

Pablo Muñoz Covarrubias

**Tres conversaciones en Nepantla:
Poesía, vida y exilio de españoles
e hispanomexicanos**

Tres conversaciones en Nepantla: Poesía, vida y exilio de españoles e hispanomexicanos

Pablo Muñoz Covarrubias



Tres conversaciones en Nepantla: Poesía, vida y exilio de españoles
e hispanomexicanos

© Pablo Muñoz Covarrubias

Primera edición: agosto de 2023, Ciudad de México, México

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© Universidad Autónoma Metropolitana
Prolongación Canal de Miramontes Núm. 3855
Ex Hacienda San Juan de Dios
Alcaldía Tlalpan, 14387, Ciudad de México, México

Unidad Iztapalapa
Consejo Editorial de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades
Av. Ferrocarril San Rafael Atlixco Núm. 186
Col. Leyes de Reforma 1 A Sección
Alcaldía Iztapalapa
C.P. 09310, Ciudad de México, México

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© Editorial Gedisa Mexicana, S.A.
Tepeji No. 86, Col. Roma Sur
06760, Ciudad de México, México
www.gedisa-mexico.com
gedisa@gedisa-mexico.com

ISBN Gedisa: 978-607-8866-63-2

ISBN UAM: 978-607-28-2915-2

IBIC: HPX

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Este libro ha sido dictaminado positivamente por pares académicos ciegos y externos a través del Consejo Editorial de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-I, se privilegia con el aval de la institución coeditora.

Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o cualquier otro idioma.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector General

José Antonio De los Reyes Heredia

Secretaria General

Norma Rondero López

Coordinadora General de Difusión

Yissel Arce Padrón

Directora de Publicaciones y Promoción Editorial

Freja Innna Cervantes Becerril

UNIDAD IZTAPALAPA

Rectora

Verónica Medina Bañuelos

Secretario

Javier Rodríguez Lagunas

Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades

José Régulo Morales Calderón

*Coordinadora General del Consejo Editorial
de Ciencias Sociales y Humanidades*

Alicia Lindón Villoria

Comité Editorial de Libros

Pablo Castro Domingo

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Pedro Castro Martínez

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Carlos Alberto Ríos Gordillo

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

Nora Nidia Garro Bordonaro

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Gustavo Leyva Martínez

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Alicia Lindón Villoria

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

José Manuel Valenzuela Arce

El Colegio de la Frontera Norte-Tijuana

El manuscrito de este libro ingresó al Comité Editorial de Libros del Consejo Editorial de Ciencias Sociales y Humanidades, para iniciar el proceso de arbitraje doble ciego por parte de especialistas externos en la Sesión de Primavera 2022, celebrada el 20 de julio de 2022 y quedó aprobado para su publicación el 10 de enero de 2023.

Índice

1. <i>La mar de en medio: una introducción</i>	15
2. León Felipe	47
3. Emilio Prados	83
4. Pedro Garfias	119
5. Bandera, áncora y brújula	153
Referencias	161

Reprendiendo yo a un indio (con motivo) de ciertas cosas, y en particular, de que había andado arrastrado, recogiendo dineros, con malas noches y peores días y, al cabo de haber allegado tanto dinero y con tanto trabajo, hace una boda y convida al pueblo todo y gástalo todo, y así, riñéndole el mal que había hecho, me respondió: “Padre, no te espantes, pues todavía estamos *nepantla*”, y como entendiése lo que quería decir por aquel vocablo y metáfora, que quiere decir “estar en medio”, torné a insistir me dijese qué medio era aquel en que estaban. Me dijo que como no estaban aún bien arraigados en la fe, que no me espantase; de manera que aún estaban neutros, que ni bien acudían a la una ley, ni a la otra, o por mejor decir, que creían en Dios y que juntamente acudían a sus costumbres antiguas y ritos del demonio, y esto quiso decir aquel en su abominable excusa de que aún permanecían “en medio y eran neutros”.

Diego Durán, *Historia de las Indias*
y en el *Gran diccionario náhuatl*.

[...]

La palabra del hombre
es hija de la muerte.
Hablamos porque somos
mortales: las palabras
nos son signos, son años.
Al decir lo que dicen
los nombres que decimos
dicen tiempo: nos dicen,
somos nombres del tiempo.
Conversar es humano.

Octavio Paz, *Árbol adentro*.

