en que el filósofo vasco reflexiona sobre las interpretaciones que los distintos escritores del 98 dieron al problema de España; ensayo interesante, como todo lo suyo, pero que de ninguna manera podría pasar por una obra de creación poética; como tampoco podría pasar por tal el ensayo de Juan Rejano sobre Picasso que se publica en el segundo número: un texto escrito con motivo de la primera exposición de Picasso en México y redactado con la finalidad de subrayar las raíces españolas (y, más precisamente, andaluzas) del gran pintor malagueño.[8] Estos dos artículos, es cierto, se presentan como suplementos o apéndices de sus respectivos números y en ese sentido se desligan en cierto modo de las demás colaboraciones. Pero no ocurre así con el artículo de Moreno Villa que se recoge en el segundo número de *Litoral*: "Divagaciones en Mocambo". El artículo tiene todos los atractivos (soltura, gracia, espontaneidad) del estilo periodístico de su autor; también tiene el interés (entre otras cosas) de reflejar la curiosidad del autor por la guerra que entonces se libraba en el Pacífico entre Estados Unidos y el Japón; pero, de nuevo, tendríamos que tener un criterio muy generoso para considerarlo una auténtica obra de creación artística.[9] Asimismo, los textos reunidos en el homenaje a Díez-Canedo, con dos o tres excepciones (se incluyen poemas de Concha Méndez y de Josep Carner), son breves notas en prosa, destinadas a dejar constancia del afecto y de la estima que tenían los autores por el amigo recién fallecido: difícilmente podrían ser concebidas como obras de creación.

Pero si la revista resulta un poco más comprometida con la causa política y un poco menos restringida a la pureza poética de lo que se había anunciado, su postura de todos modos contrasta vivamente con la actitud combativa que muchos seguramente esperaban de una revista editada en ese momento por poetas del exilio republicano. A pesar de las pequeñas

[8] Dado el gran prestigio internacional del pintor, así como su firme apoyo a la causa republicana, esta exposición obviamente tuvo mucha importancia para los exiliados. Giner de los Ríos recuerda (*op.cit.*, pp. 20, 101-102) que él y Manolo Jiménez editaron un librito de *Poemas y declaraciones* de Picasso (México, Darro y Genil, 1944), que se distribuyó en la exposición.

[9] Para apreciar el contexto en que fue escrito este artículo, conviene tomar en cuenta lo que señala Moreno Villa en su autobiografía *Vida en claro* (México, El Colegio de México, 1944, pp. 260-261): "Los estados de depresión que atravesé desde el año 1939 han sido numerosos y grandes, aunque he tratado de disimularlos. [...] Este [1944] ha sido mi peor año. Y lo salvé trasladándome a Mocambo, en Veracruz. Los veinte días tranquilos en aquel lugar, en pleno mes de agosto, sudando (cosa que había olvidado), bañándome y comiendo bien, me sirvieron de mucho".

concesiones hechas a los gustos y a las exigencias del momento, los directores de *Litoral* nadaban en contra de la corriente, ganándose las críticas inevitables en esta situación. "Por lo visto", escribió Emilio Prados en una carta a su hermano fechada el 4 de agosto de 1944, respondiendo a censuras de orden político e ideológico:

> hay que seguir tocando la trompeta, en lugar de la tan entristecida y clásica lirita. Disgustos... figuraos todos los que puede haber cuando un español quiere hacer algo. Así es que a lo mejor me canso y a otra cosa. De resulta de algo de esto, pillé un berrinche anti-PC y me dio el dolorcito. Y no quiero repetirlo.[10]

Las circunstancias obviamente no favorecían una revista como la que estos poetas andaluces querían promover. Y no sólo por la oposición que encontraban en ciertas esferas políticas de la emigración. La verdad es que tampoco dentro del panorama literario mexicano había necesidad urgente de una revista como *Litoral*. Curiosamente, en su importante testimonio sobre esta época, Giner de los Ríos insinúa que, al contrario, sí había una laguna muy notoria en el mundo de las revistas mexicanas del momento, hueco que el proyecto de *Litoral* pretendía llenar. Desde fines de 1943, señala Giner, tanto José Moreno Villa, como Emilio Prados y Juan Rejano "me decían, individualmente, pero casi a coro, que estaban hartos de publicar sus poemas en revistas políticas, sociológicas y económicas y que habría que ponerse de acuerdo y publicar una revista de poesía".[11]

Esta afirmación no deja de resultar sorprendente. Es cierto que habían desaparecido hacía poco dos excelentes revistas literarias en que los cuatro poetas mencionados habían colaborado con cierta frecuencia: *Taller*, que dejó de editarse en febrero de 1941, y *Tierra Nueva*, cuya última entrega salió en diciembre de 1942. También es cierto que una de las principales publicaciones nuevas que surgieron en su lugar, *Cuadernos Americanos*, a veces publicaba trabajos de tipo político y sociológico. Sin embargo, desde abril de 1943 existía *El Hijo Pródigo*, una revista literaria de mucha distinción que otorgaba a la poesía un lugar preeminente, reuniendo en sus páginas a muchos de los poetas más importantes de las nuevas generaciones (tanto españoles como mexicanos). Por otra parte, aunque de carácter más general y de criterios menos estrictos, también seguía editándose *Letras de México*: una gaceta literaria que de ninguna manera reunía los rasgos mencionados —y criticados— por Giner. Es decir, en el verano de 1944 sí había por lo menos dos buenas publicaciones donde hasta el poeta

[10] *Apud* Patricio Hernández, art.cit., p.242.
[11] Giner de los Ríos, *op.cit.*, p. 18.

más puro y más exigente podría dar a conocer su obra. Y puesto que *Litoral* no quería ser un simple portavoz de los intelectuales del exilio (que en ese momento, por cierto, sí necesitaban un órgano que los reuniera), para muchos la aparición de esta nueva revista habría resultado difícil de justificar. Para Pedro Salinas, por ejemplo, no había duda al respecto:

> ¡Bienvenido *Litoral* si viene a editar *Cántico*! Es razón archisuficiente, yo diría que única, para existir. Por lo demás, habiendo en Méjico dos revistas, como los *Cuadernos Americanos* y *El Hijo Pródigo*, no veo una nueva como necesaria.[12]

Aunque la historia no ha quedado del todo clara, la causa del cierre de *Litoral* parece haber sido la falta de financiamiento.[13] Sin embargo, la evidente dificultad de encontrar un eco favorable entre el público del día también debe de haber influido en los ánimos de los que dirigían la revista. Lo que sí hacía falta, como señala Salinas, era una buena editorial, sobre todo para los escritores exiliados (la Editorial Séneca, que se había ocupado de ellos en los primeros años del exilio, estaba ya en plena crisis financiera); y, en ese sentido, tal vez no sea del todo casual el hecho de que en 1945, tras el cierre de la revista, dos de los directores de *Litoral* hayan fundado, no una revista nueva, sino, cada uno, una colección de libros, Manuel Altolaguirre, sus Ediciones Isla, y Giner de los Ríos (ayudado por Joaquín Díez-Canedo), su colección "Nueva Floresta".

[12] De una carta de Salinas a Jorge Guillén, fechada el 17 de julio de 1944, recogida por Andrés Soria Olmedo en su edición de Pedro Salinas y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 335.

[13] Según Giner de los Ríos (*op. cit.*, p. 19), el cierre de la revista se debió a la irresponsabilidad de Manuel Altolaguirre: "El tercer número, con sus páginas ya compuestas y *enramadas*, terminó sus días en el maletero del coche de Manolo Altolaguirre, que quiso llevarlo a su nueva imprenta, en una preciosa casa que tenía por Tepotztlán, allá en las alturas secas de la verde Cuernavaca. Se acabaron así, en broma y en serio aunque todavía habían de salir algunos libros, nuestros afanes". La anécdota concuerda perfectamente con la imagen que se suele invocar al hablar de Altolaguirre; sin embargo, resumida así, no llega a explicar del todo la causa del cierre de la revista. A fin de cuentas, ¿por qué no fueron Prados y Giner de los Ríos a Tepotztlán a pedir a Altolaguirre que les devolviera lo que ya se había hecho? Por muy irresponsable, indolente u olvidadizo que fuera, Altolaguirre nunca iba a impedir que los demás terminaran el trabajo. El hecho de que la revista pasaba por una crisis financiera es algo que confirma el propio Giner de los Ríos, al recordar, en otro texto suyo, que todavía en 1945 buscaba un mecenas que les ayudara a seguir editando la revista; recuerda que acudió, por ejemplo, al "poeta, amigo y banquero" mexicano Eduardo Villaseñor. Véase Giner de los Ríos, "Temario provisional", en *La rama viva y otros poemas. Antología. Con datos autobiográficos, notas críticas, cartas personales y una bibliografía incompleta*, Málaga, Litoral, 1987, p. 34. Al juzgar por la prensa, Giner habrá seguido buscando apoyo por lo menos hasta julio de 1945, fecha en que, después de un silencio de casi un año, se anunció que el tercer número de la revista estaba "próximo a salir". Véase A.A.E., "Anuncios y presencias", *Letras de México*, núm. 113, 1945, p. 111.

UNA LINEA POÉTICA

Hasta ahora se han señalado las contradicciones entre los distintos propósitos anunciados por los directores de *Litoral*, las discrepancias entre lo que se anunció y lo que luego salió publicado, así como las divergencias entre lo publicado y las expectativas del público del momento. Es decir, se ha resaltado sobre todo los aspectos contradictorios de este proyecto. Pero, desde luego, sería muy injusto no prestar atención igualmente a lo que distingue a *Litoral* como revista de creación literaria y artística, más allá de sus contradicciones.

En sus páginas, como hemos visto, hay, efectivamente, varios textos circunstanciales, que podrían haberse editado en cualquier otra publicación. Sin embargo, en el campo específico de la poesía, que es el predilecto de los editores de la revista, sí se observa una línea muy clara y coherente; una línea que, a pesar de todo, da a la revista una personalidad inconfundible. Con el fin de definir la naturaleza de esta orientación, en lo que sigue propongo comentar brevemente algunos de los poemas publicados en las dos entregas "normales" de la revista. (La tercera, el homenaje póstumo a Enrique Díez-Canedo, si bien ofrece un interesante testimonio del afecto y admiración que se tenía por este gran crítico español, difícilmente resulta representativa de la vida normal de la revista, hecho que seguramente explica el que no haya sido incluida en la numeración, quedando fuera de la misma, como "número extraordinario").[14]

Los dos números normales de *Litoral* recogen colaboraciones poéticas de un buen número de los mejores poetas españoles del exilio: Juan Ramón Jiménez, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Jorge Guillén, Ernestina de Champourcin, Francisco Giner de los Ríos, José Moreno Villa y Juan Rejano.[15] Aunque, de acuerdo con lo anunciado en la declaración de

[14] A pesar del evidente afecto con que fue hecho, el número no dejó de decepcionar a algunos lectores. Véase, por ejemplo, la opinión del crítico anónimo de *El Nacional*: "los colaboradores del número, en su mayor parte, escribieron unos cuantos párrafos melancólicos, comentando superficialmente el hombre y la obra. Ninguno tuvo más tiempo ni espacio para algo más interesante. [...] ¡Tantos aspectos de Díez-Canedo que pudieron tratarse! El cuadernillo se va en palabras sentidas, afectuosas y en pura «literatura»". Luego, por lo visto lamentando el carácter anecdótico de este número, agrega lo siguiente: "*Litoral*, de acuerdo con su tradición, con su origen, debe ser una revista de poesía. De buena poesía. (¿Hay mala poesía?)". Véase "Revista de Revistas. *Litoral* número 2 [sic]", *loc. cit.*. José Bergamín seguramente pensaba en este número de *Litoral* cuando, en su propio tributo al poeta y crítico español, propuso no hacer de él "una figura dulzonamente bondadosa y falsa, una especie de falsificada Santa Teresita de Lisieux de la poesía y la crítica literaria española contemporánea. No sería verdad, y además, sería injusto". Vease Bergamín, "In memoriam. Enrique Díez-Canedo". *El Popular* (México), 29 de agosto de 1944, p. 5.

[15] Parece que Rafael Alberti también había enviado una colaboración suya, pero que la revista se había cerrado antes de que llegara. "Le pregunté ahora", declaró Alberti en una

propósitos, también se dan a conocer obras de dos importantes figuras hispanoamericanas: del mexicano Alfonso Reyes y del argentino Ricardo Molinari. Son textos aparentemente muy variados tanto de forma como de contenido. Como ya se ha dicho, en algunos de ellos sí se encuentran referencias, indirectas, si no directas, a los hechos históricos inmediatos. Sin embargo, lo anunciado en la declaración de principios, en el caso de la mayoría de los poemas, no resulta del todo erróneo. De hecho, al pasar de un texto a otro, el lector empieza a ver reiterarse, y con una frecuencia que se vuelve significativa (sobre todo en lo que corresponde a los poetas españoles), el recurso a un mismo procedimiento: a una misma dinámica de retraimiento interior. El mundo exterior es rechazado (o se parte del presupuesto de que ha sido ya eliminado) y, al rechazarse, por un proceso dialéctico, se abren las puertas a una interiorización de la conciencia poética: una interiorización que es a la vez un acercamiento de esta conciencia consigo misma y, a través de ella, con una especie de "absoluto" que la rebasa.

Esta dinámica, de evidente estirpe simbolista, empieza a asomarse, por ejemplo, en el hermoso poema de Moreno Villa, "Confusión y bloqueo". El texto es, en parte, una amarga reflexión sobre un mundo aparentemente empeñado en destruir todos los valores que el poeta identifica con una vida digna y humana. No hay más que confusión y mentira. "Todo me pide claridad", dice el poeta, "y casi todo es una inmensa niebla". El absurdo de la vida contemporánea no es un tema nuevo en la poesía de Moreno Villa, pero es sólo tras los horrores de la guerra y las angustias del exilio cuando el poeta reacciona como en este poema: distanciándose de las cosas para así poder devolverles su verdadera dimensión espiritual:[16]

> Sobre lo visual —no de mis ojos—
> que explora en noche propia —no del día—
> me fui poquito a poco
> hasta lo más distante de mí mismo.

---

charla informal en 1983, refiriéndose a Francisco Giner de los Ríos. "Dice que mi colaboración no llegó. Pero tuve una gran emoción al recibir, estando yo en Buenos Aires, esta revista nostálgica de lo que había sido la revista primera". Véase "Revistas en el exilio", *Araucaria de Chile* (Madrid), núm. 23, 1983, p. 174.

[16] Este cambio fue muy bien resumido por Octavio Paz en una reseña que escribió del libro *La noche del verbo* (México, Tierra Nueva, 1942) del poeta malagueño: "A la conciencia diurna que contempla el absurdo exterior —incoherencia lógica, abigarrada y heterogénea repetición— sucede ahora la conciencia nocturna, ensimismada. El poeta se debate en *una noche interior, en pleno día*". Véase Paz, "Absurdo y misterio", *Cuadernos Americanos*, núm. 5, 1942; recogido en Paz, *Primeras letras (1931-1943)*, Enrico Mario Santí (ed.), México, Vuelta, 1988, pp. 207-210.

Huía de las cosas
y buscaba algo otro.
[...]
Me dejé distanciar,
distender y afinar las ataduras,
diluir el bloqueo,
sumirme en lo sombrío de mi voz,
hundirme en aquel tiempo que timbraba.

Y, entonces, sólo entonces,
hallé que la distancia
es la sola verdad del Paraíso.[17]

El gran tema de las dos colaboraciones de Manuel Altolaguirre es el amor. En la primera, el amor triunfante; en la segunda, la pasión frustrada. En la segunda entrega, aunque el bloqueo expresado por el poeta es más específico que en el poema de Moreno Villa, vemos cómo la reacción es muy parecida: retraerse al mundo interior donde el espíritu puede moverse con entera libertad:

Las pisadas del hombre van dejando
su estéril huella, firme que divide
con una seca herida el prado verde
y, más endurecido y seco, implora
sostén a sus pisadas, que se calle
el calor, que no pronuncie
en tallos de alegría
su gesto el campo,
más impasible quiere su dominio,
con mármol sueña lapidar llanuras.
No así mi amor, tu mundo, otro planeta,
la flor intacta con ocultos ríos.
Por sus venas iré sin ser notado.
Soy de tu corazón dócil corriente.[18]

Son dos las colaboraciones de Emilio Prados. La segunda es el poema ya mencionado, "Cuando era primavera", una bella evocación de un tiempo de plenitud, un tiempo perdido que se podría identificar con los primeros días de la República española, pero que en realidad es un tiempo fuera del tiempo: más que una fecha histórica, la "primavera" del título es una pura creación poética, una primavera del espíritu adonde el poeta se

[17] Moreno Villa, "Confusión y bloqueo", *Litoral* (México), núm. 2, 1944, pp. 11-17.
[18] Altolaguirre, "Poema", *Litoral* (México), núm. 2, 1944, pp. 28-29.

refugia imaginariamente ahora que le faltan realidades y aun a sabiendas de que se está engañando. El poema no está reñido con la dinámica creativa que venimos rastreando; sin embargo, mucho más instructivo en este sentido es la otra colaboración de Prados, titulada "Una voz". Aquí, al igual que en el poema de Moreno Villa, se nos presenta la tensión entre dos exigencias: la del mundo de afuera y la del mundo interior. Al poeta le preocupa la destrucción y la injusticia que ve a su alrededor y quisiera hacer algo para mejorar las cosas. Sin embargo, interviene otra voz, todavía más imperativa, que lo obliga a distanciarse del mundo, conduciéndolo por otro camino, por las galerías interiores del espíritu:

Quiero ser, quiero estar,
quiero vestirme
como una forma de hombre
cotidiano
y conocer la altura de los montes,
la producción del hierro,
el precio del carbón
y de la harina,
la estadística exacta
de los niños que mueren
sin techado
y el programa político
que ha de salvar,
junto al amor, el cuero,
el algodón, el hule,
el dolor, la artisela
y el pecado.
Y en medio de la calle,
sin mirar los semáforos,
como un niño sin juego,
me meto por el mundo...

Pero esta voz errante,
cautiva, que navega
dentro de mí, me salva.
Y asesinado,
atropellado,
roto,
perseguido y sin nombre,
me hace nacer de nuevo
en cada instante
—payaso sin timón—
y dulce me sonríe...

¿Será tal vez el ángel de mi guarda?[19]

[19] Prados, "Una voz", *Litoral* (México), núm. 1, 1944, pp. 20-23.

Esta composición de Prados ofrece un elemento nuevo, que introduce un desarrollo ulterior con respecto a los otros poemas comentados. Y es el carácter pasivo en que el poeta enmarca su búsqueda espiritual. El camino nuevo no se lo ha propuesto el propio poeta: se lo ha impuesto una voz interior. Por otra parte, subrayando la dimensión mística del camino a recorrer, se alude a una especie de mortificación, o proceso ascético, por el cual el poeta tiene que pasar, o por el cual está pasando: ese "pobre morir / que hay en mi cuerpo" al que alude en otros versos. Asimismo, en el fragmento citado, vemos que es sólo en la medida en que se siente "asesinado, / atropellado, / roto, / perseguido y sin nombre", es decir, muerto ante el mundo, que llega a "nacer de nuevo / en cada instante", o sea, que alcanza la transfiguración estética y espiritual que da sentido a su vida.

La colaboración de Ramón Gaya consiste en una serie de reflexiones sobre la creación artística; apuntes que si evidentemente no son poemas, sí son fruto de una sensibilidad poética y artística muy fina. El objeto de las reflexiones es la relación que debería existir entre la experiencia del hombre y la creación del artista: relación que Gaya simboliza en la oposición entre el corazón, por un lado, y el alma, por otro. "En arte el corazón no es nada. Lo propio del arte es el alma, nunca el corazón". O para ser más preciso: "El verdadero artista no evita ni utiliza el corazón, sino que lo convierte en alma". Porque sólo en el alma se encuentra la verdad que el artista persigue: "El corazón puede engañarse y engañarnos, aunque esto no quiere decir que el corazón sea *mentira*, sino simplemente que el corazón es *mundo*. Sólo el alma es segura, y fría, y limpia."

Pero lo que resulta especialmente interesante en la presente discusión es, de nuevo, la importancia concedida al carácter pasivo del proceso de transformación espiritual que culmina en la obra artística:

> No tenemos alma: la alcanzamos. La alcanzamos a fuerza de ir desprendiéndonos de nuestro corazón. Pero este desprenderse ha de ser fatal, y no nuestro, sino del corazón mismo, de un corazón que nos deja, que renuncia a nosotros.[20]

Donde este proceso de desprendimiento encuentra su expresión tal vez más depurada es en el poema de Juan Ramón Jiménez que encabeza el primer número de la revista. Titulado "Cantada (fragmento)", el poema es una celebración exaltada del otoño, la estación que, según el poeta, simboliza el momento de mayor vitalidad en el proceso de muerte y renacimiento,

[20] Gaya, "Diario de un pintor", *Litoral* (México), núm. 2, 1944, pp. 15-18.

de desprendimiento y transformación espirituales cuya presencia venimos señalando:

> Desnudez plena y honda del otoño
> en la que alma y carne
> se ve mejor que no son más que una.
> La primavera cubre el idear,
> el invierno deshace el poseer,
> el verano amontona el descansar;
> iotoño, tú, el alerta, nos levantas,
> descansado, rehecho, descubierto,
> al grito de tus cimas
> de invasora evasión!

Hay un doble movimiento de evasión y de ascensión: de retraimiento del mundo inmediato y de elevación por el mundo espiritual. Pero de nuevo se trata de un movimiento esencialmente involuntario: hay evasión, pero sólo porque el ser mismo del poeta es invadido por el espíritu del absoluto, que lo lleva hasta las cimas de una experiencia totalizadora: es decir, para citar otros versos del mismo poema, "hasta lo último / de ese azul que es más limpio, / de incomparable desnudez azul".[21]

Saliendo ya del campo estricto de la poesía, pero con el fin de comprobar la validez de esta interpretación de la línea poética de *Litoral*, tal vez sería conveniente referirnos, finalmente, al dibujo que sirve como logotipo de la revista. Este dibujo (tomado de un códice indígena) consta de un árbol que crece en lo alto de una montaña que a su vez ha quedado casi completamente cubierta de agua; en lo alto del árbol se posa un pájaro que canta. Según el barón Humboldt, que recoge el dibujo en uno de sus libros:

> La montaña cuyo pico, coronado por un árbol, se alza por encima de las aguas, es el Ararat de los mexicanos, el pico de Colhuacán... Los hombres nacidos después del diluvio eran mudos: una paloma, posada en el árbol, les reparte las lenguas representadas en forma de pequeñas comas.[22]

El simbolismo del logotipo parecería tener por lo menos dos lecturas. Según la primera y tal vez la más obvia, el diluvio (que en este dibujo establece un curioso parentesco con la historia bíblica de Noé) representaría la diáspora que sufrieron los republicanos españoles, y la montaña y el árbol, los países del Nuevo Mundo en que éstos se refugiaron y que les

[21] Jiménez, "Cantada (Fragmento)", *Litoral* (México), núm. 1, 1944, p. 5.

[22] Véase Humboldt, *Vues des cordillères, et monuments des peuples indigènes de l'Amérique* (París, F. Schoell, 1810), p. 227; *apud Litoral* (México), núm. 1, 1944, p. 44.

permitieron retomar su vida como creadores y artistas. Esta interpretación no sería del todo equivocada. Sin embargo, no puedo dejar de pensar que los directores de *Litoral* hayan también visto en este dibujo una alegoría sobre la dinámica ascética que asocian con la creación poética. Según esta segunda lectura, el pájaro simbolizaría al poeta que para cantar tiene que desprenderse de las circunstancias inmediatas y efímeras de la vida. Como el pájaro solitario de San Juan de la Cruz, el pájaro de *Litoral*, al poner el pico en el aire, parece "subir sobre todas las cosas transitorias no haciendo más caso dellas que si no fuesen".[23] O como escribiría Emilio Prados a su hermano Miguel: "¿Que perdimos la tierra? ¿Desterrados? Sí, pero... Tal vez tengamos lo mejor. ¿Cielo? ¿Luz? ¿Verdad? ¿Quién sabe?..."[24]

Me doy cuenta de que esta breve cala en los dos números de *Litoral* ha dejado fuera otros textos igualmente interesantes (o más) que los que he comentado; por ejemplo, las colaboraciones de Giner de los Ríos, o (en otro sentido) los poemas de Jorge Guillén y de Ernestina de Champourcin, que siguen caminos temáticos o estilísticos algo diferentes.[25] Asimismo, sobre los textos comentados, desde luego, habría muchísimo más que decir de lo que acabo de ofrecer. Sin embargo, espero haber demostrado la existencia de una dinámica muy particular que constituye, sin duda, la característica más notoria de la línea poética de la revista: una dinámica que encuentra su antecedente más inmediato en la poesía pura, o desnuda, de Juan Ramón Jiménez. Es decir, si la revista *Litoral* representa una vuelta, es una vuelta no al vanguardismo de los años 20, sino al simbolismo que lo había precedido en el tiempo y en contra del cual, por cierto, la revista *Litoral*, en su primera etapa malagueña, había reaccionado con alegre rebeldía. Es decir, y como señalaría años más tarde Giner de los Ríos, haciendo una distinción típicamente juanramoniana, la revista fue "*revivida* más que resucitada".[26]

[23] San Juan de la Cruz, Dicho 120, en *Vida y obras completas de San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1964, p. 670. Sobre este texto, véase el interesante trabajo de Luce López-Baralt, "Para la génesis del «Pájaro solitario» de San Juan de la Cruz", *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, 2ª ed., Madrid, Hiperión, 1989, pp. 59-72.

[24] Fragmento de una carta de Emilio Prados a su hermano Miguel, fechada 2 de marzo de 1947. *Apud* Patricio Hernández, art. cit., p. 246.

[25] El llamativo poema de Ernestina de Champourcin, "La verdad" (*Litoral*, núm 2, 1944), parecería coincidir con la dinámica de los poemas comentados en cuanto propone un desprendimiento del mundo como primer paso para buscar a la divinidad (o la trascendencia). Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en los versos de Prados, de Altolaguirre, de Moreno Villa y de Juan Ramón Jiménez, la poeta no acude al simbolismo para expresarse: la búsqueda simplemente se anuncia como tema, no se integra al lenguaje mismo del poema. El ciclo poemático de Jorge Guillén, "Más vida" (*Litoral*, núm. 2, 1944), que celebra la continuidad que le representa al autor la presencia de su hijo, también nos lleva lejos de las preocupaciones de los poetas andaluces.

[26] Giner de los Ríos, en el prólogo a su edición de J.R. Jiménez, *Olvidos de Granada*, p. 34.

Podemos estar seguros que Juan Ramón Jiménez no fue el único modelo que este grupo de poetas desterrados tendrían delante en ese momento; también beberían directamente de esa misma tradición poética que el propio Jiménez identificaba con la poesía mística-simbolista que él escribía: los románticos alemanes, la poesía arábigo-andaluza y, sobre todo (como ya se insinuó), la obra de San Juan de la Cruz.[27] Sin embargo, no deja de ser significativo el que esos poetas exiliados hayan colocado al poeta de Moguer al frente del primer número de su revista. En los últimos meses, desde su destierro en Estados Unidos, Jiménez se había visto envuelto en una serie de pleitos y discusiones públicas que fueron ampliamente difundidas en México. En estas pugnas habían entrado, a veces, consideraciones de orden personal, pero en el fondo lo que estaba en juego era la estética promovida por el propio Jiménez.[28] Así, la decisión de colocar a éste al frente del primer número de la revista cobraba una significación simbólica a la que ningún poeta o artista del momento podía ser insensible. Era una forma muy clara de reivindicar la obra de Jiménez frente a sus detractores, confirmando, al hacerlo, dos de las nociones críticas más caras al propio Jiménez: la de la continua vigencia del modernismo-simbolismo que éste había ayudado a introducir en España, por un lado, y, por otro, la de la especial fidelidad a esta veta poética que demostraba la obra de los poetas andaluces, mucho más digna de elogio, en este sentido, decía Juan Ramón, que la de sus contemporáneos del norte,

[27] Esta influencia es algo que se comprueba, por ejemplo, en Emilio Prados, quien, en su correspondencia personal, cita repetidamente y con evidente admiración unos versos de San Juan: "nunca yo me perderé, / sino por un no sé qué / que se halla por ventura". Véase el extenso epistolario que recoge Patricio Hernández en el segundo tomo de su *Emilio Prados. La memoria del olvido*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1988, p. 375. Se observa también en Moreno Villa, quien por esas fechas prepara una antología de su obra poética que finalmente llevará como título otro verso del mismo San Juan ("La música que llevaba") y quien, además, en un libro de ensayos publicado en 1946 (*Leyendo a...*), coloca a San Juan de la Cruz a la cabeza de toda la poesía española contemporánea. Y también se ve en Manuel Altolaguirre, que había organizado un homenaje a San Juan en 1942, en su revista *La Verónica*, y muchos de cuyos poemas respiran un evidente aire sanjuanesco, entre ellos el texto arriba citado, que avanza hacia su desenlace por medio de un verso, "por sus venas iré sin ser notado", que retoma una de las imágenes más famosas de la canción de la *Noche oscura* del poeta carmelita: "En una noche oscura, / con ansias, en amores inflamada, / ¡oh dichosa ventura!, / salí sin ser notada, estando ya mi casa sosegada".

[28] En varias de estas polémicas Jiménez tuvo como contrincante a José Bergamín, figura íntimamente relacionada con la revista *Litoral* en sus dos épocas malagueñas y cuya ausencia de la revista en su etapa mexicana de ninguna manera puede considerarse casual. La más reciente de las discusiones había sido provocada por la reacción de Bergamín ante el prólogo que Jiménez había escrito para el primer libro de poesía de Francisco Giner de los Ríos, *La rama viva* (México, Tezontle, 1940). Para un resumen de los debates, que remontan a los años anteriores a la Guerra Civil, véase el excelente estudio de Nigel Dennis, *Perfume and Poison. A Study of the Relationship between José Bergamín and Juan Ramón Jiménez*, Kassel, Reichenberger, 1985.

como Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso y Gerardo Diego, poetas ingeniosos, según él, pero finalmente "[carentes] de éstasis espiritual, dinamia espiritual, emoción espiritual: emoción, dinamismo, éstasis, gracia, en suma".[29] Integrada por un fuerte núcleo de poetas andaluces empeñados en reivindicar la existencia y la continuidad de una misma línea de poesía espiritual española, ininterrumpida por las aventuras vanguardistas de los años veinte, la revista *Litoral*, en su etapa mexicana, parecería querer constituirse en la mejor prueba de estas dos teorías de J.R. Jiménez. En este, como en tantos otros aspectos, la publicación ofrece un testimonio de evidente importancia para el futuro historiador de la poesía española contemporánea.

[29] Véase Jiménez, "Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1899-1936)". *Política poética*, presentación de Germán Bleiberg (Madrid, Alianza Tres. 1982), p. 46. Se trata de una conferencia fechada: "(Por las Antillas, 1936-1937)". La primera teoría contaba (y cuenta todavía) con numerosos seguidores, entre ellos Xavier Villaurrutia, poeta mexicano y prologuista de la famosa antología *Laurel*. (Para una crítica de esta postura, véase el epílogo que escribió Octavio Paz para la reedición de esta antología [México, Trillas, 1986, pp. 483-510]). La segunda teoría, a pesar de sus polémicas implicaciones, sólo ha sido retomada, que yo sepa, por otro poeta andaluz, Luis Cernuda, en un libro, sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), en que, paradójicamente, también arremete en contra del propio Jiménez; la reciente publicación de la correspondencia intercambiada entre Pedro Salinas y Jorge Guillén, en cuidada edición de Andrés Soria Olmedo (Barcelona, Tusquets, 1992), tendería a confirmar el interés de esta segunda noción crítica.

VI. POETAS Y PINTORES

POETAS Y PINTORES DEL EXILIO

ARTURO SOUTO ALABARCE
Universidad Nacional Autónoma de México

Uno de los trazos que bosquejan la morada vital de los transterrados españoles en México, es la convivencia de poetas y pintores en un mismo ámbito, un espacio en buena medida interior, imaginario, propio. Influencias recíprocas, trasfondo común. Pensando en Climent, en Gaya, en Prieto, en Rodríguez Luna, en mi padre Souto, en tantos otros, en sus diálogos y obsesiones, resulta muy difícil deslindarlos de los poetas y escritores con quienes a lo largo de muchos años sostuvieron no sólo una entrañable amistad, sino también una profunda afinidad artística. Cierto es que la antigua relación de pintores y poetas venía ocurriendo desde antes en España, particularmente condicionada por la Guerra Civil. Esa guerra que llegó a congregarlos en un mismo espacio físico, en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, por ejemplo. Y aún antes, cuando los poetas y pintores de los años veinte y treinta coincidían en pedir para España su renovación política y cultural. Puede recordarse, a este respecto, el grupo de los Artistas Independientes y cómo mucho después se alinearían con la República. Sus dibujos, sus diagramas y tipografía, alternarían con Antonio Machado y Miguel Hernández en revistas como *El Mono Azul*, *Hora de España*, *Madrid*.

La asociación de poetas y pintores venía, pues, de lejos –una especie de simbiosis natural que, como bien se sabe, se ha dado y se da casi automáticamente–, pero en México, náufragos de la guerra y el éxodo, encontrarían un nuevo espacio en el que estrechar más aún las afinidades. En su *Libro de homenajes*, tiene Juan Rejano unos versos que dedica: "A Miguel Prieto, que ha vivido conmigo este poema".

¿Quién soy
en este nuevo ámbito
tan hondo y virginal? ¿Qué voz, qué nombre
tienen sus muros de jazmín? ¿Qué rastro
sus aves, sus caminos, sus miradas,
que todo se me torna espejo cóncavo

donde se pierde el río de la muerte
que el hombre lleva ardiendo entre los brazos?[1]

Pero no es sólo la nostalgia y la incertidumbre propias del exilio lo que une al poeta y al pintor. Se presenta, por ejemplo, la posibilidad de un diálogo mucho más sereno entre artistas de diferente oficio. Liberados de las discusiones técnicas y de los celos profesionales, pintores y poetas pueden convenir en lo que todo arte tiene de común y esencial.

Si poco se ha escrito sobre la historia de los pintores exiliados, menos todavía en torno de su relación con los poetas, a pesar de ser tan claramente visible. Casi todo está por hacerse. Cernuda, Gaya, Gil Albert. Rejano y Prieto. Rejano y Rodríguez Luna. Rejano y Souto. Tertulias casi cotidianas, como las del antiguo café Viena, donde se reunían Domenchina, Rodríguez Luna, Juan de la Encina. Las del estudio de mi padre, en que los sábados se reunían Garfias, León Felipe, Moreno Villa, Rejano, Adolfo Salazar, y a la que Jorge Guillén en uno de sus veranos en México arribó con un poema inédito que conservo. De aquellas tardes, recuerdo a trechos que se hablaba de arte, de México, pero sobre todo de España, nostálgica, obsesivamente. De ahí salió un cuadro de mi padre que tiene –me permito la digresión–, una curiosa historia. No pudo ocurrírsele menos que pintar un gran óleo en el que estuvieran retratados los poetas del exilio. No era posible, sin embargo, que posaran todos a la vez, por lo que en múltiples ocasiones, uno a uno, fue dibujando al carboncillo sus cabezas por separado. De aquellos carbones, de los que guardo varios, salió un cuadro integrado en tonalidades ocres, pero del mismo sólo se conserva la fotografía, porque a mi padre no le gustó, y en contra de las protestas, pintó otro encima. En él, los rayos X revelen quizá algún día a Bergamín, a Rejano, a Prados, a León Felipe, a Moreno Villa, a Altolaguirre, a Domenchina, a Salazar... Poetas y pintores reunidos en empresas comunes: editoriales y revistas. Gaya en Séneca, de quien es la viñeta del Minotauro para la colección "Laberinto". En la editorial Leyenda, de Vicente González –uno de los contadísimos republicanos entre los españoles antiguos residentes–, que fue siempre el más generoso amigo de los artistas y escritores refugiados. Muchos de los pintores ilustraron las obras maestras de la literatura amorosa en la colección "Eros". Viñetas, dibujos a tinta, láminas a color, algunas de las cuales eran acuarelas de gran calidad artística. Así, entre otros, Climent ilustró *Las canciones de Bilitis*; Gaya, *Naná*; Prieto, *La Celestina*; Renau, *Salambó*; Souto, *Las flores del mal* e *Historias mágicas*. Si como ilustradores de libros puede

[1] Juan Rejano, *Libro de los homenajes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.

hacerse un muy largo catálogo, lo mismo puede decirse en cuanto a su trabajo en revistas y suplementos culturales. Salvo *España Peregrina*, forzosamente sobria en su diseño y tipografía, las publicaciones periódicas de la época contaron siempre con la colaboración de los pintores. Así, *Romance*, *Litoral*, *Las Españas*, *Ultramar*, los suplementos culturales de *El Nacional* y de *Novedades*. En este aspecto destaca, como se sabe, Miguel Prieto, fundador de hecho de una escuela de arte tipográfico que hasta la fecha sigue siendo —a mi juicio— un modelo tan vivo y bello como hace más de medio siglo.

No es posible enumerar aquí los muchos aspectos que comunican entre sí a los pintores con los poetas del exilio. Son numerosos los libros de poesía donde hay dedicatorias, homenajes rendidos a algún pintor. Igualmente los poemas inspirados en un cuadro, las notas críticas, los ensayos, como el de Rejano sobre Luna. Ejemplo importante este último, porque revela, además de la actitud de un poeta ante un pintor, los sentimientos e ideas comunes a los dos, la morada vital o condición de vida en la que ambos participan. Visiones, influencias mutuas. ¿Cómo separar, no ya temática, sino emotivamente, los "destierros" de Luna de los de Domenchina?

Un caso particular, apenas abordado, el de los poetas pintores y los pintores poetas. Moreno Villa es quizá representativo de las dos o tres generaciones de intelectuales que llegaron a hacer florecer en España ese segundo renacimiento que define Dámaso Alonso. Ese afán civilizador en un país donde se han decantado tantas culturas, parecería absurdo, pero no tanto cuando se vive —como vivieron aquellos grandes educadores— los contrastes, las asperezas, las marginaciones que en la España de los años veinte y treinta eran cosa de todos los días. El "rabo sin desollar" de Europa de Machado; los "betunes" de Solana; la *Tierra sin pan*, de Buñuel, en gran medida metáforas hiperbólicas, como todo arte, eran entonces una descarnada realidad. No bastaba un cambio de régimen o sistema político, sino un cambio de actitud ante la vida, una reeducación en el más profundo de los sentidos. Y ese sentido de radical pedagogía lo tienen todos los intelectuales de la época, desde Unamuno, Machado y Juan Ramón, hasta Lorca. Y Moreno Villa, tan finamente andaluz y a la vez cosmopolita —muy "británico" por su discreción e ironía—, es un ejemplo de aquel entusiasmo civilizador. Hay en él deseo de belleza y perfección espiritual, de libertad y tolerancia, de universalidad. Poeta, pintor, crítico, ensayista, historiador del arte. Si no alcanzó a desarrollar sus múltiples, agudas intuiciones, fue precisamente, como él mismo ha explicado, por dispersarse en tantas cosas que del mundo le atraían. En el fondo, sólo dos grandes pasiones: la poesía y la pintura, pero todavía inabarcables a la vez. En realidad, su defecto fue un exceso de inteligencia y sensibilidad, que a veces podría decirse que

estorban y convierten los propósitos en indecisión y angustia de lo provisional.

Otro caso extraordinario es el de Ramón Gaya. El suyo es un deseo de perfección, de disciplina duramente impuesta a sí mismo y a los demás. Comienza por concentrarse, por incidir en la realidad objetiva, estudiarla, comprenderla y en último término amarla hasta transfigurarla. Pintor poeta, en sus cuadros se encuentran resonancias de los más profundos líricos, como Juan Ramón Jiménez, cuando en la hojita alumbrada de sol concentra toda la plenitud del mundo. Y así Gaya, en los pequeños objetos pretexto, lenta, sabiamente va revelando su plano poético. Y el *Diario de un pintor*, en conjunto su poesía explícita, vienen a ser una glosa de su pintura, una especie de diálogo consigo mismo. Diálogo a veces amargo, solitario porque Gaya, como Cernuda, no ha sido nunca un crítico benévolo.

Fue tan grande, entre pintores y poetas, la obsesión de España durante la primera etapa del exilio, que más de una vez se les reprochó no adentrarse a fondo en la nueva realidad, es decir, en el paisaje, los hombres y las cosas de México. Una observación concreta, por ejemplo, que le hizo mi maestro y amigo Francisco de la Maza a Moreno Villa. Porque lo cierto es que en la obra "mexicana" de los artistas españoles no hay, a primera vista, mucha originalidad o profundidad. Los motivos evidentes son el recuerdo de España, la nostalgia del destierro, la luz, los tonos de la ausencia. Pero esto se explica de muchas maneras. Por lo pronto, esencial para el artista es la autenticidad. Y los artistas españoles llegaron a México ya formados; no podían ver la nueva realidad sino con ojos europeos. Otra cosa podría ser observarla, estudiarla, analizarla, pero la pintura y la poesía requieren una raíz mucho más profunda. En estos artistas exiliados, lo suyo, lo auténtico, era lo español. Otro intento hubiera resultado —como en efecto sucedió con los experimentos conjuntos del muralismo: Siqueiros y Luna en el Sindicato de Electricistas—, bastante desvaído y falso. El hecho es que a la obra de los grandes pintores de México: Orozco, Rivera, Siqueiros, acompañaba en aquellos días una verdadera tormenta de teorías estéticas, manifiestos, programas. Bien se sabe que buena parte arraigaba en una revolución triunfante, entonces llena de proyectos y esperanza. Los pintores emigrados, por lo contrario, volvían de una revolución perdida y de una esperanza muerta o casi muerta. En su país habían tenido fe en la función social del arte, en la poesía y la pintura comprometidas o sociales. A México volvía, esta vez como refugiado, García Maroto, copartícipe del movimiento muralista que propiciara Vasconcelos. En España misma, hacia 1930, muchos pintores jóvenes creían en el muralismo como el arte del futuro. Pero años después, pasadas las vivencias de la guerra y el éxodo, llegaban a México hastiados de un lenguaje para ellos inútil. El conflicto

era inevitable. Vueltos a la pintura de caballete, el arte por el arte, a los interiores, tenían que chocar, como chocaron, las dos corrientes. Recuérdese, por ejemplo, la prolongada polémica de Gaya con Renau, o el lamentable conflicto con Rivera a propósito de los grabados de Posada.