Para Ana Paula Hernández y Mariana Escalante,
siempre en la memoria

Advertencia preliminar

Si es verdad que las palabras se las lleva el viento, la responsabilidad del crítico literario es impedir que en el torbellino se confundan y se pierdan las que más nos importan, aquellas que nos hablan acerca de los hechos en que las generaciones mejor se definen en su paso por la vida y por el mundo. La literatura es la casa en que reposan todas esas palabras. Las páginas que aquí prosiguen no tienen otro propósito que recobrar las conversaciones de aquellos que ya no están; o bien, que aún persisten y resisten entre nosotros desde la vejez, hombres y mujeres que en sus años entremezclan vida, poesía y exilio. Escribir es atestiguar, con cada renglón que se apunta, un mar de incertidumbres; todos los autores que aquí se convocan nadaron en aguas inciertas y convirtieron sus experiencias en testimonios y en literatura, en obras que por estar desperdigadas no viven siempre en el recinto al que se les quiere restituir. Las conversaciones en Nepantla que este ensayo aloja se configuran con guiños, silencios, palabras, imágenes, metáforas, malentendidos.¹

Del método de este estudio sólo puede decirse que son la intuición, la curiosidad y el amor los elementos que lo avalan.

¹ Según Arturo Souto Alabarce (1981), el historiador Francisco de la Maza usó por primera vez el término Nepantla con esta significación añadida; aquí se escribirá con mayúscula para postular un lugar en realidad imposible entre México y España.

1. *La mar de en medio*: una introducción

Años antes del estallido de la Guerra Civil, cuando todavía no podía preverse cuál sería el trágico futuro de su nación, Miguel de Unamuno planteó una idea sin duda polémica. Para el escritor e intelectual vasco, “España misma es una nación, o si queremos mejor, un pueblo *salido*, desterrado. Nuestra propia tierra es un destierro. Todo español que tenga conciencia viva y clara de su españolidad se siente desterrado y tiene que decirse arreo: ‘¡nuestro reino no es de este mundo!’” (Unamuno, 1955, p. 162). La premisa puede aceptarse si se comparte, por principio de cuentas, una visión religiosa o filosófica; y si se entiende la vida como un *salir* hacia algo que está siempre más allá: del ser al estar, de la esencia a la existencia. Interesantemente, Edward Said definió el exilio, por su parte, como “un estado discontinuo del ser”: una perspectiva otra vez ontológica. Lo que escribió Unamuno –y hay que insistir en ello– se ajustaba según él con las circunstancias de los españoles que sí tenían la conciencia de su *españolidad*, pero no con las del género humano en su vasto conjunto. Los españoles tienen por vocación y destino, para Unamuno, el destierro, y eso los vuelve aparentemente distintos de los demás hombres

y pueblos. Hoy nos resulta extraña la operación llevada a cabo en este fragmento: buscar la excepcionalidad de los países y de los pueblos en sus características y en actitudes sólo en teoría particulares. Por supuesto, Unamuno hizo la observación como un intento más para indicar en qué consistiría lo español, tal y como se venía realizando en los debates culturales de la época e incluso antes y todavía después; podría creerse que se trata más bien de una experiencia universal que consiste en sentirnos separados de nuestro origen primero. Sin embargo, muy poco prudente sería, por otra parte, relativizar y olvidar la radical experiencia que ha colocado a millones de personas en situaciones penosas y desafiantes, por ejemplo, a don Miguel de Unamuno durante su forzada estancia en Fuerteventura y Hendaya por culpa de la persecución política y por la intolerancia monárquica y dictatorial del régimen. Claudio Guillén ha insistido con toda razón en no olvidar la substancia de la experiencia del exilio, su profundidad innegable y su marca intransferible:

¿Es el exilio lo que siente el hombre cuya relación con el mundo no es sino extrañeza, ruptura y soledad? ¿No es superficial el no querer distinguir ese sentimiento de las condiciones que se le imponen a quien abruptamente se encuentra transportado o expulsado a otra sociedad, con diferentes presupuestos cotidianos, otro sistema de convenciones, otros modos de comunicación y hasta otro idioma? ¿O consiste lo superficial precisamente en no comprender lo que tienen en común esas situaciones aparentemente dispares, es decir, en no percibir la profundidad real y subyacente de la metáfora? (Guillén, 1995, p. 145).