La pintura exiliada encontró resonancia, sin embargo, en las nuevas generaciones de pintores mexicanos, asimismo un poco hartos también de vivir momentos históricos. El hecho es que a diferencia de los pintores, el diálogo entre poetas resultó ser mucho más fácil y fluido. Tenían un lenguaje común en el cual entenderse.

Por interesante que pueda ser la historia más o menos anecdótica de pintores y poetas en el exilio, lo más importante es la historia interna del trasfondo común, la morada de vida que hicieron propia, la tensión espiritual que los identifica y da razón de ser. ¿Significa el destierro un cambio esencial en la trayectoria de estos artistas? Porque algunos piensan en una transformación natural al través del tiempo, un proceso de maduración ineludible. El exilio habría sido algo así como un paréntesis circunstancial. Por mi parte, comparto la opinión contraria. Para los más, la guerra y el destierro fueron la más extraordinaria circunstancia de su vida, alcanzando a transmutar su más profunda y verdadera expresión artística. No me refiero, claro está, a poesía o pintura ocasionales, en mayor o menor medida obligadas por la guerra o los apremios a que se ve forzado todo artista, sino a su obra más honda, personal, auténtica. Si la guerra y el exilio hubiesen sido, como ha sucedido y sucede en otros casos, producto de unas circunstancias ajenas a su razón, podría aceptarse la imagen de un paréntesis. Pero la guerra de España no fue una catástrofe caída del cielo, sino la culminación de una larga crisis histórica y una toma de conciencia por parte de los intelectuales. En la perentoria necesidad de cambiar todo en España, coincidieron poetas y pintores. Es cierto que muchos, después de los horrores y miserias de la guerra, y en la paz reflexiva y contrita del destierro, se alejaron asqueados de toda la demagogia, politiquería y traición que habían bebido amargamente. En un ejemplar del libro de Emilio Prados: *Memoria del olvido,* dedicado a un pintor, le dice: "amistad forjada dentro de la verdad más terrible." ¿A qué "verdad terrible" se refiere el poeta? A la guerra, indudablemente. ¿Y por qué "verdad"? En Emilio Prados, como en tantos otros poetas y pintores del exilio, a su morada vital había venido a habitar el desengaño. No en la República, puesto que el solo hecho de permanecer toda una vida fuera de España confirma su lealtad, pero sí un desengaño más profundo. La "verdad terrible" de Prados era la incapacidad angélica del hombre, reconocer que las utopías de juventud habían fracasado. De ahí que a la larga, fueran desapareciendo la poesía y la pintura de guerra y exilio como motivos

evidentes. El asunto visible se sumergía en nuevos espacios, consistencias y tonalidades. Domenchina, entre los poetas, y Rodríguez Luna, entre los pintores, fueron quizá los más renuentes a abandonar el tema del destierro, pero éste también, al paso del tiempo, fue disolviéndose en calidades de materia y lenguaje.

En su conjunto, la poesía y la pintura del exilio se vuelven más sombrías. En comparación con el espíritu casi deportivo de los "ismos" de la preguerra, la carga del éxodo adensa y oscurece la obra. Un caso muy claro de cambio hacia la severidad es el de Moreno Villa. Pero el fenómeno puede observarse en casi todos. En León Felipe, que pasa del grito desesperado a la endecha melancólica. En Domenchina, que llega a tocar fondo en su progresiva amargura para elevarse después en una tardía religiosidad. En Cernuda, que se castiga a la más implacable desolación. Y lo mismo sucede con los pintores. Un ejemplo notable, tanto por su calidad pictórica como por su trasfondo emotivo, es el de Rodríguez Luna. Sus series sucesivas: los "destierros", los "jueces", los "tiranos", las esenciales naturalezas muertas de la última época, representan otras tantas fases de ensombrecimiento y de creciente interiorización. Igualmente pasa con otros artistas. En el caso de mi padre, esta etapa de trágico ensimismamiento está representada por "La barca negra". Así como los poetas cambian de tono y ritmo, pasan de la tensa exaltación de la guerra y los primeros tiempos del exilio, a la introspección y la inocencia de los orígenes ("estoy cansado de vivir tiempos históricos", cuenta Bergamín que le dijo un refugiado), también los pintores tienden a adentrarse, entrañarse en el propio ser. No creo fortuito que pinten interiores, que se revelen en espacios íntimos, que maticen los objetos en la penumbra. Un proceso de interiorización, algo así como hacer visible una contracción psíquica que bien puede dirigirse hacia el lirismo pictórico. Paralelamente, y en consonancia con un movimiento universal, pero no determinado por él, se produce el desgajamiento de todo lo que al artista le parezca superfluo. Podrá seguir siendo un instintivo, pero un instintivo más sabio. A partir de una pintura figurativa, de ineludible mensaje durante la guerra, o "literaria" en los primeros años del exilio, la creciente tendencia hacia la abstracción después. Ir eliminando todo lo pintoresco y anecdótico, quedarse con las esenciales expresiones verdaderamente pictóricas. Desde el énfasis en espacios y objetos pretexto para la luz, el color y la forma, objetos indefinibles, hasta los cuadros francamente abstractos, pero nunca deshumanizados, y sí, por lo contrario, emotivos. Un camino, una desnudez liberada de gritos y lamentos que conduce al silencio y a la emoción mística.

JOSÉ MORENO VILLA: A LA LUZ DE SUS OJOS

ADOLFO CASTAÑÓN
Fondo de Cultura Económica

a Leonor Menéndez
(1917-1993)

Pocos saben que el autor del dibujo emblemático de la editorial Fondo de Cultura Económica (FCE) es obra de José Moreno Villa, el poeta y escritor nacido en Málaga en 1887 y muerto en esta ciudad de México en 1955, luego de casi dieciocho años de vivir en nuestro país como refugiado de la Guerra Civil. El dato sobre el logotipo de la Casa lo recordó su viuda, Consuelo Nieto, en carta a nuestro Director con motivo de la reedición de algunos de sus libros y está publicado en la *Iconografía de José Moreno Villa*.[1] Algunos intérpretes traviesos sostienen que la *f* simboliza una cruz a cuyos costados se acomodan un ladrón bueno por su fe en la letra (la *c* de la cultura) y un ladrón malo (la económica *e*). No extraña que Moreno Villa haya sido el autor de ese emblema. La amistad que lo unió a los fundadores de la editorial (Daniel Cosío Villegas, Eduardo Villaseñor y Alfonso Reyes) y de la Casa de España en México, hoy El Colegio de México, dejó no pocas huellas en los catálogos de ambas instituciones. Primero, la huella de sus propios libros. Luego, la de los diseños, dibujos, viñetas con que adornó diversas ediciones de Pedro Garfias, Francisco Giner y Carlos Pellicer, incluida la de uno de los primeros catálogos del FCE en 1941. Que José Moreno Villa haya sido uno de los padrinos emblemáticos de esta editorial no parece casualidad. Si bien era la primera vez que dibujaba el emblema de una institución y participaba en un "bautismo visual", era desde luego reconocido como un pintor original y un dibujante ágil y diestro y, como poeta y hombre de ideas, era, para decirlo con su expresión, un "lanzador de temas" innato, un creador que practicaba instintivamente los caminos

[1] México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 8.

no trillados. Recordemos que, como bautista, en su juventud buscó nombre –Soledad– a la hija del filósofo José Ortega y Gasset a pedido expreso de éste. También a él se debe el título, según recuerda Juan Gil-Albert, de *Hora de España*, cuya *idea mater*, según el mismo testimonio, fue de Rafael Dieste (también trasterrado en México, en la ciudad de Monterrey, donde fue maestro de Gabriel Zaid).

Nombrar, definir, caracterizar y dar forma se le dan a Moreno Villa como cosa espontánea en el juego de la literatura. Citemos otra voz acuñada con definitiva fortuna por Moreno Villa, ya en México y aplicada a un ejercicio de historia del arte. Es la voz *tequitqui*, que nació, nos dice, para calificar con ese "nombre azteca que significa *tributario* el producto mestizo que aparece en América al interpretar los indígenas las imágenes de una religión importada". Buscó ese término para hablar en su libro sobre *La escultura colonial mexicana* de un "mudéjar mexicano", pues mudéjar significa precisamente "tributario", es decir, en náhuatl, *tequitqui*. La voz ha corrido con fortuna y los historiadores del arte, mexicanos y latinoamericanos, de Francisco de la Maza a Damián Bayón, la citan naturalmente.

Esta capacidad de José Moreno Villa, pública y documentadamente reconocida, puede sugerir cuán originales son el acento y la personalidad de este hombre elegante, discreto, singular, pero decisivo en la literatura española del siglo xx.

Aunque era proverbial su amor a la soledad, lo encontramos diseñando los muñecos representativos de los enemigos de Góngora que fueron quemados en uno de los actos de Madrid y encargándose de reunir el álbum de dibujos en honor del cordobés; también lo encontramos en compañía de los "hermanos de la orden de Toledo" –Lorca, Garfias, Buñuel, entre otros– o bien asistiendo al acto de cinco minutos de silencio en memoria de Stéphane Mallarmé en el Jardín Botánico de Madrid en 1923. Será, como se sabe, uno de los maestros y animadores de la Residencia de Estudiantes fundada por Alberto Jiménez Fraud.

Su soledad es la del adelantado; la soledad intelectual del precursor. Precursor de la vanguardia y del ultraísmo –cuya evolución en España se entendería mal sin él–; precursor de aquella relectura anti-modernista del folklore y de las tradiciones populares que allanará el camino de Jorge Guillén y Federico García Lorca; precursor de la gran revolución interrumpida del lenguaje literario que encauzan Gómez de la Serna y Valle Inclán con sus disparates, greguerías y esperpentos y que él apuntala con sus *Carambas*; precursor, en fin, y, más que precursor: protagonista de la ruptura irónica y coloquial, antirromántica y antinarcisista con su memorable *Jacinta la pelirroja*. Para obviar los testimonios de Luis Cernuda, Pedro Salinas y Alfonso Reyes, una línea de José Ángel Valente: "No ha de

olvidarse que una de las más finas precisiones de Machado sobre la moderna evolución de la poesía, el texto «Reflexiones sobre la lírica», surgió como un comentario al libro *Colección* (1924) de José Moreno Villa".[2]

Precursor, pero también hombre de muchos mundos, inteligencia educada en el gobierno de varios oficios y discursos y que se desenvuelve en ellos con brío y brillo. Al poeta en cuya historia literaria personal se cruzan diversos momentos significativos de la historia de la poesía española, debe añadirse el pintor que populariza el *grafumo* (dibujo sobre papel ahumado), la aplicación de arena al lienzo y una técnica de iluminación en retratos y pinturas fantásticas que se distingue por extraer la luz del interior de los cuerpos y rostros (cf. los óleos de Jorge Guillén, Luis y Jeanne Buñuel). Y al poeta y al pintor, se agrega el prosista exacto y fulgurante de *Vida en claro*, el crítico e historiador de la literatura de *Los autores como actores* y *Leyendo a...*, en fin, el erudito, el historiador y crítico del arte, el editor y el traductor. En su juventud había estudiado en Alemania, pero, advierte Pedro Salinas:

> No era verdad eso de que ya se le había olvidado la química que fue a estudiar a Friburgo. Su cuartito era oficina de alquimia y crisopeya, con hornillo de atanor, y probetas, cucúrbitas y matraces —nadie los vio nunca, pero yo sé que estaban allí— y como había encontrado la fórmula mágica de la trasmutación de las materias, se pasaba las horas trocando poesía en pintura, pintura en poesía.[3]

Xavier Villaurrutia enuncia de otra forma ese poder de transmutación: "De la lista de prodigios en que todos recordamos el del pájaro que habla y el del árbol que canta, no hay que olvidar el del poeta que pinta".[4] Transparente y complejo, dueño de una singular "forma irónica de la heroicidad", para recordar el amistoso juicio de Luis Cernuda en sus últimos años, José Moreno Villa aparece como un prisma cuya luz no pudiese ser comprendida plenamente sin tener en cuenta la relación que guardan entre sí todas sus facetas. Vayan los siguientes apuntes como una contribución a ese ejercicio.

Poeta o pintor, el taller del artista es uno:

> Creo que hay una continuidad visible en mi producción. La dificultad ahora —para explicarla— está en que simultaneando poesía, drama y pintura, las

[2] *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 223

[3] Pedro Salinas, "Nueve o diez poetas", *Ensayos de literatura hispánica (Del Cantar de Mío Cid a García Lorca)*, ed. y pról. Juan Marichal, Madrid, Aguilar, 1961, p. 343.

[4] "Tierras y cielos de Moreno Villa", en Juan Pérez de Ayala (ed.), *José Moreno Villa (1887-1955)*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1987, p. 59.

sugestiones pasan de un campo a otro y todo va enlazado por eslabones momentáneos, que yo mismo no puedo reconstruir al cabo de los años.[5]

Eslabones momentáneos y porosos que acusan una acción sincrónica entre esos diversos territorios de la creación y que no hacen más que recalcar esa idea del prisma y de la transmutación y del conjunto, de simetrías y de correspondencias existentes entre las diversas disciplinas y oficios practicados por el autor de *Carambas*.

Empecemos recordando que *Jacinta la pelirroja* es un "poema en poemas y dibujos" y que en ese y en otros libros suyos se da un afán de convergencia y síntesis de las artes visuales con las literarias: por ejemplo, en la técnica del contraste, en el ejercicio del claroscuro como método de composición literaria que exalta con las sombras y castiga con la luz el "Bestiario" de *Evoluciones*, en la presencia de elementos oníricos y humorísticos en pinturas y poemas, en la búsqueda de un equilibrio entre dibujo y color como forma de realzar el movimiento (en diversos poemas de *Jacinta*), en la práctica constante del intercambio, la mezcla de planos, en fin, en la lectura crítica y radical de los usos y lenguajes adquiridos (véase muy particularmente su artículo sobre "La jerga profesional"[6] donde quedan explícitos los puentes entre literatura y artes plásticas). De esa convergencia o generalización de las técnicas entre un arte y otro, es muestra la asimilación en el verso del cambio o quiebro, esa técnica de la decepción propia del toreo que él identifica y comenta en la poesía de Manuel Machado, a reserva de practicarlo cuando le parece necesario (varias veces en *Jacinta* y, más tarde, en "Tiempo de Fox").[7] Dada esta porosidad entre sus distintos "juegos" resulta lícito leer a la luz de su pintura lo que ha dicho sobre su poesía y recordar sus palabras en prosa o en verso para mejor alcanzar el sentido de sus imágenes, como ha sugerido Luis Izquierdo, uno de sus más calificados estudiosos.[8] De esta constante transmutación se desprenden no pocos efectos, uno –importante–: concebir la experiencia en el tiempo como una experiencia en el espacio, suponiendo en cada instante una geografía. De ahí la experiencia de una simultaneidad que, cuando resulta convergente, anuncia un verdadero Renacimiento; como podía suceder en la España del primer tercio del siglo XX, a los ojos de Moreno Villa.

[5] Véase "Poética [1932]", en *José Moreno Villa*, p. 71.

[6] "La jerga profesional", *El Sol*, 12 de junio de 1925; *apud* Eugenio Carmona, *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Málaga, Universidad de Málaga/Colegio de Arquitectos, 1985, p. 17.

[7] José Moreno Villa, *Antología*, ed. y pról. Luis Izquierdo, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 309.

[8] *Ibid.*, pp. 9-63.

Los vasos comunicantes, los *Puentes que no acaban* —para decirlo con uno de sus títulos más sugerentes—, la diversidad convergente de sus saberes, su gobierno simultáneo de discursos y conductas intelectuales heterogéneas no se agota ahí. El editor de Juan de Valdés, Lope de Rueda y José de Espronceda debe no poco de su pulcra labor al poeta y al historiador del arte que contribuye así a modernizar y renovar la filología española, a saber, a partir de la articulación que establece entre la crítica literaria y la crítica de arte, la pintura y la literatura cuando coteja a Lope de Rueda con Goethe a partir de las diferencias y afinidades existentes entre el pintor cuatrocentista Dalmau y Rubens o cuando sitúa a Espronceda en la gran corriente europea del romanticismo con una armadura que debe no poco a la historia del arte. O cuando aplica al ensayo literario astucias extraídas de la filología al practicar el juego de detectar la palabra o el giro decisivo en un autor. Esa convergencia de saberes y placeres, de atenciones y disciplinas tiene un eje en la vista —en los ojos del cuerpo y en el ojo de la mente— pero se desprende de ella una cierta ética de los sentidos, una política de la experiencia compartida a través del arte. Cautivo del paisaje interior y exterior, ve el mundo con ojos de poeta y con ojos de pintor. Nace de ahí una exigencia de equilibrio —tema explícito y título de uno de sus poemas— pero sobre todo una aguda conciencia de las relaciones que existen entre vida y vista. No en balde el "Colofón" que pone al libro de su existencia rezará así: "¿Qué colofón pondré a mi vida? / «Vivir para ver.»"[9]

Tal exigencia de la vista supone que la retina —la física y la mental— es el único instrumento capaz de discernir, eliminar o retener algo para nosotros. Y no sólo eso sino que vivir mirando es vivir dos veces: "No hay más que mirar/para que el mundo se haga doble".[10]

Este proceso de desdoblamiento operado por la mirada es el que lleva a poner la *Vida en claro* —para recordar el título de su autobiografía, uno de los libros escritos en prosa en lengua española más hermosos del siglo XX— y a sugerir que la existencia dada sólo es un borrador que tiene que ser *Pasado en claro* —como dirá en homenaje tácito a Moreno Villa Octavio Paz en su gran poema autobiográfico. La vida, para ser vivida plenamente, precisa entonces una copia, un doble y el escritor sólo puede serlo a condición de inventar su sombra a través de la palabra. Poner la vida en claro, pasarla en limpio, copiarla atendiendo a su dibujo profundo, orgánico, será todavía más: ponerla en claro, en el "claro del bosque", abrir en el seno de la "selva fervorosa" aquellos elementos, acentos, pasos, gestos y

[9] "Colofón", *Voz en vuelo a su cuna*, México, Ecuador O° O' O", 1961, s.p.
[10] "Canciones a Xochipilli, IV", *Antología*, p. 294.

tonos —la calderilla simbólica de que está hecha la eternidad— que la hacen memorable y la pueden compendiar y representar. Pero todo tiene origen "en la fuerza de la mirada, [donde] se esconden unas garras con las cuales agarraste desde tu niñez todas las cosas acariciadas y te quedaste con ellas para siempre, convertidas en sustancias leves y luminosas que serían tu tesoro".[11]

No será entonces azar que José Moreno Villa dibuje y le interesen las manos de los creadores, pues "Ellas son las ejecutoras de lo que nos manda nuestro ser completo, íntegro". Bromeando ya, Moreno Villa se decide a variar "tantito" (el mexicanismo es de él) el lema universitario de Vasconcelos en esta forma: "Por las manos hablará nuestro espíritu".[12]

A medio camino del alma y de las plumas, pinceles, lápices y tintas, la mano sigue al ojo y de su armonía nace una música peculiar, la que permite producir alegre" y dibujar y pintar acompañándose de aquellos "tarareos cancioncillas que le salían [...] cuando estaba contento", como ha recordado don Francisco Giner de los Ríos.[13] Y se reconoce esa alegría del trabajo gustoso: "Cuando la luz de los ojos ya es substancia en la saliva".[14]

Inversamente, la ruptura de los vínculos que ligan al ojo del artista con todo el ser producirá imágenes y situaciones monstruosas. Si la guerra presente en el ojo del artista es más bien una mano amorosa que acaricia primero y luego prende, el ojo de la usura y de la codicia sólo puede ser abominable:

> ¿Es esto el maravilloso encanto de la vida?
> ¿Ver que no le sale un colmillo en un ojo
> Ni un bigote en las rodillas a la vecina?
> [...]
> ¿Ver que el pan no es todavía cemento con estricnina?[15]

¿Será el mismo colmillo del mirón, el impertinente pero pasivo, apático pero entrometido descrito dos años después en uno de esos artículos para *Sol* de Madrid, luego recogidos en *Pobretería y locura*? Tal vez sí pues si no muerde con los ojos, "el español —dice Moreno Villa— dispara la vista —con honda o con ametralladora [...] mira y remira, [...] escruta y soba y parece

[11] "Caricia y garra de la vista". *Novedades* (México), 28 de diciembre de 1952. *Apud José Moreno Villa*, p. 78.

[12] José Moreno Villa, "Un ensayo de quirosofía", *Los autores como actores y otros intereses varios de acá y de allá*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Economica, 1984, pp. 135-139.

[13] Francisco Giner de los Ríos, "Recuerdos personales de José Moreno Villa", en Cristobal Cuevas (ed.), *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 128.

[14] "¿Cuándo?", *Antología*, p. 207.

[15] Véase *Caramblicos, ibid*, p. 221.

atravesar los vestidos con su mirada".[16] En los pueblos, familias, novios, arrieros, todos por igual, pobres y desahogados, "miran, se miran horas enteras sin decir pío. Por la mirada les sale el ansia, o la ternura, o el descubrimiento, o la pena". A todas horas, en la calle, en la iglesia, en el café, "la actividad en los ojos no cesa. Se está al pormenor de quién entra y sale, quién nos mira o deja de saludarnos [...]".[17]

Indiferente, apático, pasivo, el mirón no reacciona. "No echa una mano al arriero que tiene una mula caída. No sale del congreso airado ante lo que presencia". Cuando más dice: "Vamos a ver cómo se sale de todo esto". En ese país de mirones, entonces, sólo importarán las apariencias, el adorno y la fachada y se estará muy explicablemente —curiosa premonición de nuestra cultura *light*— ante "*una democracia sin democracia, una libertad sin Libertad. Igual que tabaco sin nicotina, café sin cafeína. Sigamos haciendo Ayuntamientos sin ayuntamientos. Estatutos sin estatutos. Parlamento sin Parlamento, organismos sin funcionarios técnicos, sino sectarios.*"[18]

No vale la pena insistir en la ominosa actualidad que estas frases de José Moreno Villa, escritas en vísperas de la Guerra Civil, tienen para un lector mexicano de fines del siglo XX. Sólo advirtamos que esta mirada incisiva y cortante podría ser hasta tal punto consciente de su poder que se podía soñar, desde hacía años, inversamente herida y cortada:

> un día Moreno Villa bajó a desayunar a la Residencia muy impresionado porque había soñado que, con una navaja, afeitándose, se había cortado el ojo. Y que a todos les produjo un ramalazo de cosa tremenda, que luego se aprovechó para la película, [...] la idea del ojo, de lo terrible del ojo seccionado y con la masa viscosa saliendo, eso era de Moreno Villa.[19]

A esa imagen, de una violencia extrema, se le podrían encontrar ciertas correspondencias en su pintura, donde las caras con los ojos desubicados, los ojos suspendidos en el cielo, los ojos como huecos, sugieren hasta qué punto consideraba Moreno Villa difícil que un hombre mantuviese los ojos abiertos y en su lugar, según lo comprueba en *Los autores como actores* al exponer cómo los escritores se miran por dentro y por fuera con muy distintos ojos. Esa unidad es fruto del dolor, la edad y la sabiduría:

> No tiemble; espere alerta. La hora viene.
> No le arredren las canas. Las canas también sirven.

[16] "Demasiado mirones", en José Moreno Villa, *Pobretería y locura*, México, Leyenda, 1945, p. 54.
[17] *Ibid.*, pp. 54-56.
[18] "Garrota, zamarra y callos", *ibid.*, p. 33 (el subrayado es mío).
[19] Véase "Max Aub entrevista a Santiago Ontañón", *Conversaciones con Luis Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985, p. 320. *Apud José Moreno Villa*, p. 83.

Ellas están más cerca del secreto del mundo.
De las barbas canosas bajó el verbo a la cruz.[20]

Pero también nace de una armonía anterior entre las diversas potencias del alma, de un gobierno mesurado y eficaz del ojo, la mano y la voz. La obra de José Moreno Villa es el fruto de una rarísima integridad artística y volvemos a su breve obra inagotable por la pragmática razón ya que él es —en virtud de ese equilibrio— uno de los más exactos observadores del firmamento interior.

[20] José Moreno Villa, "Nos trajeron las ondas", *Antología*, p. 289.

LA POESÍA DE RAMÓN GAYA

ENRIQUE DE RIVAS

La publicación en curso de la *Obra completa* de Gaya por la editorial Pre-Textos de Valencia,[1] y la aparición en 1991 de un volumen de poesía intitulado *Algunos poemas* en Granada,[2] llaman una vez más poderosamente la atención sobre la fuerte personalidad creadora de Ramón Gaya, y, en el caso que nos ocupa en particular, sobre su poesía, la que está escrita, que no es toda la que contiene su obra, como saben los conocedores de su pintura. Porque anunciar "la poesía de Ramón Gaya" podría dar a entender dos conceptos, la poesía que contiene toda su obra, la escrita y la pintada, o la poesía a secas. Pero yo aquí no puedo hablar más que de la poesía invisible de Ramón Gaya, es decir, la que está escrita, y que por lo tanto sólo se puede conocer como sonido exterior o interior, pero que no se puede ver, como se pueden ver sus acuarelas, sus *gouaches* o sus óleos, es decir, sus obras de poesía pintada.

Lo primero que llama la atención es la parquedad de la obra en verso de Gaya, en proporción exactamente inversa a su riqueza: cuanto más rico el fondo de su poesía, más parca su expresión, más honda, más transparente... *más intocable.*

La segunda característica que me interesa destacar es la atemporalidad de la obra en verso de Gaya, es decir, que su poesía no parece brotar de una circunstancia, sino que más bien la circunstancia que evoca o parece que evoca es la que viene, atraída por esa poesía que brota... del silencio de su creador. Porque lo más grave (en cuanto a sonido y a tono) de la poesía de Ramón Gaya, es su silencio, o sus silencios, que sumados vienen a dar en la singularidad de su ser poético. Y del silencio de Gaya en poesía es difícil hablar; todo lo más podemos deducir una serie de razonamientos, de atisbos, que nos permiten situarlo en algún lugar que me atrevo a identificar con la geografía de su espíritu, mucho más vasta que la geografía geográfica, y reducida a continentes mínimos, como lo son sus poemas de

[1] Ramón Gaya, *Obra completa*, Valencia, Pre-Textos, t. 1, 1990; t. 2, 1992.
[2] Ramón Gaya, *Algunos poemas (1938-1980)*, Granada, Comares, 1991.

la revista *Hora de España* en 1938, los publicados en las revistas mexicanas de 1939 a 1949, y los que han aparecido en los últimos veinticinco años, casi todos incluidos en el volumen de *Algunos poemas* citado anteriormente. Sumados, quizás lleguen a treinta o treinta y cinco, pero sea cual fuere su número exacto, se comprenderá que es sumamente significativo, cuando se piensa que algún poeta de la llamada generación de 1927 dejó unas "poesías completas" donde se cuentan más de 3 500 títulos...

Es indudable que la poesía masiva de ese poeta de miles de poemas se oye como un gran ruido, como muchas voces de tiempos, ritmos y luces diversas, un rumor que se apoya en otros rumores; de esta poesía está ausente el silencio. Todo lo contrario de la poesía de Gaya, que brota de él.

Pero si bien el silencio es lo invisible de un creador de poesía, de donde están excluidos la corporeidad, el volumen, el ruido-manifestación de lo visible, de donde aparentemente está excluido el ser, no se debe entender que el silencio de Ramón Gaya, de su poesía, con transparencia de manantial, es algo aparte de su naturaleza de creador. Ya Nigel Dennis en 1978 ha escrito que "todo lo que constituye su obra brota de la misma fuente, todo se forja en él de la misma materia".[3] Se deduce que, al hablar de su poesía en verso, lo que nos interesa ahora es percibir cómo llega hasta nosotros, lo cual no es más que un modo de decir, porque la poesía de Gaya no nos llega como si nosotros fuéramos su punto de arribo, sino que nos pasa de parte a parte, aunque esté destinada a algo o a alguien, porque si un poema suyo puede estar momentáneamente, en su encarnación asible inmediata, destinado a la comprensión temporal, va más allá de ella siempre, destinado a traspasar al siguiente que la lea o que la oiga, y así hasta el infinito.

Tengo por muy significativo que ocho de los quince sonetos contenidos en el volumen de *Algunos poemas* estén dedicados, que su dirección sea concretamente hacia algo o alguien. La señalación precisa de los títulos es justamente llamar nuestra atención sobre el hecho de que son poemas... *precisos*, y se contraponen a los que Gaya llama "imprecisos", que no son sonetos, sino romancillos o cuartetas heptasílabas, y no porque pertenezcan a épocas distintas, sino por una cualidad suya intrínseca, que no tiene más explicación que su propia naturaleza.

Con respecto a esto último, es necesario subrayar que toda la poesía de Gaya es simultánea, es decir, no sucesiva, no sujeta a una evolución, como en la inmensa mayoría de los poetas. No se puede hablar de una poesía de Gaya más madura o menos madura, o más lograda o menos lograda, o que ha evolucionado de... hacia... La poesía de Gaya se nos presenta como

[3] Véase "El taller de la soledad", en *Ramón Gaya, exposición antológica*, Valencia, s.e., 1984, p. 87.

simultánea y monolítica, independiente de la fecha de su composición, sea que la escribió cuando tenía 26 años o cuando celebraba su edad, multiplicando por ocho la década mágica de Pitágoras. Al decir que es independiente de su fecha, me refiero al impacto, a la continuación, al descubrimiento o desveladura que todos y cada uno de sus poemas provoca en quien los lee, desde luego, pero sobre todo en quien los oye interiormente, porque la poesía de Gaya está dirigida sobre todo al hombre interior, a su oído interior, y no está sujeta a estridencias temporales o circunstanciales, incluso cuando lo parece, y de tan perfecta, pitagóricamente hablando, parece estar dirigida a nuestro oído exterior, el musical. Claro que lo está, porque es un engaño, inconsciente, pero dictado por una profunda sabiduría intuitiva, y si la lectura de un poema de Gaya produce una satisfacción sensual porque halaga los sentidos auditivo y visual, esto es un engaño, porque el poema en sí nunca es sensual, ni plástico, ni intelectual o cerebral. Sus poemas son... lineares, es decir, empiezan y terminan siguiendo un trayecto recto, que es el de la luz de la atención creadora, que nunca se tuerce, y éste es el único elemento que la poesía escrita de Gaya tiene en común con su pintura.

Al decir que la poesía de Gaya no está sujeta a las circunstancias, me refiero al "bulto" del poema mismo, no a que la circunstancia no le importara a su creador, porque esta poesía es concreta, es exactamente lo contrario de lo que en poesía pudiera llamarse abstracto, porque está fundamentada en el registro que el poeta hace, en su ser íntimo, de la vitalidad de esa circunstancia, como sucede con los poemas escritos y publicados en *Hora de España* en 1938. La postura de su autor, en ese momento, es una postura enraizada en una circunstancia gravísima, de la que está tan consciente, que el poema nos la denuncia como la más importante, la más lejana de un compromiso a medias entre realidad y creación artística, porque es vida vivida, y de ella nace el poema, de una veta anterior a esa circunstancia, la cual le hace incapaz de envejecer, ya que no es la circunstancia la que lo provoca, sino la que viene traída por el imán pensante y sensitivo del poeta. Sin este imán, sin este núcleo, la circunstancia no es más que historia, mientras que con él queda incorporada, subordinada a la creación, es decir, a la eternidad.

Esta incapacidad de envejecer es propia de todos los poemas de Gaya. Es una cualidad que, por lo menos, se puede definir como irritante, porque no hay nada más irritante que ver lo que no envejece, que no son las ruinas, que esas ya pertenecen a la post-vejez, sino los edificios bien construidos, bien nacidos, sólidamente presentes. De todos los poemas de Gaya, los que más ostentan esta incapacidad de envejecer son sus sonetos, no porque los otros no la tengan, sino porque los sonetos le confieren una virtud especial,

como congénita, que en su logro técnico demuestra la legitimidad de su origen. La irritación que producen, o sea la capacidad de excitar, que es precisamente la virtud principal de la juventud que tienen, se traduce en una exaltación que me atrevo a definir pitagórica, es decir, sometida al juego aritméticamente exacto de los números relacionados proporcionalmente entre sí; es una exaltación que produce todo lo que es reflejo de una realidad que intuimos como superior. Y si, como el propio Gaya nos dice, "la realidad cara a cara no existe, o mejor, el cuerpo solo, puro, de la realidad, no lo veremos, quizás, nunca, ni podríamos sufrirlo",[4] está comunicando de un modo explícito lo que sus poemas nos entregan de un modo intuitivo.

Más allá de lo que esta idea tiene de fuerte entronque con el pensamiento platónico, es necesario señalar también que entronca con otra corriente de pensamiento, la oriental, que se cifra en atribuir valor a la vida sólo en tanto que sometimiento absoluto a la realidad superior de la divinidad. Esto, que emparenta a Gaya con lo más puro del pensamiento islámico, impregna la esencia de sus poemas, que existen transparentemente fieles a una concepción de la vida enteramente centrada en la creación, desde una humildad que hace posible que en la obra del artista, que espera, pasivo, "se asome todo el ser, y acuda el alma".[5]

No tengo tiempo de analizar los "Seis sonetos de un diario" de 1939, escritos en México y publicados en la revista *Taller* por primera vez. Son sonetos que, en su tema general, manifiestan la aceptación del dolor como razón de vida, y que explicitan, a través de sus matices, el substrato ético-vital de la obra poética de Gaya. Son seis facetas de un mismo centro, y constituyen a mi modo de ver la más alta nota de la poesía de Gaya. Corresponden precisamente a su primer año de exilio en México, después de la catástrofe nacional y personal de la guerra de España. Son sonetos inimitables, irrepetibles, casi intocables, por lo que tienen de vacío, de silencio, poblado de vida intensísima, y no se me ocurre más que aplicarles la definición que de las grandes obras da Gaya: "las grandes obras son esas, las que no son jaulas de cosas, sino nidos, nidos de donde nace y se levanta mucho más vida que la depositada en ellos".[6]

Si estos seis sonetos podrían clasificarse dentro de una clave "intimista", hay que aclarar que es un intimismo que se trasciende hasta el punto de que cada uno de ellos podría haber sido escrito por el hombre universal, por un hombre en un país y en un tiempo determinados, pero ligado a su

[4] *Obra completa*, t. 2, p. 281.
[5] *Algunos poemas (1938 1980)*, p. 47.
[6] *Obra completa*, t. 1, p. 192.

naturaleza de hombre universal. Esta nota no nos la volverá a dar la poesía de Gaya, porque no está sujeta a variaciones posibles. Su naturaleza es la del ser único.

En otra clave están escritos los otros poemas del libro. Están dedicados a la creación, a la pintura, a la escultura. Producen algo así como una musicalidad.... pictórica, pero de un pintor que hubiera dejado los colores, los pinceles, el lienzo, todo lo que necesita para darle cuerpo a su obra plástica, y desnudo de todo eso, expresara lo que esa misma desnudez quiere decir, como si la tradujera a espíritu de sí misma, fiel a su credo de que "el hombre tiende a la divinidad, y claro, mucho más el artista, pues es una prolongación del hombre".[7]

Nos encontramos pues, ante una poesía esencialmente de pensamiento; física, sí, perfecta, espléndidamente física en su realización de orfebrería invisible de la palabra, pero es una poesía que va hacia más allá de lo físico que fatalmente la sujeta a la tierra, hasta lo metafísico, pero como para quedarse intencionadamente en sus bordes y contemplarlo en silencio.

Si podemos aceptar para los seis primeros sonetos la afirmación de Andrés Trapiello[8] de que corresponden al momento en que el pintor-poeta, en su primer año de exilio, con la vida rota en mil pedazos, permanece ese tiempo sin acercarse a la pintura, y que esos poemas pudieran verse como un intento de aproximación a la misma, desde las profundidades de su soledad, no podemos aplicarlo a su poesía de los últimos veinticinco años, donde quizás sucede al revés, aunque yo creo que la simbiosis que se produce es tal que la frontera entre las dos necesidades de expresión es muy tenue, pero subsiste. Por ello, creo que no está de más centrarnos un momento en la relación poeta-pintor, paradigmáticamente ilustrada por Gaya en la lengua española, con la del poeta-escultor-pintor, paradigmáticamente representada por Michelangelo Buonarotti en la lengua italiana, pues los dos cultivan el soneto con predilección.

Miguel Ángel sintió desde luego una gran preferencia por esta forma poética, y, como en el caso de Gaya, su apasionado pensar poético le puso en un sitio aparte del de sus contemporáneos, a quienes se refería como "muchedumbre de caballeros que escribían con soltura",[9] como si él estuviera en el bando opuesto, el de su fe platónica en la belleza física que era como un escalón de la realidad espiritual a la que aspiraba.

[7] *Obra completa*, t. 2, p. 163.

[8] Véase "Prólogo", Ramón Gaya, *Sentimiento y sustancia de la pintura*, Madrid, Ministerio de Cultura-Comunidad de Murcia, 1989, p. 73.

[9] Donald Carne-Ross, "The poetry of Michelangelo", en *The Times Literary Supplement*, 8 de junio de 1973, p. 639.

Yo no puedo dejar de ver en esta preferencia de los dos artistas plásticos una provocación a nuestra curiosidad. Se ha dicho que "Miguel Ángel se abandona a la forma del soneto como si fuera un bloque de mármol, y con la violencia del cincel, trata de sacar de él la idea que le fascina".[10] En esto habría que ver una poderosa actuación del subconsciente de escultor de Miguel Ángel, pero la fuerza espiritual de sus sonetos no les viene de este rasgo puramente exterior, sino, como en el caso de Gaya, de haber sabido que si la corporeidad es lo propio de la escultura y de la pintura, lo propio de la poesía es precisamente que está en juego lo más invisible del ser. Si en las *Rimas* de Miguel Ángel aparecen el arte y la idea de la muerte como pasiones dominantes, y revelan en muchos puntos una confluencia con la poesía de la *Divina Comedia*, en los sonetos de Gaya, también embebidos de grandes pasiones cognoscitivas abiertas sobre el arcano del arte y de la vida, no hay violencia, forcejeo, o estridencia alguna como en Miguel Ángel. En cada caso el soneto parece que está ahí, esperándole, y que la idea no sale de él, sino que se desliza, como acudiendo a un encuentro presentido de antemano, como fluyendo hacia esa cita de que habla Gaya cuando dice: "Lo pintado no es nada: es una cita/ [...] /entre un algo escondido y lo aparente".[11] Esto mismo se aplica a su poesía, que brilla, casi a pesar suyo, con la luz interior de los encuentros definitivos, cuando nos acercamos a ella y nos damos cuenta de que, en efecto, estaba ahí esperándonos, tan exacta la cita como el reloj espiritual que la determina.

Es la misma cita a la que nos convocan, desde su soledad señera, otros poemas de la literatura universal, que viven en ese mismo estado, como son las *Coplas* de Jorge Manrique, el soneto "A Cristo crucificado", "El infinito" de Leopardi, o los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez. Es un estado en el que se dan las condiciones que del pájaro solitario señala San Juan de la Cruz, en un texto que es el favorito de Ramón Gaya, y con el que termino: "las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente".

[10] G. R. Ceriello, "Nota" a Michelangelo Buonarotti, *Rime*, Milano, Rizzoli, 1954, p. 11.
[11] "Mansedumbre de obra", *Algunos poemas (1938-1980)*, p. 48.

RAMÓN GAYA, POETA

TOMÁS SEGOVIA

Hablar de la poesía de un pintor es moverse todo el tiempo en una cuerda floja. Habría tal vez que tomar esa poesía como la de cualquier otro poeta y marchar en línea recta olvidando que su autor se centra en otra actividad. Pero a la vez, ¿no es ese olvido una hipocresía, puesto que no podemos dejar de saber lo que sabemos? Pero si ese pintor —o ese poeta— es Ramón Gaya, la cuerda floja se va a bambolear en todas las direcciones simultáneamente. Por ejemplo, si se le incluye (como aquí) en un ciclo sobre la poesía del exilio español, se está recordando evidentemente ese rasgo de su obra. Pero ¿no sería mejor olvidarlo, cuando es tan claro, me parece, que un lector que no conociera esa circunstancia es bien seguro que jamás la descubriría en la pura lectura de los textos?

A esto se añaden además algunas otras anomalías sin duda menos centrales. Para empezar, la poca difusión y la parquedad de esa obra. Aunque figura en alguna rara antología y se menciona en algún raro panorama histórico, esa poesía es probablemente la menos conocida de todas las que se han abordado o se van a abordar en un recuento como el que estamos llevando a cabo, donde precisamente es natural, por obvias condiciones históricas, que abunden las obras poco difundidas y aun poco escuchadas. La única edición en libro de la poesía de Ramón Gaya, publicada en Granada en 700 ejemplares, contiene 19 poemas. Hay además, que yo sepa, otros 16 publicados en revistas, algunas de la difusión más restringida que pueda imaginarse: el autor repartía a mano o por correo los pocos ejemplares impresos. Como era de esperarse, tampoco existe prácticamente una crítica de esa obra poética. Aparte de algunos artículos de periódico y conferencias de presentación, yo no conozco más que un estudio, el de Giorgio Agamben, breve y en italiano, y no sobre toda la obra poética de Gaya o parte de ella, sino sobre un solo soneto.

Esta última circunstancia es para mí una suerte. Me va a permitir saltarme todo ese tinglado académico, histórico, erudito, crítico, que de todas formas pensaba saltarme (bastante me ha costado librarme de eso), pero que además nadie podrá en este caso reprocharme ignorar. Es

también una suerte, seguramente, para la poesía de Ramón Gaya, y lo que espero hacer aquí es contribuir a la perpetuación de esa ausencia o abstinencia de la crítica profesional frente a esa obra, tanto como la sueño frente a la mía propia. En cambio voy a copiar aparentemente uno de los *tics* de la profesión, que es el de citar extensamente, por el ingenuo motivo de que esos poemas son muy poco conocidos y creo que vale la pena que se conozcan más.

Puesto que es inútil, como dije, fingir que olvidamos que esta poesía es la de un pintor, voy a tratar de mantenerme en esa cuerda floja sin rehuir artificialmente esa evidencia, pero a la vez intentando que no se me convierta en unas anteojeras que me impidan ver limpiamente lo que allí se dice. Me parece que hay en la poesía de Ramón Gaya como dos polos principales que voy a intentar pues caracterizar sin olvidar su condición de pintor. Por una parte, en muchos de sus poemas como en muchos de sus ensayos, el poeta es netamente un comentador de la pintura, que intenta por medio del verso o de la prosa aclararnos o aclararse lo que le parece que sucede al pintar. Por otra parte, es un poeta, diríamos, directo, que intenta en el poema captar o provocar algo, experiencia o revelación, algo que conoce también sin duda, aunque de otra manera, por su experiencia de pintor, pero que aquí trata de decirnos poéticamente, sin el intermediario de la pintura. Pondré un ejemplo de cada uno de estos aspectos:

Primer ejemplo:

Tiempo

No es mi vida, es mi tiempo
como un ala de nadie,
quien transcurre sin verme,
quien me lleva en su cauce.

No soy yo quien perdura,
no es mi vida quien pasa,
por cumplirse a sí mismo
va este día en su agua.

Esta luz, estos brotes,
esos labios pasando,
esta garza, esa lluvia,
no son vida, son años.

No es vivir esta carne,
no es vivir este espejo,
esta voz, esta frente
no es vivir, es ser tiempo.

Segundo ejemplo:

Mano vacante

La mano del pintor —su mano viva—
no puede ser ligera o minuciosa,
apresar, perseguir, ni puede ociosa,
dibujar sin razón, ni ser activa,

ni sabia, ni brutal, ni pensativa,
ni artesana, ni loca, ni ambiciosa,
ni puede ser sutil o artificiosa;
la mano del pintor —la decisiva—

ha de ser una mano que se abstiene
—no muda, ni neutral, ni acobardada—,
una mano vacante, de testigo,

intensa, temblorosa, que se aviene
a quedar extendida, entrecerrada:
una mano desnuda, de mendigo.

El último de estos ejemplos, el soneto "Mano vacante", es de la época de su retorno a España, después del período de su exilio en México y del fecundo periodo de sus años de Italia y de su reencuentro con la tradición pictórica, años que difícilmente podrían llamarse de verdadero exilio. El otro ejemplo es de los primeros años del exilio mexicano, una época en que Gaya está como atarantado y paralizado por el dolor, en que ha dejado de pintar pero no del todo de escribir. Parecería pues que esa poesía intenta decirnos directamente, poéticamente, algo sobre el mundo cuando el autor no puede darnos esa visión con su pintura, pero que una vez recuperada la capacidad de pintar, es la pintura la que vuelve a tomar a su cargo esa tarea directa, mientras que la poesía se coloca en un segundo nivel, remitiendo siempre a ese primer nivel pictórico. Seguramente así es, aunque con matices y excepciones. Pero no basta con señalar esos dos papeles diferentes de la poesía de Gaya; vale la pena hurgar un poco en ellos y sacarles un poco más de jugo.

Vale la pena por ejemplo reflexionar sobre el hecho de que los poemas que llamo, para simplificar, "directos", sean de la época del mayor dolor. En el ejemplo citado no se habla directamente del dolor, se habla del tiempo. Sin embargo es claramente reconocible esa particular experiencia del tiempo que tiene el hombre que se asoma a él desde el desolado promontorio de un gran dolor. Un poeta sabio sabe que la manera más

eficaz de abordar eso en un poema no es expresar el dolor, sino mostrarnos cómo se ve el mundo desde ese dolor, por ejemplo cómo le aparece el tiempo a quien está ahogado y paralizado en la pena, porque esa peculiar experiencia del tiempo es especialmente intensa y reconocible. Así el poema, en lugar de presentarle al lector el dolor, que es de todas formas, por muy eficazmente expresiva que sea esa presentación, colocarlo fuera, enfrente, como un espectáculo; en lugar de eso, decía, coloca al lector dentro, le hace tomar, no el punto de vista del que mira al que sufre o mira su sufrimiento, sino el punto de vista mismo del que sufre.

Pero lo estoy diciendo voluntariamente del modo más estúpido: en términos de eficacia y de procedimientos psicológicos. El verdadero poeta sabio no va a pasar más allá de la expresión de su dolor, del dolor como tema, por ese motivo, sino porque es más verdad. O suavicemos de momento esa expresión diciendo que es más poéticamente verdad, que eso es lo propio de la poesía. Ramón Gaya veía sin duda que no podía expresar su dolor en la pintura. Pero la lección que saca de eso no es que tiene entonces que expresarlo en la poesía, puesto que tampoco en la poesía va a hablar del dolor, sino del tiempo. Debemos pensar más bien que lo que le hubiera sido imposible en pintura era *no expresar* su dolor. Pues podría acaso, en efecto, tomar el dolor como tema de un cuadro —es tal vez lo que intenta por ejemplo Goya en *Los fusilamientos de la Moncloa*—; pero lo que no puede hacer es pintar eso otro, lo que el dolor ve; tomar el dolor como tema pictórico pero a la vez metiendo en él al espectador para que no lo mire, como no mira uno sus propios ojos; porque ese prescindir de la mirada exterior, esa ausencia de lo visto como espectáculo no es posible en pintura. No digo por supuesto que la pintura no pueda ir más allá del espectáculo, pero no puede no pasar por él, no puede saltárselo. El dolor en *Los fusilamientos* de Goya es inevitablemente un dolor espectacular. Sabemos por los poemas y ensayos de Gaya que lo que busca en los cuadros es algo que va más allá de lo espectacular. Cuando se siente paralizado como pintor porque se niega a entregarse al espectáculo de su dolor, la poesía se abre inmediatamente ante él como un pensamiento interior, un sentimiento que puede sentir con los ojos cerrados, un camino de la verdad que no pasa por el espectáculo.

Ese camino en efecto pasa más bien por el tiempo. Hölderlin nos dice en su prefacio a *Antígona* que el procedimiento de la tragedia griega consiste en llegar a un momento de ruptura o interrupción, una *cesura* en el ritmo, en que el personaje trágico (y con él el espectador que abraza su camino) se encuentra solo y sin recurso ni consuelo alguno frente a la enormidad inhumana del tiempo puro, una llenazón del tiempo repleto de sí mismo con exclusión de toda cosa temporal, un tiempo donde sólo pasa

el tiempo mismo, una plétora que sigue transcurriendo en el vacío, donde cesa todo el sentido de la vida y que sin embargo sostiene ese sentido. Es esa experiencia que todos hemos tenido alguna vez, con mayor o menor grado de intensidad, cuando lo incomprensible o lo inadmisible se abate sobre nosotros, y de pronto todo el sentido suena a hueco y quedamos solos frente a la esencia estúpida del tiempo, frente a la insignificancia del ser. Toda la poesía de la época dolorosa de Gaya habla de más o menos cerca, con mayor o menor claridad, de esa experiencia. He aquí algunos ejemplos:

Reducido hoy el mundo
y el ocaso sin tonos,
no sufrimos, y estamos
más allá de nosotros.
[...]
los minutos sin tiempo
son igual que hojas secas.
[...]
Despojado está todo
de sí mismo...

("Y llueve, llueve apenas")

Asistimos, estamos,
sólo somos visitas
de lugares, por fuera.

("Asistimos, estamos")

Pero después la poesía de Ramón Gaya se va a centrar cada vez más en la pintura. Curiosamente, su forma exterior se orienta también significativamente (aunque no tendremos tiempo ahora de buscar el sentido de esa circunstancia). Abandona las formas más libres (endechas, cuartetas heptasílabas u octosílabas) que había utilizado exclusivamente en su primera juventud y que luego había empezado a alternar con los sonetos, y acaba limitándose exclusivamente a esta última forma estricta, la del soneto. (Diré de pasada, por puro gusto caprichoso mío, que es notable, y hasta un poco aleccionador, que un hombre como Ramón Gaya, que no se dedica fundamentalmente a las letras y no tuvo ninguna educación oficial no digamos ya universitaria, sino ni siquiera secundaria, domine la métrica española con una maestría que muy pocos poetas oficiales tienen hoy, para no hablar de nuestros profesores de letras que suelen ignorarla abismalmente). En esa forma métrica rigurosa, esa poesía va a hablar casi exclusivamente de pintura y escultura, más insistentemente aún que en sus ensayos de esa época.

Pero ¿significa eso que de veras busca aquí otra cosa que en los poemas que no hablan de pintura? Si el caso fuera el de un pintor que utilizó

poéticamente la poesía mientras no podía pintar, y una vez que recobró su salud pictórica sólo la utilizó como comentario a la pintura, este último aspecto de su obra no tendría más que un interés pintoresco, anecdótico y ornamental, alimento tal vez del gusto y la inteligencia pero no de capas más profundas de la experiencia. Pero no es así: aunque hagan constantemente referencia a la pintura, esos poemas son verdaderos poemas. El magistral estudio de Giorgio Agamben muestra que el soneto "Mansedumbre de obra", que se presenta como una reflexión sobre lo que es pintar, habla en realidad de lo que es poetizar.

Acude entero el ser, y, más severa,
también acude el alma, si el trazado,
ni justo ni preciso, ha tropezado,
de pronto, con la carne verdadera.

Pintar no es acertar a la ligera,
ni es tapar, sofocar, dejar cegado
ese abismo que ha sido encomendado
a la sed y el silencio de la espera.

Lo pintado no es nada: es una cita
—sin nosotros, sin lienzo, sin pintura—
entre un algo escondido y lo aparente.

Si todo, puntual, se precipita,
la mano del pintor —su mano impura—
no se afana, se aquieta mansamente.

Esa mansedumbre, cuyo sentido Agamben rastrea en la etimología, es acostumbramiento a la mano del hombre, aceptación de su caricia y su puño, y es también lo que a su vez esa mano acepta como su hábito y su hábitat. La mano del pintor se aquieta en el lugar de la cita porque ese lugar es de mansedumbre. Pero la cita es primigeniamente cita poética. Cuando se manifiesta como cita "entre algo escondido y lo aparente", como dice el poema, es porque ha sido ya abierto —también lo dice el poema— un "abismo [...] encomendado / a la sed y al silencio de la espera". Ese abismo, lugar de la cita, es silencio, no negrura; es abismo de la palabra, no del espacio. Otro soneto de Ramón Gaya de la época del dolor se llama "Al silencio". El silencio es allí "el clima / donde pueda moverme entre mis penas." La palabra es radicalmente tiempo y por eso es posible moverse en su silencio; por eso la retirada de la palabra puede ser sed y espera y no simple ausencia. Por eso desde el dolor se puede llegar al lugar de la cita a través del poema, pero no a través del cuadro: porque la palabra entra en

el silencio pero no en la ceguera. La palabra abre el lugar de la cita como espera y sed, como silencio suspendido y no como espacio cerrado, como lo que en otro lugar he llamado ceremonial moroso. En el mundo de lo visible un algo puede estar presente o no presente, pero no, como en la palabra, *citado*, que no es ni lo uno ni lo otro o es las dos cosas a la vez. Lo que el poema evoca o convoca el cuadro no puede sino presentarlo.

El soneto "Mano vacante" que cité al principio viene a continuación de "Mansedumbre de obra". Es claramente su continuación y consecuencia. Dice cómo es esa mano aquietada en la mansedumbre, y la describe claramente como una garra suspendida en su zarpazo. Pero nótese que no habla para nada del ojo, de la vista, de lo visible. Sin embargo es obvio que trata de lo visible, más exactamente de la presencia como presencia visible. El pintor está preso en esa forma de presencia, se vuelva para donde se vuelva: no puede tratar sino de lo que se ve y no puede transmitirlo sino dando a ver. Si mira al mundo, lo aborda únicamente como presencia visible, y si quiere transmitir lo que allí se le ha mostrado, lo mostrará a su vez visual, espacial y materialmente. Si falla en un sentido o en otro, es sin salir de lo visible. Será porque lo que ha mirado no se le ha mostrado como presencia, sino como la pura exterioridad del dato, o porque lo que ha pintado para ser visto aparece como espectáculo visual encerrado en sí mismo y que no se abre sobre algo más. Si cree, allá él, que puede prescindir de la realidad como presencia y construir otra que empiece en la tela misma y sus materiales plásticos, sigue encerrado, más tiránicamente aún, en lo visible. ¿Por qué entonces este poema, tan indudablemente decisivo en un pensamiento poético que busca el misterio mismo de lo pictórico, no menciona ni lo que ve el pintor ni lo que ve el espectador que mira su obra?

Lo que nos dice innegablemente es que la clave más profunda de la pintura no es cuestión del ojo, es cuestión de la mano. Las palabras decisivas aquí son *testigo* y *mendigo* —vertiginosa consonancia. Y ¿qué es una mano de testigo? El testigo es obviamente un ser visual, es el que ha presenciado algo, y todo testigo verdadero es testigo presencial. Pero al hablarnos de su mano y no de su ojo, el poeta nos da a entender que lo decisivo no es que el testigo vea, sino que no eche mano. O sea que si el testigo es de veras *presencial*, no es por haber estado presente, por haber coincidido con algún espectáculo en un instante fugitivo e irrepetible como el punto que determinan dos rayas que se cruzan, y que por eso sólo puede persistir como un punto pescado en el río del tiempo y puesto a secar en una orilla inmóvil; si es de veras testigo presencial, si da fe de una presencia, es porque no la ha tocado. Más aún: es porque no puede tocarse, ni pescarse, ni ponerse a secar en ese dique que llaman obra en uno de los sentidos de esta palabra (porque claro que hay otros), un sentido que Gaya

rechaza como un velo más de los que impiden ver la verdad del arte. Y por eso es la mano, la mano vacante y que se abstiene, y no el ojo que ha visto, la que da fe de la presencia, incluso de la presencia visual: porque sólo ella sabe que es intocable.

Pero decir que la mano se abstiene es sólo una caracterización provisional y una primera aproximación, como muestra la progresión del poema. La mano más bien pide, es una mano de mendigo, una mano que desea pero que no toma, que no se apropia. Es la mano de un predador, pero suspendida en su zarpazo. El animal no puede suspender su zarpazo, el mundo se le presenta como terreno de caza, como inmediatez funcional donde las cosas no podrían tener más sentido que uno que se reabsorbe de inmediato en sí mismo, en la función, en el consumo de la cosa, y que se consume por eso con la cosa misma. El animal no conoce eso que tantos místicos han llamado *contemplación*; el mundo es para él perpetuo presente, nunca presencia; preso en la sucesión apremiante y sin salida de los instantes, nunca se le abre la realidad como plétora del sentido, como luminoso abismo de todos los sentidos, aplicaciones, funciones, usos, incitaciones, consecuencias, todo ello real y vivo pero intacto; como fuente de todo lo real suspendida en la inminencia.

Si el hombre es también predador, si su mano es también una garra, ¿por qué sólo él puede suspender su zarpazo y entreabrir una mano de mendigo? Al animal no le falta ni la utilización del mundo, ni el acomodo en él como su habitación, ni el asistir a su despliegue como espectáculo. ¿Qué le falta entonces? Es obvio: le falta la palabra. Si el animal no pinta no es porque no tenga una vista tan aguda, o tal vez más aguda, que la del pintor, ni porque no tenga una garra tan adecuada o hábil, o incluso una mano, o incluso cuatro manos: es porque no es testigo. Y si no es testigo es porque no tiene una mano vacante. Y si no tiene una mano vacante es porque no habla, y al no hablar no abre en la incesante trama del presente un gran boquete vacío donde la presencia se hace ver. La suspensión de la mano por sí misma, de la garra, no podría ser verdadera espera, espera suspendida y abierta, sino sólo acecho, espera recluida en un presente unidireccional, pura anticipación tendida a un nuevo cierre del presente. La otra espera, la de la cita, nos lo ha dicho el soneto anterior, es la espera como silencio; es la espera de la palabra.

Porque la palabra es también predadora a su manera. Persigue la realidad para hacerla su presa, para tenerla capturada, captada o concaptada en el concepto, garra inmaterial de la que el hombre hace una herramienta mucho más eficaz, mucho más mortífera también, que la que recibió de la naturaleza. Pero eso no lo puede hacer sin colocarse primero en un lugar, o más bien en la orilla de un lugar intocable, inocupable,

inutilizable, donde la realidad es nombrable antes de ser nombrada. Si no es posible concebir una lengua única, un repertorio único del mundo o de diagramas del mundo, un sistema único de ideas o conceptos o representaciones, o de un lenguaje cualquiera en el más amplio sentido de ese término, y si ningún control u ordenamiento del mundo por medio de ningún lenguaje puede dejar de apoyarse en algunos nombres gratuitos e injustificables, incontrolables por el lenguaje mismo que no se sostendría sin apoyarse en ellos, es porque ningún lenguaje, ni todos juntos, puede llenar el lugar donde se asienta, puede coincidir consigo mismo o con su fundamento, puede cerrar el mundo, sino dejarlo siempre abierto, dejar siempre en él ese abismo que nuestro poeta ha llamado el de la cita y que nos ha dicho que no hace del mundo la presa de la palabra, sino su encomienda. Entonces el hombre *presencia* el mundo, es su testigo y él es su encomienda. Y entonces la mano del pintor, mano de testigo, se hace mano de mendigo.

Voy a concluir, pero haciendo antes un breve comentario aclaratorio. Quienes han leído los ensayos de Ramón Gaya saben cuántas veces y de cuántas maneras ha insistido en que la creación del gran artista no es la de un espíritu inteligente, ni hábil, ni razonable, ni lúcido, sino la de un alma animal. No creo que haya contradicción entre eso y lo que acabo de decir sobre la palabra como fundamento de la creación y como lo inaccesible al animal, y voy a intentar aclarar por que. No pretendo por supuesto que al decir eso Ramón Gaya quiso decir otra cosa, y que gracias a mis correcciones se va a entender lo que de veras quiso decir. Creo que quiso decir lo que dijo y que lo dijo muy bien. Sólo que eso no quita que yo use de otra manera los mismos términos para decir otras cosas que no contradicen ésa sino que coexisten con ella. En mis términos pues, esa alma animal no es algo distinto que esa garra del hombre que suspende su zarpazo, pero no desaparece como garra, que ese carácter predador de la palabra que suspende la predación de la mano pero también suspende su propia predación predicativa y deja a la mano vacante, vacante de su presa pero no de su deseo; o en términos más abstractos y conceptuales, que esa manera en que los lenguajes se fundan poniendo ellos mismos en su fundamento la condición esencial de no cubrir nunca sin margen la realidad, de no cerrar nunca el flujo por donde realidad y lenguaje se escurren siempre uno de otro, de no permitirnos nunca cerrar sus puertas y al otro lado de sus muros escapar de la realidad y salvarnos de ella. En el uso efectivo de los lenguajes, incluyendo los lenguajes visuales o plásticos, el recordatorio de ese fundamento que renuncia a coincidir consigo mismo, a empezar y terminar en sí mismo y arrancarnos del mundo y curarnos de lo natural, aparece necesariamente como una reivindicación de ese suelo natural y como una oscuridad animal anterior.

En el lenguaje de la poesía, eso toma la forma de la "sed y el silencio de la espera"; de una lengua que no quiere ser enteramente ella misma, encerrar su tema sin resquicios ni grietas, sino dejar que ese tema se muestre como todavía esperado incluso después del final, como nunca definido y acuñado para ser contabilizado como precio encapsulado, transportable, operable en la fórmula que lo contiene, sino siempre rebasando a su propia expresión, siempre escapando por algún lado, siempre diciendo más de lo que las palabras dicen. Es lo que nuestros manuales llaman un lenguaje figurado, o sea una lengua que remite al mundo como una imagen, pero renunciando a controlarlo como una definición o como su descripción adecuada.

Lo que buscamos con ese lenguaje es mostrar el mundo como presencia, mirado desde ese lugar adonde nos ha llevado la lengua con su temporalidad para suspenderse allí y asomarse a una realidad puramente presenciada y puramente presentada, como si ya el tiempo no contase, sino que puramente valiese, como si el mundo fuera puro espectáculo sin ser en absoluto espectacular. Porque ese espectáculo, si hemos llegado por allí, está visto por la otra cara, se da en la presencia y así la presencia se da a través del espectáculo en lugar de protegerse tras él. Por eso también la palabra, el poema, puede ser tránsito no sólo hacia el abismo donde se cumple la cita de ella misma con la presencia, sino también hacia la cita, en ese mismo abismo, en esa misma espera silenciosa que ya ha quedado abierta, entre lo que el poeta, el poeta-pintor, llama "un algo escondido y lo aparente". Después de los poemas más claramente dolorosos, viene en el libro de Ramón Gaya uno que expresa maravillosamente ese reencuentro con la presencia que por fin deja de ocultarse tras el esplendor visible del presente. El ahora, dice, "es igual que una estatua, / nos anega en presencia, / nos impone verdades, / nos envuelve en su piedra." Y concluye: "Mientras dure el presente / todo es vida, no es nuestro."

Empezamos hablando del dolor. No nos sorprendía sin duda que ante el dolor el hombre enmudezca. Pero pudo sorprendernos que en un hombre que es a la vez poeta y pintor, lo que enmudezca ante el dolor no sea la palabra, sino el ojo. Espero que ahora se entienda un poco mejor por qué. La suspensión del tiempo significativo y del sentido de las cosas en que nos deja el dolor sigue mostrando, ahora dolorosamente, el abismo de la espera y de la sed en el silencio, ese clima donde podemos movernos entre nuestras penas, ese abismo de la pura presencia que otras veces aparece como presencia de lo nombrable y habitable que ninguna acción de nombramiento y de habitación y de habituación colmará nunca. Pero para poder volver a pintar, para presenciar la cita de "un algo escondido y lo aparente", el poeta-pintor tiene que esperar a volver a abrir los ojos, a

que la presencia a ojos cerrados de la poesía le haya conducido de nuevo al punto donde no abrirá ya los ojos sobre el dolor, sino sobre la hermosa apariencia, esa que tiene una cita con un algo escondido, una cita de la que será testigo su mano de mendigo, pero no hubiera podido serlo la mano de un ciego.

VII. EXPERIENCIAS DEL EXILIO

EL DOBLE EXILIO DE LOS POETAS CATALANES EN MÉXICO

MANUEL DURÁN
Yale University

En una de sus célebres greguerías, publicada en 1919, Ramón Gómez de la Serna afirma: "La historia [y esta palabra se refiere al estudio de la historia, a la historiografía, e incluye también la historia de las ideas y la historia literaria] es algo que no ocurrió, contado por alguien que no estaba allí".[1]

Yo voy a referirme, en cambio, a algo que realmente ocurrió, y, en efecto, yo estaba allí. Me refiero a la actividad de los exiliados catalanes en México en el campo de la poesía.

La situación vital de un escritor catalán en el destierro mexicano cuya vocación le llevaba al campo de la poesía rayaba en lo imposible. De todos era conocida la persecución que el franquismo estaba llevando a cabo en España contra la lengua y la cultura catalanas. La clara finalidad de la política franquista era borrarlas para siempre, y no le faltaban medios coercitivos para conseguir este objetivo. El catalán no podía enseñarse en las escuelas, ni se podían publicar periódicos, revistas o libros en catalán, resultando peligroso hablarlo en público; todos los partidarios de la autonomía, no digamos ya de la independencia, de Cataluña, habían ido al destierro, o estaban en la cárcel, o no podían manifestar sus ideas en forma alguna. Una o dos generaciones sometidas a esta presión habían de acabar definitivamente con la existencia de una lengua y una cultura catalanas, relegándolas, a lo sumo, a la categoría de curiosidad histórica, a la manera del provenzal. Por lo tanto había que defender fuera de Cataluña una lengua y una cultura amenazadas de muerte.

Mientras tanto, en su exilio mexicano los poetas catalanes, o los que aspiraban a serlo, se encontraban en situación sumamente desventajosa con respecto a otros escritores que habían llegado al destierro en las mismas circunstancias, pero que por el hecho de escribir en castellano hallaron

[1] Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías selectas*, Madrid, Calleja, 1919, p. 24.

muchas puertas abiertas y pudieron adaptarse con relativa facilidad a su nueva vida americana.

Claro está que escribir poesía no es tarea que lleve rapidamente a la fama y la fortuna, pero el poeta necesita, de todos modos, un público, aunque sea un público menos numeroso que el que puede acoger al novelista o al cuentista. Lo grave del exilio mexicano era que el público lector de poesía en catalán era casi inexistente e invisible. Los poetas tuvieron que convertirse en visionarios, en heroes, en ascetas.

Baudelaire, en su soneto al albatros, había señalado que el poeta es, por definición, un ser desterrado, torpe para las actividades de la vida cotidiana y la lucha por la vida. Como el albatros, elegante y potente cuando vuela, pero torpe cuando camina por la tierra, el poeta es poco hábil en su trato con la realidad cotidiana:

> Le Poète est semblable au prince des nuées
> Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
> Exilé sur le sol au milieu des huées,
> Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Si así es, y si el destierro de los otros exiliados estaba suavizado en parte por el hecho de hablar la misma lengua que los mexicanos, los poetas catalanes estaban exiliados varias veces: como poetas, por haber abandonado su patria, y por escribir en una lengua que no era la del país que los había acogido.

Dos grandes figuras dominan el panorama de la poesía catalana en el destierro mexicano. La primera, Josep Carner, llega a México en 1939 en compañía de su esposa, Emilie Noulet, y llega aureolado por el prestigio de una larga y brillante carrera literaria. Carner es, junto con Carles Riba, también en el exilio, una de las más grandes figuras de la poesía catalana de nuestro siglo. La segunda gran figura es la de Agustí Bartra, cuya carrera literaria se desarrolló casi totalmente en México, hasta su regreso a Cataluña, y quien escribió en México algunos de los mejores y más duraderos poemas escritos en la lengua catalana.

En cuanto a Carner, hombre de inteligencia y sensibilidad realmente excepcionales, diplomático, amigo de Alfonso Reyes y de otros ilustres escritores mexicanos, no cabe duda de que su llegada y estancia en México tuvo un impacto considerable. Presidió un concurso de poesía, los "Juegos florales", fundó revistas y ayudó a fundar editoriales, fue profesor en la Universidad Autónoma de México. Su esposa, escritora y crítica de poesía, especializada en Mallarmé, fue mi profesora de literatura francesa en el Instituto o Liceo Francés en México.

Conocí y traté a Carner en aquellos años de exilio, y siempre me impresionó y cautivó su inteligencia clara, tranquila, serena, y su inmenso conocimiento de todas las literaturas occidentales, así como, naturalmente, su dominio del idioma y sus recursos estilísticos. Era un gran poeta y un gran escritor, en varios idiomas.

En 1940 aparece en México la versión castellana de un largo poema de Carner, poema sumamente ambicioso, *Nabí*, que significa intérprete y profeta, y que es una reinterpretación del episodio bíblico de Jonás. El poema es no solamente extenso sino también importante. Se trata de un reencuentro con lo divino, de una gran aventura espiritual suscitada por el vacío y la zozobra del exilio. Carner, creyente tibio, cambia de rumbo y expresa en este poema una directa y profunda experiencia religiosa. Poema en gran parte autobiográfico, en el que Carner narra su resistencia a ponerse en contacto con Dios, a expresar lo que la divinidad desea poner de manifiesto a través de la Voz que le inspira a que vaya a Nínive a predicar la humildad y la penitencia, a condenar la inicua soberbia de los ricos. El poeta se resiste, pero la voz divina le quema como una brasa, y el profeta proclama que Dios es el único espacio en que le es posible vivir, y que no tiene más remedio que convertirse en vocero del mensaje divino:

> Cuando Jehová tantea
> un corazón y dice: —Será mi confidente,
> día por día le desacostumbra
> del vocerío de las pláticas.
> Quien a Dios oye reprime su aliento,
> quien a Dios oye de todo se excluye,
> quien le contempla dejará que sobre sí
> creciera el césped,
> quien le contempla mira como orate,
> y si con ojos aún suspensos feneciese,
> entraría en la muerte por el dintel del día.[2]

Señala Albert Manent: "Como en Carles Riba, la zozobra, el vacío del exilio, después de una guerra cruel, removieron en Carner la conciencia ética y el sentimiento religioso".[3] Y agrega:

> Jonás, movido por el Espíritu, consigue la conversión de Nínive. Las descripciones, coloridas y acordes con el realismo popular, aunque la expresión sea

[2] Citado por Albert Manent, que sigue la versión castellana del propio Carner, en "Literatura catalana en el exilio", en la obra colectiva *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1978, t. 6, p. 195.

[3] *Ibid.*, p. 194.

más bien culta, alternan con diálogos y soliloquios, cuya exégesis no es siempre fácil. Con razón se ha escrito que *Nabí* y la versión catalana de la *Odisea*, hecha por Riba, recogen la esencia del catalán moderno. Carner, en boca de Jonás, anuncia que Dios es perdón y amor. ¿Alude así a la reconciliación y a la fraternidad que deberían de poner fin a la guerra civil española?[4]

Además de la edición castellana, aparecida en México en 1940, el mismo autor y su esposa lo tradujeron y publicaron en francés, *Nabí* (París, 1959), con prefacio de Jean Wahl. Es lamentable que ningún crítico de habla castellana haya dedicado la atención que merece a un poema tan importante.

En México Carner escribe un libro de poemas, que quedará inédito algunos años, titulado *Absència*. Este título es ya, de por sí, bastante significativo. Ha desaparecido el Carner frívolo y sensual, irónico y festivo. Son poemas de añoranza, de idealización a toda costa de una Cataluña ajena y aplastada por la dictadura franquista. El poeta presiente que morirá en el exilio, que el horizonte ensombrecido tardará muchos años en dar paso al sol y la felicidad que conoció en su juventud:

> En mos camins d'un temps, hom pot trobar-hi
> un àngel trist amb el seu glavi tort.
> [En mis caminos, desde hace algún tiempo, se podrá
> encontrar / un ángel triste con su espada torcida.]

Los amigos del poeta han ido muriendo, uno tras otro, y ello amarga más aún la visión dolorida de Carner. No debemos olvidar que la premonición resultó acertada, ya que después de un muy breve regreso a Cataluña, Josep Carner murió en el exilio, en Bruselas, en 1970.

Yo sentía por Carner una gran admiración y un gran respeto, pero mis pocos años y mis escasísimas publicaciones me colocaban frente a él en un plano distante. Le agradezco sobre todo que me haya animado a escribir, y escribir poesía. Con quien llegué a trabar verdadera amistad, amistad entrañable, fue con Agustí Bartra, la otra gran figura de la poesía catalana en el exilio mexicano.

Bartra había nacido en 1908, en una familia obrera, y fue combatiente en el ejército republicano durante la Guerra Civil, conociendo tras la guerra los campos de concentración, sobre todo el de Argelès, experiencia que ha dejado honda huella en su obra. Ya había publicado dos libros de poemas durante la guerra, *L'Oasi perdut*, en 1937, y *Cant corporal*, en 1938. Pero, como señala Albert Manent:

[4] *Ibid.*, p. 195.

> el mundo personal de Bartra es fruto del exilio, donde ha sido el poeta que *más obras ha publicado. Vocación tenaz, no se doblegó a las numerosas sirenas* del desaliento. [...] Entre la añoranza —su primer libro de la diáspora fue *Oda a Catalunya des dels tropics* (México, 1942)— y la espera, no siempre sosegada, de la repatriación con dignidad —*Poemes del retorn*, San Juan de Puerto Rico, 1972, [...]— Bartra ha construido, con indomable esfuerzo, un microcosmos, y ha vuelto de América (1970) no como un náufrago, sino en una nave cargada de mitos, metáforas y símbolos flamígeros. Aventurero de la palabra, el verbo será su grandeza y su servidumbre. De ahí que su épica singular, transida de lirismo, marque un hito. El *noucentisme* catalán fue *per se* alérgico al género épico, pero Bartra, asimilando las riquezas formales y las conquistas idiomáticas de aquel movimiento, ha encontrado una fórmula propia, orillando además un posible anacronismo.[5]

Además de ser gran poeta lírico y épico, Bartra era un hombre puro, digno, consagrado totalmente a su oficio de poeta, su familia, y su visión de Cataluña, de la historia, del cosmos, del lugar del hombre en el cosmos.

Conversar con él y con su esposa Anna era un placer, una aventura del pensamiento: de él aprendí mucho, quizá más que de muchos de mis profesores en la Universidad, y sobre todo aprendí a apreciar la rectitud moral y la entrega total a una vocación.

En la vasta producción de Bartra destacan varios títulos. *L'arbre de foc* (México, 1946) elabora experiencias personales de amor y de guerra que se abren hacia horizontes míticos. *Màrsias i Adila* (México, 1948) es un himno a la pareja humana, elevada a un rango heroico que acerca a los dioses a los dos arquetipos del hombre y la mujer.

Otro largo poema, profundamente emotivo y patriótico, es *Coral a Lluis Companys per a moltes veus* (México, 1954), inspirado por la vida y la muerte del gran político, líder, estadista, y último Presidente de la Generalitat de Catalunya durante la segunda República. Companys, símbolo de la resistencia catalana e izquierdista frente a la subversión franquista, ya en el destierro y en la Francia ocupada por los alemanes, fue detenido por la Gestapo y entregado a la policía de Franco, que lo torturó bárbaramente antes de asesinarlo. Su figura y su influencia siguen imborrables entre los catalanes de hoy.

[5] *Ibid.*, p. 197. *Poemes del retorn* es uno de los textos en que el poeta habla de su retorno a la patria; pero no olvidemos que en todos sus poemas sobre Ulises el poeta se identifica con la gran aventura del regreso del héroe griego. Acerca de la obra y la vida de Bartra véase Anna Murià, *L'Obra de Bartra: Assaig d'aproximació*, Barcelona, Vosgos, 1975, y también su *Crónica de la vida d'Agustí Bartra*, Barcelona, Portic, 1990. Y no quisiera olvidar mi ensayo, "La aventura poética de Agustí Bartra", aparecido en *Cuadernos Americanos*, si no me falla la memoria, en 1961.

Otro libro de gran calidad lírica, de densa ternura amorosa, es el dedicado a su esposa, *Poemes d'Anna*, que aparece en 1955, himno al amor como escultor de nuestras vidas y como fuerza cósmica, todo el libro-poema, poema unitario de longitud de libro, inspirado por el constante y siempre correspondido amor entre Bartra y Anna, su mujer.

También muy significativo en la obra de Bartra es *L'Evangeli del vent* (México, 1956), libro vasto y complejo, quizá el más cargado de metáforas líricas y panoramas épicos, libro en parte autobiográfico y en parte visionario, histórico, legendario, mítico. Cascadas de metáforas reúnen al poeta con el cosmos. Panteísmo, voluntad de unirse totalmente a la Naturaleza y por medio de ella revelar los secretos y los misterios del cosmos, que ya no lo serían, si en efecto con el cosmos nos identificáramos plenamente: al mismo tiempo aparece la más ambiciosa de las metas poéticas en la obra de Bartra, y quizá sin paralelo en los tiempos modernos: la voluntad de despojar a la Muerte de su sentido, de hacerla inefectiva y contradictoria, y, en último término, de borrarla y vencerla, de suprimirla para siempre.

Dos libros de Bartra que aparecen en versión castellana son *Ecce homo* (México, 1964) y *Quetzalcóatl* (México, 1960). El primero es ante todo el canto del exiliado, como conciencia de su pueblo y de la humanidad entera. El segundo, en cambio, es un homenaje a México, su segunda patria. Bartra recoge y elabora el viejo mito tolteca, mito realmente fundacional, y que encontramos no solamente entre los toltecas sino también, después, en las culturas maya y azteca, mito que crea una figura legendaria comparable no solamente al Prometeo griego sino también, incluso, al Jesucristo cristiano. Bartra recrea el antiguo mito mediante un verdadero torrente de imágenes y metáforas en que el lenguaje poético asciende hasta el misterio cósmico y vuelve a vivir la aventura espiritual indígena a través de una sensibilidad a la vez muy antigua y muy moderna, a la que no es ajeno el movimiento surrealista.

Bartra regresa a Cataluña en 1970. En México elaboró quizá lo más intenso y duradero de su vasta obra poética, y México representa para Bartra no solamente el país acogedor durante su largo exilio sino también una grande y fecunda fuente de inspiración. Deja a México como legado no solamente sus publicaciones poéticas, sobre todo su *Quetzalcóatl*, sino también una importante serie de traducciones poéticas que enriquecen el horizonte literario de muchos lectores mexicanos. Entre los poetas traducidos por Bartra figuran nada menos que T.S. Eliot, Walt Whitman, el gran surrealista martiniqueño Aimé Césaire, y el visionario poeta inglés William Blake. No olvidemos su gran antología de la poesía norteamericana.

Quiero destacar también el importante papel de las publicaciones de otros poetas catalanes que, si bien no llegaron a México, fueron publicados

allí, y quizá sin esta publicación en tierras mexicanas se habrían perdido para siempre. Entre ellos destaca el exquisito poeta Màrius Torres (nacido en 1910, muere de tuberculosis en 1942, en Cataluña, en el exilio interior, después de que casi todos sus amigos y maestros han pasado al exilio). Torres deja un solo libro póstumo, *Poesies*, que aparece en México en 1947. Poesía al mismo tiempo íntima y filosófica, cristiana y existencial, romántica y moderna, hecha de misterio y de música, poesía que se ha incorporado ya al "corpus" de la literatura catalana permanente, clásica.

El entusiasmo suele ser contagioso. La presencia de poetas maduros, como Carner, y en pleno desarrollo, como Bartra, daría por resultado que otras voces más jóvenes se dejaran oír. Hijos de emigrados políticos, iban a dar una segunda generación empeñada en no perder del todo contacto con la tierra y la cultura de sus antepasados. Así, Ramón Xirau publicaría en 1955, con prólogo de Bartra, un hermoso libro, *L'espill soterrat*, lleno de agudas intuiciones líricas y metafísicas, y a este libro seguirían otros: *Platges*, *Graons*, *Ocells*, que marcan una creciente madurez y una gran seguridad en el manejo del idioma. Los poemas de estos libros son en general breves pero intensos, llenos de una nostalgia que acaba por convertirse en presencia concreta, en vivencia plenamente lograda frente a un paisaje mediterráneo que es al mismo tiempo un paisaje universal.

Xirau, cuya obra filosófica y crítica es muy vasta, ha encontrado tiempo y energía parta seguir escribiendo poesía en catalán. Su último libro, *Natures vives*, publicado en 1991 por la editorial Edicions 62, Llibres de l'Escorpí, de Barcelona, recoge poemas de mar (el mar de Mallorca, el mar de Venecia, el mar de Grecia, el mar de los pintores renacentistas), poemas inspirados por vitrales de iglesias, y otros que pintan o recuerdan lienzos con bodegones o "naturalezas muertas", que en los poemas de Xirau se convierten en "naturalezas vivas". Poemas precisos y sugeridores, a veces muy breves, fogonazos de poesía, poesía taquigráfica, abreviada, intensa.

Yo empecé a escribir poesía catalana en 1952, con un libro, *Ciutat i figures*, prologado por Bartra, que escribe, entre otras observaciones: "Densos y subjetivamente descriptivos, los paisajes urbanos —o, mejor, suburbiales— se expresan por yuxtaposiciones sintéticas que prescinden de la arquitectura clásica del verso." Y he seguido escribiendo y publicando poesía en catalán hasta hoy. Manent califica mi primer libro de "irónico y realista".[6] Creo que mi poesía de hoy no se aparta mucho de lo que sugieren estos dos adjetivos. Como Xirau, he seguido escribiendo y publicando en catalán.

[6] *Ibid.*, p. 202.

Otros poetas iban a surgir, estaban surgiendo ya en el exilio. En México, y en 1944 aparece *Músiques d'oboè*, de Jaume Terrades, con prólogo de Carner. De 1953 es *El meu poble i altres poesies*, de Antoni Xirau. Más tarde, en 1959, aparece *Antologia poètica*, de Martí Soler-Vinyes, que publica también numerosos poemas en la revista *Pont Blau*. *Sense paraules*, de Josep Ribera i Salvans, se imprime en 1960. Agustí Cabruja publica *Raims* este mismo año. Josep Miquel i Vergés, muy conocido como crítico e historiador, escribe también poesía: sus amigos afirman que los poemas que de él conocen son de gran calidad literaria, pero por desgracia muere antes de llegar a publicarlos, y no ha sido posible encontrar el manuscrito.

Y no quisiera olvidar el hecho, casi milagroso, casi increíble, de que el exilio catalán en México llegara a producir cuatro revistas literarias, casi todas las cuales publicaron poesía: *Lletres*, dirigida por Agustí Bartra, *Quaderns del exili*, dirigida por Joan Sales y Ferran de Pol, *Pont Blau*, dirigida por Vicenç Riera Llorca, y *La Nostra Revista*, esta última dirigida por Avelí Artís y Vicenç Riera Llorca. Otras revistas, como *El Poble Català*, eran esencialmente políticas, y sin embargo en una de las tres etapas de la revista mencionada se publicaron textos literarios. (Creo evidente el hecho de que para la Cataluña moderna la literatura y la política avanzan juntas, y no es posible referirse a una sin mencionar la otra.)

Cuatro revistas, señalé antes, pero debo corregirme: fueron más, aunque no todas de larga vida. Me olvidaba de la revista *Xaloc*, y también de la revista del *Orfeó Català*, que sigue activa. Albert Manent, en el libro antes citado, menciona una cifra mucho mayor: 52 periódicos y revistas, que incluyen algunas publicaciones efímeras, otras de un solo número; entre estas publicaciones, 15 difundieron textos literarios. (El mejor lugar para investigar con todo cuidado este tema es, sin duda, la Biblioteca del *Orfeó Català de Mèxic*, situado en la calle de Marsella No. 36, en la capital; y el mejor conocedor del tema, a mi parecer, es Martí Soler-Vinyes, que en la reunión organizada por El Colegio de México sobre la poesía en el destierro mexicano disertó con inteligencia y erudición sobre las revistas catalanas en el destierro.)

No quisiera olvidar al impresor, editor, y animador que hizo posible una parte muy considerable de la creación y proyección de la literatura catalana en México: el ejemplar Bartolomé Costa-Amic, que entre otras muchas actividades publicó una serie de Antologías Poéticas Mínimas, con delgados volúmenes dedicados a Maragall, Carner, Salvat-Papasseit, Llorente, Alcover y Guasch. Mucho fue lo que se llevó a cabo, con pocos medios, poquísimos lectores, y rodeados los poetas catalanes por una inmensa muchedumbre de "no lectores", de la casi totalidad de la población de la ciudad y del país, que no entendía el catalán, y para quienes los

esfuerzos de estos poetas, si en algún caso eran observados, resultaban a la vez *quijotescos y exóticos.*

En resumen: el florecimiento de la poesía catalana en el exilio de México, verdaderamente notable a pesar de todo lo que el sentido común hubiera podido indicar, me recuerda el título de un cuento de Jorge Luis Borges, "El milagro secreto". Fue, en efecto, un milagro, y también, para muchos emigrados y casi todos los mexicanos, un secreto.

¿DE VERDAD ES UN EXILIO?

GABRIEL GARCÍA NAREZO

Desde hace 27 años vivo en el municipio de Tlalnepantla, nombre que significa "Tierra de en medio" o "Entre las dos tierras", ya que surgió entre zonas de influencia chichimeca y nahua.