Muchos fueron los destierros y los exilios peninsulares a lo largo de los siglos que merecen nuestra atención: el de los judíos, el de los musulmanes, el de los heterodoxos, el de los jesuitas, el de los liberales, el de los protestantes, el de todos aquellos que no se ajustaron con la idea que España –por lo menos desde la oficialidad– se hizo de sí misma y que falseaba, en realidad, su ser permanentemente diverso

y complejísimo.² El destierro de 1939, que después se convertiría en exilio y en transtierro, al decir de José Gaos, representa sin duda un momento trágico para España y para Europa, pero también para la civilización humana entera, drama que hoy también se vive con los múltiples movimientos de migrantes que sufren el miedo, el frío, el hambre, la guerra, la persecución, el acoso, la violencia y la desatención de muchos gobernantes más concentrados en complacer a sus electorados nacionalistas que en encarar humana y compasivamente los retos de la hora que transcurre. Es arduo imaginar la incertidumbre de todos aquellos que abandonan su hogar, su pueblo o su ciudad, sus amigos, sus rutinas y su país en pos de lo desconocido. Ante la posibilidad real de la cárcel, del paredón de fusilamiento o de los trabajos forzados, muchos de los españoles republicanos de 1939 prefieren la incertidumbre que significa ir hacia una tierra ignota donde se les exige no sólo vivir, sino sobrevivir, procurar la conciliación entre lo que fue, lo que es y lo que pudo haber sido. Y lograr aquello que Pedro Garfias sintetizó en un magnífico verso en que reta la temporalidad lineal: “¿Qué éramos, ante el signo del mañana, qué éramos?”. El exilio obliga a los hombres y mujeres a experimentar crisis no sólo económicas, lingüísticas y culturales, sino también psicológicas, anímicas y espirituales. Abandonar la tierra implica verse obligado a encontrar un sitio en que uno pueda justificar una trayectoria vital, día tras día, hora tras hora, ante los demás y también ante sí mismo. Es un recordatorio palpitante de la soledad permanente del hombre. Como bien lo vio Juan Rejano, la soledad del desterrado es singular y es un desafío casi metafísico: “Y comprended esta soledad. La soledad es la atmósfera propia del desterrado. La fe de sus dudas. El cielo de sus melancolías. En la soledad guarda el desterrado toda la voluntad –toda la fidelidad– para seguir

² Henry Kamen (2007) estudió la expulsión como una constante en la historia de España desde finales de la Edad Media. Acerca del exilio de los años treinta, el investigador observó que “the emigration of the greater part of the cultural elite between 1936 and 1939 was wholly unprecedented. For over four centuries, there had been periodic expulsions and departures, but never before had such a systematic flight of the educated classes occurred” (p. 321).

siendo quien fue. ¡Quién fue! Que ésa es la difícil tarea de la raíz en el aire” (Rejano, 2000, p. 107). María Zambrano también usó la muy elocuente imagen de las raíces para ilustrar la experiencia: “De destierro en destierro, en cada uno de ellos el exiliado va muriendo, desposeyéndose, desenraizándose” (1990, p. 37).

Si alguna una vez el destierro fue el término justo para señalar la expulsión del vasallo que así perdía sus tierras por un desacato real, en épocas posteriores la palabra se va a convertir más bien en una figura retórica: la pérdida de la tierra es la metonimia que mejor representa un universo muy amplio de pérdidas. No deja de ser significativo que para denominar el fenómeno resulte difícil encontrar una palabra justa o aceptable. Ser refugiado significa la búsqueda de un lugar donde guarecerse por una temporada, por un tiempo que se supondría acotado (para Said es un término moderno que ilustra el papel del Estado que va a aceptar refugiados en sus territorios).³ Ser un exiliado es, para volver a lo dicho por Unamuno, hallarse desplazado del sitio al que por origen y por derecho se pertenece, ser miembro de un “pueblo salido” o de una comunidad obligada, sin más, a dejar su espacio.⁴ También existe la discutida no-

³ Giorgio Agamben (1996) ha compartido, por su parte, una influyente reflexión acerca del estatuto legal e histórico del exilio; revisó el estudio la relación entre el individuo y el Estado, y el momento en que este último decide desentenderse de sus ciudadanos. La reflexión de Agamben termina por definirse en los territorios de la filosofía.

⁴ En “Exilio y literatura”, Gerardo Deniz ofrece una revisión interesante del contenido del término desde el punto de vista gnóstico; es decir, de la situación del hombre en el mundo y la posibilidad que tendrá o no de reinsertarse en el sitio de su origen espiritual. Además, plantea Deniz toda la literatura, en los términos más generales posibles, como fruto del exilio. En el mismo ensayo, recuerda una de las controversias en torno al uso de la palabra, lo cual confirma las dificultades en su uso: “Recuerdo, por ejemplo –un caso entre mis análogos–, la vez que asistí, hace mucho, a un duelo entre titanes. Uno sostenía que debía decirse ‘exiliado’, el otro que ‘exilado’, el tercero que se trataba de una palabra inexistente, superflua y perniciosa, ausente del diccionario de la Academia (en efecto, así ocurría por entonces). Yo acostumbraba ‘exiliado’ (y continuo), pero los argumentos a favor de ‘exilado’ me parecían asimismo muy razonables. Hoy la Academia trae ‘exiliado’, todo el mundo la aplaude, y hasta hay quien acepta también ‘exilado’. Quienes se oponían en redondo a la palabra han

ción de “exilio interior”, salir hacia adentro, quedarse entre los confines del país que ha sido sometido por lamentables figuras autoritarias, por ejemplo, las del franquismo (Manuel Aznar Soler [2017] ha señalado la contradicción que hay en este concepto; por su parte, Paul Ilie lo describió como un “estado de ánimo” [1981]). No ha faltado tampoco quien hable de diáspora, tal y como ocurrió con los judíos después de la destrucción del Templo: la dispersión de las tribus por el mundo. Es de reconocerse que la multiplicación de los términos puede confundir el entendimiento de lo que se habla en cada caso, además de que no todos los hombres ni tampoco todas las mujeres afrontaron de igual manera esta situación excepcional: algunos optan por volver a su país en la primera oportunidad que se les presenta; otros renuncian sin más a la idea y mueren sin la vuelta y sin el reencuentro, tal y como ocurre con los poetas León Felipe (1884-1968), Emilio Prados (1899-1962) y Pedro Garfias (1901-1967). El poeta Enrique de Rivas, en su libro de memorias *Cuando acabe la guerra*, percibió con inteligencia –y también con desesperación– la dificultad terminológica:

Nótese que entonces y por muchos, muchísimos años, se ha hablado de “refugiados” y no de “exiliados”, término elegante y con un no sé qué de literario dorado que para nada tenía que ver con nosotros, como tampoco el más superferolítico “diáspora” que algún otro “hombre de cultura” ha pensado como más digno. De dorado nada, de digno, todo lo que se quiera o se pueda suponer; pero el hecho es que éramos “refugiados españoles” y refugiados comporta refugio y refugio persecución. El adjetivo comportaba igualmente causa y efecto. Al exiliado se le echa para que no estorbe; el que se refugia, lo hace para conservar la cabeza” (Rivas, 1992, p. 100).

Una alegoría interesante de estos procesos es la que nos propuso Jordi García: “La percepción del exilio como enfermedad crónica

muerto ya todos, al parecer” (2016a, p. 378). Una lúcida explicación acerca de la historia de estos términos, con las consideraciones políticas y lexicográficas indispensables, se encuentra en Montiel (2017).

e incurable, por ejemplo, tiende a silenciar las formas de reparación, consuelo o alivio que supieron fabricar numerosos exiliados después de ese primer instante de huida y vértigo” (García, 2010, p. 13). Si para tal o cual enfermedad no existe un remedio, habrá que aceptar el padecimiento sin más: la condición permanente del exiliado. Pero es de observarse, como también lo advierte García, que existen caminos para empezar a *negociar* entre la vida pretérita y lo que las condiciones nuevas han impuesto. Entre las respuestas más significativas que suelen darse, están las propias del arte y la literatura porque es allí donde se encara de forma más plena lo vivido; el arte, además, permite compartir lo personal y lo íntimo. Como observó Said, “la literatura sobre el exilio objetiva una angustia y unos apuros que la mayoría de la gente rara vez experimenta de primera mano”. Dichas circunstancias se vuelven un “catalizador de la escritura”, como lo apuntó Michel Ugarte (1999, p. 5). La literatura es pues el espacio ideal para *objetivar*, para acoger las ideas, los sentimientos y las experiencias del sujeto que se halla en tales circunstancias; y puede servir como un muy memorioso registro en que se anoten los descubrimientos personales: allí las voces acalladas se hacen por fin escuchar en la plaza pública, o combatirán por lo menos por ser oídas alguna vez en el futuro; se trata de una apuesta. El ejercicio poético se convierte, en estos casos, además en uno de los mecanismos irremplazables del hombre para alcanzar el consuelo y transformar el dolor en algo todavía más profundo y significativo: en poesía, en un discurso valioso, compartido y recurrente. La voz del poeta clama desde hace miles de años en el desierto (“El destierro enseña a vivir y a bastarse”, nos advirtió Demócrito). Sus palabras –las del poeta– son el mejor recuerdo y recuento de los acontecimientos sufridos por él y por su pueblo por su gran intensidad y belleza. Incluso en las experiencias del exilio, tan marcadas siempre por las pérdidas, hay ganancias tal y como lo piensa Angelina Muñiz-Huberman: “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” (1999, p. 180). No es que antes del exilio