¿Quiere esto decir que yo, venido de España a México, me encuentro entre las dos tierras? Más aún. Yo nací el 16 de septiembre de 1916. Haber nacido en fecha tan patriótica ¿significa que estaba predestinado a venir a México?

Por otro lado, mi padre, Gabriel García Maroto, fue amigo de Unamuno, Machado, Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, entre otros, lo cual, quiérase o no, significó algo para mí, pues desde muy pequeño estuve inserto en este muy especial ambiente. Agregaré algo más: mi nombre se debe menos a una herencia paterna que al hecho de que mi padrino fue Gabriel Miró. También diré lo siguiente: en 1921 se fundó en Madrid la pequeña imprenta Maroto, y en ese mismo año mi padre le publicó a Federico García Lorca su primera obra: *Libro de poemas*, título que, tal vez por su escasa difusión o por lo poco conocido que era el joven autor, casi ningún biógrafo recoge.

No tengo la menor duda de que todo esto, no obstante mis pocos años, quedó en el fondo de mí como semillas aún inanimadas en espera del momento propicio, que llegaría 15 años después, durante la Guerra Civil, ya que fue en esos feroces tiempos de lucha que escribí mis primeros poemas, malos y por fuerza de circunstancias. Aclaro que no todos los poemas nacidos en esa circunstancia fueron deleznables, ya que muchos fueron notables, especialmente los de Miguel Hernández, Rafael Alberti y Pedro Garfias.

Pese a sus dudosos inicios, mi poesía recibió de la guerra un aliento meditativo que no perdería nunca, un soplo de la desolación y la muerte que me rondó en los frentes. También una característica que, frente a las oscuridades de tanta poesía a la moda, quedó en mí, firme al paso de los años, para recordarme que la claridad, virtud de la gran poesía de cualquier época, no tiene razón de desaparecer en nuestro tiempo.

Otra de mis circunstancias importantes, y que me diferencia de casi todos mis compañeros poetas exiliados de raíz ibérica más o menos profunda es el hecho de que yo viví casi nueve años bajo el franquismo, lo cual no forma parte de la vida de los poetas que se exiliaron al final de la guerra, ni tampoco de la segunda generación de poetas, nacida ya en México.

La Guerra Civil española se prolongó a lo largo de 32 meses. Al final de ella me encontré sin familia (toda ella estaba en México) y sin casa. Salvé la vida durante la posguerra, pero no la salvé de la miseria; tampoco de los 32 meses de servicio militar que me fueron impuestos como penitencia para purificarme del mismo número de meses que había durado la contienda.

La carga de elementos vitales españoles que llevaba dentro era enorme, y con ella entré a México. por Nuevo Laredo, el 5 de mayo de 1947. Nadie podrá extrañarse de que mi primer libro publicado en México, en 1955, se titulara *Aurora encadenada*, ni de que se subtitulara *Poemas españoles de ira y esperanza*. Luis Cardoza y Aragón escribió el prólogo, en el que dice:

> Hace unos dos años deseé formar una antología de poetas españoles en el destierro. Envié noticias a los amigos diseminados por el mundo. *Revista de Guatemala* la imprimiría. Juan Ramón Jiménez había ya escogido su manojo de espigas. El libro adquiría su estructura por la calidad de la poesía y la unidad de tono. Al ir reuniendo las voces dispersas, al ir releyendo volúmenes publicados aquí y allá en tres lustros de lucha y de nostalgia, se destacaban las esencias, las obras fundamentales, hasta constituir un conjunto con las mejores cualidades de la poesía española contemporánea.
>
> Los poetas trajeron a España consigo: sufriendo por ella, gozándola al recrearla con la perspectiva, amándola todavía más por los años y la distancia que la quintaesencian y la dibujan con su perfil sobrio y augusto. Es una imagen de España, su realidad poética más real que la realidad... Y cuando vuelvan, si alguna vez han partido, España será más hermosa que sus sueños.
>
> El español en América nunca está de paso, se reencuentra a cada instante, se revela a sí mismo a cada instante. Penetra en lo nuestro, muchos de ellos con el extraordinario amor que precede a la agudeza y a la comprensión mejores. Viven nuestra vida, y por vivirla amorosamente se enraizan e hincan su fervor en el hondón de nuestras entrañas.

Excluyo deliberadamente la opinión de Luis Cardoza y Aragón sobre mi poesía de entonces. Me importa más el amor con que juzga a los poetas españoles que no hacía mucho, tal vez ya bastante, habían abandonado su patria, y su capacidad para enraizarse en la nueva tierra.

Algunos años después de mi propio exilio, España era sentida por mí como algo entrañable y doloroso:

Como si tu cerebro
fuese una gran caverna;
como si tu pasado
fuese un lento reptar de aguas sonoras;
como si cada gota le dejase
una huella a tu vida,
así, dentro de ti,
toda la patria
ha dejado para siempre
un encaje de piedra,
inmutables paisajes,
anchos surcos sembrados de emociones,
abismos donde suena
la voz innumerable del pasado.
Por mucho que tú quieras
no podrás arrancarte
esa impalpable y viva arquitectura
más fuerte que tus huesos.

Pretensión vana sería tratar de arrancarse esta arquitectura interior. Pero importa decir que esta arquitectura está hecha de pétreos encajes, de inmutables paisajes, de abismos donde suena la voz innumerable del pasado. Subrayemos: *pétreos, inmutables, voz del pasado.* Y añadiré que esta presencia ideal de la patria lejana se queda como una sucesión de imágenes estáticas, incapaces de ser modificadas por la realidad real que el paso del tiempo vitaliza con la impronta de cada instante presente que tantas cosas modifica.

¿Qué tiene que ver la España de hoy con la España que dejamos? Sucede lo mismo que cuando no vemos durante años a un niño y lo volvemos a ver cuando ya es hombre. ¿Éste es aquél? Los recuerdos se quedaron en recuerdos, mientras que la realidad se fue transformando irremediablemente. Nuestra parte de España, los recuerdos personales de cada uno, persisten; España no, es la otra que no vimos crecer.

Cardoza y Aragón no fue certero cuando dijo: "Y cuando vuelvan, si alguna vez han partido, España será más hermosa que sus sueños". Pues no se trata de si es más hermosa o más fea que sus sueños. Será otra. Por eso, en cierto modo, será mejor no volver a lo desconocido, que levanta un hacha para destrozar nuestros sueños. Díganlo si no aquellos que volvieron para comprobar, con frustración y dolor, que lo que dejaron ya no estaba, que lo que dejaron ya no era. Y muchos regresaron a su nueva tierra con el desgarrón de sus sueños perdidos.

Un año después del primero publiqué un nuevo libro, *Desde esta orilla,* que conserva el mismo tono que el anterior, calando quizá más hondo.

Recordé en él a los niños vareadores que en pleno invierno iban a varear los olivos para derribar las aceitunas:

Con esa vara en la mano,
entre la nieve, tan chico
que todo es grande a tu lado,
el alto vara al erguido,
las ruedas que van dejando
dos largos y hondos caminos
y ese perro que tirita
igual que tú,
¿adónde vas tan chiquito?

También recordé:

La plaza, azafranada por luces amarillas,
espera. Frías sombras llenan los soportales.
La posada dormita. Las dos hojas abiertas
del portalón enseñan capachos y tinajas
y una tartana lívida, aguardando en el patio.
Ventanas enrejadas. Carreras subrepticias
de gatos sorprendidos. Puertas húmedas. Polvo
empolvado de luna. Ásperos paredones
verdes bajo el sobaco formado por las tejas.
Calles. Calles de nombres traspasados de siglos;
Siervas, Mano de plata, de la Traición, Rodado,
Del Convento, Fuensanta, Tercia y Derrumbadero.

Pero en este libro también hay algo más: dos poemas que no se refieren a España, dedicado uno a la lluvia atómica que cayó sobre el buque pesquero japonés "Dragón afortunado", y el otro a la tragedia de Guatemala cuando fue derribado el régimen de Árbenz, acción a la que John Foster Dulles calificó como "gloriosa victoria". También se incluye en este libro un "Saludo español a Lázaro Cárdenas".

Sí, mis pasos empezaban a caminar en otra dirección: en 1956 publiqué en el suplemento cultural "México en la Cultura", de *Novedades*, dirigido por Fernando Benítez, un largo poema de 300 versos titulado "Orillas del Bravo", dedicado a los mexicanos indocumentados que cruzan la frontera. Y en 1957 gané el certamen organizado por el Departamento del Distrito Federal con motivo de las fiestas de la primavera. Fue con un también largo poema, "Casa de flores con diez ventanas", en el cual, bajo la invocación a Macuilxóchitl, dios de las flores, de la primavera, del canto y de la poesía, exaltaba a flores mexicanísimas como la bugambilia y el cempasúchil. El

jurado que otorgó el premio estuvo integrado por Efrén Hernández, Salvador Novo y Andrés Henestrosa.

A partir de entonces me agradó concurrir a certámenes poéticos, mal llamados Juegos Florales. Contra la opinión de muchos, competir en buena lid con otros poetas es un excelente ejercicio: cuando gané tuve el privilegio de conocer no pocos lugares de la República; cuando perdí, que fueron no pocas veces, aprendí a considerarme con el valor que realmente tenía. Así obtuve los premios "Justo Sierra", "González Martínez" y "López Velarde", entre muchos otros. Y tuve la suerte de que entre los jurados que eligieron mis obras se contaran José Emilio Pacheco, Juan Rulfo, Carlos Pellicer y Margarita Paz Paredes.

En mi libro siguiente, *Palabra y vida*, de 1958, de 32 poemas, sólo cuatro se refieren a España de una u otra manera. Y en un poema titulado "La mentira", dije algo que considero significativo:

> ¿Dónde dejar la voz con que desangro
> esta llaga fingida de mi cuerpo,
> esta irreal España por quien clamo?
> Abriré con mis manos una fosa
> en esta tierra verdadera y tibia.
> Y tendrá que ser ancha, larga y honda,
> del tamaño de un hombre, a la medida
> del pueblo por quien miento, la gran hoya
> donde entierre mi cuerpo y su mentira.

Once años después de haber llegado a México como asilado político ya no sentía el dolor de España. Estaba descubriendo a México, y junto a cada descubrimiento advertía que aún quedaba un infinito por descubrir. Comprendí entonces la razón que tuvo mi padre, muchos años antes, cuando le dijo a un político mexicano amigo suyo: "Usted ama a México por lo que tiene. Yo también, pero lo amo más por lo que le falta". Efectivamente, el verdadero México que amamos está aún por descubrir, quitándole las excrecencias espurias, las de tiempos antiguos, las recientes, las que ahora mismo se adhieren a su ser más verdadero.

Diez años de silencio me fueron necesarios para asimilar la transformación que se iba verificando en mí, también, claro está, en mi poesía. Diez años pasaron hasta que me encontré en condiciones de poder publicar de nuevo, con una voz distinta. ¿Qué pasó en ese lapso? Pasó que efectué mi propio descubrimiento de México. Dígalo si no *Para decir en voz baja*, libro publicado en 1968. En él no hay un solo poema que de cerca o de lejos se refiera a España. Y hay, en cambio, dos importantes poemas: "En donde la raíz se vuelve agua", premiado en los IV Juegos Florales de Guaymas y del

cual fueron jurados Juan Rulfo y Edmundo Valadés. Su tema, el descubrimiento de América por los hombres de Asia o de los archipiélagos situados en la ruta de Asia:

> Aquí siento la huella de las naves
> pequeñas sin bautizo
> (no la *Santa María* ni el *Mayflower*)
> [...]
> en el borde de espuma que construye
> un árbol genealógico que llega
> a los mismos adanes y las evas
> que se amaron aquí, cuando comieron
> las tunas de su nuevo paraíso.

El otro poema, extenso como el anterior, se titula "Sueño bajo los siglos del Pedregal":

> Remonto adoratorios abrasados,
> oscuras obsidianas sin reflejos,
> flechas que no volaron. Me detienen
> sonoros teponaztles de silencio.
> Cruzo por el zacate y la biznaga
> bajo esta inmensa bóveda que encierra
> palabras y silencio. Me deslizo.
> Me clavo en el maguey, rompo los diques
> del aguamiel, y polvo de dulzura
> se queda entre mis dedos, un fantasma
> cien veces muerto, frágiles harinas
> de izotes derrumbados y serpientes,
> lagartos que deshacen su figura
> cuando toco sus patas y sus dientes.

En 1970 se publicó *Para despertar a los hombres que duermen*. De él forman parte poemas como "Palabras de amor con el nombre de México" una especie de despedida de los sueños: "Palabras de amor con el nombre de España". Además, un poema titulado "Juegos de luz para una fiesta" mexicana, por supuesto), dedicado a Ramón López Velarde, y otro, "Crepúsculo de sangre hacia la noche", en el que la voz de un mexica, muerto durante la conquista, habla:

> Soy un testigo. Soy el ojo entero
> de todos los mexicas combatientes
> que en Tenochtitlán dieron
> sangre al agua del lago, sangre al agua

con peces bebedores de la sangre celeste,
sangre de mexicanos que aquí se terminaron
dejando sangre en tierra de dioses que se hicieron
polvo de nuestro olvido.

Parte importantísima de mi poesía es ya la presencia de la naturaleza: animales diminutos, grandes, de tierra, de agua; plantas de tamaños, verdes y formas de variedad infinita. Esto se hace evidente en *Paisajes con figuras*, de 1974, que se inicia con un poema titulado "En el corazón verde". Son poemas de extensión media pero de versos largos. Veamos un ejemplo:

Hace tanto calor que hasta las lagartijas, las serpientes y las salamandras
se han convertido en piedra, y cuando sopla el viento calcinante
hay una lluvia lenta de ceniza de patas, de ceniza de ojos y de lenguas
sobre la tierra de ceniza, y las piedras se resquebrajan poco a poco
en lágrimas calientes que crujen al caer, y todo el campo
es un repiqueteo incesante que se apaga tan sólo
cuando llega la noche y un silencio sofocado nos consuela.

A este libro corresponde un poema extenso dedicado a Palenque.

Mi siguiente libro tiene para mí importancia porque recoge todo mi sentir respecto al amor. Se titula, efectivamente, *Señal de amor*; se publicó en 1976 y agrupa 19 poemas. Se inicia con dos citas singulares, una de Bertrand Russell, la mente científica, que afirma: "El amor romántico es la fuente del más intenso goce que la vida puede brindar". La otra cita es de un hombre que parecería estar muy alejado de Russell; no obstante, dice: "Todas las células de nuestro cuerpo, todas las partículas de nuestro ser son nupciales". Quien dijo esto fue Ernesto Cardenal.

Mi último libro es *Oráculo de sombra*, que obtuvo el premio "Carlos Pellicer" en Tabasco. Fueron jurados de este certamen nacional los poetas Margarita Paz Paredes, Manuel R. Mora y Ramón Galguera Noverola, y mantenedor del mismo el poeta Vicente Magdaleno. Se publicó en 1978 y está dedicado por completo a una exploración extensa y profunda de la selva. Se divide en siete grandes partes que integran un solo poema de 73 páginas y es la expresión de mi amor por la selva, una declaración de amor por lo que unos hombres le están robando a la Tierra con la complacencia o el silencio de los gobernantes que lo permiten.

Hasta aquí he llegado. He cumplido un ciclo. He partido de un amor doliente y concluyo con otro amor que también me duele:

Toda la noche se estremece. Clama
un animal muriendo no sé dónde.

Las pupilas despiertan amarillas.
Vaga un callado paso misterioso
traspasado de lluvia.
Negros peces navegan mudos, ciegos.
En aguas de alquitrán los monstruos fosforecen
y se apagan.
Todo es nocturno. Somos
un oscuro momento, un ancho río
que se lleva la vida y nos renace,
un agua tibia y densa
que se lleva disuelto lo creado,
que espesa lo disuelto y lo recrea,
que embebe las raíces,
fertiliza semillas
y nos canta palabras genitoras
que acarician oídos en las sombras amantes,
las palabras que aún callan y son adivinanza
en la orilla del tiempo.

He recorrido mi camino y he llegado hasta donde la vida quiso que llegara. No soy un intelectual. Los llamados intelectuales se envidian, se muerden, forman pequeñas cofradías, inventan pequeñas famas, las deshacen. He vivido retraído, ganándome la vida en una noble ocupación: hacer libros. Soy mexicano aunque conserve la nacionalidad española. Cuando murió mi padre yo redacté su esquela, y escribí para él su epitafio:

Español de México,
Mexicano de España

Por todo lo que he dicho y por lo que soy afirmo que el exilio fue, pero ya no es, que el exilio está enterrado junto con nuestros muertos, y que somos lo que somos en el país que somos, que no está hecho de recuerdos, que cada día se hace de realidades, rostro real y múltiple que amamos, que rechazamos, carencias que nos duelen, bellezas que nos llenan el alma. Cuando ha transcurrido más de medio siglo de aquella diáspora dramática, reconozcamos esta verdad: el exilio español es un hecho que pertenece a la historia, y los españoles que vinimos, y mucho más los hijos de los que vinieron, somos mexicanos, tal vez de talante algo distinto, tal vez de tono de voz algo diferente. ¿De verdad es un exilio? De verdad fue un exilio, pero la nostalgia de España ya no tiene razón de ser. Aquí están las aguas que tenemos que beber y la tierra que nos da vida. Lo demás es anacronismo y desamor.

LA POESÍA Y LA SOLEDAD DEL EXILIO

ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN
Universidad Nacional Autónoma de México

Exilio es palabra que indica un desplazamiento de lugar. Un salto afuera, etimológicamente. Un no pertenecer al espacio. Un acto temporal. Por eso, el exiliado busca márgenes, límites, una tierra nueva. Reflexiona sobre la mortalidad al considerar que ha perdido el estado paradisíaco. Se enfrenta a un nuevo aprendizaje y, lo más grave, a una fragmentación de la identidad. Se empeña en afirmar el pasado en la continuidad y en el momento presente. Convierte el presente en una acumulación rememorativa de hechos y datos ya vividos. Desarrolla y ejerce la exégesis a cada golpe de manecilla del reloj. Por un lado, se ve envuelto en una visión de índole apocalíptica al proclamar el fin de los tiempos. Por otro, una fuerte dosis de mesianismo le da fuerzas para esperar tiempos mejores y el reino de la justicia. Se debate entre invención y memoria, poesía y soledad.

Como forma poética el exilio vuela en alas tan leves que nunca habrán de rozar la tierra. Se eleva a expresiones cercanas a una experiencia de desprendimiento casi místico. Ofrece la compensación de la palabra artística porque la palabra histórica ha sido traicionada. Y ésa es su relación con la soledad: recuperar un mundo lingüístico para la pureza y la verdad.

Si el equilibrio del mundo ha sido roto y el hombre retorna a la calidad de nómada, lo que ansía encontrar frente a sí es una medida que le devuelva la pausa de las horas: una rima interior, como dice Paul Celan, que descubra "la lengua, la palabra, el lugar natal, la balanza [del] exilio".[1]

El exilio, inseparable de la intimidad y del consuelo del lenguaje, propicia y desata la poesía. La poesía hace posible el adentramiento en el ser desprendido. Se convierte en una vía de conocimiento y de redención. Trata de restaurar las piezas maltratadas y de encontrar el sentido del todo.

El poeta en el exilio se ve obligado a recrear su mundo instaurando orden en el caos. Un caos que empieza por él y que se extiende a su ámbito

[1] Paul Celan, *La Rose de personne*, París, Le Nouveau Commerce, 1979, p. 149.

circundante. Carecer de patria es carecer de ser: "Yo fui, no soy, y mi verdad es ésta",[2] dice Luis Rius. Se sitúa en un pasado incapaz de lugarlo al presente. Su soledad es no poder avanzar en el tiempo. Y es también su caos. Para poner orden, la medida poética –el ritmo, la imagen, la forma establecida– es la que se invoca. La pérdida del paraíso sólo puede sustituirse por un rigor y un hallazgo de palabras eslabonadas en un nuevo mundo naciente.

El nuevo mundo naciente repite el orden de la creación divina. El lenguaje es un don preestablecido que permitirá la renominación de cada objeto, planta, animal o ser. Mar y tierra, luz y tinieblas enmarcan la creación y deslindan el uso y el significado de la palabra. La palabra suena –en paráfrasis de Pedro Garfias– y ese sonido es signo de una presencia, de una existencia. El poeta en el exilio se reconoce por el sonido, por el eco: y ésa es su realidad. Ha cambiado la vista por el oído: ya no verá a su gente ni su paisaje: el sonido de la poesía que va creando es lo único que puede recuperar: la cadencia que le une a sus pérdidas.

Una vez aceptado e incorporado el sonido, acude a la memoria para no dejar aceptar la fuente de su vida. Traslada la imagen interna a la imagen poética y, de este modo, mitiga su dolor. Un entrecruzamiento de palabra, realidad histórica, transmutación emocional, cotidianeidad, va forjando el nuevo mundo de sensaciones. El paisaje perdido y recreado se aferra a valores nostálgico-semánticos que evocan y dan vida de nuevo. Para Ramón Xirau ese paisaje es un "Sueño de los naranjos / cerca del tiempo incierto, / nacen y crecen, viven, / árbol de luz, las playas".[3] El sonido ha tomado el lugar de los ojos. No ver ya no es importante. La visión se borra: queda su musicalidad: la palabra puede repetirse todas las veces que se quiera

La soledad, la falta del entorno amado, se puebla de voces y de cantos. La memoria se extiende hacia su representación palpable: la prueba es el poema. El poema no puede ser destruido: ni aun rompiendo el papel. El poema, para ser repetido, sólo requiere de la memoria. Como si círculos concéntricos se tocaran entre sí. Es entonces cuando la realidad poética suplanta a cualquier otra realidad y su fuerza es mayor. El exilio se diluye y se aleja.

Leer a los poetas del exilio es ir tejiendo una historia de más hondas percepciones que cualquier otra historia. "El domingo en la tarde nos damos cuenta / de que tarde o temprano / nos vamos a morir",[4] dice Joaquín

[2] Luis Rius, "*Yo fui, no soy, y mi verdad es ésta*", en *Peñalabra, Pliegos de poesía* (Santander), núm. 35-36, 1980, dedicado a la segunda generación de poetas españoles del exilio mexicano, s.p.

[3] Ramón Xirau, "Playa del mundo", *Poemes/Poemas*, Mexico, Toledo, 1990, p. 13.

[4] Joan García Ascot, "El domingo en la tarde", en *Peñalabra*, s.p.

García Ascot con sencillas palabras que no pueden ser otras y que son la verdadera y profunda historia.

Internarse por la poesía del exilio es un aprendizaje. Es una poesía de caminos, de retornos, de ires y venires. "El mundo es sabio en el camino", afirma Ramón Xirau.[5]

Mundo que nos describe casas, porque las casas se han perdido. "Quien no tiene casa / no tiene muro",[6] dice un verso mío. Mundo, entonces, de espacios abiertos, sin fronteras, sin límites. O bien, mundo interno, no restringido, de heridas abiertas.

Por el camino del exilio lo que se aprende es todas las rutas del mundo que llegan al centro del alma. El cuerpo irradia un peso de luminosidades: una transparencia y un acto de intangibilidad. Lo que no se toca es lo que más hiere.

Vivir en soledad es vivir en nostalgia. El diario tráfago se apuntala por los recuerdos: el "diluvio de pájaros" inunda la memoria. "Y pienso en otras horas / de otros años lejanos",[7] escribe Luis Rius. Abre la ventana de su cuarto para contemplar imágenes sobrepuestas: las otras, las abandonadas, y éstas, las recogidas. Un proceso de conversión en el cual pasado y presente se funden por medio de la imagen atemporal: la expresión poética sirve para eso: para saltar barreras.

La soledad, la poesía, el exilio son fuerzas poderosas: si se han originado de una derrota se transforman en una batalla ganada. Batalla ganada desde la luz y en la luz. Los que parecen signos melancólicos son signos de una nostalgia redimida. El exilio lleva en sí su propia redención. Su propia medida de paz finalmente alcanzada. "Pido / un puño de cenizas",[8] dice José Pascual Buxó, para atrapar, así, el fragmentado fin de todas las cosas. Y todas las cosas quedan sobre el papel y se convierten luego en un libro. De todos los poetas del exilio puede hacerse un solo y único libro: el mismo libro: el libro mismo.

El exilio se lleva de país en país. Se adquiere el hábito de no parar. Cansa estar en el mismo lugar. La condena debe ser eterna para que fructifique. Sin exilio, cuál sería la razón de escribir. Pero hay quienes han dicho: ¿para qué otro libro más? Pues, simplemente, porque cada versículo

[5] Ramón Xirau, *loc. cit.*

[6] Angelina Muñiz-Huberman, "Vilano al viento", en *Vilano al viento. Poemas del amor y del exilio*, México, UNAM, 1982, p. 33.

[7] Luis Rius, "*Por la ventana miro*", en *Peñalabra*, s.p.

[8] José Pascual Buxó, "Un puño de cenizas", en *Peñalabra*, s.p.

debe ser repetido y variado, como versículo de mandato divino. El pan de cada día y el verso de cada día.

Es ésa la soledad: la soledad del campo que está siendo arado: la soledad de la lluvia que hace crecer la semilla. La soledad, en fin, poblada. "Aquí el cielo es bajo y pesa demasiado",[9] para Francisca Perujo y para los demás también. La naturaleza en soledad. Los colores del otoño que ocultan un misterio último. El misterio de la creación que se renueva. La promesa bajo la tierra. El poeta pisa las crujientes hojas amarillentas.

Pasos, huellas, marcas es lo que se va dejando por el camino del exilio. Voces, cantos, ecos. Un no olvidar. Un presente continuo. Una sombra de arbol tan larga como la vida. Un amor y una fidelidad. Para María Zambrano, el exiliado es el vencido que vence, un aprendiz de Job que se ampara bajo su sombra. Que pertenece al grupo de *los bienaventurados*, como se llama una de sus obras. Que se despoja de la terrenalidad y adquiere la categoría de la trascendencia. "Que ha sido visitado por un rayo iluminador y que ha aprendido a vivir el abandono. Para escalar la cima de la sabiduría y conocer cuál es el sentido de su vida, desplazado y despojado, continúa desprendiéndose de cada una de las capas de la incongruencia y de la insensatez. Aspira a un recóndito momento de plenitud. Goza con la soledad que se ha impuesto y su espacio ideal sería una isla. No elabora utopías porque las ha perdido. En el silencio es donde mejor resuena su memoria".[10]

La batalla del poeta en el exilio es con el tiempo. Gusta de guardarlo, de atesorarlo, de crear un ambiguo juego en el que el pasado se vuelve presente y es, a la vez, futuro. Quizá no sepa con certeza en dónde está el transcurrir de su vida. Tiene dificultades para continuar en la historia. Piensa que la ha perdido y que sólo podrá recuperarla por la escritura. Por eso, escribir es una angustia por atrapar el momento entre ser y no ser, entre sueño y vigilia. Entre invento y realidad.

La imaginación es el arma más poderosa que posee. Tal vez única. Exhibe, del derecho y del revés, cada uno de los recuerdos que ha ido acumulando. Provee múltiples exégesis y vuelve a contar las mismas historias con otras palabras. No pone fin a la creación. Abre y cierra cajas de Pandora sin darle importancia. Las sorpresas han dejado de serlo dentro del espacio de la imaginación.

[9] Francisca Perujo, "*Aquí el cielo es bajo y pesa demasiado*", en *Peñalabra*, s.p.

[10] Angelina Muñiz-Huberman, "María Zambrano: Castillo de razones y sueño de inocencia", *La Jornada Semanal*, supl. de *La Jornada*, núm. 112, 1991, pp. 43-44.

Poseer el matiz de exiliado ofrece al poeta una visión más del entorno, unas claves sólo por él disfrutadas: desde la exaltación y el cinismo, como expone Emile M. Cioran, la negatividad, los falsos valores, los pretextos y la comodidad, hasta depuradas actitudes de alma elevada. Coloca en tensión extrema la ética y es fácil resbalar por el camino del llanto y la autocomplacencia. Existe una frágil línea divisoria entre la autenticidad y la irrisión. La vida del exiliado no puede mantenerse perennemente. Tampoco la poesía del exilio.

Llega un momento en que el exilio abandona su calidad deambulante y necesita detenerse. Años y años de vivir en países lejanos es adquirir nuevas patrias. Nuevas perspectivas históricas y nuevas poéticas. Poesía sin cambio y sin riesgos no es concebible. Los temas del exilio se desgastan, se empequeñecen y pierden su sentido. Llega, vuelvo a decir, un momento en que ya no existen más posibilidades nostálgicas y en que la muerte todo lo iguala. La muerte de los poetas y de la poesía del exilio llega naturalmente. Quien quiera sobrevivir deberá cambiar y seguir el curso de la vida. Después de todo el exiliado es un experto en sobrevivencia, en adaptación, en ingenio, en duplicidad. Lo mismo el poeta, que es quien marca la novedad de los tiempos.

Así, una nueva soledad acompaña al que fuera exiliado. Ha perdido, también, la tierra de nadie y sólo le resta añorar la añoranza.

Por los caminos trillados, si acepta que fue considerable su cosecha, podrá recostarse a la sombra de esos árboles que tuvo que inventar para que la poesía no dejara de ser.

Si algo se ganó en el exilio fue la presencia de la poesía: su eterno reclamo de canto en canto, de eco en eco: incesante ola de mar guardada en el laberinto del caracol.

POESÍA Y VIDA

NURIA PARÉS

Hablar de uno mismo, de la propia obra, de la propia vida es algo impúdico, algo que alguien debería censurar. Tiene mucho de exhibicionismo reprobable. Escribir, escribir versos o lo que sea, es otra cosa, es algo como tirar la piedra y esconder la mano. El escritor, el poeta, lanza sus palabras pero él mismo se esconde. Las páginas, tan frágiles, de un libro son una muralla tras la que uno se siente amparado en cierto modo.

Yo creo que todo poeta es, en el fondo, un tímido; un tímido más o menos superado. Quizás por eso los poetas solemos decir mal nuestros propios versos.

Pero he venido a hablar de mí y esto no tiene escapatoria. Empezaré diciendo que soy un nudo que ya no intento desatar. Nací en Barcelona y me crié en Madrid. Tuve un abuelo catalán, notario, y un abuelo andaluz, militar. Una abuela canaria y una abuela madrileña. ¿Cuál de esos cuatro abuelos pesa más en mí? Harta de que los catalanes me consideren castellana y los castellanos me consideren catalana, quiero levantar la bandera de las islas y decir que, por lo menos en lo que respecta a la poesía, predominan los Pinto de Tenerife.

Por lo general, esas cuatro sangres se llevan bien en mí aunque no corren juntas. Pero a veces se me revuelven los abuelos y tiran cada cual por su lado.

En mi infancia tuve una influencia decisiva y nada genética, la de otro abuelo que no llevo en la sangre sino en el corazón: Gregorio, el viejo ordenanza andaluz de mi abuelo el general que, a la muerte de éste, pasó a mi casa sin que mi madre supiera, a ciencia cierta, qué hacer con él. Y lo dedicó a pasearnos, a mi hermana y a mí, por El Retiro, en compañía de nanas y amas de cría. Para un soldado esto debió ser intolerable y no tardó en cambiarlo. Nos llevaba a pasear pero por lugares que manteníamos en secreto para que a mi madre no le diera un soponcio. A veces íbamos hasta el cuartel de Barrás y seguíamos a los soldados para hacer la instrucción, tras ellos, en un descampado. Otras, nos llevaba, siempre a pie, al Cementerio del Este. Subíamos la cuesta, al final de la cual se erguía un enorme

ángel de bronce, de alas desplegadas, que tocaba una trompeta. Y una vez dentro, Gregorio nos plantaba ante una tumba y se ponía a inventar alguna historia truculenta sobre el que la ocupaba. Recuerdo que a los lados de la cuesta había pequeñas tabernas en donde nos hacía probar un poco de vino tinto.

Este criado viejo me enseñó a tocar la guitarra, flamenca por supuesto. Sabía todos los romances antiguos y los decía cantados, no sé si con la música original o con alguna de su invención. A él debo tres cosas que serían esenciales en mi vida: el gusto por la poesía, el amor por la guitarra y la afición por el vino tinto.

Gregorio salió de mi vida un día en que volví a casa con un piojo en la cabeza. Mi madre puso el grito en el cielo y a él, en una portería.

Entré muy chica en el Instituto Escuela de Madrid. Eran los años de devoción por Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Enrique de Mesa. Aún recuerdo muchos de los poemas que aprendí entonces. Cuando subo hacia mi casa en alguna de las pocas tardes claras que hay ahora, ya con el sol bajo, veo el Ajusco y me digo aquellos versos de Enrique de Mesa:

> Cae la tarde dorada tras de los verdes pinos.
> hay tras las altas cumbres un resplandor rojizo
> y el perfil de los montes se recorta en un nimbo
> de luz verdosa, azul, aurirrosada.
> En el añil el humo está dormido.

Por entonces yo ya escribía versos, debía tener ocho o nueve años. Un día de reunión de la familia me atreví a leer algo que juzgué digno de la ocasión. No sé cómo iba pero sí recuerdo que hablaba de los faroles que los faroleros encendían en las calles de Madrid. Y hablaba de las estrellas que encendía en el cielo de Madrid el "Gran Farolero". Eso de llamar a Dios el Gran Farolero provocó una carcajada general que me desconcertó mucho. Después de esa experiencia no entiendo cómo no se me quitaron las ganas de escribir poesía.

Cuando empezó la Guerra Civil estábamos pasando unos días en un pueblito llamado Pedro Bernardo, en la sierra de Gredos. Allí vi mi primer muerto, un hombre atravesado sobre el lomo de un burro que bajaba al trote, asustado, desde un pueblo más alto, y que cruzó Pedro Bernardo ante el asombro general sin que a nadie se le ocurriera detenerlo. La cara de ese muerto no se me ha olvidado.

Viví los bombardeos de Madrid, de Sariñena y de Barcelona. Y la perdidez de alegrarse cuando una bomba no caía en tu casa sino en la ajena.

Pasé a Francia con mi madre y mi hermana, y empecé a ganarme la vida con la guitarra. Aunque, después de las enseñanzas de Gregorio, tomé

clases de guitarra clásica durante años, mis primeros conciertos dejaban mucho que desear. Con el tiempo llegué a tocar bien aunque nunca pude superar el miedo al público. Pero me aplaudían quizás porque aún era niña. Mis conciertos incluían música para vihuela de los siglos XV y XVI, música clásica, música española moderna y siempre terminaba con una pieza de flamenco: tarantas, media granadina o un toque minero. En aquellos tiempos mezclar a Bach con música flamenca era una herejía pero gustaba. Y con la guitarra recorrí Europa antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial y durante el primer año de ésta. Estaba en Grecia cuando los paracaidistas alemanes invadieron Creta. Tomé el último barco que salió de El Pireo a Nueva York. Pasé un año en Cuba en donde nos reunimos con mi padre, y de allí vine a México.

La ciudad de México tenía entonces un rostro humano: sin periféricos, sin viaductos, sin ejes viales, sin smog. Con fresnos gigantescos y charros que montaban a caballo por el Paseo de la Reforma. Aquí hablaban un español más dulce, y nos veían, con nuestros gestos y nuestros ademanes, y nos oían, con nuestro hablar a voces, pero no parecían asombrarse. Al mexicano no le asombra nada ni nadie. Está curado de espantos.

Mi padre, que, en cierto modo, "me descubrió" en México, mostró unos poemas míos a quienes pensó que podían darle una opinión: Enrique Díez-Canedo y Juan Rejano. Ellos organizaron una lectura, en casa de Paulino Masip, a la cual asistieron León Felipe y Max Aub. Fueron mis cinco "hados padrinos". Decidieron que había que publicar el libro y que Díez-Canedo se encargaría de escribir el prólogo. Pero como dice el refrán, "del dicho al hecho hay un gran trecho". Y en ese trecho yo me casé y Díez-Canedo falleció. León Felipe tomó el relevo y escribió el prólogo, un poema que tituló "Poética", que es una hermosa profesión de fe.

La voz viva de un poeta suele estar por debajo de sus versos. La voz viva del hombre suele estar por debajo de su sentir más íntimo. La vida, la de cada cual, es una experiencia única. Cada cual tiene sus goces, sus pesares, sus emociones. Yo siento, tú sientes, él siente... pero nosotros no sentimos igual y, sin embargo, todos tenemos los mismos gestos, el mismo caudal de palabras, las mismas expresiones para decir lo que creemos único en un momento dado.

A veces, en el amor, en la pena, ¿quién no ha sentido la necesidad de inventar palabras, de tener un idioma propio?

Decir: "te quiero" cuando se quiere es siempre, íntimamente, un pequeño fracaso. Es casi una vergüenza. Uno se siente pobre, pobre de solemnidad. Y quizá la poesía no es más que eso, un modo diferente de decir las cosas.

Yo he venido aquí a hablar de mí con mi propia voz, con mi voz viva. Pero la propia voz es lo más ajeno que tenemos, lo que sentimos menos nuestro, con lo que menos solemos identificarnos. La voz propia es un motivo de azoro, de desasosiego, de angustia. Díganlo, si no, quienes se hayan escuchado en un disco, en una cinta grabada, en una retransmisión, quienes hayan oído comentar a los demás: "¡se te reconoce sin verte!" cuando uno siente tan hondo que esa voz no es la propia.

De eso precisamente, de esa otredad de nuestra voz pública, de esa soledad en que se queda tantas veces esa íntima voz que no se expresa, de eso quise tratar en mi primer libro:

> Y no supo decirlo.
> Acomodó su gesto a la palabra,
> dio con el tono justo y hasta pudo
> encontrar la inflexión que hacía falta.
> Y no supo decirlo.
> Falló el sentir y la emoción no estaba.
> Quedó la angustia rota del sonido
> sin el misterio azul de la palabra.

Una lectura de versos obliga a una revisión y una revisión de los propios versos es siempre una revisión de la propia vida.

Yo pocas veces releo mis versos. Jamás he logrado aprenderme uno de memoria. Los escribo, los guardo, a veces se publican, las más se quedan guardados en un cajón. Ahora algunos me salen al paso con el cascabeleo alegre de la juventud, como ese que dice:

> Nadie corte el ramaje de mi senda,
> míos son su zarzal y su romero
> y este soñar vagando en el camino
> y en cada primavera floreciendo
> y este saber las hojas siempre verdes
> y la raíz al viento.

Hoy quisiera que alguien, incluso todo un ejército de peones camineros, fuera cortando el ramaje de mi senda, que me quitaran el zarzal de en medio aunque se llevaran, de paso, algo del romero.

Sí, al releer los propios versos, uno se vuelve a ver tal como era, como en una de esas fotografías amarillentas, con las esquinas inevitablemente obladas, que se guardan en una gran caja y que sólo se miran el día en que no hace una de esas pequeñas liquidaciones que suponen siempre las limpiezas a fondo o las mudanzas. Yo ahora me descubro, con bastante

asombro, dueña en un tiempo del tesoro de la pereza y la inconstancia, tesoro que no sé cómo me he dejado perder y al que aludía en un poema viejo que llamé "Al filo":

Decís: "¡Hombro con hombro
hacia las cimas altas!
¡Despierta! ¡eh!... ¡Despierta
compañera de la emoción callada!"
Yo alcanzo las estrellas si se miran
en los charcos del agua.
¡Oh, no!... no os serviría
para escalar montañas.
¡Dejádme aquí, en el filo,
en el umbral del sueño, camaradas!
Tengo una gran pereza,
una blanda pereza milenaria,
el cansancio del mundo,
la fatiga del mundo en las espaldas.
Soy como San Cristóbal con el niño
y la bola terráquea,
con un río a mis pies, un ancho río,
el enorme caudal de mi inconstancia,
y un cuento que contar,
un cuento que divierta la jornada
a este pequeño niño de la bola
que desde siempre llevo en las espaldas.
¡Oh, no! No os serviría
para alcanzar las águilas.
¡Dejádme aquí, en el borde,
en la orilla del sueño, camaradas!

Tenía entonces un ansia de guardar recuerdos intactos, una pasión por la fidelidad de la imagen. En esa época pensaba que la vida podía fincarse en guardar sin cambio el recuerdo de los momentos intensos, con exclusión de todo lo demás, y decía:

Que quede grabado en mí,
que todo el momento exacto
con su plenitud perfecta
quede en mi interior vibrando.
Que nada se pierda de él,
que no tenga que encontrarlo,
pobre limosna, en el sueño,
con su perfil deformado.
Que todo el ser, blanda cera,

guarde su latido exacto,
pájaro vivo en la malla
de la voluntad apresado.
Que toda el alma esté alerta
y mi cuerpo esté afilando
sus mil memorias pequeñas
dispuestas a recordarlo.

Luego, a golpe de realidades, desistí muchas veces de exigir la fidelidad de la imagen, la que siempre escapa a nuestra voluntad, para creer en la fidelidad del espejo, partiendo, claro está, del punto de vista de que todos tenemos una capa de azogue, de que cada cual es un espejo que acoge y refleja las imágenes que pasan ante él a su manera, distorsionándolas a veces, favoreciéndolas otras, pero que en el amor, en la amistad, en tantas cosas, ese reflejo de la realidad, esa interpretación de la realidad o, si queréis, esa realidad irreal es lo único que podemos llamar nuestro. Voy a leeros parte de un poema que quizás es el más representativo de ese estado de espíritu y que llamé "Elegía con cuatro redobles al amigo que no ha muerto":

Yo guardaría tu recuerdo exacto
con la tenaz memoria de los sueños,
quitando, modelando, trabajándolo
hasta hacerlo perfecto,
mezclando lo vivido y lo soñado,
confundiendo lo falso y verdadero
hasta lograr con el perfil del aire
la angustia de las tardes que no fueron.
Yo guardaría tu recuerdo exacto,
la imagen apresada en el espejo
con una nueva transparencia pura
tamizada en ausencia por el tiempo.
Sobre la pobre vida de los días,
sobre las voces rotas y sin eco
¡cómo se iría tu recuerdo vivo
tiñéndose de luz y de silencio!

¡Qué libertad lograrías
por mi mano, estando preso
en el cristal azogado
de la memoria en el tiempo!

Como cometa en el aire,
loca de sol y de viento,

¡qué altura te iría dando
el hilo del pensamiento!

¡Qué libertad lograrías
fiel a ti mismo, ya idéntico
a ti, por no estar en ti,
fijo y vivo en mi recuerdo!

Fue un trueque, una substitución, un modo como otro cualquiera de mantenerse a flote aquí abajo. Casi me dejó tranquila. Pero ¿y luego? Lo que encierra esa palabra, "luego", no he podido resolverlo. Ahí no hay imagen ni espejo, sólo una terrible superficie anublada. El vivir que es morir no lo he resuelto, como tantos afortunados, en un morir que sea vivir. Me han dicho que la fe es un estado de gracia que se manifiesta en un momento inesperado. Quiero creer en esa posibilidad. Pero, por ahora, pienso que no morimos totalmente mientras perduramos en el recuerdo de alguien:

Y tener que morir...¡morir y solos!
Caer con la grotesca pirueta del payaso
en el mutis final
por un oscuro corredor sin puertas.
Saberse, conocerse, disgregarse
en un absurdo devenir ausencia
llevando con nosotros, sin decirlo,
el último pensar, como una rémora.
Y una vez desvelados los misterios
y sabedor de todas las respuestas
ser, solamente, imagen desvaída
en el frágil cristal de otra conciencia.

El exilio tuvo un gran peso en mi obra. Yo pasé años formativos cruciales encerrada en mí misma y horas, muchas horas de soledad en algún cuarto de hotel de algún país extraño, de lengua que no comprendía, repitiendo en la guitarra el concierto que daría en la noche. Años de soledad en los que el recuerdo de lo que había quedado atrás fue cobrando el perfil del Paraíso Perdido. Cuando llegué a México busqué, como tantos de nosotros, lo que había de español aquí, un asidero, y tardé en reconocer que lo que había de español aquí no era español, era mexicano y que así, como mexicano, había que quererlo. Leer a Azorín en México fue una inmensa desgarradura que me llevó a escribir un poema al que llamé "Palabras":

A veces, cuando leo
esas viejas palabras de la tierra
que jamás pronunciamos, siento
crecer hacia lo hondo mis raíces
ya acostumbradas a horadar el viento.
Suenan en mis oídos, me acompañan,
dialogan entre ellas como el lento
y despacioso doblar de las campanas
de la iglesia mayor y el tintineo
humilde de una esquila.
Yo iría por la calle como el tonto del pueblo
hilvanando palabras sin sentido:
"bancales y serones... pan cenceño,
enebro, flor de jara, cardelina..."
Palabras de la tierra, campaneo
del alma, regusto amargo y dulce,
hondo sentir que le pregunta al tiempo
si este doblar de las palabras viejas
no es ya un doblar a muerto.

Pero la vida, el amor, los hijos, los amigos, el trabajo arrinconan la añoranza. O, por mejor decir, cambian las añoranzas. Yo he cambiado la añoranza de la patria que perdí por la añoranza de seres que he perdido sin remedio.

Tal como yo la entiendo, la poesía es un ejercicio de humildad, porque no es algo que yo me propongo escribir, es algo que alguien (el Viento, diría León Felipe) me dicta, siempre por la noche, siempre a oscuras, porque si enciendo la luz, desaparece. Es una voz que viene rodando desde hace siglos, que a veces me hace escribir como hombre, que siento ajena pero familiar, y que llega y se va inesperadamente. Yo soy una caja de resonancia a través de la cual se hace oír esa voz. Y cuando habla yo escribo, a oscuras, lo que me dice. En la mañana lo descifro —no suele costarme mucho trabajo— lo pongo en limpio y, si no tengo que cambiar muchas cosas, suele valer la pena. Cuando yo intervengo conscientemente, acabo rompiéndolo porque lo que escribo resulta forzado, falto de aire. He conocido poetas con la misma experiencia. León Felipe fue uno de ellos. Pedro Garfias también. Juan Rejano, en cambio, creía en la disciplina, en trabajar una idea, en hacer y rehacer un poema hasta dejarlo perfecto. Pero no he conocido otros poetas que, como yo, suelan empezar un poema por el final. Yo voy de abajo arriba la mayor parte de las veces. He tenido influencias inevitables: los romances viejos, Antonio Machado, Juan Ramón y León Felipe. Y poetas que han pesado en mí a través de traducciones o versiones que he hecho de su obra: pienso en Rilke, en Wilbur, en Van Doren y, sobre

todo, en Kayyám. Hacer una versión de Kayyám fue un gozo inigualable: el gozo de meterse en la piel de un poeta persa que vivió en el siglo XI y que sentí tan afín, tan hermano en el tiempo. Pero creo que esas influencias quedaron atrás. Busco ahora una poesía muy sencilla, muy directa, una poesía en tono menor. Ya no me conmueven las grandes sinfonías, los grandes conjuntos orquestales, ni siquiera un solo instrumento bien tocado. Ya no me conmueven las Cosas Importantes. Ni las Grandes Palabras. Busco algo más sencillo, más claro, más cristalino, más pequeño. Quizás un verso que cante al oído como querían los árabes que cantara el agua de una fuente: un canto que acompañe y que no impida pensar.

LAS ALAS DE ÍCARO

JOSÉ PASCUAL BUXÓ
Universidad Nacional Autónoma de México

¿Qué género de verdades encubren las fábulas mitológicas? ¿A qué paradójico afán de ocultamiento y revelación responden los fabuladores? Nuestros diccionarios de antaño definían la fábula por sus caracteres extremos: o narración de cosas falsas y sin fundamento inventadas para el grosero deleite de los simples o "ficciones artificiosas con que se procura encubrir o disimular alguna verdad filosófica o moral". En el primer caso, las llamadas fábulas milesias caen —en la opinión de don Quijote— debajo del género de los cuentos disparatados, ayunos de sentido aplicable a la vida moral; en cambio, las llamadas "fábulas apólogas" son de sustancia tan rica y entramada que en otros tiempos se las tuvo por un vasto repertorio de saberes secretos. Con el fin de evitar la corrupción o el uso perverso de tales conocimientos, éstos habían de transmitirse entre iniciados por medio del lenguaje sucedáneo de las analogías.

Los antiguos griegos, sabedores de que los mitos ancestrales contenían en cifra los secretos del orden del mundo y, en consonancia con él, del orden humano, no sólo ejercieron su explotación literaria, sino que intentaron sus más variadas exégesis; sin embargo, al decir de Pausanias, nunca lograron ponerse de acuerdo sobre el significado de un solo mito. Esas narraciones fabulosas, mezcla inquietante de las más diversas tradiciones, no toleran ser reducidas a los sentidos unívocos que pretenden acordarles algunas de sus extrapolaciones filosóficas. Andando el tiempo, los humanistas europeos dedicaron pacientísimos esfuerzos a develar los saberes encubiertos bajo la trama de aquellas ficciones, cuya arborescente superficie preserva los más antiguos estratos de la intra-historia humana. Los tratadistas, pintores y poetas de la edad barroca también acudieron sin tregua a ese almácigo de fábulas antiguas para extraer de ellas su sustancia política y convertirlas en emblema de las virtudes ideales del gobernante no menos que del prudente, capaz de enfrentarse a sus propias pasiones en el penumbroso espejo de aquella conciencia ancestral.

Es verdad que esa innumerable textura de acciones y transformaciones míticas pudo también dar origen a un catálogo mostrenco de vicios y virtudes adecuado a la simpleza de sus intérpretes, pero también es cierto que en las fábulas míticas nuestros modernos antepasados volvieron a encontrar el misterioso repertorio de símbolos que permiten descifrar por medio de una tolerable clave alegórica las intolerables tensiones del espíritu; más aún, hallaron en la libre inventiva de aquellas historias fabulosas la clave de su propósito esencial: ser fuente de la propia introspección. En efecto, una fábula mitológica no se propone a los lectores como un texto de significado único, sujeto a una misma y reiterada interpretación dogmática; contrariamente a la literatura de enigmas, que solicita de sus destinatarios la única respuesta apropiada a su esquiva formulación verbal, el mito no prescribe ningún castigo para quien se aventure a desanudar los contenidos que en él se entretejen. Trama de diversos sentidos compatibles, el mito responderá a todas las preguntas que le sean formuladas, pero precisamente por ser un texto esencialmente interpretable, también suele ser fácil presa del desatino y del abuso, de la reducción trivial no menos que de las exégesis disparatadas.

Cuando los organizadores de este coloquio sobre los poetas del exilio español en México me invitaron a participar en él y me urgieron a darles el título de mi intervención, me brotó una respuesta no menos ambigua que comprometedora: "Las alas de Ícaro". Al otro extremo de la línea telefónica, Rebeca se quedó esperando que hiciera más explícito el asunto que me proponía tratar; compadecida quizá de mi entusiasta precipitación, me contestó afectuosa: "Bien..., muy bien..., estupendo". Yo supe que no era así, comprendí que no era yo quien había elegido el título para un asunto que me lastima a tal punto que prefiero mantenerlo alejado de mi pensamiento y de mi vida, sino que ese haz emotivo había tomado su propia iniciativa enmascarándose con la alusión a las artificiales alas de Ícaro. Contrariado por el hecho de que el mito hubiera usurpado el lugar de mi conciencia, quise volver a ser dueño de mi voluntad y añadí enseguida que lo que proponía no era otra cosa sino hablar de los muchos riesgos y las contadas venturas de mi generación poética. No acabé de decirlo cuando se me hizo patente que ciertas briznas del lenguaje heredado, voces remotas conservadas por una memoria fantasmal, se mezclaban empecinadamente con mis palabras actuales, al extremo de convertirlas en *medium* de su propósito autónomo. Vencido por su enérgica corriente, acepté hacerle al juego de los subterfugios del mito y hablar de lo que me pesa por medio de su tolerable reflejo en las voces transfigurantes de la fábula antigua.

No puede haber una sola versión de cada mito; transmitidos oralmente, aceptan el orden emotivo y metafórico de quienes los difunden; penosamente fijados por el canon de antiguos gramáticos, amplían o bifurcan el asunto de su incipiente expresión oral; materia de poetas épicos, trágicos y líricos, se avienen con las expresas circunstancias de sus renovadas actualizaciones; en fin, biblioteca de filólogos y humanistas, han sido objeto de los más cambiantes sistemas de interpretación. Pero sea cual sea la forma que los transmita, hay un núcleo sólido y permanente reconocible en todas sus versiones y en él reside el meollo de la inagotable perspicacia con que la imaginación fabulosa es capaz de vislumbrar las permanentes ambiciones del hombre y sus más reiteradas desdichas.

Como todos sabemos, el mito de Ícaro no sólo refiere la historia de un abismal fracaso, sino la de una trágica relación filial. Dédalo es el artífice ateniense que, desterrado por causa del asesinato de su sobrino Talo —cuya temprana habilidad provocó en él la criminal envidia—, halla refugio en la Creta de Minos, a quien sirve como arquitecto y escultor; allí fabrica el simulacro de una hermosa ternera dentro de la cual Pasifae logró ayuntarse con el toro del mar; producto de esta cópula contra natura es el Minotauro, condenado a vivir para siempre en un palacio de laberínticos corredores construido por Dédalo. Al hijo monstruoso de Pasifae le eran sacrificados anualmente siete jóvenes y siete doncellas, tributo que los atenienses debían pagar a Minos para resarcirlo de la muerte de su hijo Andrógeno. Teseo, el héroe ático por antonomasia, se ofrece como víctima, y no sólo consigue dar muerte al Minotauro, sino el amor de Ariadna, hija de Minos, quien le aseguró la complicidad de Dédalo para escapar del laberinto.

Los mitógrafos modernos han querido ver en el padre de Ícaro, que pone las obras de su ingenio al servicio de no importa qué causa, sin parar mientes en la índole moral de la misma, un prototipo del tecnócrata abusivo o del intelectual envanecido de sus obras que sólo aspira a continuar satisfaciendo sus egoístas impulsos de creación. Pero si bien es verdad que Dédalo pudo poner su infalible talento al servicio de los destructores poderes del instinto bestial, también —en su momento— pudo ser ganado por la fuerza liberadora del amor, poniendo al alcance de Teseo las claves de la ilación racional. Pero en uno y otro caso, quizá sólo haya procedido para satisfacer su vanidad y así, incapaz de renunciar a la manifestación de sus talentos, incluso en perjuicio de los intereses de su tiránico protector, Dédalo y su hijo —habido en una esclava de Minos y aprendiz de las artes paternas— son encarcelados en su propio laberinto.

¿Sería abusivo postular una relación —tan tenue y transfigurada como se quiera— entre el caso fabuloso de Dédalo y el caso histórico de nuestros padres, los artífices frustrados de la segunda República española, capaces

de anteponer a la defensa de una común causa justiciera, la tozuda complacencia de su vanidad? Aquella jubilosa España de 1931 que vio nacer un nuevo régimen republicano, parecía haber alcanzado la madurez civil de la convivencia democrática: radicales, socialistas, anarquistas, comunistas, republicanos puros e impuros, separatistas catalanes y vascos..., se unían en torno al proyecto de una sociedad proletaria y anticlerical que sería conducida por intelectuales liberales procedentes de las clases medias: abogados, profesores, humanistas, casi todos ellos dueños de la facundia oratoria y casi todos improvisados en las tareas del gobierno. El jefe de esa segunda República española había sido antes ministro de la Monarquía; el ministro de Gobernación, encargado del orden público, era de filiación católica; el de la guerra, un escritor solitario; el del trabajo, un sindicalista celoso de la popularidad e influencia de otro socialista enriquecido... La soberbia y el individualismo de aquellos artífices de la segunda República, unidas a la militante intransigencia de esas gregarias extensiones del yo que son los grupos o partidos políticos, convirtieron en enemigos acérrimos a quienes debían defender una misma causa; la criminal envidia del mérito ajeno o el insensato desprecio de los correligionarios menos dotados los dejó inermes frente al enemigo común.

Descubierta por Minos la traidora veleidad del Dédalo —o si se prefiere, llegada la hora en que hizo crisis la inconsistencia política de los artífices republicanos—, aquél quedó atrapado en el mismo laberinto que construyó. Libre, antes, para urdir proyectos y fabricar ingenios, le había llegado la hora de la fuga y del permanente exilio. Cuenta Ovidio que, siéndole imposible la huida por la tierra o el mar, Dédalo inventó el arte del vuelo para escapar de la tiranía de Minos; en efecto, juntando plumas de ave y uniéndolas de mayor a menor con cera y lino, fabricó las alas con que él y su pequeño hijo se remontarían al cielo. Esta vez, la cegadora vanidad de Dédalo no le impidió adivinar los peligros a los que se enfrentaría Ícaro; para evitar que su vuelo tuviera un fin desastroso, le dio los prudentes consejos que el bachiller Sánchez de Viana, traductor español de las *Transformaciones*, redactó así hace cuatro siglos:

> Ícaro mío yo te mando y ruego
> que vayas por el medio con tu vuelo:
> si vuelas bajo, humedecidas luego
> tus alas causarán mi desconsuelo;
> si alto, quemártelas el fuego
> con el ardor vecino al claro cielo.
> Huye el bajero aire y el supremo;
> vuela por medio, guárdate el extremo.

En la versión que yo sigo, diferente de los relatos canónicos en una pequeña parte sustancial, Ícaro no desoyó del todo los consejos paternos ni dejó de aprovecharse de su teoría del vuelo; en efecto, no ocurrió su caída en el mar de Icaria por causa de haberse acercado demasiado a las lumbres del sol que hubieran derretido sus alas; conducido a salvo por su padre sobre las ondas del mar tenebroso, arribó con él a un paraje remoto donde reconoció, atenuadas, la misma lengua y costumbres de su ingratísima patria. Advirtió, en efecto, su semejanza, pero creyó descubrir también una radical diferencia que amenazaba la conservación de su celosa identidad. No queriendo conocer, sino ser reconocidos, Dédalo y su hijo adolescente experimentaron el más extraño de los destierros: vuelto el pensamiento al pasado, vivieron ausentes del presente; héroes de la huida, sólo fueron capaces de ensoñarse en la ambición de un posible retorno.

¿Cómo llenaron ese tiempo de deshora? ¿Cómo le dieron cuerpo y voz a los afanes de la vida? Dédalo construyó un nuevo laberinto, no ya para controlar las hecatombes de otro Minotauro, sino para asegurarse un espacio libre y protegido donde poder complacerse con las orgullosas creaciones de su espíritu. De la abominable Creta, los héroes desterrados rememoraban las horas de desdicha con el mismo orgullo con que hubieran celebrado una victoria; amaban el recuerdo perdurable de otros tiempos en que hasta la injusticia o la miseria parecían más tolerables por virtud de aquella imaginada edad bucólica.

Mientras Dédalo soñaba, Ícaro languidecía. El nuevo laberinto con que su padre deseó protegerlo del confuso mundo circundante, fue en ocasiones intolerable atadura. Ningún mitógrafo ha logrado averiguar quién de los dos halló la solución del inminente conflicto; quizá el remedio vino por sí solo, pues el hecho es que la pétrea arquitectura paterna se transmutó en laberinto interior, sutil y portátil, casi siempre comparable a las perfectas nebulosas por las que —todavía hoy— circulan los introvertidos fantasmas de Remedios Varo.

Algunos mitógrafos se han empeñado en ver en esa actitud ausente de Ícaro la personificación de un psiquismo deformado al que caracterizan por sus extremos de vanidad exaltada y susceptibilidad agresiva. No sé yo hasta qué punto megalomanía y depresión pueden ser síntomas incontrolables de una enfermedad nerviosa y hasta dónde la voluntad es capaz de liberarse de su peso transformándolas en materia de creación artística o intelectual. La versión que manejo —sin duda la más apócrifa de todas— asegura que, ya en su destierro adolescente, Ícaro desarrolló un peculiar desdoblamiento de su personalidad; los testigos de ese curioso fenómeno llegaron a pensar que había más de un Ícaro: el vanidoso despectivo, el rabioso iconoclasta, el doliente melancólico; otros, en cambio, aseguran,

que todos ellos eran la misma persona, multiplicada por los artilugios especulares de Dédalo.

Un hecho, sin embargo, parece incontrovertible: Ícaro transterrado, ostentó con orgullo su irrenunciable origen; evocó sin tregua su patria originaria; exaltó el pasado anterior a la desdicha y cuando la memoria faltaba, suplió los recuerdos imposibles con imágenes artificiosas; se desdobló para el elogio y para la injuria y llegó a pensar —de ahí la aludida versión del mito— que no todos los fantasmas merecían el nombre de Ícaro, sino sólo aquellos que podían honrarse con un linaje heroico.

Una primera manifestación de su neurosis fue el menosprecio de aquellos otros que, hijos de modestos canteros que acompañaron a Dédalo en su destierro, como antes lo habían servido ingenuamente en la construcción del primer laberinto, no merecían equiparársele en el nombre ni en las obras.

La nueva tierra del exilio acogió con simpatía y, a la vez, con reserva a Dédalo y su progenie. El padre envejecía dignamente sin perder ninguna de las habilidades que le dieron fama ni la exteriorizable conciencia de su propia valía. El hijo se entrenaba en nuevas prácticas de vuelo: apartado del "bajero aire" y temeroso de la fiera espada de Orión, como le había dictado el temor de su padre. En esa túmida zona intermedia se sentía al amparo de la contaminación de las miasmas germinantes del mar y de la tierra, solo con sus remos al aire, náufrago de su propia libertad.

La versión más extendida de la fábula quiere decir que Ícaro, confiado en su dominio de las artes del vuelo solitario, desoyó finalmente los prudentes consejos de Dédalo y —hijo suyo al fin— ascendió orgullosamente por los aires hasta el punto en que la fuerza del sol cegó sus ojos, ablandó sus alas y esparció sus cenizas en el mar, que negó la perpetuidad de su nombre. Otra versión legendaria, que regatea envidiosamente el carácter maravilloso del mito para hacerlo menos heroico y probablemente más humano cuenta que, en su vejez, Dédalo fue perdiendo su admirable inventiva y, durmiente ensimismado, dejó de ser reconocible para todos como protagonista de sus propias fábulas. Ícaro no se conformó con esa suerte y, creyéndolo muerto, emprendió la búsqueda del fantasma paterno por las regiones del Hades.

No es poco frecuente —dicen los mitógrafos— que bajo el nombre de un mismo héroe se registren hechos diversos con el fin de poner bajo una sola figura señera un conjunto disímbolo de acontecimientos memorables; pero lo contrario también es posible: en los trabajos atribuidos a héroes singulares pueden reconocerse, fragmentados, los diversos niveles de una misma experiencia ancestral. El descenso al infierno, no fue empresa únicamente reservada al desdichado Orfeo, que por fidelidad a Eurídice

inventó la pederastia; al infierno bajó Heracles para averiguar qué sacrificios pueden serles más gratos a los muertos y al infierno bajó también el desterrado Ícaro quien —sin el favor de los dioses que llevaron a Eneas a descubrir la sombra del padre— continúa preguntando en vano el nombre y el origen de su patria.

LA LENGUA, LUGAR DE IDENTIDAD

FRANCISCA PERUJO

Voy a comenzar tratando de explicar, de narrar, por qué el título de esta breve relación es *La lengua, lugar de identidad,* y no simplemente: *Lengua e identidad.* En principio, así enunciado, creo que tocaría más a un filósofo o un lingüista antropólogo o psicólogo, y yo no poseo los instrumentos afines para adentrarme en ello desde estos ángulos. Pero, sobre todo, porque las palabras *lugar de* introducen entre los dos términos anteriores un elemento, si se quiere, historicista, para mí más cercano, más cálido. Lugar supone espacio, y espacio supone tiempo. Los dos extremos de la vida y, claro está, del quehacer humano, y por ello de la poesía, sea en verso o en prosa. Los dos extemos entre los cuales la lengua y la identidad del hombre obligadamente se miden.

Así pues, lengua medida-propia, lengua-refugio, lengua-propiedad-verdadera, lengua, lugar de identidad, por carencia de otro lugar común o social propio. Y como la lengua es expresión, al sentirla como un lugar propio absoluto, es posibilidad única de síntesis de expresión de ese ser histórico que es la vida, de ese múltiple e infinito todo, por haber sido ella el único fundamento estable, cierto, el hilo no fragmentado, no roto, en el camino de la vida. Cierto y continuo, que no quiere decir estático. Porque en la lengua se va siempre a tientas, siempre sintiendo, oyendo, verificando el terreno, pero sea como fuere, es *un terreno,* sentido, vivido, experimentado.

Es como el cuerpo de un prodigioso amante, que nunca se posee, que nunca se descubre del todo. Que obliga a la búsqueda continua, al conocimiento más hondo, que puede permitir vuelos altísimos, pero sumir en soledad y hasta engañar a veces, que exige la presencia, la vigilancia. Que se desliza, escapa y se disfraza, se presenta transfigurado y hay que perseguirlo. Y que, como con todo lo que se ama, no se acaba jamás de estar seguro de haber acertado. Pero, si es el lugar de uno eso no importa. El amor siempre cuesta. A cambio, puede dar la plenitud mayor de la existencia, hallarse, estar, ser.

> Es en efecto en y por la lengua donde individuo y sociedad se determinan mutuamente —dice Benveniste—. El hombre ha sentido siempre y los poetas han cantado a menudo el poder fundador del lenguaje, que instaura una realidad imaginaria, anima las cosas inertes, hace ver lo que todavía no existe, nos devuelve lo que ha desaparecido. Por ello tantas mitologías [...] han asentado como principio creador del mundo esta esencia inmaterial y soberana, la *Palabra*. De hecho no hay poder más alto, y todos los poderes del hombre, sin excepción, si se piensa un poco, se deducen de éste.[1]

El poder fundador del lenguaje, pues, su calidad de absoluto, su carácter permanente, en contraposición con un sentimiento originario de provisionalidad —y aquí es imprescindible ir al fundamento histórico—, con una vida en que lo transitorio había sido tan fuerte como para condicionar, quizás para siempre, ciertas formas de relación o de vínculo con el mundo exterior, con las formas sociales establecidas, acaso más que todas con las que son prevalentemente "representación social", es decir, las manifestaciones de la existencia más aparentes, las más institucionales, que en vez de ser consideradas eternas y por ello definitivas, de una "eternidad" por lo menos tan larga cuanto nuestra vida, son vividas como formas pasajeras que se dan en una sociedad u otra temporalmente, y pertenecen por ello a la categoría de lo accidental, de lo contingente. En fin, para decirlo con Montale, por haber entendido que no es este mundo lo que nos representa".

El sentimiento de provisionalidad, de transitoriedad, en lo que se presenta como socialmente cierto, seguro, se arraigó muy hondamente por haber experimentado, a muy temprana edad, algo que se imprimía en la conciencia cuando la razón no podía aún acogerlo, explicárselo: que todo estaba trastocado, que cada cosa había perdido su lugar, que ya no había un lugar, una casa, y que a nuestro alrededor todo dependía del azar. Es decir, la experiencia de la pérdida de algo que, como todo lo primordial, es insustituible.

Primordial e insustituible, todavía más, cuando lo que nos rodeó después durante años, cambiaba continuamente, sin tiempos suficientes para fijar sitios, caminos, lenguas, rostros, errando sin hallar lugar estable, con todo este errar, que a su vez iba dejando posos, imágenes, emociones, quién sabe cuánto soterradas, crecía el sentimiento de despojo, de pérdida, de carencia, la laceración original, en los años de formación de la primera conciencia, del comenzar a contemplar el mundo. "El despertar de la conciencia en el niño —comenta Benveniste— coincide siempre con el aprendizaje de la lengua, que lo introduce poco a poco como individuo en la sociedad".[2]

[1] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, s.f. [1966], p. 25. La traducción de ésta y las demás citas de Benveniste es mía.

[2] *Ibid.*, p. 26

Y no voy a hablar de la guerra. Estoy segura de que con imágenes mucho más nítidas que yo, podrían hacerlo muchos que aquí están. Yo no recuerdo la violencia directa y la ruptura de nuestro mundo de origen por la guerra. Era muy pequeña y me quedaron sólo en el primer nivel de la memoria algunas escenas nebulosas —que con los años se han vuelto casi míticas— y para siempre, eso sí, el penetrante presagio de las sirenas. Vino después saber, comprobar cada día que habíamos perdido un mundo, que quiere decir, un lugar, una casa, una relación con una sociedad de origen, un terreno propio, es decir, una vida social articulada, una manera, que nos habría dado y quitado, y por ello construido o destruido —bien me guardo de afirmaciones, pero que, sea como fuere, era otra que la que nos había tocado.

Sé que fue la historia de muchos, repito, y aún más, que es, y que cada día se siguen creando las condiciones para que en un futuro que nosotros ya no veremos, muchos hombres —escritores o no, que eso nada importa— lleguen a sentir, pensar o escribir cosas semejantes, porque la identidad, se tenga mayor o menor conciencia de ella, está en la esencia de la existencia humana, ya se halle en los verdes de un campo, en un amor, en cierto aire de un lugar, en la Eva de Massaccio o en la Virgen del Parto de Piero della Francesca. No se trata de dramatizar, pero es claro que a muchos que ahora son niños podemos decir, seguros de acertar, dolorosamente con Dante:

> Tú dejarás toda cosa querida
> que más amases, y es esta la flecha
> que el arco del exilio antes te lanza.
> Tú probarás cuánto te sabe a sal
> el pan ajeno, y que es camino duro
> ante puertas ajenas ir llamando.

Y por haber sentido tanto tal pérdida originaria y lo provisional de la vida aparente, que Montale diría "el engaño del mundo", con el rechazo de lo intercambiable, la adhesión en cambio a lo que el ánimo siente, a lo que los ojos ven, los oídos oyen. El afán de entender qué condena la vida del hombre, cómo y por qué son las cosas, es decir, el amor y el conocimiento, y como privilegio supremo, la pretensión de la belleza que, con su intrínseca armonía, repara de tantas cosas. Pero todo esto, lo que es la vida, necesita un medio para comunicarse, y éste es el lenguaje: "de hecho el único medio para alcanzar al otro hombre [...] el lenguaje —anota Benveniste—, contempla y supone al otro".[3]

[3] Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1978, t. 2, p. 91.

Pero lo más difícil es siempre el corazón, que se enreda, se ata, y con qué ataduras, a aquello que lo acoge.

Poco a poco, junto a lo que era origen, y origen compartido, es decir, social, costumbres y maneras, expresiones culturales tenazmente transmitidas, iba conformándose otro mundo circunstante, cada día vivido y experimentado. Éste ya no imaginado, ya no relatado por las personas más cercanas y representado sólo por ellas y por algunas cosas, muy pocas, pero, con la fuerza que tienen las cosas, mudos testimonios de aquel mundo del que continuamente se hablaba, tenía también una forma concreta, tangible, aunque para mí de contornos indefinidos, inalcanzables, que se fijaba en nombres, en imágenes, en palabras, y del que sentía que estaba detrás de nosotros, que de allí veníamos, pero que no era el que veía, el que todos los días miraba, con el que hablaba y al que oía hablar, con el que jugaba.

Los objetos símbolo encantan y las palabras primordiales marcan, forman, pero la vida inmediata captura.

Así, tras un tiempo tan largamente transitorio, como suspendido, comenzó muy pronto el sentimiento del contraste entre el ámbito familiar, el de origen, y ese otro ámbito que también habría de ser mío y que determinaría para siempre tantas cosas. Ya habíamos vivido en la ciudad de México y en más de una casa, pero comenzó en un lapso más largo que permitió la totalidad de una vida diaria de ritmos naturales. Comenzó en la exuberancia de la tierra caliente de la Huaxteca potosina, en Tamazunchale.

De ese año, a caballo entre el 40 y el 41, tengo ya una memoria articulada, con la presencia perfectamente simultánea de dos mundos que, siendo ajenos el uno al otro, se compartían con naturalidad cotidianamente. Y tengo el recuerdo de mi primera escuela, que por deliberada adhesión familiar al mundo nuevo, fue la oficial de niñas que había en el pueblo.

Se llamaba Leona Vicario y la de chicos, que estaba a un lado, Santos Degollado. "¡Qué nombres usan en este pueblo!", había dicho mi abuela que me acompañaba. Era una construcción de un único piso, con tapanco alto, de paredes muy gruesas encaladas y tejado de palma. El patio llegaba casi hasta el río. Un muro bajo de piedra seca lo separaba de la orilla llana. Desde allí veíamos pasar las aguas turbias del Moctezuma, donde acababa el pueblo, y la otra ladera, llena de matorrales. Al final del patio había un templete de mampostería encalado, con un pequeño escenario y un poyo en medio, para poner la bandera los días de fiesta nacional. A aquel teatrito subían las niñas a recitar en las conmemoraciones, y las maestras para explicarnos cuál era la celebración de ese día.

Mientras oíamos formadas en el patio la descripción de patrióticas hazañas, en el calor húmedo de la Huaxteca, bajo un sol de tierra caliente, teníamos ante los ojos el rudimentario anfiteatro, con la bandera en su asta

y la maestra, y detrás el monte verde tupido. No sé si entonces oí por primera vez el "Ciñe, oh Patria, tus sienes de olivo", pero ciertamente comencé a cantar sus notas vibrantes, única extraña, con las niñas de aquella primaria en Tamazunchale.

Un año después, en el Colegio Madrid, cada lunes, a la hermosa música del mexicano seguía el himno de Riego, y, bajo los ahuehuetes, en el patio de la misteriosa casa porfiriana, empezábamos la semana recordando "mas si osare un extraño enemigo profanar con sus plantas tu suelo", primero, y luego "que en el hombre es un timbre de gloria el nacer y sentirse español", como para sellar con una nota de institucionalidad que querían los tiempos, aquella dualidad para siempre.

Pero Tamazunchale fue muchas cosas y quizás por ello esta dualidad se marcó de modo tan intenso. Fue esa escuela que las niñas barríamos antes de salir por las tardes, salpicando primero el suelo con agua para no levantar polvo, como se hace en el trópico. Las crestas de los cerros resaltaban sobre lo oscuro cuando quemaban los campos para sembrar, y desde abajo veíamos las brasas rojas como una corona, que iluminaba el cielo y dejaba en el aire un denso olor a miel quemada. Eran las bandadas de cotorras gritonas que, casi entre dos luces, pasaban rozando las copas de los árboles, y los tordos recogiéndose dentro de los nogales. Jugábamos en el prado, yo con el traje de baño que en la evacuación de Francia me había regalado Madame Rabot, y, bajo la tejavana del corredor, en su sillón de mimbre, el abuelo hablaba con aquel ranchero de texano, que venía a visitarle sólo a él. Y en casa decían: "Qué hombre curioso, dicen que fue cuatrero...", pero gentes de allí advertían: "Ese hombre debe muchas, señor..." Y al principio el abuelo no entendía.

Fue para siempre el olor húmedo de la tierra mojada después de la lluvia, penetrante y sugestivo, fértil. Pero fue mucho más, porque eran diferentes la naturaleza, los modos de relación, las formas lingüísticas y lexicales que enriquecieron de modo natural nuestra vida en una experiencia que era vida normal. Como era ir a ver si el mapache había bajado al corral durante la noche, cuidar de que el venadito no se comiera las flores de los rosales detrás de los bananeros, soplar en los hornillos con un aventador, decían, cuando mamá hacía mermelada de papaya, o que alguien llegara contando que habían visto bajar a un zopilote, porque se les veía planear altísimos con su vuelo casi mecánico. "El espíritu no contiene formas vacías, conceptos sin nombre",[4] comenta Benveniste.

[4] *Problèmes de linguistique générale*, t. I, p. 51.

Teníamos un tejón que se subía al tapanco alto del comedor y asomaba su larga trompa a las prolongadas sobremesas que se solían hacer familiares y, cuando venían unos amigos que vivían, me parece, en Ciudad Valles, también refugiados. Todos la misma pasión, la misma quebradura, un desgarramiento apenas aliviado por una esperanza: había guerra en Europa, y, eso podría ser, si se conseguía derrocar al fascismo, creían, la liberación de España. Y volvían los lugares, las personas, los nombres, entre los "si se hubiera, si se logra, los puede ser, los quizás, los veremos". Prevalecían los condicionales, no cabía otra cosa, referidos a algo que estaba muy lejos y se señalaba en los mapas grandes extendidos sobre la mesa, acribillados de alfileres de cabeza amarilla, negra, blanca, roja. ¡Cuántos ámbitos semánticos para mí superpuestos! Afuera, bajo la tejavana del corredor de la cocina, las bateas grandes con la ropa a remojo y alguna canción, también lejos: "Hace un año que yo tuve una ilusión" o "Aquella que va río abajo ... me roba la calma".

Esta raíz, aferrada a su origen y alimentada por la doble experiencia de la familia y la escuela por una parte y por la sociedad mexicana en que crecíamos por la otra, fue, con todos los matices que se quiera, con mayor o menor conciencia de ello, vínculo dual irremediable, absoluto, como son la familia, el amor y la muerte. Sé que no descubro nada, pero quiero señalarlo, porque, cada cual su conciencia, su adhesión o su rechazo, para mí fue tal y tal nítidamente.

Fue cada vez más vida cotidiana.

En el Colegio Madrid, como en todas las escuelas mexicanas, se celebraba el nacimiento de Benito Juárez, y, por supuesto, el 14 de abril la República española, de la cual todos los españoles se sentían súbditos, porque sólo había sido derrotada. Eran ocasiones solemnes en que, para la fiesta con profesores e inspectores, se reunía a niños y niñas y se nos hablaba de las gloriosas efemérides patrióticas. En tales conmemoraciones las niñas recitábamos poesías. A mí me había tocado una vez Machado, su *Orillas del Duero*, con aquel final: "sol del día, claro día. / ¡Hermosa tierra de España!", al que no conseguía dar suficiente énfasis porque se me cerraba la garganta, quizás por timidez. Sin celebraciones, nos encantaba Rubén Darío, con su palacio hecho del día y su rebaño de elefantes. Y un 21 de marzo, día de Juárez, teníamos que recitar, alternándonos, una niña mexicana y una española. Subida en el pretil de un ahuehuete, para que pudieran verme desde el patio, logré arrancar con: *A Juárez*, "Allá en la sierra de Ixtlán, / celosa como ninguna, / mecióse la humilde cuna / de aquel glorioso titán"; luego me apretó tanto la emoción que me quedé tiesa, sin voz, no creo que abrumada por lo que decía, sino por el terror de los que tenía enfrente.

Después, cuando en el 45 los laboristas con Attlee ganaron las elecciones en Inglaterra, se creó en el colegio un clima de fiesta, y ese día los profesores comieron con vino. Pero de este espíritu tendría que relatar muchas cosas, que muchos compartieron y algunos han relatado afortunadamente. No se trata de hacer historia, sí de connotar un lugar, el único que históricamente hemos tenido.

Y aquí hay algo que hace aún más compleja la esencia de la dualidad a que me he referido, marcando en ella otra fisura, otra fractura, o como quiera decirse, que ciertamente connota nuestra propia identidad, y es que nuestros contemporáneos españoles han vivido otra historia, otra realidad. "El lenguaje re-produce la realidad —añade Benveniste—. Hay que entender esto de la manera más literal: la realidad es producida de nuevo por el intérprete del lenguaje. El que habla hace renacer por sus palabras el acontecimiento y su experiencia del acontecimiento".[5]

En efecto, la lengua de la literatura, sea prosa o verso, es una lengua "historizada". Cuidado que no digo que la narrativa o la poesía tengan que ser historia. Pero sí que esa lengua "historizada", producto de la experiencia, es la "lengua, lugar de identidad", de donde he partido.

En fin, la vida es muchas cosas, y las que de éstas están en la conciencia, la lengua las contiene. Poder luego reflejarlas o no, es ya distinto. Conseguir expresarlas, como decía Montale, "con una palabra más adherente que la de los poetas que conocía", es una ambición altísima. Pero cualquiera que sea el resultado, a veces no queda otro camino. Italo Svevo apuntaba su angustia en una nota de diario: "Fuera de la pluma no hay salvación". Muchos lo han sentido así y muchos lo sienten. Hace años, hablando de ello aquí en México, me decía Rulfo: "Pues, es la lengua lo único que tenemos".

De este sentimiento, de esta necesidad, antiguos como el hombre, de expresarse, de transmitir su experiencia en la lengua, que es trascenderla y trascenderse, dice Benveniste: "el lenguaje representa la forma más alta de una facultad que es inherente a la condición humana, la facultad de simbolizar".[6]

Y de todo el poso de la vida que nos ha ido formando, permítaseme terminar diciendo lo que decía Dante a su maestro:

> Me enseñabas lo que hace al hombre eterno
> y hasta donde yo pueda, mientras viva,
> es menester que en mi lengua se diga.

[5] *Ibid.*, t. 1, p. 25.
[6] *Ibid.*, t. 1, p. 26.

MI TRATO CON LA POESÍA EN EL EXILIO

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Por el título de mi intervención, fácil es suponer que no me propongo examinar lo que significó y significa, en la historia de la poesía española, el capítulo que en ella escribieron los poetas del exilio. Pero, no será ocioso recordar que, con excepción de dos o tres grandes que permanecieron activos allá, y de los que quedaron mudos para siempre por el silencio que les impuso la muerte, la poesía que se escindió de España se mantuvo —fuera de ella— a la altura —a la gran altura— de las circunstancias. León Felipe dijo pronto, en versos inolvidables, que los poetas del exilio se habían llevado con ellos la canción. Y aunque —como él mismo habría de reconocer más tarde— la canción volvió a escucharse con nuevas voces en la España martirizada, cierto es que durante largos años la grandeza de la poesía española estuvo en el exilio.

Hay que recordar, asimismo, que sus voces mayores llegaron a estas tierras con una obra reconocida y admirada que, lejos de apagarse o debilitarse, habría de enriquecerse aún más. Y es que el exilio, durante un largo periodo, habría de ser tierra fértil para la poesía.

Del núcleo de poetas que hicieron fluir en estas tierras su poderoso caudal creativo, no podían formar parte, ciertamente, los jóvenes que apenas podían ofrecer una obra balbuciente y desconocida en su patria. Por lo que a mí toca, puedo decir que la vocación poética que yo sentía al pisar suelo mexicano, se había encarnado en vísperas de la Guerra Civil, en un libro, *El pulso ardiendo*, escrito a los 20 años en España, que vería la luz en Morelia, Michoacán. Y a esa vocación respondían algunos romances recogidos en el *Romancero general de la guerra de España* (Valencia, 1937). Hasta ahí mi incipiente cosecha poética.

Dejando a un lado unos sonetos de *El pulso ardiendo*, en la revista *Taller* de Octavio Paz, mi trato con la poesía en el exilio se inicia apenas llegado, con un poema en verso libre, "Elegía a una tarde de julio", que se publicó en la revista *España Peregrina* (núm. 6, 1940). Cerca del final de la década de los 40, escribo una serie de sonetos, treinta aproximadamente, en los que

se expresan los sentimientos de dolor y nostalgia que, en aquellos años, inspiraban a gran parte de la poesía del exilio, junto con la visión o sueño de la tierra perdida y la esperanza en su recuperación. Estos sonetos han permanecido inéditos, en su mayoría, hasta hoy. Sólo doce fueron publicados en México, en el suplemento de *El Nacional*, dirigido entonces por el entrañable poeta y amigo Juan Rejano. Años más tarde, en la década de los 50, algunos de ellos y otros inéditos, aparecieron en el *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles en México*, y serían recogidos en dos volúmenes colectivos aparecidos en España: la *Antología de poetas andaluces*, de José Luis Cano, y la *Antología de poetas malagueños*, de Ángel Caffarena. En ambos casos lo importante para mí no era tanto el reconocimiento poético que significaba, sino el gesto solidario que, por venir de España, no podía ser más reconfortante. Después de estos sonetos, publico aquí y en España un poema en verso libre, "Afirmación de amor", y dos textos poéticos inéditos: uno, leído en un homenaje a León Felipe al cumplir sus 75 años y, otro, escrito a unas horas de la muerte de Emilio Prados, el poeta y amigo al que desde mi lejana juventud estuve tan entrañablemente unido. Este poema ha quedado hasta hoy en estado de borrador.

Voy a detenerme ahora en algunos de los sonetos que más directamente respondían —en mi caso— a la experiencia vivida en el exilio, sobre todo en los tiempos en que más profundamente se experimentaban los sentimientos de nostalgia, tristeza, dolor y esperanza. De ellos ofreceré ahora unas muestras, y, en primer lugar, de aquellos en que se dibuja el perfil de este hombre concreto que es el desterrado y llega con esta condición a la vejez y a la muerte. El primero que voy a leer, "El desterrado", dice así:

El árbol más entero contra el viento,
hélo en tierra, deshecho, derribado.
Congregando su furia en su costado,
el hacha lo dejó sin fundamento.

La torre que besaba el firmamento
—¡oh, sueño vertical, purificado!—
con todo su volumen desplomado
tan sólo de la muerte es monumento.

Y tú, desnudo y leve junco humano,
contra el viento amarillo del olvido,
contra todo rigor, estás erguido.

Torre humana o árbol sobrehumano,
contra el hacha, en el aire levantado,
sin raíz ni cimiento, desterrado.