de 1939 faltara la poesía, en todo caso, se abrieron caminos diferentes para su tránsito. Probablemente, es la Guerra Civil española el último episodio en la historia de la humanidad en que la poesía estuvo a la altura de la épica; en que los poetas y los lectores de poesía comprendieron inmejorablemente el papel que en ese sentido les tocó ocupar gracias a su trato con lo poético. Los poetas depositaron toda su confianza en los versos que escribieron, en su capacidad para animar a los combatientes y para defender una idea del mundo y, desde luego, del hombre (piénsese en la ejemplar y legendaria conducta de Antonio Machado). Hay una estela que se continúa gracias a la escritura de textos poéticos durante los largos años en que el poeta se mantiene alejado de su patria. Imposible entonces no asociar un acontecimiento con el otro, tal y como lo plantea Muñiz-Huberman: “Descenso físico a los infiernos también hubo. Dos, los más terribles. Guerra Civil española: destrucción de la utopía y la esperanza. Advenimiento de la muerte total. Dispersión de los pueblos. Lo que no puede volver a ser. Instauración de lo irreversible” (2002, p. 27).

Muchísimas páginas se han escrito acerca de la literatura del exilio. No resulta extraño que el fenómeno llame tanto la atención de los lectores y de los investigadores: se trata de una aventura o desventura que pone al hombre en una situación extrema, en que se interroga el individuo acerca de todas sus facetas y todas sus posibilidades futuras, las cuales parecen por un instante achicarse o aun esfumarse o cancelarse. Como ocurre con la enfermedad, y siguiendo con la alegoría planteada por Jordi García, el paciente reflexiona no sólo acerca de lo inmediato (el dolor como síntoma incontrovertible y las variadas incomodidades del cuadro clínico y hospitalario), sino también en torno a lo que ha sido su paso por el mundo y en la muerte como resultado definitivo e inexcusable. En el caso de la Guerra Civil de España y de la posguerra, hubo mucho que pensar, reflexionar, criticar y escribir acerca de los hechos que llevaron a una sociedad entera, una sociedad que se iba modernizando poco a poco, y cuya modernización democrática se vio truncada violentamente, a experimentar un conflicto en el fondo difícil de entender: ¿cuándo se plantó la semilla del desencuentro entre las

supuestas dos Españas? ¿Cómo fue posible todo aquello? ¿Por qué se resolvió con tal violencia y con tantas muertes? Como lo apuntó Manuel Azaña: ha de llegar el día en que las memorias de entonces parezcan pesadillas. Cada escritor, por una necesidad artística y humana, se ocupó de lo suyo, con el estilo y la voz de estas circunstancias y con resultados diversos y muchas veces francamente originales y aun sorprendentes: surgieron así respuestas tentativas para aquellas preguntas. En algunos casos, se escribió desde el exilio; en otros, en contra de la especificidad de la escritura que se desarrolló bajo esas condiciones. Recordemos aquí, por ejemplo, lo que Francisco Ayala, voz más que autorizada en esta materia, escribió: “[...] las jeremiadas del exilio provienen, no tanto de la experiencia concreta como de la idea misma de exilio [...]” (1981, p. 66). Esas *jeremiadas* son las quejas por la tierra perdida; el método para hacer patente, por medio de los actos objetivos de la escritura, al decir de Said, la supuesta cancelación del futuro. El exilio es algo que sucede, pero es también una idea que se construye, se confronta y que puede ser entonces materia muy polémica e incendiaria. En ese ámbito y con esas necesidades, la literatura tiene que convertirse en el medio ideal de esas expresiones siempre y cuando se recuerde lo que apuntó Claudio Guillén: “No sólo de literatura vive, en definitiva, el exiliado” (1995, p. 41). Son muchas las potestades del texto literario, sin embargo, la vida es todavía más compleja y demandante. Un camino que puede seguirse es aquel que busca entender por medio de la lectura de los textos cómo la vida alcanza nuevos significados y sentidos durante esta etapa. Es lo que aquí propongo: hacer un estudio de todas esas pistas que nos permitan imaginar y valorar algunas de las voces en sus diálogos vitales dentro del contexto del exilio en México. ¿Cómo dialogan los poetas viejos con los artistas jóvenes del exilio? Para entrar en materia, incluyo en esta introducción algunas ideas iniciales acerca del exilio, una revisión general de las generaciones que participaron en aquel episodio de la historia de España y la presentación de una propuesta novedosa para su estudio: los diálogos entre las generaciones de los poetas exiliados en México.