La idea de que la muerte pone fin a la existencia del desterrado, pero no a su destierro, se encuentra en este soneto:

Desterrado muerto

En la huesa ya has dado con tu empeño.
¡Cuánta furia se queda sin batalla!
Enmudece la sangre; el pecho calla
y tu dolor cabalga ya sin dueño.

La tierra es tu mansión; la sepultura,
el albergue final de la jornada.
Por testamento dejas tu pisada,
la dulce huella de tu mano pura.

El destierro no para con tu muerte
que, implacable, dilata tu destino,
bajo la tierra misma prolongado.

Tú no descansas, no, con esta suerte
de muerte enajenada; con el sino
de estar bajo la tierra, desterrado.

En otro soneto, que toma su título del primer verso "Al dolor del destierro condenados...", para el desterrado no hay otro criterio, medida o fundamento de su propia existencia: del amor y del odio, de la memoria y el olvido, de la verdad y la mentira, que el destierro mismo.

Al dolor del destierro condenados
—la raíz en la tierra que perdimos—,
con el dolor humano nos medimos,
que *no hay mejor medida, desterrados.*

Los metales por años trabajados,
las espigas que puras recogimos,
el amor, y hasta el odio que sentimos,
los medimos de nuevo, desbordados.

Medimos el dolor que precipita
al olvido la sangre innecesaria
y que afirma la vida en su cimiento.

Por él nuestra verdad se delimita
contra toda carroña originaria
y el destierro se torna fundamento.

Como en gran parte de la poesía del exilio de esos primeros años —que a eran diez, aunque aún faltaban más de veinte para llegar a su fin—, los ojos del poeta se vuelven a cada momento a la tierra que ha perdido. La nostalgia —teñida de esperanza—, que aflora a cada instante en la vida eal, inspira este soneto:

Nostalgia

Como río que pierde sus riberas
mi corazón invades. Yo te siento
en cuanto se repliega el pensamiento
hacia sus más recónditas laderas.

Quema tu paso, queman tus hogueras
y la razón se queda sin sustento.
El alma la modela el sentimiento
y se exaltan las viejas primaveras.

¡Oh ciega fuente de melancolías
que se lleva tan sólo nuestro olvido
y nos deja tan sólo la tristeza!

¡Cómo mueres en mí todos los días
y en tu niebla recobra su sentido
la España a la que vuelvo la cabeza!

Pero, la mirada del exiliado no es sólo la imagen nostálgica o la ealización de lo perdido, sentimiento inevitable para compensar la pérdi- de su raíz y su desarraigo temporal, mientras recupera su tierra o echa ces en la nueva. Con su nostalgia e idealización, está también la cruda y lorosa visión de la tierra perdida como asiento del crimen, la tortura l terror. Y de ahí que la nostalgia, la imagen idealizada, dejen paso al to y la denuncia. A estos sentimientos e ideas responde el soneto titulado ierra de dolor", que me dispongo a leeros.

¿En qué región del aire, por qué mares
—¡oh latitud humana del tormento!—
tuvo el crimen tan claro yacimiento
y la muerte más vivos hontanares?

¿En qué bosques las hachas seculares
gozaron de tan largo valimiento?
¿Dónde tuvo el dolor mejor cimiento?
¿Dónde el llanto tan pródigos lagares?

Labrador de la muerte que en mi tierra
sólo con sangre riegas sus terrones
y con huesos abonas nuestro suelo,

¿qué esperas cosechar si nada aterra
a quien sabe encontrar a borbotones,
en el terrón más duro, su consuelo?

Aunque el desterrado ansía también el amor, la vida, la belleza, la ternura, estos sentimientos en quien, como él, ha sido aventado a lejanas tierras por un huracán de dolor y violencia, los vive el poeta del modo especialmente contradictorio que se ha querido expresar así:

Ser un río de amor que se desparrama
hasta inundar la tierra más distante,
y alimentar su ausencia a cada instante
y en su fuego abrasarse cual retama.

Ser un tronco de vida que se inflama
aunque el metal más frío se levante,
y comprobar que un hacha agonizante
hace del corazón trágica grama.

Ser la mano que toca la belleza
y tener que apartarse de su lado,
para ver las humanas cicatrices.

Ser un árbol de sangre y de pureza,
y tener que vivir desarbolado
como el árbol que vive sin raíces.

Si en el tiempo se teje nuestra existencia, y ésta requiere una medida que no es la fría y objetiva de los relojes, esa medida –aunque se perdieran todas las demás– sería para el desterrado su propio dolor. Ésta es la idea a la que el poeta quiere darle cuerpo en el soneto que titula "Reloj del alma":

Si el tiempo se quedara sin medida
porque todo reloj encaneciera,
y de pronto su huella se perdiera
y nadie la encontrara retenida;

si la imagen del tiempo en nuestra vida
quedara sin su efigie verdadera:
si en vano se buscara una frontera,
forma a la eternidad desconocida;

si el tiempo fuera como noche oscura,
eterna confusión, sima insondable,
el alma regiría lo abolido.

Tomando por medida su ventura,
por cuadrante un dolor interminable,
se mediría el tiempo desmedido.

El desterrado espera y desespera. Pasan los días, los meses y los años. Pero, en el paso corrosivo del tiempo, por este piélago de sueños incumplidos, en la entraña misma de este esperar desesperado, hay que saber esperar esperanzado y no sacrificar la fidelidad a lo que da sentido, valor y razón de ser a la existencia del desterrado. Es lo que se pretende hacer valer en el soneto titulado "Yo sé esperar",

Si para hallar la paz en esta guerra,
he de enterrarlo todo en el olvido,
y arrancarme de cuajo mi sentido
y extirpar la raíz a que se aferra;

si para ver la luz de aquella tierra
y recobrar de pronto lo perdido,
he de olvidar el odio y lo sufrido
y cambiar la verdad por lo que yerra,

prefiero que el recuerdo me alimente,
conservar el sentido con paciencia
y no dar lo que busco por hallado,

que el pasado no pasa enteramente
y el que olvida su paso, su presencia,
desterrado no está, sino enterrado.

Si en el terreno moral el exilio se puso a prueba y se afirmó en la lefensa de los ideales de libertad y justicia, en la lealtad a la causa por la que e luchó, en la solidaridad sin regateos y en la entrega seria y responsable :n el trabajo, cualidades con las que se estaba a la altura de la grandeza y a generosidad de México, en la esfera política no faltaron las actitudes livisionistas que tanto daño hicieron durante la guerra. Con esas manifesaciones de furor cainita, se relaciona este soneto en el que —y tal es su ítulo— "El poeta pregunta":

Pisando estoy la arena movediza
porque vivo en la duda, en el tormento,

de buscar y no hallar un fundamento
a tanta sinrazón escurridiza.

Si en la noche una mano canaliza
un torrente de duro sufrimiento,
y una muerte y un solo pensamiento
siembra el crimen que torvo se desliza,

¿qué frenesí?, ¿qué sinrazón explica
la mortal trayectoria de estas uñas
dentro de nuestros propios corazones?,

¿qué delirio salvaje justifica
el odio que remata en estas cuñas
en lugar de buscar otras regiones?

Finalmente, ¿cómo se siente el exiliado que ha perdido su tierra, en la nueva que lo acoge generosamente? ¿Acaso descubre que lo perdido se encuentra o prolonga en esta tierra de la América hispana? Una respuesta a esta cuestión puede desprenderse del soneto "La tierra que pisamos".

Cuando vivo el destierro, la mudanza
de ser en esta tierra un peregrino,
y el corazón incita en el camino
a encontrar una tregua en esta andanza;

cuando siento que el alma no descansa
aunque el cuerpo desdiga su destino,
y el andar se convierte en duro sino
cuyo norte es tan sólo la esperanza,

comprendo que mi vida está fundada
en no afirmar las plantas en el suelo
donde tengo la vida trasplantada.

¡Oh tierra que me ofreces tu consuelo!:
dejándome seguir mi derrotero,
más cerca estoy de ti, más prisionero.

Volvamos a la pregunta anterior. ¿Cómo se siente el poeta exiliado en estos años de vivir en vilo, sin raíz, en el aire, sin poder asentarse en el suelo que pisa? Se siente "un peregrino" (recuérdese el título de la primera revista del exilio: *España Peregrina*) y, en el primero de los dos tercetos, su actitud es categórica:

mi vida está fundada
en no afirmar las plantas en el suelo,

a terminar, dirigiéndose a la tierra que generosamente lo acoge:

dejándome seguir mi derrotero,
más cerca estoy de ti, más prisionero.

Esta poesía —y en general toda la que aquí se ha mostrado— es una
sía del destierro o del "transtierro".
Cierto es que, en esos primeros años del exilio, aún no se conocía el
logismo con que José Gaos pretendía expresar la actitud del español
, en la América hispana, no se siente desterrado, sino "transterrado",
:uanto que en ella encuentra o recupera —trasplantada o prolongada—
España. Ahora bien, esa actitud no es la que expresa mi poesía de esos
s. Mucho tiempo después de haberla escrito, me he atrevido a impug-
el término y el concepto gaosianos en diversos textos. En ellos sostengo
el destierro no es un "transtierro", en el sentido de simple trasplante
ntinuidad que permite rescatar o recuperar lo perdido. La tierra que
ge al español que se ha quedado a-terrado (sin tierra), sin raíz ni centro,
s *su* tierra, aunque con el tiempo —y tiempo no faltó— llegará a ser suya,
o lo será no por un don que le cae a su llegada, sino en la medida en
echa nuevas raíces, crece con ellas y desde ellas se integra sin dejar de
fiel por ello a sus orígenes. Lo que hará, en definitiva, que por esta
le raíz su exilio no tenga fin.
Mi trato con la poesía en el exilio responde, pues, emocional, imagina-
mente, a la misma actitud que, más tarde —reflexivamente— he conside-
o propia de quien, como el desterrado, vive en vilo, sin centro ni raíz,
ntras no recupera la tierra perdida o gana otra: la que le ha acogido
erosamente y a la que se integra —ahora podemos decirlo cincuenta
s después— para siempre.

POESÍA CATALANA EN EL EXILIO MEXICANO

RAMÓN XIRAU
Universidad Nacional Autónoma de México
El Colegio Nacional

Son cuatro las generaciones de poetas catalanes que llegaron a México en torno a 1939. La primera remite muy especialmente a un gran poeta, uno de los fundadores de la poesía contemporánea en Cataluña: Josep Carner (1884-1970). La segunda, a Josep María Miquel i Vergés (1905), conocido sobre todo como historiador, y a Agustí Bartra (1910-1970). La tercera, a Manuel Durán (Barcelona, 1925) y a quien esto escribe (Barcelona, 1924). No olvidemos en este grupo a poetas catalanes que escriben en castellano (Nuria Parés y, algo más joven, José Pascual Buxó), así como a todos los que trabajaron juntos en aquella revista de los años 40 llamada *Presencia*. Me refiero a escritores de lengua castellana: Tomás Segovia, Jomí García Ascot, Carlos Blanco. Más jóvenes y no de *Presencia*, al ensayista y poeta Enrique de Rivas, Arturo Souto, Luis Rius. Cuarta generación, años más años menos: Martí Soler y Josep Ribera. Gerardo Deniz ha escrito toda su obra, hasta donde yo sé, en castellano.

Antes de pasar a algunas breves reflexiones acerca de los poetas quiero recordar, cosa que hará con detalle Martí Soler, revistas y libros de importancia en el exilio. En los primeros años del exilio y de hecho hasta los años 60, se editaron en México gran abundancia de libros catalanes antiguos y modernos (entre los primeros Ramon Montaner, Ramón Lull, Ausias March, Jordi de Sant Jordi). Se editaron también muchas revistas, algunas políticas, otras literarias. Entre estas últimas quiero recordar, no creo que arbitrariamente, *Quaderns de l'exili*, dirigida por Joan Sales, *Lletres*, de Agustí Bartra, *Pont Blau*, de Vicenç Riera Llorca, y *Xaloc*, de Ramon Fabregat.

Revistas, ediciones, a lo cual habría que añadir los Juegos Florales que, celebrados año tras año, fueron fundamentales para publicar libros que no podían publicarse en Cataluña o, más generalmente, en los Países de Lengua Catalana. Dieron también continuidad, aun cuando ésta existía más o menos escondida en España, a toda una literatura que, al empezar

la guerra del 36, había quedado cancelada y, de hecho, prohibida en uno de sus momentos de mayor esplendor. Después de esta advertencia preliminar paso a los poetas.

Primera generación

Se trata aquí de Josep Carner. Carner había pasado muchos años fuera de España. Al empezar la Guerra Civil decidió vivir en el exilio, decisión dura, modelo de decisiones. Carner vivió varios años en México con su mujer, Emilie, la especialista en Mallarmé y en Paul Valéry. ¿Qué significaba Carner en las letras catalanas? Perteneció a aquel movimiento que a principios de siglo Eugenio d'Ors llamó el *noucentisme*. Enemigo de los modernistas —Casas y Russinyol en pintura y este último también en literatura—, el *noucentisme*, en parte influido por parnasianismo y simbolismo franceses, representó una tendencia urbana, de espíritu clásico, de vocación exacta, contraria al *art nouveau*, y especialmente Gaudí, del cual, injustamente, se burló poéticamente Josep Carner. Se trataba de reaccionar contra lo que d'Ors llamaba las "extravagancias" del modernismo catalán. En la plástica fueron *noucentistas*, (es bueno recordarlos): Xavier Nogués, Josep María Sert y este uruguayo que vivió en Barcelona, Josep Torres García. No olvido, entre los escultores, a Josep Clará y Manolo Hugué.

Aunque ciertos aspectos del *noucentisme* pueden encontrarse todavía en poetas más recientes que Carner —Carles Riba, traducido entre nosotros por Mejía Sánchez y Pere Quart—, la verdad es que los dos grandes representantes poéticos del movimiento fueron Guerau de Liost, admirable poeta cuyo nombre es seudónimo de Jaume Bofill i Mates (1878-1933), y precisamente Carner, el que fue maestro de romanticismo alemán para algunos de nosotros en Mascarones y, ante todo, el gran poeta.

La poesía de Josep Carner joven (*Els fruits saborosos*, 1906, *La paraula al vent*, 1918) reúne facilidad, complejidad lingüística —pocos poetas como Carner han hecho tanto para el catalán escrito y poético—, a veces cierto "artificio" hecho sin embargo de "medida" y de "objetividad".[1] Así, la primera estrofa de "Joc de tenis":

> Anaves damunt l'herba de la prada
> i volava el teu braç adolescent
> i pel filat de la raqueta alçada
> traspassava la llum del sol ponent.

[1] Estos tres términos son los que aplican a la primera época de Carner Josep María Castellet y Joaquin Molas (eds.), en *Poesia catalana del segle XX*, Barcelona, Edicions 62, 1963.

[Por la hierba del prado caminabas,
y volaba tu brazo adolescente;
y por la red de la raqueta alzada
se filtraba la luz del sol poniente.]

Con el exilio el cambio fue brusco. La implacable lejanía hace de la poesía de Carner una poesía adolorida, nostálgica, serena, meditativa. Su obra mayor, publicada en México y traducida al castellano por el propio Carner, *Nabí*, es un hermoso poema de tema bíblico. En efecto, uno de los mejores poemas de la lengua catalana y, en general, del mundo contemporáneo. Pocos poemas, sin embargo, ponen de manifiesto su aislamiento como el "Canto de la captivitat" o este breve poema, "De lluny estant" ("Desde lejos"):

Qui veiés, quan l'estiu s'acomiada,
el camí —serp blanca i somrient—
i al marge d'una cala refiada
el pàmpol mort sota d'un pi vivent.

Qui veiés una dansa damunt l'era
i una serra morada enllà de mi;
qui topés un aloc de torrentera
o enmig d'un pedruscall un romaní.

Mes val, pero, que aquest bedoll s'acari
el meu esment, i aquest boiram somort.
En mos camins d'un temps, hom pot trovar-hi
un àngel trist amb el seu glavi tort.

[Quién pudiera ver la despedida del verano,
el camino —la sierpe blanca y sonriente—
y al margen de la bahía confiada
pámpanos muertos bajo un pino vivo.

Quién pudiera ver el baile en la era
y una sierra morada lejos de mí;
quién se encontrara del pimiento silvestre
o, por el pedregal el romero encontrara.

Es mejor que dedique mis cuidados
en estos abedules y niebla mortecina.
En mis caminos de otro tiempo puede encontrarse
un ángel triste con la torcida espada.]

Generación segunda

No olvidemos aquí el nombre de Agustí Cabruja, que publicó en México un libro de poemas, *Raïm* (1951), de buena calidad. No olvidemos que en México se publicó la poesía de Màrius Torres, muerto a los 32 años en Cataluña. Tampoco debe olvidarse la poesía de Joan Terrades, reunida en *Música de oboe*. Pero en esta segunda generación, que poco o nada tiene que ver ya con el *noucentisme*, hay que recordar, precisamente porque está algo olvidado, a Josep Maria Miquel i Vergés. Naturalmente en México y en este Colegio de México se le recuerda como el excelente historiador que fue. En poesía destacan los poemas amorosos con los que ganó la Flor Natural en los Juegos Florales de la Ciudad de México. El caso de Miquel i Vergés es, por lo demás, dramático. Su obra poética inédita, es decir la mayor parte de su producción poética, pasó de una mano a otra y, por ahora, está perdida.

Pero si de la segunda generación hablamos, hay que tener en cuenta, ante todo, a Agustí Bartra (1910-1970). Maestro y amigo de mi generación y maestro de generaciones de poetas mexicanos posteriores —en especial de los de *La espiga amotinada*—, Bartra era un joven poeta cuando llegó a México. Entre los poetas catalanes de su generación que se quedaron en España hay que recordar a Rosselló-Pòrcel, muerto en 1938 a los 25 años, al ya citado Màrius Torres, a Salvador Espriu, a Joan Vinyoli. Pero Bartra fue ajeno a los movimientos de la poesía catalana de los años 30. Poeta de guerra y de la guerra, publicó en Barcelona un primer libro capital: *Cant corporal* (1938), libro que Francesc Vallverdú equipara y contrasta con el *Cant espiritual* de Joan Maragall. Como éste, Bartra cree en la palabra viva, inmediata, inspirada.

Ya en México, Bartra escribe prácticamente toda su poesía posterior: *L'arbre de foc* (1946); *L'evangeli del vent* (1956); los tiernos y hermosos *Poemas d'Anna*, dedicados a Anna Murià su mujer, excelente escritora y biógrafa de Agustí; *Quetzalcóatl*, que escribe en castellano y que es un poema de tema mexicano, cosa que ya había intentado Josep Carner. En 1947 publica Bartra *Màrsias i Adila*, acaso su mejor libro, *Ecce homo* en 1964, sin olvidar su hermoso poema en prosa, *Odiseo*, que traduje con el autor en 1953. No es fácil situar la poesía de Bartra. De verso amplio, frecuentemente de estilo versicular, poesía que canta con fuerza, pasión, frecuentemente con ternura, Bartra es un poeta del cuerpo, del cuerpo humano, del cuerpo de la historia, del cuerpo del mundo. Su frecuente referencia mitológica no es abstracta. La poesía de Bartra es toda ella mitología vivida, arquetipos hechos historia y poema. Poeta épico, es Bartra también poeta lírico, uno de los mejores poetas de la posguerra catalana.

Tercera generación

Un año más joven que Ramón Xirau, Manuel Durán Gili nació también en Barcelona (1925). Uno y otro fueron compañeros de escuela y en verdad amigos desde la primera adolescencia ¿Qué pudieron haber leído en Barcelona estos poetas que en 1936 tenían 11, 12 años? Bastantes cosas. Sin duda *Mirador*, revista de los entonces poetas jóvenes; tal vez la revista surrealista *Minotaure*, que llegaba a casa de sus padres; la poesía de Verdaguer, Maragall, Segarra y, claro, la obra de Lorca, Alberti, a veces Guillén y, si tenían la antología de Federico de Onís, algunos poetas mexicanos que en ella figuraban, acaso principalmente las *Canciones para cantar en las barcas*, de José Gorostiza. Sin olvidar los libros de aventuras, como aquel, la novela de Carles Soldevilla titulada *Lau o las aventuras d'un aprenent de pilot.* Luego, primera etapa de un exilio y hasta cierto punto una adaptación, Francia, sobre todo el Sur, y en el Sur, Provenza. Muy recién llegados a México, ambos estudiantes en el Liceo Franco-Mexicano y después en la Facultad de Filosofía y Letras, leyeron un poema que no dejó de impresionarles: el famoso "No pasarán" de Octavio Paz, que en ambos despertó el vivo interés por el poeta mexicano.

Ramón Xirau publicó en México una "plaquette" (*Deu poemes*, 1951) y su primer libro de poemas, *L'espill soterrat* (1955), con prólogo de Agustí Bartra. Solamente a partir de 1974, cuando apareció *Les platges*, pudo publicar su poesía en Barcelona. Después han aparecido allí cinco libros más de poesía; el último, *Natures vives*, es de 1991. En México: *Poemes-Poemas*, edición bilingüe, antología seleccionada y traducida por Andrés Sánchez Robayna y editada por Ediciones Toledo en 1990.

Manuel Durán publicó un libro en catalán, *Ciutat i figures* (1952), también con prólogo de Bartra. En años recientes ha publicado, en forma de "plaquettes", varios textos poéticos en lengua catalana. Así, entre otros, *Tres poemes de la pedra* (1990). Crítico, profesor en la Universidad de Yale, Durán ha publicado buen número de libros de poemas en lengua castellana. Destaco los que siguen: *Puente* (1946), *Ciudad asediada* (1954), *La paloma azul* (1959), *El lugar del hombre* (1965), *El lago de los signos* (1952). Preciso, exacto, frecuentemente irónico, Durán no es un poeta de la nostalgia. Es un poeta de la claridad, la lucidez. No quiero olvidar que, cosa única en el mundo editorial norteamericano, fundó y dirige la revista *Catalan Review*, editada por la Universidad de Yale.

Cuarta generación

ella pertenecen también poetas de origen catalán que escriben en stellano. Recuerdo a Gerardo Deniz, seudónimo de Juan Almela y, más venes ya nacidos en México, Antonio Deltoro, hijo de valencianos y aquín Xirau Icaza.

A esta generación pertenece Martí Soler, nacido en Gabá en 1934. artí llegó a México en 1947. Su familia y él mismo de niño habían pasado rancia al final de la guerra de España. Su padre estuvo años en un campo : concentración. Martí, con sus demás familiares, volvió a Barcelona y gó a México, ya también con su padre, a los trece años. Poeta en lengua stellana —así en el libro *Tiempo de espera* (1962)—, lo es también en catalán, o es excelentemente. Martí Soler publicó poesía en catalán en la revista *nt Blau* y en 1959 en el Club del Llibre Català, que le publicó su *Antología ética*. Se trata de un libro fuerte, original, vigoroso, directo que, sin duda, bría que reeditar y traducir. Hay en su obra poemas sociales, como el celente "Crit", poema de la rebeldía. También esperanza. Martí, nuevo ector de la revista del Orfeó Català, está por publicar, según entiendo, a antología de poesía catalana.

Un tema para el futuro. En cierto momento y durante muchos años se sarrollaron dos literaturas catalanas: las del exilio externo y las del exilio erno. Nadie, hasta donde yo sé, ha comparado estas expresiones lejanas lo geográfico, pero tal vez cercanas en el espíritu. Es una tarea por cerse. Y deben hacerla los escritores de los dos exilios, de las dos lejanías una lengua, una vida, un paisaje, un lugar, una tierra.

VIII. LA SEGUNDA GENERACIÓN

LA EXPERIENCIA DEL EXILIO EN LA OBRA DE LOS POETAS HISPANOMEXICANOS

SUSANA RIVERA
University of Oklahoma

La historia es larga, y es imposible recordarla aquí en todos sus detalles. Comienza en España, en 1936, con una Guerra Civil, y acaba —o mejor dicho, continúa— tres años después al otro lado del mar, en un país que ofrece generoso refugio a los derrotados en esa guerra; a decenas de miles de derrotados. Muchos de los refugiados llegaron a México con sus familias, con niños destinados a vivir mucho más tiempo del previsto —en la mayoría de los casos, para siempre— lejos de la que, hasta entonces, había sido su patria; una patria que habían perdido definitivamente, aunque ni ellos ni sus padres lo supieran todavía. Fueron sus padres los que, movidos por la esperanza de recuperar pronto la patria de la que habían sido expulsados y por el deseo de perpetuarse como españoles, crearon para ellos mismos y para sus hijos una réplica de España dentro de México. Allí, en ese espacio irreal, en lo que Arturo Souto llamó una "atmósfera de almeja" y Tomás Segovia, con palabras menos irónicas pero más duras, calificó de ambiente "de auténtico *ghetto*",[1] crecieron y se educaron esos niños, tan lejos del país en el que efectivamente vivían como de la España real que los había abandonado. Los hijos de los desterrados comprendieron tarde la ficción en la que habían vivido, y sólo cuando traspasaron los límites de la adolescencia y de la primera juventud supieron que habían perdido o estaban a punto de perder no una patria, sino dos: la de origen, España, y la que Gaos llamó "de destino": México,[2] porque, cuando salieron de España, era para ellos, como señaló Luis Rius "demasiado temprano para que, al llegar a México, fuéramos, como nuestros padres, españoles; y demasia-

[1] Arturo Souto, "Nueva poesía española en México (1)" *Ideas de México*, 1954, núm. 6, p. 241 y Fernando G. Delgado, "Tomás Segovia. Un poeta sin patria (entrevista)", *Ínsula*, núm. 363, 1977, p. 4.

[2] Véase "La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana", *Revista de Occidente*, núm. 4, 1966, pp. 168-178.

do tarde para poder ser mexicanos".[3] Así, acabaron sintiéndose, dicho en palabras de José Pascual Buxó, "doblemente desterrados".[4] Algunos de esos niños llegaron a ser poetas y, dentro del rico panorama que ofrece la literatura escrita por los españoles desterrados, configuran el grupo que el crítico Marra-López definió como "el más hondamente exiliado de todos, sin encontrarse en parte alguna, ni siquiera en la región de los recuerdos".[5]

Volver sobre esa historia, aunque sea de manera tan resumida y simplificadora, ha sido necesario porque explica no sólo la peripecia humana de los poetas hispanomexicanos, sino también su obra. El agudísimo sentimiento del doble destierro, de ese exilio más hondo que ninguno, se advierte de muchas maneras en su poesía. Y aunque no repercuta en todos le igual modo ni con la misma intensidad, la huella de esa experiencia es o que confiere a su poesía las peculiaridades que los distinguen tanto de os poetas desterrados mayores como de sus coetáneos españoles y mexicanos.

La prematura vivencia del exilio derivó para ellos en un largo proceso le aprendizaje o de autoconocimiento que, prescindiendo de muchos natices, puede describirse en función de tres fases centradas en preocupaiones difíciles de conciliar: el sueño juvenil de España, la aceptación del lestierro como condición definidora de su existencia, y lo que podríamos lamar la esperanza o el proyecto de vida mexicano. Esas tres fases no ueron claramente sucesivas, pues en cada una de ellas nunca dejaron de star presentes, como una esperanza o un temor más o menos atenuados or el paso del tiempo, las otras preocupaciones.

El sueño de España

uizá la primera y más compartida consecuencia del exilio en la obra de mayoría de los poetas hispanomexicanos sea la exclusiva dependencia e una tradición netamente española,[6] que todos recrean a veces miméti- umente en sus poemas juveniles. Es comprensible que así haya sido. spaña era la patria que en principio reclamaban justamente como suya, y los modelos españoles se atuvieron en todo por voluntaria —y voluntario— elección propia. Por otra parte, cuando comenzaron a escribir tenían

[3] Luis Rius, "Poesía española de México", *Revista de la Universidad de México*, núm. 5, 67, p. 16.

[4] Véase "La poesía desarraigada", pról. a César Rodríguez Chicharro, *La aventura del ·do*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1962, p. 10.

[5] José R. Marra-López, "Jóvenes poetas españoles en Méjico (Una promoción desconoci-)". *Insula*, núm. 222, 1965, p. 5.

[6] Acaso con la única excepción de Gerardo Deniz, cuya obra más tardía —su primer libro arece en 1970— transcurre ya por otros derroteros

una noción ya muy borrosa del país que habían abandonado cuando niños, y la idea que se forjaron de él debía más a sus lecturas que a su realidad. No era ni podía ser la suya una visión personal de España, sino una versión de la literatura en la que la habían aprendido.

En su intento, deliberado o no, de identificarse con lo español, no todos partieron, como es lógico, de los mismos modelos. Dentro del variadísimo repertorio de gran poesía que la tradición española ponía a su alcance, cada uno eligió aquello que más convenía a su sensibilidad. Para Tomás Segovia, por ejemplo, Juan Ramón Jiménez supuso una influencia decisiva; la presencia de Antonio Machado es muy clara en ciertas zonas de la obra de Nuria Parés, de Jomí García Ascot y de Luis Rius, para el que también fueron determinantes algunos grandes autores del Siglo de Oro; Bécquer y Lorca son presencias muy perceptibles en el primer libro de César Rodríguez Chicharro; Gómez de la Serna, la vanguardia ultraísta y algunos poetas del 27 dejaron una huella duradera en la obra de Manuel Durán. Con el tiempo, todos se enriquecerían con otras lecturas y llegarían a manifestarse con voces muy personales. Pero su fijación inicial en la tradición española los hace, como dijo Francisco Giner de los Ríos, "más españoles que nadie en su expresión y en su sentimiento, fieles, por ternura elemental y clara, a la poesía y la cultura españolas".[7]

En el fondo, la fidelidad a la tradición española fue otra consecuencia del exaltado sentimiento patriótico que Pascual Buxó reconoce y justifica en su generación: "nos proclamamos, por necesidad y por fidelidad, orgullosamente españoles. [...] Si carecimos de patria verdadera abundamos en cambio de sueños y arrogancia, y nos pusimos a gritar España a cada paso".[8] El grito se percibe en estos versos juveniles de Luis Rius, que son una perfecta ilustración de las apreciaciones de Buxó:

> En el destierro, España,
> yergo mi frente y mi voz levanto;
> quiero identificarme, decir quién soy,
> si es menester, gritarlo.[9]

España no fue, pues, sólo una marca estilística o una referencia cultural en su poesía, sino también una palabra cargada de significación y emoción: "nuestra palabra salobre y solitaria", según Pascual Buxó.[10] Algunos, como Manuel Durán, lograron evitarla. Otros, como Tomás Segovia, sin pronun-

[7] Véase "Prefacio", *Peñalabra, Pliegos de Poesía*, núm. 35-36, 1980, s.p.
[8] "La poesía desarraigada", p. 9.
[9] Luis Rius, [sin título], *Canciones de vela*, México, Ediciones Segrel, 1951, p. 73.
[10] "La poesía desarraigada", p. 9.

ciarla directamente, la aludieron por medio de inequívocos símbolos. Pero, al menos en la primera etapa de su desarrollo, esa palabra, y la noción que nombra, estuvieron en el sentimiento de casi todos, y le dieron un último sentido a sus versos, aun cuando aparentaran estar hablando de otra cosa: "escribo soledad / y escribo patria", dice Pascual Buxó en uno de sus poemas.[11] Y Rodríguez Chicharro: "Debajo del dolor se mueve España".[12]

El tema de España, el "dolor de España" (Unamuno), central para los escritores del 98, había encontrado un nuevo eco en la España de la posguerra y en los escritores desterrados. Pero en los poetas hispanomexicanos se presenta con matices muy particulares, derivados de su peculiar vivencia del exilio. En muchas de sus evocaciones de España, ellos mismos insinúan la sospecha o la certeza de su desconocimiento real de aquello sobre lo que divagan. Enrique de Rivas, que acabaría haciendo una obra tan poco nostálgica, tan entregada a su circunstancia presente, expresa con precocidad esa preocupación en un poema dedicado a la catedral de León, "vista sólo en fotografía":

> Catedral de León, tierra de España,
> tu augusta soledad no la conozco,
> tus torres, nobles piedras, las he visto
> en pálidas imágenes tan sólo.[13]

Rivas, consciente de su desconocimiento de la "tierra de España", sabe también que si a pesar de todo la invoca, es por su sueño de tener una idea clara de la patria:

> Evocas, Catedral, un sueño mío:
> tener el pensamiento justo y claro
> de una patria de quien diga con certeza
> que la siento porque en ella me he formado.[14]

El poeta tampoco ignora que esa certeza no va a dársela nunca España, porque de su realidad no le queda nada, ni siquiera nostalgia: sólo sueños:

[11] *"Cuando ese animal poderoso y amargo"*, en Susana Rivera, *Última voz del exilio (El grupo poético hispano-mexicano)*, Madrid, Hiperión, 1990, p. 183. En adelante, los poemas citados de esta antología se identificarán directamente en el cuerpo del texto mediante la sigla *UVE* y el número de página correspondiente.

[12] César Rodríguez Chicharro, *Aventura del miedo (poemas)*, pról. J. Pascual Buxó, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1962, p. 91.

[13] Enrique de Rivas, *Primeros poemas*, México, Publicaciones de la revista Hoja, 1949, p. 11.

[14] *Ibid.*, p. 12.

Y no puedo decirlo porque vivo
muy lejos en el tiempo y la distancia,
y sueños son tan sólo lo que tengo;
ni siquiera una poca de nostalgia.[15]

Enrique de Rivas expone con sinceridad y lucidez uno de los problemas fundamentales que aquejaron a su generación; a muchos de sus integrantes les costaría más tiempo y más vacilaciones llegar a conclusiones semejantes.

Casi todos los poetas de su promoción que incurrieron en el tema de España acabaron reconociendo la insuficiencia de su conocimiento, la falta de recuerdos verdaderos. En el poema ya citado, Luis Rius, después de identificarse con España, no oculta que lo hace "aunque el tiempo" —dice— "tu perfil de mi mente haya borrado", y da cuenta detallada de su desconocimiento: "Ni conozco tus mares, / ni conozco tus campos".[16] A todos les falta la memoria real de España, como declara bella y sutilmente Jomí García Ascot en el poema titulado "El-Andalus", evocador de una Andalucía que no procede del recuerdo, sino del sueño:

A veces todavía oigo la fuente.
[...]
Anterior a mi cuerpo
yace el jardín en mí.
Fue soñado; [...]

Tan sólo los naranjos y la fuente
lo estremecen a veces
y sé que no recuerdo.
(*UVE*, p. 101)

Cuando los poetas hispanomexicanos descubren que para ellos España es poco más que un deseo o un sueño, no tienen más remedio que aceptar la realidad. Nuria Parés es una excepción. En su segundo libro, *Canto llano*, se muestra también muy consciente de lo que hay de irreal, de "nostalgia, de idealidad" —para emplear una expresión de Arturo Souto—,[17] en su apelación a España:

Cuando quiero recordarte,
cuando te pienso, tierra,
no sé ya dónde asirme:

[15] *Ibid.*, p. 13.
[16] *Canciones de vela*, pp. 73-74.
[17] "Nueva poesía española en México (1)", p. 243.

te me vas por la idea
que me forjo de ti;[...][18]

Pero la falta de un asidero firme para recordar no se traduce en la aceptación de la realidad, sino en la afirmación sin reservas de la patria ideal, que ella siente entrañablemente suya, engendrada por ella:

¿Quién dijo que te he perdido?
Si es ahora cuando tengo
el cuerpo lleno de ti, tierra
que no has de cubrir mi cuerpo.
¿No véis? Yo soy su madre y ella,
tan diminuta, aún aguarda ese tiempo
en que habrá de nacer para los otros.
Ahora es mía sólo.
(*UVE*, p. 81).

Nuria Parés tiene siempre una idea muy clara de las diferencias que existen entre su generación y la de sus padres, y sabe que esa patria sólo suya no podía coincidir con la de ellos; por eso, para conservarla tal y como la ha concebido, se niega a confrontarla con la de "los que dicen que la han visto":

Decid a los que dicen que la han visto
que yo no quiero verlos,
que yo no quiero oírlos, que es mentira
lo que hablan porque ¿qué saben ellos?
¡Cómo pueden saber cómo es mi tierra
si yo la llevo dentro!
(*UVE*, p. 81).

En general, puede decirse que, a partir del momento en que los poetas hispanomexicanos llegan a convencerse de que la patria a la que cantan es una noción con poco fundamento, se advierte en su obra un abandono paulatino del tema de España, al menos en su tratamiento más sentimental y libresco. Cuando reaparezca en sus versos, España será una referencia enmarcada en un cuadro de vivencias al fin verdaderas. El reencuentro con la patria perdida, por ejemplo, motiva todo un libro, *Cuaderno del nómada*, de Tomás Segovia, y la evocación de la niñez suele estar asociada con imágenes de España y de la Guerra Civil en la poesía de Jomí García Ascot.

[18] Nuria Parés, "Así". *Canto llano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 48 (Tezontle).

Aunque impronunciada, España está también presente en ciertos poemas de tono elegiaco de Federico Patán y de José Pascual Buxó.

Un exilio heredado

En la obra de los poetas hispanomexicanos, la apelación inicial a una España idealizada había sido una consecuencia del destierro. Si el sueño de la patria imposible se desvaneció o se atenuó relativamente pronto, la causa de ese sueño, el destierro, va a dejar una huella más honda y duradera. El tema del exilio los vincula con el resto de los poetas desterrados, pero en ese motivo común es donde mejor se advierten las actitudes distintivas que los individualizan como grupo.

En principio, la diferencia se justifica por razones que explicó muy bien Manuel Durán:

> el exiliado posee cierta grandeza trágica que a nosotros, los más jóvenes [...] nos era negada; no comprendíamos del todo lo que ocurría, nuestro exilio era una consecuencia de algo que nuestros padres habían hecho o dejado de hacer y, por tanto, al menos en los primeros años, una aventura no sólo incómoda, sino desligada de toda responsabilidad y por ello mismo algo irreal.[19]

Quizá sea Nuria Parés, autora de uno de los testimonios generacionales más directos y sinceros, quien con mayor precisión y coherencia expone en su poesía los particulares matices con que su promoción vivió el destierro. Su segundo libro, *Canto llano*, es como una glosa o desarrollo de las ideas expuestas por Manuel Durán. Ya en el primer poema de ese libro, el destierro se configura como un destino adverso del que la poeta no se siente responsable, un destino heredado, decidido por otros: "Nadie eligió su herencia. / Ni tú ni yo. Nosotros no elegimos".[20]

En el poema "El banquete", Nuria Parés insiste en esa idea: nada dependió de ellos, nadie contó con ellos a la hora de tomar decisiones, todo estuvo dispuesto por los otros:

> Fuimos los comensales
> que no invitaron a la fiesta.
> Llegamos a destiempo, anticipados;
> encontramos la mesa ya dispuesta

[19] Véase José R. Marra-López, "Entrevista con Manuel Durán", *Ínsula*, núm. 252, 1967, p. 6.

[20] Nuria Parés, "El grito", *op. cit.*, p. 11.

con un albo mantel...
(*UVE*, p. 78).

Ese vivir de acuerdo con las decisiones ajenas le confiere a la existencia cualidad irreal a la que Manuel Durán se refería; la suya fue una vida auténtica, situada en una borrosa zona fronteriza de sueños y deseos:

Vivimos de prestado: no vivimos.
Fuimos menos que el sueño
de una generación, la fronteriza
de todos los anhelos.
Sé que no hemos vivido
(*UVE*, p. 79).

El "nosotros" desde el que habla revela una clara conciencia generacio-. Aquellos con los que su voz se identifica, los que considera los suyos, son más que la consecuencia apagada de una pasión ajena o la repeti-ı mecánica de gestos que otros les imponen:

Ellos fueron la voz
y nosotros el eco,
ellos fueron la llama
nosotros humo denso,
ellos fueron la imagen de la vida
nosotros el espejo...
(*UVE*, p. 80).

Aunque nunca enunciado, es posible percibir en el fondo de la poesía Nuria Parés cierto reproche a "ellos", a los que convirtieron a su :ración en eco, humo, reflejo: reproche que se traduce casi en acusa- en estos versos de Rodríguez Chicharro:

Si mi canto es tristeza
yo sólo sé
que el mundo que me disteis
también lo es.

Yo no soy reponsable
de vuestras pugnas
si el negro fraticidio
meció mi cuna.[21]

[1] César Rodríguez Chicharro, "El ritmo de mi vida", *op. cit.*, p. 37

Sin reproche, sólo con asombro, Pascual Buxó reconoce la misma falta de entendimiento con el mundo de sus padres: "¡Ay! madre, si yo no entiendo / esa voz con que me hablan...".[22]

Pese a los ejemplos citados, las peculiaridades con que los poetas hispanomexicanos vivieron el exilio no derivan siempre en incomprensión o en rechazo hacia las generaciones anteriores. El sentimiento elegiaco que se percibe en el fondo de muchos de sus versos indica amor por lo que ha sido, solidaridad última con su historia y con sus padres. "Para ellos éramos lo que quedaba de España. Eramos su propia nostalgia", dice Carlos Blanco Aguinaga[23] con palabras absolutorias y piadosas que justifican en el sentir común de los hijos del exilio las actitudes de sus mayores.

El exilio como destino

El hecho de que para la promoción hispanomexicana el exilio haya significado, como señaló Arturo Souto, "no tanto un accidente como un destino",[24] es la causa fundamental de las singularidades que su poesía presenta dentro del panorama general de la literatura del destierro.

Porque si sus padres vivieron el destierro como un catastrófico episodio que alteró grave y dolorosamente su presente y su futuro, para ellos supuso algo, en cierta manera, más hondo, más radical: una realidad que los definió desde el origen, y que llegaron a sentir como la materia constitutiva de su ser. Dicho con palabras de Luis Rius, en los jóvenes refugiados "llegó a hacerse consciente su naturaleza de desterrados, aceptándola como tal naturaleza". Y añade:

> el destierro no lo vimos ya como un estado provisional, como un gran paréntesis perturbador de nuestro propósito de realizarnos humanamente, sino que sentimos que de él está hecha nuestra sustancia primordial y definitiva.[25]

Esa concepción esencial del exilio determina la diferencia generacional más relevante, que estos versos de Rodríguez Chicharro definen:

> Hemos vivido siempre entre las ruinas
> y las ruinas se fueron haciendo de nosotros
> y nuestro cuerpo es una nube de polvo

[22] José Pascual Buxó, *Tiempo de soledad*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1954, p. 58.
[23] Entrevista con Carlos Blanco Aguinaga, *El Independiente*, 16 de septiembre de 1988, p. 26.
[24] Véase "Sobre una generación de poetas hispanomexicanos", *Diálogos*, núm. 2, 1981, p. 5.
[25] "Poesía española de México", p. 16.

que corre y se desplaza, [...]
(*UVE*, p. 167).