Lo anterior nos hace pensar en algo que por consabido a veces se olvida: el hecho de que el exilio se trata, por supuesto, de una vivencia compartida e individual, que se vive como parte de un grupo específico; sin embargo, el componente gregario no puede borrar las diferencias notables entre las personas, entre los poetas, entre los hombres y las mujeres que van a tener, cada uno y cada una, suertes y vivencias muy distintas. No hay dos exilios que sean absolutamente idénticos; y, por tanto, no hay dos maneras iguales en que se viva, se recree y se escriba acerca de lo acontecido. Frente a esta idea, si bien aceptable, sólo habría que establecer una condición más para aprobarla: que se reconozcan, sin embargo, los paralelismos y puntos de contacto; nadie es tan único que no comparta algunos de los detalles de su experiencia con las experiencias ajenas. En las siguientes páginas, reviso la forma en que lo propio y lo ajeno se afectan mutuamente; las maneras en que se vive y se desvive en las circunstancias históricas, geográficas y culturales de aquel momento: los puntos entonces de coincidencia y los diálogos explícitos e implícitos entre algunos de los principales actores de este episodio de la historia. En especial, bajo la consideración de que en el caso del exilio de 1939, y en el contexto particular de México como país de acogida, se establecen contingentes configurados con innegables diferencias artísticas, políticas e ideológicas, y también con un elemento que debe ser tomado en cuenta: la diversidad en las edades y por tanto en las expectativas frente a los mismos hechos —distintos efectos tendrá ser joven que ser viejo ante el inicio de un cambio tan drástico, brusco y aun exigente—. Si el exilio recuerda al hombre su orfandad, su soledad y su condición de ente separado y *salido*, es también una inmejorable oportunidad para establecer conversaciones, amistades y diálogos entre los miembros de las distintas generaciones o de los diversos grupos generacionales. En esas conversaciones podemos identificar las maneras en que es posible el encuentro con el *otro*. Mucho se ha insistido en el exilio como un proceso en que el extranjero se asombra frente a las realidades del país (recuérdense, por ejemplo, las muy sugerentes páginas de *Variaciones mexicanas* de Luis Cernuda o la colorida *Cornucopia de México* de José Moreno Villa); en el caso

de las comunidades que se asentaron en México llama la atención el descubrimiento allí de lo propio –la religión, el lenguaje, la arquitectura– y también el discernimiento de lo que será distinto –la personalidad, la visión de la historia, los usos de la lengua. Si bien esta dimensión debe ser atendida –el encuentro de los españoles con los mexicanos–, es mi opinión que hay otra vertiente que debe ser estudiada: la de los españoles frente a los españoles, la de los españoles frente a los hispanomexicanos. Las palabras que cruzan, los gestos que ellos intercambian, los textos que inspiran, las escrituras que los reflejan, los silencios que los unen, todas estas manifestaciones nos ayudan a rastrear las diferencias y las simpatías, los actos que sirvieron para unirlos en conversaciones a veces inmediatas y a veces postergadas, que van a desarrollarse a lo largo de las décadas y aun después de la muerte de algunos de los interlocutores, *conversaciones con los difuntos*. La literatura permite que esto suceda; la crítica literaria tiene la potestad de hacer un inicial rastreo, valorar el exilio como un hecho que, según lo establece Luis Rius en un poema suyo, posee una innegable trascendencia histórica y humana:

Desterrado en el tiempo
como en la isla infinita,
sin retorno. Exiliado
en esta edad que avanza, que declina,
que no cesa, que huye,
río al mar, día a día.

Olvidada en el mar
me dejé yo la vida.

(2011, p. 122)

Los exiliados que poco a poco fueron llegando a México lo hicieron en diversos momentos de sus trayectorias personales y creativas. La edad es uno de los elementos centrales que diferencian a los viajeros en sus condiciones: hay los que prácticamente arriban a México tan

solo para morir demasiado pronto (Enrique Díez-Canedo, por ejemplo, muere en 1944); otros incluso llegan al país con muy pocos o inexistentes recuerdos de España, tan solo con imágenes demasiado vagas de la nación de sus padres que es también, al parecer, y según les indican y recuerdan, la suya. Aquí me refiero, por supuesto, a los niños y adolescentes del exilio, al grupo de escritores que son conocidos posteriormente en la historia de la literatura mexicana como los Nepantla (“a medio camino”) o como el grupo de los hispanomexicanos. Ellos son, como lo propuso Manuel Durán, “el furgón de cola” de los exiliados: “Si imaginamos la emigración republicana española de 1939 como un largo, interminable tren avanzando hacia un imprevisible horizonte, el lugar que en ese tren me corresponde a mí y a otros de mi generación, los que salimos del exilio muy jóvenes, casi niños, es precisamente el furgón de cola” (2011, p. 81). Ese *tren* iba compuesto por muchos vagones y por muchos pasajeros. Acerca de la diversidad generacional del exilio, el escritor Arturo Souto Alabarce pensó que fueron seis las generaciones de exiliados en México:

La magnitud del exilio republicano fue tal, que con frecuencia se olvida que en México desembarcaron seis generaciones literarias españolas. Aquí murieron Antonio Zozaya y Roberto Castrovido, contemporáneos de las generaciones del 83 y del 98; aquí vivió Eduardo Zamacois, relacionado con esta última. De los novecentistas vinieron Enrique Díez-Canedo y León Felipe, pero fueron sobre todo poetas del 27 los que casi en su totalidad lograron llegar a México: Altolaguirre, Garfias, Prados y tantos otros. Una generación más, la gran sacrificada como la llamó el crítico Marra López (por haber recibido en su primera juventud el impacto de la guerra), la del 36, floreció aquí en buena parte: García Narezo, Giner de los Ríos; y a las dichas cabe agregar, para confusión del deslinde generacional, la hispanomexicana que aquí se desarrolló: Burgos, García Ascot, Pascual, Rius, Rivas, Rodríguez Chicharro, Segovia, Xirau. El exilio fue, en efecto, una especie de cataclismo geológico, del que dice Manuel Durán: “la guerra y el destierro han cambiado muchas cosas, nos han hecho más jóvenes y más viejos al mismo tiempo. Han trastornado nuestras capas geológicas, como un terremoto” (1982, p. 366).

Este *terremoto* acabó, sin embargo, por unificar lo que de otro modo, quizás, habría quedado desunido si pensamos en la natural tendencia que existe a vincularse en estrechos lazos amistosos sobre todo con aquellos que comparten la misma edad de uno por lógicas razones de afinidad. En el resumen que elaboró Souto Alabarce, se indican algunos de los nombres más representativos de los hombres que llegaron a México; de estos nombres, por supuesto, muchos han sido francamente olvidados o sólo recordados por los especialistas o por los pocos amigos todavía sobrevivientes. Otros sí permanecen en el recuerdo gracias a la lectura y al estudio de sus obras. Ramón Xirau (2011) creyó, por su parte, que llegaron cuatro o cinco generaciones distintas a México. El filósofo y poeta de origen catalán distingue dos generaciones dentro del grupo de los llamados hispanomexicanos: el de los más viejos (Nuria Parés, Manuel Durán, Carlos Blanco Aguinaga, Roberto Ruiz, Arturo Souto Alabarce, Jomi García Ascot, Luis Rius) y el de los más jóvenes (José de la Colina, Gerardo Deniz, Martí Soler). En el listado, faltan por citar, entre otros, Tomás Segovia, Francisca Perujo, Angelina Muñiz-Huberman, Enrique de Rivas, Pedro F. Miret, etc. Otras clasificaciones se han intentado, por ejemplo, la que propone el investigador Enrique López Aguilar en el muy amplio estudio introductorio de la antología poética que editó en 2012 (*Los poetas hispanomexicanos*); allí el investigador atiende no tanto la cronología —el año de nacimiento de los artistas—, sino más bien la actitud que guardaron frente al hecho de no estar en España y de hallarse en México; o bien, entre los dos países. Una importante observación de López Aguilar es la que consiste en ver en este conjunto de escritores no propiamente una generación, sino un grupo adentro de la mexicana Generación del Medio Siglo. Esto se justificaría bajo la consideración de que escriben en México y que también lo hacen con muchas de las preocupaciones estéticas y técnicas de sus estrictos contemporáneos mexicanos, además de que habitan en una misma época que ellos. Sin embargo, no hay que olvidar la situación que los singulariza; para explicarla, López Aguilar propuso como punto de comparación lo que aconteció con los criollos