Tomás Segovia expresa con énfasis el mismo sentimiento: "desde el principio", "desde el comienzo", "siempre", todo fue para el poeta desposesión y exilio:

desde el principo fuiste
Amor
lo ya perdido
desde el comienzo ya no estaba en la casa mi casa
ni en la tierra mi tierra ni el amor en mi amor
la memoria estuvo siempre en otra parte
y de círculo en círculo todo fue exilio[26]

A partir de esa concepción totalizadora, la experiencia del exilio opera en la obra de los poetas hispanomexicanos como un núcleo generador de motivos, símbolos y referencias universales que para el lector no advertido pueden parecer ajenas a la circunstancia del destierro. Manuel Durán considera que el exilio fue un "ingrediente de todo lo que decíamos, pensábamos y escribíamos".[27] Y Tomás Segovia, que declara no haber puesto nunca voluntariamente "la impronta" del exilio en su poesía, reconoce que toda su obra puede leerse como una meditación sobre el exilio; "o más bien" –puntualiza– "a partir del exilio".[28]

Sólo contando con esa clave puede justificarse la obsesiva búsqueda de un centro en la poesía de Manuel Durán, y la persecución angustiada de la "materna Eurídice", encontrada, perdida y añorada siempre en los versos de *Anagnórisis*, de Tomás Segovia. La experiencia concreta del destierro agudiza la sensibilidad de Luis Rius para entender en términos existenciales y ontológicos la irreversible incertidumbre del ser humano, "desterrado en el tiempo / como en isla infinita, / sin retorno" (*UVE*, p. 150). El exilio acaba siendo para García Ascot una metáfora del sentido último de la vida, que implica la pérdida del propio ser: "tanto y tan largo viaje para sólo alejarse, / para sólo exiliarse de uno mismo" (*UVE*, p. 130). En el exilio debe buscarse también la causa central del dolor y la soledad que manifiestan muchos poemas de Pascual Buxó, el miedo de Rodríguez Chicharro, la persistencia de los recuerdos y el deseo de matar la memoria que se leen en la obra de Federico Patán.

[26] Tomás Segovia, *Anagnórisis*, México, Premiá/SEP, 1986 (Col. Lecturas Mexicanas, 2ª serie, 35), p. 26.

[27] Véase *De Valle-Inclán a León Felipe*, México, Finisterre, 1974, p. 193.

[28] Mariano Navarro, "La patria interior", *El Urogallo*, núm. 6, 1986, p. 17.

Se trata, por supuesto, de sentimientos universales, inherentes al hecho de existir, que no dependen necesariamente de la anómala experiencia de un exilio. Pero esa "anomalía" llegó a actuar en su vida y en su obra, según *Tomás Segovia*, "*como una de las referencias generales del sentido de los diferentes temas vitales*", como una condición tan determinante como el sexo, la localización histórica o las características físicas.[29]

SERES DE DOS TIERRAS

Su particular vivencia del exilio no se caracteriza sólo por los aspectos negativos que Manuel Durán señalaba justamente, y que tantos versos de los poetas hispanomexicanos confirman. Hay también en ellos un deseo positivo de integrarse a la realidad de México, un afirmativo proyecto de vida allí que, salvo excepciones, los mayores nunca compartieron plenamente. "Vine a vivir entre vosotros / con los sueños ya piedras y a pedazos", dice Patán en el poema "Nuevo mundo" (*UVE*, p. 233); y García Ascot: "Hemos venido aquí, desde muy niños, / a esperar, y a vivir" (*UVE*, p. 99). Esos dos versos apuntan algunos rasgos distintivos de la generación: únicamente ellos llegaron "desde muy niños" al destierro, y sentían que no sólo estaban allí para esperar, sino también para vivir. Ninguno de los refugiados mayores podría haber escrito esos versos.

Pero su proyecto de vida "aquí" no era fácil. La mayor dificultad procedía de su misma condición de exiliados, movidos —o paralizados— por la atracción de dos polos que los reclamaban desde puntos opuestos. Los títulos de dos libros de García Ascot, *Estar aquí* y *Haber estado allí*, marcan los extremos de la tensión que los paralizaba. Presente y pasado, realidad e irrealidad, "aquí" y "allí" se confunden en su ser. Para García Ascot, pese a haber llegado al exilio "desde muy niño", el tiempo que transcurre hoy aquí sigue siendo todavía el de ayer, allí:

> Ha llegado el invierno en que yo caminaba con mis padres,
> la estación de la guerra, la radio, las noticias
> que hoy son pálidas huellas junto al lugar vacío
> de todos los que faltan [...] (*UVE*, p. 102).

Pero la vida verdadera está aquí; el poeta lo sabe, y no puede dejar de percibir la inmensa realidad que lo rodea: "Ancho es el valle y tiemblan / las hojas de la vida...", anota en un poema. La evidencia de lo inmediato se

[29] Véase "Explicación sobre el exilio", *La Gaceta* (nueva época), núm. 8, 1971, pp. 14-15.

traduce en otra sensación de pérdida. "¿Cómo he podido estar aquí sin ver nada de todo esto?", se pregunta con asombro. E insiste: "¿Cómo he podido tirar tanta belleza / tanta fruta de tiempo a mí ofrecida...?" (*UVE*, p. 104).

Todos los poetas hispanomexicanos debieron haberse hecho alguna vez esa pregunta. Pero ese proyecto de vida "aquí" sólo pudo realizarse a través de un largo proceso. Con el transcurso del tiempo, la presión del pasado fue menos agobiante. "A cierta edad, una cierta distancia de las cosas / se establece" (UVE, p. 105), dice García Ascot. La distancia de ciertas cosas supone la pérdida de algunos sueños entrañables, pero la pérdida está compensada por todo lo que la realidad ofrece:

> Es cierto que algo familiar se pierde
> que nos acompañó desde la infancia:
> el sueño antiguo de que todo dure
> [...]
> Pero a cambio hemos ganado el aire,
> su modificación cruzando el día,
> *sus distintos colores y su curva constante:*
> un nuevo ser de tiempo que se goza
> como arena caliente entre las manos
> (*UVE*, p. 105).

Cuando la generación hispanomexicana consigue conciliar los dos polos de atracción, y compensar el peso muerto de todo lo que supone "haber estado allí" con la aceptación de lo que hay de positivo en el hecho de "estar aquí", el exilio puede asumirse no como un destino estéril, sino como una circunstancia enriquecedora, como un ensanchamiento de la vida: "Ya es ancha nuestra vida", reconoce García Ascot en el final de su poema "Del exilio" (*UVE*, p. 100). Así juzga también Arturo Souto la experiencia de sus compañeros de promoción: "Con la madurez" —dice—, "que a unos llega antes que a otros, comprenden que no se trata de una opción, sino de una nueva calidad de vida".[30] Por su parte, Luis Rius piensa que la palabra desterrado "ya no sólo significará al hombre que se halla despojado de su tierra, [...] sino que podrá significar también al hombre de dos tierras".[31] El balance final de Angelina Muñiz es igualemente optimista: "Fuimos una minoría elegida, y no deberíamos tener por qué quejarnos. [...] Nos podemos dar el lujo de escoger lo mejor de dos mundos".[32]

[30] "Sobre una generación de poetas hispanomexicanos", p. 5.

[31] "Poesía española de México", p. 16.

[32] "La desmitificación del exilio", conferencia leída en el Ateneo Español de México en el ciclo *Los descendientes de los exiliados*, 11 de abril de 1985.

Sin embargo, ese optimismo no suele advertirse en los versos de los poetas hispanomexicanos, tal vez porque la posibilidad de elegir, enriquecedora en muchos sentidos, obliga también a tomar decisiones que exigen inevitables renuncias. Luis Rius, que llegó a considerarse hombre de dos tierras, sabía que eso mismo lo condenaba a la insuficiencia: en México notaría siempre la falta del sustento real de España, y en España la falta del sustento real de México.[33]

En último extremo, la nueva calidad de vida de la que Souto hablaba no dejaba de ser una síntesis que resolvía las contradicciones que habían aflijido a los jóvenes exiliados. Pero las alternativas en conflicto —España, México, el destierro como única seña de identidad—, aunque ahora conciliadas, seguían presentes en la síntesis, irradiando el sentimiento de pérdida o de carencia que determina las actitudes y los motivos centrales en la obra de casi todos los poetas hispanomexicanos: el constante nomadeo (Segovia); el permanente sentimiento de extranjería (Rius); la búsqueda del centro (Durán); el obsesivo regreso a la infancia (García Ascot); la tendencia a la evocación elegiaca (Buxó, Patán)...

Entender al fin que podían permitirse el lujo de elegir lo mejor de dos mundos era una solución en cierto modo tranquilizadora, pero no podía representar el fin de la vieja inquietud; porque, como dice Luis Rius, "el destierro no nos lo da ni nos lo quita ninguno de los dos países, porque no está en ellos sino en nosotros, formando parte de nuestro propio ser".[34] Y esa parte de su ser es la que se manifiesta de modo más relevante y trascendente en su poesía.

En los versos de los poetas hispanomexicanos hay, por supuesto, temas —el amor, la familia...— no teñidos, aunque a veces tambien lo estén, por el exilio. Pero esa experiencia ha sido tan determinante en su escritura, que Ramón Xirau llegó a suponer que "no habrían escrito jamás una línea de no contar como instrumento de creación con la experiencia del exilio".[35] Tal vez sea demasiado aventurado llegar a esa conclusión, pero es indudable que, sin la vivencia del destierro, la obra de los poetas hispanomexicanos no hubiera sido como fue.

[33] "Poesía española de México", p. 16.

[34] *Idem.*

[35] Citado en Sara Escobar Galofre, *La generación hispanomexicana del 50'. Estudio e índices de las revistas "Clavileño", "Presencia", "Segrel", "Ideas de México"*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p. 39.

PROBLEMAS ESPECÍFICOS DE LOS JÓVENES ESCRITORES EXILIADOS EN MÉXICO

EDUARDO MATEO GAMBARTE
Universidad Pública de Navarra

No voy a hablar aquí y ahora de todos aquellos que salieron de España hacia el exilio mexicano a causa de la Guerra Civil cuando eran todavía niños o adolescentes; pretendo analizar solamente una parte de aquella generación, la de los que dieron en ser escritores. Habrá muchas cosas generalizables, otras puede que se referirán más exclusivamente a este grupo por su profesión, devoción o maldición. Según Avelí Artís,[1] el número de exiliados en México en 1949 asciende a 32 705, entre los que se encuentran 16 876 adolescentes y niños, de los que el 80% tiene menos de catorce años. Estas cifras nos indican que un 51% de la población exiliada de ese año pertenece a la joven generación. Antes que nada, pues, quiero dejar claro que no pretendo realizar un estudio sociológico de la segunda generación del exilio, estudio que todavía está por hacer.

¿Quiénes pasan a formar parte de este grupo? El límite superior, los más jóvenes, está claro: los nacidos todavía en España. El límite inferior es algo más arbitrario, y lo situaré en aquellos adolescentes que estaban todavía estudiando el bachillerato. Por lo general, todo el mundo lo sitúa en 1924, año en el que nacieron los mayores del grupo. Ellos de forma natural lo van a decidir, al compartir los colegios, algunos problemas, sus tertulias, amistades y revistas, además de cultivar una cierta conciencia de pertenecer a ese grupo de edad y a su problemática. Algunos, ciertamente, se unirán más tarde asumiendo las preocupaciones comunes. Los componentes del mismo son: nacidos en 1924: Ramón Xirau, Tere Medina y Roberto López Albo; en 1925: Carlos Blanco Aguinaga, Manuel Durán i Gili, Nuria (Balcells) Parés y Roberto Ruiz; en 1926: Tomás Segovia, Jomí García Ascot (+ 1986), Francisco González Aramburu y Juan Espinasa Clotas (+ 1990); en 1929: Víctor Rico Galán, periodista (+ 1975) y Emilio García Riera, crítico cinematográfico; en 1930: Inocencio Burgos (+ 1984),

[1] Avelí Artís, *La diáspora republicana*, 2ª ed., Barcelona, Euros, 1976, p. 217.

Luis Rius (+ 1984), César Rodríguez Chicharro (+ 1984), Arturo Souto Alabarce y Lucinda Urrusti, pintora; en 1931: José Pascual Buxó y Enrique de Rivas; en 1932: Pedro F. Miret (+ 1988), Maruxa Vilalta y Josep Ribera i Salvans; en 1934: Francisca Perujo, Martí Soler i Vinyes, Juan Almela (Gerardo Deniz) y José de la Colina; en 1936: Angelina Muñiz; en 1937: Federico Patán y en 1939: Edmundo Domínguez Aragonés. Poetas en su mayoría, algún narrador y una dramaturga.

El hecho de hablar aquí de grupo no debe hacernos creer en la existencia de ningún tipo de generación literaria. Si utilizo alguna vez el término es en su vertiente biológico-sociológica. Hay un fenómeno político y sociológico que se llama exilio, una circunstancia histórica que permite encuadrarlos a todos estos escritores en un contexto del mismo rango, unas huellas y secuelas que pueden parecer comunes; pero hay dos consideraciones que conviene no perder de vista: la primera, que el exilio no es una categoría literaria; y la segunda, que las experiencias y respuestas vitales siempre son individuales. Por lo tanto, lo que aquí pretendo exponer no son unas respuestas universales que sustituyan las personales, sino situaciones, hechos y climas: los aspectos generales de vida que soportaron aquellos niños y jóvenes en su personal configuración y que pueden ayudarnos a explicar sus obras.

¿Cuáles son esas características básicas que nos permiten configurar este grupo sociológico? Atendiendo fundamentalmente a las primeras décadas, etapas de formación, podríamos resumirlas del siguiente modo:

- predominio de un sentimiento de inseguridad: además del propio de la edad y de los tiempos que corrían, el que viene dado por haber coincidido sus primeras experiencias vitales con la guerra y el exilio;
- presencia un tanto obsesiva de una España idealizada en todas sus manifestaciones, tanto literarias como extraliterarias;
- gran influencia en su literatura de la española, principalmente de la noventayochista y clásica, y, en los más jóvenes, del espíritu castellanista de la literatura española;
- desligamiento espiritual de México y sus problemas, no tanto por rechazo o indiferencia como por mantener su raigambre con su tierra perdida (influencia del espíritu de campana de cristal del exilio). Obviamente esto es una generalización, y, metidos en ella, podríamos decir que, más que ser de México, están en México (recuérdese la importancia que el concepto *presencia* tiene en sus primeras obras).

Otro aspecto previo al que quiero referirme, aunque sea de pasada, es el de la denominación como segunda generación del exilio. Soy consciente

de que eso implica meter en el saco de la primera a más de una generación, pero lo que ha primado a la hora de aceptar esta periodización es el hecho, a mi modo de ver trascendente, de haber sido protagonista o no de la contienda, o sea, de las causas de su exilio. Algunos autores, como Paco Ignacio Taibo II o Sergio Sarmiento,[2] pretenden que los que aquí estudiamos pertenecieron a la primera, y que los de la segunda sean los hijos de los exiliados nacidos en México; los nacidos en México son mexicanos, digo yo. Somos bastantes los que creemos que no merece la pena revisar la terminología, pues sería mayor la confusión que se generaría que lo ganado en veracidad científica. Además de no ser bueno para nadie, como lo demuestra el hecho de que a algunos esto les frena la vuelta definitiva a España para que no se repita la historia de desarraigo en sus hijos.

Uno de los primeros problemas que debemos plantearnos al investigar a este grupo es si son, o deben considerarse, exiliados o no. Mi respuesta taxativa es que *sí* lo son y así deben considerarse, aunque no quepan en la definición del Diccionario de la Real Academia Española, que restringe dicho término a los protagonistas de la historia, y no a los acompañantes. Ellos no protagonizaron la historia pero sí heredaron sus consecuencias. "Nadie eligió su herencia", confiesa Nuria Parés.[3] Ricardo Estrella exclama: "Soy, al igual que muchos, heredero. No de riquezas, linaje o talento, sino de una Guerra Civil". José de la Colina dice: "La mayoría de nosotros estaba en la idea de que había que mantener muy alto el espíritu del exilio". Arturo Souto apunta: "Por lo que a mí, a mi mujer y a mis amigos respecta es totalmente cierto que tuvimos que asumir «el fuego sagrado» del exilio como algo propio y a la vez como estigma de tribu". Angelina Muñiz, con esa sencillez y plasticidad que le caracteriza, lo expresaba así: "No me regalaban muñecas, más bien jugaba con un fusil, una pistola y un casco de aviador. Me soñaba guerrillera que luchaba contra Franco...". Y podríamos citar muchos más testimonios durante horas. Todo se resume en la máxima de que *el suyo no fue un exilio voluntario sino solidario*:

> El no participar en las causas del mismo le dará una dimensión, si cabe, más dramática, al ser un exilio de la nada. Su condición de exiliados quedó configurada por la aceptación del mismo como herencia, antes que nada; por

[2] Paco Ignacio Taibo II habla de ello en un coloquio celebrado en La Granda, Asturias, en 1985; Sergio Sarmiento, en "España en el exilio. Experiencia americana", *Vuelta*, núm. 116, 1986, pp. 63-6. También opina igual que nosotros Nathalie Jiménez, en *Diaspora ou enracinement? Les Républicains espagnols au Mexique*, tesis inédita, París, Institut d'Études Ibériques et Latino-Américains, 1986, p. 260.

[3] Nuria Parés, *Canto llano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 1. Las demás declaraciones que se citan en este párrafo proceden o de Manuel Andújar, *Cita de fantasmas*, Barcelona, Laia, 1984, p. 282 o de entrevistas y correspondencia inéditas.

> su nacimiento en España; por su condicionamiento para la vuelta a ella; por su educación española, en colegios y con profesores españoles; por su instalación en el interior de la comunidad exiliada; su referente primario, familiar y social, durante muchos años fue español; por su participación en los actos de la misma; por el uso de su lenguaje público; por su ninguneo de la España franquista, mientras seguían considerándose españoles; por su sublimación de la España perdida; etc... Todo este grupo ha asumido el exilio como algo propio. El cómo lo han hecho, hay dos posturas: unos como condición, otros como herida. Al principio, más de la segunda manera, actualmente se impone definitivamente la primera forma. Mi impresión actual es que lo que en un principio era un exilio de patria, acaba configurándose como una sensación de extranjería del hombre en el mundo. Tema que cabría estudiar con más profundidad.[4]

Un problema que no voy a tocar aquí es el de su identificación como españoles o mexicanos.[5] No porque no me parezca importante, que lo es y mucho, sino porque considero que se debe tratar con mayores posibilidades de matización, es decir, con más tiempo, para no herir susceptibilidades. Adelantaré, no obstante, que el problema se debe plantear desde dos perspectivas: cómo ellos se ven y cómo los ven los otros, es decir, los españoles y los mexicanos.[6]

Si son españoles o mexicanos, como he dicho antes, es un interrogante de dificilísima solución, a menos que se certifique la nacionalidad de exiliado. Desde la perspectiva de las actitudes y adscripciones personales caemos en una tela de araña compleja en la que se entrecruzan variados sentimientos de igual potencia. En un estudio en profundidad, habría que explorar y estudiar esa sensación de doble vida que casi todos soportan: la real vivida y la del vacío del niño que pudo ser y no fue, perdido en España. La relación con ambos focos de referencia es, cuanto menos, ambivalente. Por aproximación podríamos definir a los miembros de este grupo como conformantes de una aporía: por una parte, son españoles a la vez que mexicanos; por otra, no son ni españoles ni mexicanos. Desde fuera, los mexicanos los han visto como españoles, aunque algunas voces (caso de Octavio Paz y

[4] Véase Eduardo Mateo, "La segunda generación del exilio español en México", *Notas y Estudios Filológicos* (Pamplona), núm. 6, 1991, p. 132. Toda esta problemática puede verse tratada en profundidad en mis artículos publicados en la revista *Cuadernos Republicanos* (Madrid): "El escritor y el exilio", núm. 2, 1989, pp. 41-4; "Segunda generación del exilio en México", núm 3, 1990, pp. 27-32; "El exilio español en México", núm. 4, 1990, pp. 37-65. También véase Susana Rivera, *Última voz del exilio*, Madrid, Hiperión, 1990.

[5] Véase mi artículo, "La segunda generación del exilio español en México: ¿españoles o mexicanos?", *Eurídice* (Pamplona), núm. 1, 1991, pp. 127-145.

[6] Adelantaré, asimismo, que quizá sea éste uno de los problemas básicos, junto con el del público, que mediatizan a estos hombres y mujeres en la proyección de su obra, y que quizá por eso sea necesario dedicar un congreso específico al estudio de sus obras.

Antonio Alatorre) los hayan visto siempre como mexicanos y actualmente sean cada vez más estas voces; los españoles, sencillamente, los siguen desconociendo.

La creación de la propia identidad es un tema de vital importancia para estos niños y adolescentes. La importancia del mismo y la imposibilidad de su tratamiento hace que me limite a sugerir algunos de los problemas específicos a los que tienen que enfrentarse: el exilio no es para ellos un corte histórico, geográfico y político; es una salida en falso experimentada a una edad demasiado tierna. Es la creación de un nuevo sistema de referencias; en unos casos, el primer sistema que han conocido; en otros, se trata de entrar en contacto con un idioma que hay que acomodar y reconciliar con las referencias de sus mayores, que poco sirven para su vida inmediata, o con reminiscencias propias que, aunque débiles, arrastran más que la realidad. No es tanto el pasado de guerra lo que afecta a estos jóvenes (la capacidad de olvido y la inconciencia del niño lo hacen fácilmente olvidable); es más bien la conversión de ese pasado en presente absoluto, conversión que no sólo estorba, sino, a veces, imposibilita la superación de ese pasado. El joven exiliado se enfrenta a un *biculturalismo* (cultura entendida como todo lo que habita en la memoria individual y colectiva de un grupo humano), con una cultura minoritaria que defender frente a otra mayoritaria que manifiesta un rechazo, larvado o claro (me refiero a la cotidianidad, no a los grandes manifiestos); de los múltiples problemas y dicotomías con que se enfrenta, el resultado es angustia e inseguridad. El proceso de definición de la propia identidad que está viviendo la sociedad mexicana, no les facilita las cosas.

La enajenación histórica de los exilios —y del hombre de nuestros días, en general— convierte a esta generación en periférica de una historia centrífuga, descentrada, y la sitúa ante la realidad: a solas. El proceso de soledad, que en la adolescencia implica inseguridad y es normal, se ve agravado en estos jóvenes por las circunstancias descritas. La solución a dicho proceso pasa inexorablemente por los sistemas de reconocimiento en el "otro". ¿En qué otro? ¿El español o el mexicano? La elección misma sólo agrava el sentimiento de inseguridad. El punto más álgido de esta crisis se manifiesta en la universidad, donde el joven exiliado entra en mayor contacto con las gentes y con las instituciones mexicanas. Este momento coincide con la publicación de sus revistas, que, según Luis Rius, "respondieron a una toma de conciencia de su nacionalidad flotante, que en ese momento parecía ser la causa directa de inquietudes, desilusiones y pesimismo".[7]

[7] *Apud* Sara Escobar, *La generación hispanomexicana del 50. Estudio e índices de las revistas: "Clavileño", "Presencia", "Segrel", "Ideas de México" y "Hoja"*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p. 14.

La lengua como manifestación de identidad es algo reiteradas veces demostrado y definido. En los exilios, más si son masivos, la lengua adquiere un significado de primer orden, ocupa el lugar de la tierra despojada, es la marca de la identidad del grupo. La suya es la de España, primero, pero la de una España parada en el tiempo y posteriormente asumida en la historia; en segundo lugar, asumirán el español del exilio, a la vez que cohabitan con el español de México. Al respecto me confesaba Angelina Muñiz:

> Teníamos dos lenguajes hasta en la vida cotidiana. En casa, en el exilio [en los colegios, añadiríamos], se utilizaba el de España; en el mercado, en la calle, se tenía que utilizar el lenguaje mexicano. Esto nos hizo crearnos un lenguaje neutro que sirviera para todo. Aun así, en el momento en que estamos con españoles empezamos a hablar como españoles. Esta esquizofrenia la tienes que llevar hasta el lenguaje. Por eso sería interesante analizar el estilo de nuestra generación, porque todos, creo yo, hemos procurado usar un lenguaje más universal que pueda funcionar en cualquier parte, más que muy mexicano o el español actual, que no lo conocemos porque no vivimos en España.[8]

Si llegan a España, automáticamente, los reconocemos como mexicanos, pero en México, comenta Enrique López Aguilar, "es curioso porque nosotros oímos hablar a los exiliados y los sentimos españoles".[9] El lenguaje, para el niño, significa un acto de reconocimiento, o sea, de situación espacial; pasada esa edad, se necesita para conformar el propio mundo expresivo que, no olvidemos, *sólo confirmado por los demás, lleva al hombre a una verdadera certidumbre de su propio ser.* Y ahí es donde la lengua heredada se torna un problema de identidad de primera magnitud para el joven exiliado.[10]

Hasta aquí hemos hablado de la lengua como factor de identidad personal, pero no debemos olvidarnos de que estamos hablando de escritores, por lo tanto hay que analizar la importancia que este problema tiene desde la perspectiva de la escritura. Para el buen escritor, el lenguaje es materia viva. Para conseguirlo, importa no sólo el significado de las palabras en sí, sino que el discurso que ellas conforman sea algo vivo. Buen escritor es aquel que es capaz de rescatar el lenguaje privado de la muerte del lenguaje público, institucionalizado en formas coaguladas (tópicos, clichés, frases hechas...), y volver a ponerlo en contacto con la realidad que se pretende expresar.[11] Y ahí es donde radica la dificultad adicional

[8] Entrevista, verano de 1987.

[9] Entrevista, verano de 1987.

[10] Eduardo Mateo, "La identidad del exiliado", *Turia* (Teruel), núm 18, 1991, pp. 29-45.

[11] Miguel Casado afirma al respecto: "un poeta vivo es aquel que, al margen de su edad y su circunstancia biográfica, no sólo ha trazado el espacio de su lengua personal, sino que

que van a enfrentar estos jóvenes literatos: la imposición de un lenguaje público, el del exilio. No olvidemos que una de las más negativas características de cualquier lenguaje público es que es un lenguaje muerto, fosilizado.

En este grupo que estamos estudiando, los problemas de cualquier escritor se agrandan. Un paso importante es para todo exiliado liberarse de la "palabra", con lo que esta conlleva de añoranza sentimental de espacio, porque la lengua es para el exiliado el último reducto donde guardar la idea de patria; pero, por otra parte, la necesidad de dicha liberación es imperativa, porque una lengua muerta crea un vacío en el alma. Luis Rius vio con claridad este aspecto cuando señaló el aspecto lingüístico como una de las características principales de su exilio: "Somos una isla lingüística rodeada de silencio por todas las partes".[12] A eso debemos añadir el que esta generación de herencias se alimenta en gran medida de las vivencias de sus mayores, vicariedad que dificultará enormemente esa tarea primera del escritor que consiste en cuestionar el lenguaje público y convertirlo en privado, es decir, es volver a poner el lenguaje en contacto con la realidad que se pretende expresar.

Pero, ¿cómo puede poner en duda "su lenguaje público" el joven exiliado si es parte de su duro proceso de identidad, de sus señas de identidad, de su pertenencia a la tribu? La lucha entre la necesidad de destruirlo y el precio que va a tener que pagar por ello —la intemperie, la expulsión de la tribu— será una nueva fuente de inseguridad. Todas estas dificultades desembocarán en esa actitud pasiva de la que son acusados, quizá con demasiada ligereza, sin que se analicen sus causas. Esto me contaba Arturo Souto:

> Mira, hay mucho de eso. Me acuerdo, por ejemplo, de D. Luis Santullano. Daba un curso en la Facultad, precisamente de Romancero. Era tan entusiasta este hombre, que a propósito de los romances nos hacía bailar luego en el patio la danza prima: los romances y la danza prima. Y eso era en los años 50, ya bastante pasada la Guerra Civil y la etapa heroica del exilio. Y como te digo, toda esa gente reforzaba todo esto.[13]

Todo este entramado de dificultades complicará la ya de por sí difícil e importante tarea de encontrar un lenguaje propio, que, a la postre, es lo que les podía dar una identidad como escritores.

---

además muestra en él las líneas que rompen con el dialecto poético vigente, que presenta abierto el debate aún pendiente que permitiría superarlo". Véase "Seis poetas de la periferia", *Canarias*, núm. 7, 1991, p. II.

[12] *Apud* Martha Anaya, "Luis Rius y los transterrados", *Excélsior*, 3 de marzo de 1981, p. 2C.

[13] Entrevista, verano de 1987.

Otro tema interesante respecto a este grupo es el de los géneros arios.[14] Si se hojea el "Índice Bio-bibliográfico" preparado por Matilde tecón para la obra colectiva *El exilio español en México*,[15] encontramos isiete autores que corresponden a este grupo, de los cuales siete son isivamente narradores (varios con obra muy corta y dedicados al ito), una es dramaturga y los demás son poetas; también el ensayo tiene cierta presencia. Además, con el paso del tiempo, entre los poetas ieza a surgir obra narrativa, y algunos se van pasando casi definitivate a este último género. ¿Es casual esta distribución de géneros o tiene que ver con el exilio? La mayor parte de los que yo pude entrevistar cidían conmigo en que sí tiene algo que ver con el exilio. La poesía es enguaje más íntimo y universal, a la par que más ambiguo, menos sitado de las coordenadas espacio-temporales que la narrativa o el o. El exiliado lo que necesita es la mitificación de su estado, no su entación realista o su comprensión lógica. Incluso, diría yo, no necesita idos ni reales ni ficticios, sino un medio de catalizar, catartizar y cizar el fuerte estado emocional. De ahí que la poesía sea el género esivo dominante.

La prosa está necesitada de la experiencia de la vida, y estos autores, xperiencias, las vivieron de prestado durante bastante tiempo. De las ultades para el teatro, creo que la cifra de los que lo cultivan habla por isma. La lírica da más opción al desahogo, a lo onírico y a las nostalgias. debe olvidarse, como comentaba Francisco González Aramburu, que héroes de la emigración para los niños eran los poetas: Machado, ca [...] Nos educaron como lectores de poesía".[16] También debemos r en cuenta que lo que el exilio pedía de ellos es que fueran los ientadores de la "llama sagrada" del exilio, y para esa función el género apto era el poético. No olvidemos, tampoco, que la poesía es una de ormas de autoconocimiento y de conocimiento de la realidad, y en algo ía ayudar a aquellos jóvenes a situarse. Por otra parte, la indefinición éneros que en muchos casos practican, sobre todo en narrativa (algu- también en poesía), algo tiene que ver con lo aquí expresado. La lencia hacia una prosa poética, en unos casos, cierto deslizamiento ia la indefinición onírica o lúdica, en otros, etcétera, nos hablan de la tura de las fronteras de los géneros, de una tendencia a la indefinicion.

[14] Véase Eduardo Mateo, "Dos problemas del exilio: géneros literarios y relación con los tores del interior", *Scriptura* (Lleida), núms. 8-9, 1992, pp. 359-368.

[15] *El exilio español en México 1939-1982*, México, Fondo de Cultura Económica-Salvat, , pp. 717-878.

[16] Entrevista, verano de 1987.

De los colegios voy a hablar poco. También son muy importantes, pero creo que es uno de los aspectos más estudiados de este tema.[17] Para comprobar la capacitación profesional y pedagógica del profesorado, basta repasar las nóminas de los mismos. A todos unía un fervor por educar a aquellos que iban a ser sus últimos niños españoles y por educar su futuro. Esto nunca lo pondré en tela de juicio. Pero lo que sí pongo, y ya me ha valido algún que otro anatema y costado alguna censura, es que, refiriéndonos a los educandos, y aun valorando sus múltiples aspectos positivos, creo que el efecto global fue, en un aspecto importante, negativo y contraproducente: dificultó considerablemente la integración de los jóvenes a la vida mexicana, los tuvo más encerrados en el *ghetto* del exilio, dejándolos finalmente en esa imprecisa frontera entre mexicanos y españoles. La buena fe es indudable, la idea era excepcional si se hubiese producido el ansiado regreso; al no producirse ése, a mi modo de ver, resultó menos buena.

En cuanto al tema del retorno, creo que es un capítulo mal estudiado del exilio en general y que merece una atención más importante, pues hay una amplia literatura que lo trata.[18] En lo que nos atañe, podríamos decir que ninguno ha vuelto definitivamente (ahora Tomás Segovia está instalado en España), muy pocos son los que afirman que les gustaría hacerlo, y menos, quizá, los que puedan. En cuanto a las visitas temporales, han despertado en ellos sentimientos diversos y contrapuestos. Cuando estuve en México en 1987, sólo Angelina Muñiz y Juan Almela no habían vuelto nunca a España; ahora, todos han realizado cuando menos un viaje.

De las relaciones con los escritores del interior del país y de su misma generación casi nada hay que decir, pues éstas son nulas,[19] salvo alguna amistad personal. Personalmente creo que es difícil que estos dos grupos pudieran encontrarse, pues la problemática a la que han debido enfrentar-

[17] Al respecto, puede consultarse los siguientes trabajos: Gloria Artís, "La organización social de los hijos de los refugiados en México", en *Inmigrantes y refugiados*, México, La Casa Chata, 1979, pp. 293-333; Carlos Sáenz de la Calzada, "Educación y pedagogía", *en El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1976, t. 3, pp. 209-280; Juan José Reyes, "Escuelas, maestros y pedagogos", *El exilio español en México 1939-1982*, pp. 177-204; Eduardo Mateo, "Los colegios del exilio español en México", *Cuadernos Republicanos*, núm. 6, 1991, pp. 67-82.

[18] Sin pretensiones de exhaustividad, propongo una lista: *De Carlomagno a Roosevelt*, de Claudio Sánchez Albornoz; *El regreso*, de Francisco Ayala; *La raíz rota*, de Arturo Barea; *El retorno*, de Serrano Poncela; *Los transterrados*, *La nueva cara del mundo*, *A la deriva*, *El puerto*, *Tránsito*, incluso, *La verdadera muerte de Francisco Franco* y, sobre todo, *La gallina ciega*, de Max Aub; *La voz y la sangre*, de Manuel Andújar; *Todos los años un mes*, de Edmundo Domínguez Aragonés; *Estos son tus hermanos*, de Daniel Sueiro; *El exilio interior*, de Miguel Salabert; "Endimión en España", de Enrique de Rivas. Sobre este tema, véase Eduardo Mateo, "El regreso de los exiliados", *Cuadernos Republicanos*, núm. 7, 1991, pp. 67-82.

[19] Véase *supra*, n. 14.

se es totalmente diferente; los contextos y los lenguajes, también. Su origen común y, en determinados momentos, su idealidad común, España (aunque sólo en apariencia, pues la relación dialéctica con ese ideal varía sustancialmente), han transitado siempre por diferentes derroteros.

De las revistas que fundaron estos jóvenes no voy a a hablar aquí, sólo diré que surgen más de la necesidad de autoafirmación que de un programa estético;[20] estas revistas, junto con el "Movimiento español de 1959", sirven para mostrar cómo subyace en ellos su españolidad, y en mucha mayor medida en los más jóvenes.

El problema de la relación entre el público y el exilio creo que es un tema de los menos tratados, y, desde la perspectiva de la creación, de los más importantes.[21] Francisco Ayala confiesa su desánimo en aquel célebre artículo "¿Para quién escribimos nosotros?": "Para todos y para nadie, sería la respuesta. Nuestras palabras van al viento, confiemos en que algunas de ellas no se pierdan".[22] También Manuel Durán comunicaba su desaliento de la siguiente manera:

> Además el poeta o el novelista exiliado o desarraigado queda con frecuencia relegado a un curioso limbo: en cada país donde escribe y publica se le "ningunea" —como dicen en México— porque se cree que en la otra parte se van a ocupar de él. Y esto pasa incluso en los casos de mayor éxito de público. Por ejemplo: ¿en qué historia de la literatura se hablará de Nabokov dentro de unos años? Posiblemente ni en las rusas ni en las norteamericanas. Lo cual por cierto nos proporciona una coartada —una amarga coartada— en el caso de que, como es probable, nadie se ocupe de nosotros, de ese extraño grupo híbrido hispano-mexicano-norteamericano. Pero ¿a quién le interesa conseguir una coartada? Lo que quisiéramos es conquistar un público.[23]

Robert Escarpit enumera los vínculos que encadenan estrechamente a los escritores con su público: comunidad de cultura, comunidad de evidencias y comunidad de lenguaje.[24]

La comunidad de cultura de esta generación, por educación, tradición familiar y entorno social, es española; pero la violenta ruptura con la

[20] Véase Francisco Caudet, *El exilio republicano en Mexico. Las revistas literarias (1939-1971)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992, pp. 513-594; Eduardo Mateo, "Las revistas de esta generación", *Cuadernos Republicanos*, núm. 10, 1992, pp. 53-114.

[21] Véase mi artículo, "El escritor exiliado y el público", *Cuadernos Americanos*, núm. 26, 1991, pp. 164-184; reproducido en *Cuadernos Republicanos*, núm. 9, 1992, pp. 87-104.

[22] Véase "¿Para quién escribimos nosotros?", en *Los ensayos: crítica y teoría literaria*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 154.

[23] *Apud* José Ramón Marra López, "Entrevista con Manuel Duran", *Ínsula*, núm. 252, 1967, p. 6.

[24] En *Sociología de la literatura*, Barcelona, Oikos-Tau, 1971, pp. 96 y ss.

comunidad de origen, esa misma España, hace que se rompa el diálogo, así como que se seleccione y enfatice un núcleo de valores diferente.

Por comunidad de evidencias, se entiende cierto número de ideas, juicios, costumbres, valores y rechazos que son aceptados sin crítica ni demostración como verdaderos y formantes intrínsecos de la "tribu". En el caso del exilio, esta comunidad de evidencias, junto con la lengua, supone su fundamento físico, su única realidad; la comunidad de evidencias es vital porque significa la diferencia, que en este caso es sinónimo de supervivencia, o sea, condición de su existencia. La asimilación defensiva de las propias evidencias dificulta la absorción de las de la comunidad de acogida. A su vez, esta comunidad de evidencias se distancia cada vez más de la de la comunidad de origen.

La comunidad de lenguaje está emparentada con el tema de la creación de la propia identidad, como ya veíamos antes. Las dificultades para romper con el lenguaje público del exilio son enormes para el joven exiliado. Siendo consciente de la simplificación que resulta, podríamos definir de la siguiente manera las demandas que este lenguaje pide al escritor exiliado: hay que ser manifestador de la conciencia y responsable de su expresión tanto hacia el interior del grupo como hacia el exterior; hay que tener unos usos concretos en lo temático, en los tonos y en las formas que sean correlato de la tragedia, defiendan sus evidencias y sustenten la propia identidad tribal (de la "religión del exilio", han hablado José Pascual Buxó y casi todos los demás, de una manera u otra). Estas características del lenguaje del exilio se traducen en una atemporalización, en la reducción temática, en la trágica interpretación estereotípica de situaciones y sentimientos, en la ritualización de los enunciados, en un cierto tradicionalismo expresivo, etc... Arturo Souto contaba que tuvo "que llegar a los cuarenta y pico años para ver el problema del exilio y España. Nosotros teníamos una visión totalmente parcial y, en gran parte, mutilada e incompleta. En el exilio, ahora lo veo, también se había manipulado todo, empezando por el lenguaje".[23] Ese lenguaje público lo dictaron los poetas mayores y a los jóvenes no les quedó otro remedio ni alternativa que secundarlo o ser expulsados de la tribu, con lo que eso les acarrearía. Pedro F. Miret lo expresaba en público así:

> La poesía es el punto más alto alcanzado por la creatividad del exilio. Quienes escribieron fueron poetas templados en el dolor del destierro... No es lo mismo hablar de la rosa que de su recuerdo. Si alguien en el futuro quiere saber qué fue este destierro, no deberá recurrir a los novelistas, ni a los pintores, ni

[23] Entrevista, verano de 1987.

siquiera a los historiadores. Ellos lo explicaron mejor que nadie. Ellos fueron los cronistas emocionales del exilio.[26]

Todo esto dificultará la elección de un público, como vamos a ver. Son tres los públicos potenciales de esta joven generación exiliada.[27] El del país de acogida, del que le separan las comunidades de cultura y de evidencias, y, en parte, la de lenguaje;[28] además de otras dificultades de orden extraliteraria. El del país de origen, al que difícilmente puede aspirar el joven exiliado:

Primero, porque es un pueblo cautivo y cancelado para su palabra.

Segundo, porque al ser autores noveles no tienen ni público hecho ni nadie que les recuerde, y en estas circunstancias es imposible darse a conocer.

Tercero, porque hablan dos lenguajes y sobre dos realidades distintas entre sí.

Cuarto, porque la España del joven exiliado no es real y, por tanto, no alimenta.

Quinto, porque hay en el exilio una explícita negación de la España franquista.

Sexto, porque las necesidades y formas expresivas también difieren, etcétera.

A esto hay que añadir las dificultades objetivas que pesaban sobre los lectores de España: un país arruinado, una industria editorial escasa y amedrentada, un pobre mercado lector, ley de censura de guerra (1938)... En cuanto a las comunidades citadas de cultura, evidencias y lenguaje, si bien en un principio coinciden, con el paso del tiempo las tres, en diferente medida, empezarán a diverger.

El tercer público, su público natural, es el exiliado que vive la misma problemática y con el que se dan las tres comunidades citadas además de la ya mentada necesidad de reciprocidad. La coincidencia de intenciones entre uno y otro abre el camino del reconocimiento siempre que el escritor se sitúe en la posición de "eco sonoro" o de espejo, que en buena medida serían los casos de León Felipe, entre los mayores, y de Luis Rius, entre los jóvenes. Pero este público es excesivamente reducido y, como ya hemos

[26] Pedro F. Miret, "Aquel exilio", artículo inédito leído en 1988 en la presentación de la obra del exilio reeditada por Editorial Pangea, en colaboración con la Secretaría de Educación Pública y con el Instituto Nacional de Bellas Artes.

[27] Véase Ángel Rama, "La riesgosa navegación del escritor exiliado", *Revista de la Universidad*, núm. 9, 1978, pp. 1-10.

[28] Señala Emir Rodríguez Monegal que el hecho de producirse el exilio en un país de la misma lengua aminora pero no anula el problema de la diferente comunidad de lenguaje. Véase "Literatura y exilio", *Vuelta*, núm. 63, 1982, p. 46.

visto, restringe también las posibilidades del creador.[29] Aun así, éste es el público natural del exilio mayor. Pero, ¿y el de los jóvenes? Diríamos que, como en todo lo demás, es un público de segunda mano. Carlos Blanco Aguinaga me confirmaba que los lectores de sus revistas eran ellos mismos, la pequeña parte literaria del exilio mayor y cuatro amigos mexicanos. Veremos que no es problema de menor cuantía si atendemos a las múltiples, y un tanto dramáticas, reclamaciones con que desde los editoriales demandan un público para sus revistas y relación con ese público, es decir, verle el rostro.

Quizá la solución, para el joven exiliado, esté en buscar, y encontrar, un público exterior.[30] Solución difícil y costosa. La necesidad, más o menos perentoria, que todo autor tiene de encontrar ese espacio literario donde dialogue su obra, creo que es bien patente en estos autores y quizá sea el grito de angustia que subyace y recorre toda la obra de este grupo. Refiriéndose a los mayores, confirmaba Vicente Llorens que "escribir para un público lejano y desconocido produce en muchos escritores un efecto desconcertante. Rota la relación mutua autor-escritor se siente literariamente vivir en soledad y como a la intemperie".[31] De ahí resulta esa extraña sensación que sienten estos escritores de encontrarse "sin casa"; de ahí que se hallen como en casa ajena, viviendo una vez más de prestado, al manejar la lengua en la que escriben. De ahí la sensación de diálogo de sordos que les ha invadido y, todavía, les invade; de ahí que se sientan ubicados en una frontera de tan difícil equilibrio que, para muchos, resulta esterilizadora. No se pueden enraizar dentro de las grandes corrientes nacionalistas de la historia:[32] de la de origen, han sido expulsados y ninguneados; en la de acogida, encuentran serias dificultades por motivos literarios y extraliterarios; a la vez que su lengua propia, cual sirena odiseica, tira con una fuerza local extrema como afirmación de identidad.

En esa tesitura, se siente un intento general de salir de esa dinámica de círculo cerrado y vicioso, abriéndose hacia el espacio literario de la universalidad. La solución posiblemente esté en instalarse en la lengua como

[29] Antes que nada se le pide al joven escritor fidelidad, continuidad y ser el expositor-catalizador de los sentimientos de la tribu. Volvemos nuevamente al problema del lenguaje público. Esto le ata más, si cabe, al pasado, no puede haber crítica o valoración porque el exilio mayor sabe, o intuye, que los jóvenes son los depositarios de su supervivencia, su única y frustrada posibilidad de futuro (la mayor condena del exilio es, como se sabe, la imposibilidad de futuro).

[30] Véase la definición del mismo en Ayala, "¿Para quién escribimos nosotros?", p. 153, y en Escarpit, *Sociología de la literatura*, p. 108.

[31] Vicente Llorens, *Liberales y románticos*, Madrid, Castalia, 1968, p. 216.

[32] Véase a este respecto el trabajo de Jenaro Talens, *De la publicidad como fuente historiográfica...*, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare-Instituto de Cine y RTV, 1989, pp. 1 y *ss.*

:a patria del escritor:[33] la dificultad estriba en romper lo que las lenguas en de localismo "nacionalista".[34] De este último tema quizá tenga algo decir la presencia masiva de la traducción entre los miembros de esta :ración; tema del que en breve publicaré un trabajo y que necesita una .ción especial, a mi modo de ver. Si el problema es grande para los que iben en castellano, ni qué decir tiene que mucho mayor resulta para los lo hacen en las otras lenguas peninsulares.

[33] Esto que apunta Vicente Llorens para los poetas mayores, creo que les es tan aplicable a los jóvenes: "El escritor emigrado de cierta edad, y sobre todo el poeta vive abrazado :ngua como al máximo bien, según palabras de Salinas; un bien que teme perder, aunque ıor carezca de fundamento, y que es el único de quien nadie puede privarle, por muchos que haya perdido. Para él, escribir un poema no constituye solamente un acto de ión estética, sino una afirmación personal que lleva implícita la abolición del destierro". "Perfil literario de una emigración política", *Aspectos sociales de la literatura española*, id, Castalia, 1981, p. 243.

[34] Recuérdese lo que comentaba Manuel Durán a propósito de Nabokov, o lo que dice o Talens en el trabajo anteriormente citado. Sin ir más lejos, cabe recordar que hoy ía no existe una literatura en lengua castellana que recoja la producción de esta lengua ner en cuenta las fronteras nacionales Este parece ser el reto de nuestro tiempo para ge Steiner (*Extraterritorial. Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traduccion* ..), o el que ıuntara Goethe frente a lo que él consideraba el reduccionismo del nacionalismo ntico en su enfatización de la *Weltliteratur*. Véase Claudio Guillen, *Literature as System*, eton, Princeton University Press, 1971.

LUIS RIUS Y EL ARTE DE EXTRANJERÍA

GABRIEL ROJO
El Colegio de México

Hablar acerca de la poesía de Luis Rius, así como de la de algunos miembros de la generación a la que pertenece, es una tarea cada vez más difícil. Y me refiero principalmente a la injusticia, tantas veces denunciada, de que ha sido objeto esta generación: sus libros se consiguen difícilmente y se leen muy poco; y en las historias literarias tanto de España como de México, no pasan de ser un apéndice: nunca completamente reconocidos ni leídos en la tierra que les vio nacer ni tampoco en la tierra a la que llegaron exiliados.

El caso de Luis Rius es un ejemplo indudable de esta injusticia, tanto que quizá este poeta nuestro esté condenado, cada vez más, a ser ignorado incluso por los lectores asiduos de poesía. Sus libros, desde tiempo atrás desaparecidos de las librerías y que, además, inexplicablemente, tampoco se encuentran en la mayoría de las principales bibliotecas de México, han llegado a ser curiosidades de bibliófilos. A pesar de que el último de ellos se publicó hace relativamente poco tiempo, es un libro que casi no se conoce debido, al parecer, a una deficiente distribución.

A sabiendas de que su muerte era cercana, Luis Rius prepara, a fines de 1983, este último libro, que llevaría el título de *Cuestión de amor y otros poemas*.[1] Publicado póstumamente, en 1984, es una especie de testamento poético del autor, tanto por las circunstancias en que apareció como por tratarse de una recopilación de los que él consideraba sus mejores poemas. En él, Rius conjuntó poemas que nunca antes habían sido publicados con poemas que seleccionó de sus anteriores libros: *Canciones de vela* (1951), *Canciones de ausencia* (1954), *Canciones de amor y sombra* (1965), y *Canciones a Pilar Rioja* (1970). Como afirma Arturo Souto, al escribir la "Nota Preliminar" Luis Rius tuvo el cuidado de no dejar ver la situación en la que estaba, escribiendo esas líneas desde la cama de un hospital.[2] Por el

[1] Luis Rius, *Cuestión de amor y otros poemas*, pról. Ángel González, México, Promexa, 1984.
[2] Arturo Souto Alabarce, "Luis Rius", *Los Universitarios*, (nueva época), núm. 11, 1984, p. 3.

contrario, se limita a presentar los poemas como una selección de sus libros y explica la ordenación del nuevo libro:

> En vez de presentarlos aquí al lector tal como originalmente aparecieron, libro a libro, he preferido reordenar los poemas, atendiendo a su tema y a su tono, en tres partes a las que respectivamente he titulado: *Arte de extranjería*, *Cuestión de amor* e *Invención varia*. Las dos primeras incluyen los poemas de temática recurrente en mí; la última, los de temas y tonos que me son menos frecuentes y algunos tan solo ocasionales. Los subtítulos que he puesto en ella pretenden evidenciar la diversidad de su contenido en contraste con el carácter unitario del de las dos partes precedentes.[3]

Como puede verse, al introducir su libro, Luis Rius considera como sus temas principales los que agrupa bajo los títulos de "Arte de extranjería" y "Cuestión de amor". En efecto, estos son los temas que dominan en su obra y bajo los cuales pueden agruparse la mayor parte de sus poemas. Sin embargo, contra lo que pudiera pensarse, su "Arte de extranjería" no se refiere únicamente a la situación concreta de haber sido uno de los tantos que salieron de España a causa de la Guerra Civil. Se refiere, también, a una forma de sentir un exilio en el que las referencias concretas son tan vagas que permiten, o quizá determinan, que el sentimiento de despojo y desarraigo se extienda a todos los ámbitos de la vida. En esta parte de su libro, Luis Rius nos habla como un hombre exiliado del mundo en que vive. El destierro realmente vivido por su generación se transforma en su poesía en algo que condiciona la vida: la soledad del hombre y la angustia de sentirse ajeno a lo que encuentra en derredor dominan la existencia. Independientemente de la peripecia histórica vivida o de las referencias explícitas a lo perdido por el destierro —que aparecen, por cierto, escasamente en su obra poética—, el exilio es, en Luis Rius, una situación existencial que todo hombre ha de soportar. Esto marca una diferencia con muchos de los poetas de la generación anterior de exiliados, en quienes la edad a la que salieron de España había permitido que las vivencias de la guerra y del destierro hicieran mella a un nivel más consciente y anecdótico (aunque no por ello menos profundo) y que por lo tanto sintieran el destierro de manera más concreta, con referencias más precisas a la tierra que habían dejado atrás y a las causas por las que habían salido de ella.

Luis Rius pertenece, pues, a una generación de desterrados que, por la edad a la que llegaron a América y por lo escaso de las experiencias vividas en su tierra natal, habían perdido, además de todo, también la

[3] *Cuestión de amor y otros poemas*, p. 23.

anécdota.[4] Por lo tanto, el sentimiento de pérdida llegó a percibirse como algo consustancial a la existencia. Ese paraíso perdido al que el exiliado normalmente ansía retornar se transforma en Rius en algo palpable sólo por su ausencia: se sabe de él pero se desconocen por completo sus determinaciones: es algo que el poeta busca, pero carece de referencias que tengan como base su experiencia vivida y que le proporcionen indicios de lo que ha de buscar, de ese paraíso que debe intentar recuperar. Por el contrario, el sentimiento de desarraigo es desnudo, total.

En varias ocasiones Rius escribió acerca del exilio. En un artículo publicado en la *Revista de la Universidad de México*, que también sirvió de presentación para el volumen 1 de los discos titulados *Poesía española de México*, es donde el poeta nos habla más claramente de la manera en que siente el destierro. Nos dice que no ha sido tan trascendente la primera significación del destierro —la que se refiere al destierro concreto de España—, sino la segunda, debido a que ésta

> es la significación verdaderamente grave y universal para el hombre: la de sentir en propia carne, a lo vivo, y merced a una contingencia histórica particular, que el hombre, todo hombre, tiene en su misma sustancia original el estigma del destierro. ¿Destierro de dónde? Del Ser, del tiempo, de los otros hombres, de *sí* mismo incluso...[5]

En esta cita, como en otras partes en las que aludió al tema del destierro, Rius habla con precisión de la forma en que lo concibe: como un estigma que todo hombre sufre y que trasciende los límites de un destierro concreto, realmente vivido. Pero es en sus poemas en donde se manifiesta este estigma, esta separación radical que, para Luis Rius, existe entre el hombre y el mundo: esta vez expresado en carne propia.

El poema "En el destierro", que aparece publicado al final de *Canciones de vela* —primero de sus libros—, es uno de los pocos en los que el poeta enfrenta de manera directa el sentimiento de pérdida histórica al que nos hemos referido. Este poema está caracterizado, en general, por una visión

[4] Tomás Segovia, en su ensayo "Respuestas del exilio" afirma: "Sin duda puede concebirse una experiencia del exilio que llamaré accidental: el exilio como uno de los episodios, aunque fuese el más grave, de la vida de un ser humano. Pero hay otra experiencia en la que un hombre vive el exilio no como un episodio de su vida sino como su condición. Esta es la experiencia de mi generación, y tal vez, a partir de cierto momento, la de la generación anterior de exiliados españoles, cuando sus tenaces ilusiones no pudieron seguir ya presentándoles el exilio como un episodio (aunque aun así no es lo mismo una condición que nos cae encima en cierto momento de nuestra vida que la que es vivida como originaria o casi)". Véase *Ensayos. Tomo III. Sextante*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991, p. 205.

[5] Luis Rius, "Presentación", en *Poesía española de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966, t. 1, p. 2.

negativa. Las partículas negativas se suceden y se enlazan con palabras que expresan pérdida y carencia. Todo esto alrededor del símbolo del mar,[6] que es, en el poema, tanto una distancia insalvable que aleja todo aquello que el yo poético busca, como un límite que el recuerdo no puede zanjar. Este poema es uno de los pocos en los que aparece España. Pero aparece como una instancia vaga, casi libresca, de la cual se buscan determinaciones para elaborar el recuerdo:

> Ni conozco tus mares,
> ni conozco tus campos.
> Nunca he visto las sendas
> que recorrió triunfante Don Pelayo;
> jamás vi la Valencia
> que rindióse al esfuerzo del buen Cid castellano;
> ni las pardas llanuras
> que supieron antaño
> de quiméricos sueños
> y de hazañas gloriosas de Don Quijote y Sancho.
> [...]
> Tuyo soy [...]
> porque sin recordarte, bien recuerdo
> a Ruy Díaz de Vivar y al buen Quijano.

Y más adelante, al evocar la circunstancia concreta de su exilio en México:

> aunque la tierra que mi paso humille
> sea la tierra de España —¡patria mía!—
> por ti, México amado,
> yo seré todavía
> desterrado por siempre, desterrado.

Es significativo que sean justamente las partes de este poema que se refieren en específico a España y a México las que quedaron, finalmente, excluidas de la selección que Rius hizo en su "Arte de extranjería". Indudablemente, es en otros poemas, y a través de recursos más interesantes, que el poeta logra expresar su sentimiento del exilio en toda su profundidad.

[6] Susana Rivera dice que el mar, en este poema, "representa el hondo y amargo foso que separa al poeta de lo que añora", aunque "el mar, como símbolo, cobra ambigüedad cuando desaparece la referencia a lo que está en la otra orilla". Rivera indica, con razón, que en el libro *Canciones a Pilar Rioja* la distancia que simboliza el mar "acaba transfigurándose en tiempo". Susana Rivera, "La poesía de Luis Rius, o las consecuencias del exilio en una promoción fronteriza", en Myron I. Lichtblau (ed.), *La emigración y el exilio en la literatura hispánica del siglo veinte*, Miami, Ediciones Universal, 1988, pp. 56-62.

"¿Quién soy yo?" es una pregunta fundamental para Luis Rius. Encuentra en ella el hilo conductor de la biografía que escribe de León Felipe y es una pregunta que se hace él mismo constantemente, aunque no lo haga de manera explícita.[7] Cabe decir que las respuestas que proporcionarían León Felipe y Luis Rius no podrían ser más alejadas. Incluso la misma pregunta difiere en ambos. Si a León Felipe lo lleva a decidirse entre múltiples posibilidades,[8] en Luis Rius la pregunta es más desesperanzada; se sabe sin respuesta.

Luis Rius se pregunta "¿quién soy yo?" porque tiene la sensación de ser —valga la redundancia— *un ser dividido. Y no únicamente por la* disyuntiva de sentirse tanto mexicano como español, sino porque se siente ajeno al tiempo, al mundo. Su poesía, intimista por necesidad, se sitúa en el yo que busca intensamente salir de sí mismo para encontrar respuesta a esa pregunta fundamental. Sus intentos son fallidos: el aislamiento lo determina. En un poema titulado significativamente "El extranjero", escribe:

> ¿A quién le hablaba, a quién,
> ese hombre solo en medio de la tarde?
>
> Los coches y los hombres por las calles
> no se detenían. Era,
> entre los árboles del parque,
> como un árbol enfermo, deshojándose
> en pleno estío radiante.

Puede decirse que ese sentimiento de desarraigo, de no pertenencia, de aislamiento, es un rasgo común de los poemas de "Arte de extranjería" y es algo que lo conduce a la búsqueda incesante del yo, un yo que el poeta ansía completo, indivisible, en armonía con un mundo —que también quiere armónico— pero que es imposible de encontrar. Sin embargo, la búsqueda de sí mismo, el ansia por responder la pregunta "¿quién soy yo?" es, en sus poemas, paradójicamente, o quizá por necesidad, la búsqueda del

[7] En su biografía de León Felipe, Luis Rius dice: "*¿Quien soy yo?* Ésa es la pregunta que se repite una y otra vez en *Ganarás la luz* y que se halla implícita a lo largo de su obra entera. Es la pregunta capital de León Felipe, la que ha atormentado su inteligencia, la que para nosotros resulta ya la más definitoria suya [...]". Luis Rius, *León Felipe, poeta de barro [biografía]*, México, Colección Málaga, 1968, p. 17.

[8] Rius, en su biografía, hace un recuento de los nombres que a lo largo de su vida adoptó León Felipe en su intento por responder su pregunta fundamental. Así, algunas posibilidades de respuesta a esa pregunta son: "Español del éxodo y del llanto", "Poeta de barro", "Publicano" e incluso "Walt Whitman".

otro.[9] Muchos de los poemas de "Arte de extranjería" se caracterizan por la búsqueda de un interlocutor que permita al yo poético reconocerse en el mundo al que se enfrenta. Así, por ejemplo, la lluvia, el corazón, el sueño, el alma, la soledad, la tristeza e incluso, en ocasiones –por medio del desdoblamiento del yo lírico–, él mismo, funcionan como posibles interlocutores y el poema se transforma en una llamada de auxilio, en un querer salir de sí mismo proyectándose en el otro de manera que el yo poético pueda integrarse a ese mundo que siente ajeno. En los siguientes versos, por ejemplo, se dirige a la lluvia:

Llégate, lluvia, aquí,
[...]
Gráname, lluvia, gráname.
[...]
Llégate a mí, descúbreme
aquí dentro, encerrado
en esta clausurada morada solitaria,
y bátela con furia, sé diluvio
para su despiadada resistencia.
Destrúyela y fecúndame.

El recurso del desdoblamiento, e incluso la dramatización del sentimiento, aunque poco frecuentes en su obra, permiten al yo lírico buscarse en sí mismo, incluso haciendo, en ocasiones, referencias a España, esa tierra lejana a la que quizá pertenece pero que no alcanza a concebir:

Conmigo, compañero,
en esta tierra alta,
al alivio rosado
de la aurora descansa.
[...]
Miraremos las tierras
que allá quedan, lejanas.
El horizonte es claro
y limpia la mirada.

[9] Ángel González, en su "Prólogo" a *Cuestión de amor y otros poemas*, se refiere a la relación que aparece en los poemas de Rius entre un "yo" y un "otro". Sin embargo, él considera que esta relación se da principalmente en los casos en los que se utiliza el recurso del desdoblamiento del yo poético. Afirma, también, que el encuentro con el otro se da, en los poemas amorosos, al transformarse el monólogo en diálogo. Si bien esto es cierto, más frecuente y, en mi opinión, más característico de la poesía de Luis Rius, es buscar el otro no únicamente en el yo lírico desdoblado sino en todo su entorno. El encuentro con el otro tampoco es privativo de los poemas amorosos, o de aquellos poemas en los que el yo poético se dirige a un tú, que es generalmente el ser amado, sino que se produce también cuando el yo poético logra salir de sí mismo para verse en el mundo: llámese ser amado, naturaleza, muerte, etc.

Tierras fuertes, corridas
de raíces amargas,
de hondas quebraduras,
¡qué dulces de mirarlas!

La sección "Arte de extranjería" la termina Rius con un poema titulado "Acta de extranjería". En este soneto Rius expresa, de manera condensada, todo su sentimiento del desarraigo, de la no pertenencia al mundo en el que vive y de su incesante búsqueda de sí mismo a través del otro. Es, a la vez, un "acta" y resumen de los tópicos y recursos que utiliza en toda la sección de "Arte de extranjería" para manifestar su sentimiento:

Acta de extranjería

¿De qué tierra será?, ¿dónde su mar?
—dicen—, ¿cuál es su sol, su aire, su río?
Mi origen se hizo pronto algo sombrío
y cuando a él vuelvo no lo vuelvo a hallar.

Cada vez que me pongo a caminar
hacia mí pierdo el rumbo, me desvío.
No hay aire, río, mar, tierra, sol mío.
Con lo que no soy yo voy siempre a dar.

Si acaso alguna vez logré mi encuentro
—fue camino el amor—, me hallé contigo
piel a piel, sombra a sombra, dentro a dentro,

el frágil y hondo espejo se rompió,
y ya de mí no queda más testigo
que ese otro extraño que también soy yo.

El sentirse ajeno del mundo de manera radical se pone de manifiesto en el primer cuarteto por medio de las preguntas que los demás se hacen acerca de su origen. Los elementos de la naturaleza que enumera le proporcionan un espejo, una referencia en la que no se refleja y con la que no está identificado. En este cuarteto también se expresa la soledad en la que se encuentra el yo lírico al ser sujeto de las preguntas de los otros. Y si en las preguntas acerca de su origen no encuentra respuesta, intenta responder, en la segunda estrofa del soneto, la pregunta de "¿quién soy yo?" al buscar identidad en las cosas a su alrededor: "No hay aire, río, mar, tierra, sol mío. / Con lo que no soy yo voy siempre a dar."

El resto del poema expresa una dialéctica peculiar (ya elucidada, por cierto, en el prólogo que Ángel González hace del libro que venimos

comentando) que caracteriza, en términos generales, la obra de Rius: aquélla que se establece entre el amor y la extranjería. Gracias al amor el yo lírico puede, "alguna vez", lograr salir de sí para, a través del ser amado, encontrarse, como la imagen encuentra su reflejo: "Si acaso alguna vez logré mi encuentro / –fue camino el amor–, me hallé contigo [...]." Sin embargo, el encuentro es sólo momentáneo. El reflejo, la identificación con el mundo y, por lo tanto, el encuentro de sí mismo, es efímero, pues "el frágil y hondo espejo se rompió, / y ya de mí no queda más testigo / que ese otro extraño que también soy yo." Con esto, el poeta expresa su impotencia para salir de sí mismo. Como no ha conseguido identificarse con lo que se encuentra fuera, con el mundo, sólo se encuentra a sí mismo, pero como un extraño, sin haber logrado totalmente la identificación con el otro que le permitiera reconocerse a sí mismo y responder la pregunta "¿quién soy yo?", sin encontrar a "ese otro extraño que también soy yo". Se diría que su poesía es búsqueda de camino –imagen, por cierto, muy frecuente en sus poemas– en la que el yo lírico no puede aun moverse, ni salir de sí ni, por lo tanto, volver.

No obstante, no todo es desolación en los poemas de Luis Rius. Con la tercera estrofa de este soneto se abre toda esa segunda vertiente que él considera, junto con la "extranjería", su tema por excelencia: el amor, que es, por cierto, uno de los pocos medios que tiene para encontrarse a sí mismo. Si bien la pregunta "¿quién soy yo?" no puede, a pesar de los esfuerzos del poeta, responderse de manera explícita, hay momentos en los que la angustia de sentirse desarraigado desaparece por encontrarse, por fin y verdaderamente, con el otro. Sin embargo, el encuentro con el otro se da de manera peculiar: es embeleso ante el mundo, ante el ritmo, ante la poesía; embeleso que surge del amor y que permite que la angustia quede por momentos olvidada. De ahí toda esa otra vertiente amorosa y erótica de su poesía; de ahí "Cuestión de amor", la segunda sección de su testamento; de ahí también todos los poemas, homenajes a la danza de Pilar Rioja, que se recogen en su libro bajo la sección de "Invención varia".

Intentar establecer la forma en que estos poemas son una respuesta a sus preguntas y son una especie de reconciliación con el mundo y consigo mismo, excedería con mucho los límites de este trabajo. Baste decir que el embeleso permite que el yo lírico se olvide de sí y se vea en lo externo a él, en las cosas que permiten percibir restos de armonía en este mundo dividido, impenetrable para él. El ritmo de la danza, por mostrar sólo un ejemplo, puede marcar al mundo con su nota de armonía y convertirlo en sólo ritmo:

Como si el aire pudiera
ser visto y ser invisibles
los cuerpos; como si oyera
sólo el oído inaudibles

ritmos de un son sin sonido,
los sonoros no sonando;
y ya las flores, volando,
vieran el vuelo abatido

de las aves voladoras;
así mientras bailadoras
tus manos y tu cintura
vuelven aire tu figura,

el mundo real se desmiente
para hacerse a tu manera,
cual si en ti se descubriera
por fin verdaderamente.

LUIS RIUS. CORAZÓN DESARRAIGADO

GONZALO CELORIO
Universidad Nacional Autonóma de México

Ay, mi corazón, tan triste,
tan dulce tu desvarío.
Corazón desarraigado,
sol a la tarde nacido
para correr horizontes
largos de ausencia y olvido

Luis Rius, *Canciones de ausencia*

El ademán siempre precedía a la palabra, como si primero fuera la carne y luego el verbo; primero el impulso y luego la voz que lo define, que lo contiene, que lo explica. Así hablaba Luis Rius, con una gestualidad sutil que anticipaba ligeramente la frase —como un eco invertido— y que en algo se parecía a la creación poética, a ese sacudimiento del alma de donde surge la imagen que el espíritu, después, articula en el poema. Así hablaba y así leía Luis Rius en el salón de clases, ante sus numerosos alumnos. Leía con gracia, con entusiasmo, con naturalidad y con la perfección de un castellano empeñado en pronunciarlo todo salvo el artificio.

El sol de la tarde le iluminaba la cabellera y lo hacía acreedor, por extensión, de la imagen que García Lorca le regaló a Sánchez Mejías:

Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.

Conocí a Luis Rius el mismo día que ingresé a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad. Los más prominentes profesores del Colegio de Letras estaban reunidos esa tarde alrededor de un magro escritorio de un salón de clases para autorizar la inscripción a las diferentes asignaturas que elegían los alumnos de primer ingreso. Entre

ellos se encontraba el maestro Rius que a la sazón, ¡Ay de mí, Alhama!, era considerablemente más joven que yo ahora que lo evoco. Aprobaron la selección de materias que había hecho entre ese lujosísimo espectro de posibilidades académicas que brindaba la Facultad a sus estudiantes, y Luis Rius en particular, con una cortesía que se antojaba de algún modo agradecida, me dio la bienvenida a la literatura. Muy pronto supe de su condición de exiliado, que no era por cierto un signo distintivo, porque eran muchos y muy notables los profesores de la Facultad que provenían del exilio español republicano: Wenceslao Roces, José Gaos, Juan Rejano, Adolfo Sánchez Vázquez, Juan Antonio Ortega y Medina, Carlos Bosch, Ramón Xirau, Arturo Souto, al grado de que sentí, desde aquella amable recepción, que el exiliado era yo, procedente de un ámbito ajeno a la literatura y acogido con beneplácito en la República de las Letras.

No tomé clase con Luis Rius durante mi primer año lectivo en la Facultad, pero para el segundo alcancé a inscribirme en su curso de literatura castellana medieval, que estaba saturado. El salón de clases se abarrotaba principalmente de estudiantes del sexo femenino, que enrarecían el aire con suspiros cuando el maestro Rius decía, sin que los ojos, perdidos en los volcanes aún visibles, se posaran en el texto, un romance fronterizo o una cantiga serrana, unas coplas dolorosas o unos risueños villancicos. O aquel romance del Infante Arnaldos que termina con una invitación a la aventura de la vida y de la poesía que excluye a los profanos: "Yo no digo mi canción / sino a quien conmigo va".

Yo me tenía que sentar en la tarima porque el salón 201 tenía capacidad para sesenta alumnos y entrábamos en él cerca de cien, y porque en esos tiempos anteriores al movimiento estudiantil de 1968 todavía se acostumbraba que los varones cedieran el asiento a las compañeras, gesto sin duda abnegado que ahora, en alguna universidad norteamericana, podría llevar al caballero que tal hiciere a enfrentar un juicio por discriminación u hostigamiento sexual. Y si bien es cierto que eran las mujeres las que suspiraban, también lo es que los hombres quedábamos cautivos en las disertaciones y las lecturas del maestro Rius. Oírlo discernir sobre la poesía castellana del medioevo, de Gonzalo de Berceo a Jorge Manrique, del Arcipreste de Hita al Marqués de Santillana, y leerla una y otra vez antes de que la memoria, considerada excluyente del entendimiento, cayera en franco desprestigio, fue la mejor inversión para iniciar nuestro patrimonio poético. Una vez, en una clase, leyó siete veces uno de los proverbios morales de Sem Tob, que decía:

Por nacer en espino
la rosa, yo no siento
que pierde, ni el buen vino
por salir del sarmiento.

Nin vale el azor menos
porque en vil nido siga,
nin los enxemplos buenos
porque judío los diga.

Y a cada repetición aquellos versos se hacían más felices, en buena medida por la felicidad que Rius les imprimía ante la imposible tarea de explicar lo inexplicable, lo que dice más de lo que se puede decir de eso que dice. Y se solazaba en cada estrofa y su mirada, a saber si de propósito o porque los "sentidos quedaban a todo lo demás adormecidos", se alejaba en silencio, por el humo de los ininterrumpidos cigarrillos *Filtron*, y escalaba los volcanes, sin que se oyera la respiración de nadie, y regresaba al fin para decir la estrofa siguiente, llevándola precisamente al estadio donde la palabra felicidad une sus acepciones de dicha y de fortuna; de alegría y oportunidad; de placer y exactitud. Dichos por él, estos versos de Sem Tob eran ciertamente felices.

Rius convocaba en su clase al Arcipreste de Hita, quien pasaba, merced al puente que tendía la voz del maestro, del siglo XIV a nuestro tiempo para hablarnos con gracia, con simpatía, con agudeza, de sus peripecias amorosas. Convocaba al Arcipreste y al infante don Juan Manuel y a Alfonso el Sabio y a Pero López de Ayala y a Gil Vicente, que acudían a nosotros con absoluta naturalidad, con absoluta vigencia, acaso porque la voz que los convocaba había abrevado en ellos y por ellos estaba articulada: "cuando Luis Rius se acerca —en temas y preocupaciones, en tono, en formas, en imágenes— a los poetas españoles del pasado —dice Ángel González— no está repitiendo sino recreando, continuando, revitalizando una larga tradición, estableciendo un diálogo con otras voces lejanas que resuenan en la suya".[1] Pero no hablemos ya del poeta, que todavía estamos hablando del maestro.

Para esa clase de Luis Rius leí muchos títulos de camisa verde de la colección Austral y buena parte de los Clásicos Castellanos encuadernados en piel, que pesaban poco, tal vez porque el texto de la obra, en cada página, no era mayor de tres o cuatro líneas habida cuenta de las abundantes notas al calce producidas por la erudición de los filólogos. Parecía más

[1] Ángel González, "Prólogo", en Luis Rius, *Cuestión de amor y otros poemas*, México, Promexa, 1984, p. 21.

bien que el texto fuera una nota a la cabeza de la página apoyada en el aparato crítico que constituía el verdadero discurso de la obra.

Y en esa línea divisoria entre la poesía y la erudición Luis Rius caminaba con asombroso equilibrio. Su gracia, su intuición poética, su finísima sensibilidad hacían que pasara inadvertida la sabiduría proveniente del estudio y de la disciplina sin la cual aquéllas carecerían de sustento. Algo semejante sucedía con esa su apostura que algún necio podría considerar la única causa de su prestigio cuando, por generar juicios como éste, más que favorecerlo mucho lo perjudicaba.

Durante ese curso de literatura medieval que abarcaba dos semestres, Luis Rius no me conoció. Los alumnos teníamos muy pocas oportunidades de participar en una clase que daba cabida a más de noventa alumnos, y menos aun si se pertenecía al minoritario grupo de los hombres, que era relegado cuando, al término de la sesión, las mujeres se arremolinaban alrededor del escritorio del maestro. Luis Rius realmente sólo tuvo alumnas.

No me conoció sino hasta su regreso de España. A la muerte de Franco, había vuelto a Cuenca, a Tarancón, el poeta desterrado desde niño que, con los ojos fijos en el mar —él, que era de tierra adentro allá y acá—, siempre había soñado con volver a su tierra natal:

> Soy yo que he venido
> como ayer, mañana y siempre,
> con mi destierro a la espalda
> a soñar.

Había vuelto a España a malgastar una herencia, según se dice a lo mejor con intención metafórica, porque acaso al regresar a la tierra de la que salió tan temprano y a la que quiso volver durante años, lustros, décadas, sintió una heredad perdida, se supo de otra parte en donde también, ay, era extranjero. Sienta en su "Acta de extranjería" estos versos desolados:

> ¿De qué tierra será?, ¿dónde su mar?
> —dicen— ¿cuál es su sol, su aire, su río?
> Mi origen se hizo pronto algo sombrío
> y cuando a él vuelvo no lo vuelvo a hallar.
>
> Cada vez que me pongo a caminar
> hacia mí, pierdo el rumbo, me desvío.
> No hay aire, río, mar, tierra, sol mío.
> Con lo que no soy yo voy siempre a dar.

Si acaso alguna vez logré mi encuentro
—fue camino el amor—, me hallé contigo
piel a piel, sombra a sombra, dentro a dentro,

el frágil y hondo espejo se rompió,
y ya de mí no queda más testigo
que ese otro extraño que también soy yo.

De regreso de su regreso coincidimos en el ámbito apasionado y ciertamente peligroso del tablao flamenco.

No me voy a referir al sinuoso itinerario que me condujo al Corral de la Morería, remedo de un tablao madrileño, de la colonia Juárez, a la sazón regenteado por un bailaor de cara cortada a *cuchillo*, llamado Cristóbal Reyes, que guardaba un desprecio inveterado en las comisuras de los labios y que bailaba portentosamente, y dignificado por Carmen Mora, bailaora madura a quien siempre vi de perfil aunque la viera de frente, como la efigie de una moneda, como la muerte de Antonio Torres Heredia, hijo y nieto de Camborios. No es éste el sitio para hablar de las noches enteras que pasé ahí durante meses enteros, durante años enteros, pero sí para decir que al conocer de cerca el escenario donde afloraba la sensibilidad de Luis —"Yo no digo mi canción / sino a quien conmigo va"—, entendí su pasión por el cante y por el baile flamencos, su amor por la gran bailarina Pilar Rioja, resuelto en finísimas canciones a ella dedicadas, su confusión de la vida y la literatura y acaso su capacidad de llevar hasta la muerte pasión tan desbordada.

Luis amaba la belleza de la mujer, tanto como la poesía y la libertad. Cortés, siempre cortés y fino, transformaba en panegírico esa tradición tan española del piropo —que suele ser ingenioso pero que a veces es vulgar. Buena parte de sus poemas de amor son panegíricos, no en el sentido retórico y adulatorio que la palabra connota, sino en tanto que poética del elogio, como el delicioso poema que abre *Canciones a Pilar Rioja*, en el que, por la vía del contraste extremo, le da verosimilitud a una imagen en principio hiperbólica, que se vuelve absolutamente convincente:

Podría bailar
en un tablado de agua
sin que su pie la turbase,
sin que lastimara al agua.
No en el aire, que, al fin, es
humano el ángel que baila.
No, en el aire no podría,
pero sí en el agua.

Ahora bien, si esa belleza, aun detenida, es admirable:

> Aun inmóvil, es danza
> la estatua de tu cuerpo,

en movimiento es deslumbrante:

> así, mientras bailadoras
> tus manos y tu cintura
> vuelven aire tu figura,
> el mundo real se desmiente
> para hacerse a tu manera,
> cual si en ti se descubriera
> por fin verdaderamente.

En un poema titulado "La danza lleva al poeta a recordar su propio origen", Rius recobra su territorio perdido y lo libera del odio que en él perpetró la historia, porque la danza es la imagen misma de la libertad.

> Todo lo que es España está en la hondura
> que le das a su ritmo y a su acento.
> Tú redimes a España con tu danza,
> su odio y piedad salvados por tu cuerpo.

Frente al flamenco no tengo ninguna erudición. No soy como Luis, que al primer acorde reconocía si lo que se tocaba iba por seguiriyas o por peteneras, por bulerías o por tangos, y que sabía tantas coplas como aquel cantaor del Mesón de Triana que una vez prometió cantarme cinco kilómetros de fandangos —y creo que lo cumplió. Pero sé, sin que yo lo pueda expresar, lo que el flamenco expresa y los sentimientos que puede generar. No conozco otra danza que ofrezca un espectro más amplio de expresión y que pueda pasar, por tanto, del movimiento fino y elegante de los brazos que parecerían estar inventando el aire —"Pues que me faltan alas, ¡vuelen ellos!"—, al desplante de unas piernas contundentes que se abren para pasar entre ellas la cola serpentina del vestido de lunares; del gesto ceñudo y hondo que parece embestirnos, que tensa todos los tirantes del cuello y que le da relieve al mapa completo de la espalda, a la sabrosura de una boca que sonríe satisfecha:

> Y nació esa sonrisa de tus labios
> entreabiertos, mojados, silenciosos;
> de tus dientes menudos,

de tus rasgados ojos;
de tus vagos, alados pensamientos

Por haberla compartido, creo entender, sin erudición y sin ciencia, la pasión de Luis por la belleza, por la gracia, por la donosura de una bailarina; creo entender la esclavitud a la que puede someternos el timbre de una voz como la de Bernarda de Utrera o la altivez de un cuello como el de Lorena Vargas, el desplante de un tacón preciso y contumaz, el brillo de unos ojos macarenos, el extravío de unas palmas ajenas a la mirada y atentas al oído, el perfil de un gran final. Esa es la pasión: la esclavitud a aquello que nos libera y que quisiéramos, inútilmente poseer. La pasión se padece y, cuando se comparte esa pasión, se compadece.

Compadecí a Luis Rius más allá del flamenco. Compadecimos todos su soledad, su extranjería, su muerte. Como don Quijote, confundió la vida con la literatura y por transmutar la primera en la segunda, renunció a ella. Se inmoló. Lo compadecí pero no lo conocí de veras. ¿Quién lo conoció? Acaso ni él se conoció, siempre extrañado de sí mismo:

Llegó aquí. Extranjero
fue de sus palabras
y de sus silencios,
de todas sus horas,
de su mismo cuerpo.

No lo conocí. Lo vi, lo admiré, seguramente lo envidié, lamenté su muerte temprana y lo quise más de lo que él hubiera podido sospechar, porque Luis Rius fue mi maestro pero yo nunca fui su alumno.

No obstante, su poesía nos revela su intimidad adolorida por la ausencia de lo otro —la patria, la tierra, la mujer, él mismo— y a veces ilusionada en su advenimiento, pero siempre en la zozobra, en el desasosiego de quien tiene un "corazón desarraigado".

Luis Rius llegó a México antes de cumplir los diez años de edad. Aquí se formó, aquí vivió, aquí escribió y aquí murió también. No obstante, y para regocijo de nuestros oídos, nunca dejó de pronunciar a la manera castellana y nunca abandonó el estudio de la lírica española de la que tanto se nutrió su propia poesía, de las jarchas mozárabes a Antonio Machado, de las canciones de amigo a León Felipe. Habría que decir, sin embargo, que su voz —la voz más profunda, la de la poesía— se modula de manera diferente a la de la tradición hispánica y cobra esa cortesía, ese pudor, propios de nuestra poesía, de los que ya hablaba Bernardo de Balbuena en el siglo XVII al referirse a las peculiaridades idiomáticas de la sociedad mexicana:

donde se habla el español lenguaje
más puro y con mayor cortesanía,
vestido de un bellísimo ropaje
que le da propiedad, gracia, agudeza
en casto, limpio, liso y grave traje.

Esas maneras tan finas y delicadas de Luis Rius, lo mismo en el decir que en el escribir, acercan su obra, aunque él quizás no lo admitiera, más a Francisco de Terrazas que a Fray Luis de León, más a Juan Ruiz de Alarcón que a Quevedo, más a Sor Juana que a Góngora y, aunque me reprobara por semejante audacia, más a Ramón López Velarde, que con épica sordina habla de la suavidad de la patria en tiempos de aspereza, que al mismo León Felipe que explica por qué habla tan alto el español.

Si Luis Rius siempre tuvo el corazón desarraigado, a pesar de que su voz adquiriera el timbre mexicano del susurro y de la confesión del que habla Villaurrutia, fue porque la guerra lo destetó prematuramente de la hispanidad. Al hablar de los niños del destierro, "esos niños muy tristes / que no entienden la clase ningún día", Ángel González dice que "para la débil memoria y la mínima experiencia de los niños, la tierra perdida tuvo que convertirse pronto en una borrosa referencia".[2] Creo exactamente lo contrario: la infancia es la zona más intransigente de la vida, la que no hace concesiones, la que más experimenta, la que más se recuerda, la que más fija el corazón. Desarraigado, el corazón escribe estos versos dolorosos que definen el exilio y con los cuales quiero terminar: "Es una sierpe herida / que se arrastra en la noche congelada / de un invierno sin tierra."

[2] *Ibid*, p. 10.

Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México
se terminó de imprimir en enero de 1995 en los talleres
de Corporación Industrial Gráfica, S.A. de C.V.
Cerro Tres Marías 354, col. Campestre Churubusco, México, D.F.
Se tiraron 1000 ejemplares más sobrantes para reposición. Cuidó la edición
el Departamento de Publicaciones de El Colegio de México.
Tipografía y formación a cargo del Departamento de Autoedición.



serie
LITERATURA
DEL EXILIO
ESPAÑOL
2

Este libro, fruto de un coloquio internacional celebrado en El Colegio de México en mayo de 1993, pretende no sólo ofrecer una amplia gama de reflexiones en torno al problema de las complejas relaciones entre poesía y exilio, sino también reunir una serie de investigaciones originales sobre distintos aspectos de la inmensa obra que han dejado —y que siguen dejando— los poetas españoles exiliados en México a raíz de la Guerra Civil. El libro tiene un doble fondo: por un lado, se recogen las ponencias de destacados especialistas en el campo (investigadores de España, Inglaterra, Canadá, Estados Unidos y México); y, por otro, participan con sus testimonios algunos de los poetas y escritores que han vivido la experiencia del exilio en este país.

Los temas tratados son muy variados. Se habla, desde luego, de la poesía escrita por los poetas españoles en el exilio. Pero se ofrecen también estudios acerca de la integración de estos poetas a la vida cultural mexicana, de su visión del Nuevo Mundo, de las revistas que editaron aquí (muchas veces en colaboración con los mexicanos), de la estrecha vinculación que se dio entre poetas y pintores del exilio, de los problemas específicos enfrentados por los poetas de lengua catalana, así como de la experiencia del exilio de los poetas hispanomexicanos, o sea de los que llegaron a México en la niñez. El panorama no pretende ser completo, pero sí indicativo de las distintas actitudes asumidas por los poetas españoles en el destierro, así como de la riquísima herencia que han dejado aquí a lo largo de los años.

CM
Centro de Estudios
Lingüísticos y Literarios
EL COLEGIO DE MÉXICO