en la Nueva España. Bernard Sicot (2003) también se decantó por la noción de grupo y no por la de generación. Y lo hizo bajo la premisa de que no se podrían uniformar los temas, los estilos y los asuntos de su obra de acuerdo con una visión general y uniformadora. Eduardo Mateo Gambarte (1995) —quien más escribió desde una perspectiva sociológica acerca del grupo— sugirió pensar en un límite inferior y otro superior: el inferior resultaba de difícil definición (¿quiénes eran en realidad los más jóvenes?); el superior se correspondería con los adolescentes que llegaron a México cuando se encontraban estudiando el bachillerato (piénsese en la ingeniosa idea de Max Aub según la cual uno es del lugar donde hizo el bachillerato). Cuando Aub ofreció su polémica conferencia “Una nueva generación” en 1950, sugirió dividirlos también según sus edades y considerando los grupos conformados en torno de las juveniles revistas *Clavileño* y *Presencia*. Por supuesto, las disquisiciones generacionales, y la presentación de los escritores dentro de esquemas más o menos rígidos, resultan un poco ociosas: lo que nos importa, invariablemente, es la obra, lo que escribieron y lo que vivieron, no tanto así la ponderación de todos ellos bajo la férula de un esquema rígido e historicista. Aquí he tratado el punto porque voy a revisar la forma en que literaria y personalmente se vincularon con sus mayores: ¿cómo los concibieron y qué escribieron acerca de ellos? ¿Cuáles fueron las palabras que cruzaron y cuál fue su resonancia? ¿Cómo se leyeron los unos a los otros? ¿Qué consecuencias tuvo todo esto en las páginas que prepararon y en las concepciones que mantuvieron de su condición de exiliados, refugiados o bien transterrados? En este sentido, es de llamar la atención la forma en que los mayores miraron a los menores; y para ilustrar este punto es conveniente regresar a un controversial ensayo (que también fue conferencia) de Max Aub, muchas veces citado para estos propósitos.⁵ La inquieta personalidad

⁵ Otro testimonio relevante acerca de esta cuestión (las relaciones entre los mayores y los menores) lo encontramos en una publicación periódica de la época. En la revista *Las Españas*, en el número de enero de 1949, hay un artículo que lleva por título “La juventud española”. Es significativo acaso que se incluyó en la penúltima página de la publicación, lo cual nos puede dar una idea de que

de Aub le permitió fijarse en los más jóvenes y ponderar varios rasgos, según él, de sus conductas y de sus formas de ser. Después de detectar su fijo rechazo por cualquier sistema político o ideológico, su escepticismo, y tras describir de forma muy general las ideas de época a las que pudieron afiliarse y no lo hicieron, Aub hace uno de sus señalamientos más injustos del texto: los acusa por no tener un lenguaje propio debido a sus circunstancias mixtas, por estar entre dos realidades lingüísticas: la mexicana y la española.⁶ Y también los fustiga por continuamente soñar con la calle de Alcalá, es decir, con el país que ni siquiera termina de ser el suyo porque de él casi todo lo ignoran, si acaso, como lo escribe Enrique de Rivas en su emotivo poema “A la catedral de León”, tan solo lo conocen gracias a las fotos, a las imágenes, a las postales, a los sobados relatos familiares. Según Aub, son un grupo de jóvenes demasiado respetuosos y sin empuje. Para rematar su cruel y desconcertante diagnóstico, agregó Aub:

Estos jóvenes lo ven todo negro, por la moda; flacos, templados, desfallecidos, acobardados. Yo desearía ardientemente que apetieseran desordenadamente la hermosura, como Fray Luis, que

no se trató de un tema al que se le diera gran preponderancia. Es un artículo breve y en que se pontifica acerca de la conducta que debían de seguir los hijos de los exiliados a largo plazo. En él, se dictamina, entre otros aspectos, que las peleas internas de los exiliados republicanos provocaron la marginación de los más jóvenes de “los problemas fundamentales” que los aquejaban a todos ellos. Por otra parte, las juventudes habían recibido imágenes que falseaban la realidad, según el texto, que debían enfrentar. De acuerdo con lo que se apunta en el artículo de *Las Españas*, resultaba importante preparar a los hijos de los exiliados para que tuvieran una influencia relevante en sus contemporáneos peninsulares. El artículo señala la conducta que mayores y menores debían de guardar, y la necesidad de ir conformando “un pensamiento español, una acción española” (p. 15).

- 6 Todavía en un trabajo de 2014, Eduardo Mateo Gambarte señaló la misma característica entre los miembros de este grupo, su aparente desinterés por la política: “El exilio de la segunda generación no es un exilio políticamente activo, es en todo caso un exilio de aceptación pasiva de los postulados generales de dignidad, de reconocimiento, de estar lejos de la realidad española que nunca han conocido vitalmente” (p. 74).

tuvieran sed de bien, furia y fuego, manifiestos deseos de algo grande, verlos encendidos sin freno y que vivieran sin pena. Porque éste es el *quid*: que como no la tienen verdadera, las que cantan suenan a poca cosa. Además, ¡qué caramba!, a pesar de lo que dicen los periódicos, todavía sale el sol cada día, a la hora convenida. Y tienen veinte años, y se acuerda uno de Ronsard, y de Lope, y de Goethe, y, si quieren, de Alberti y de mil más (2000, p. 96).⁷

No fueron las únicas palabras críticas que recibieron en este sentido de sus mayores. En *La librería de Arana* de 1953, divertida y magnífica crónica carnavalesca y ramoniana de los días del exilio en México, Otaola también se pronuncia al respecto; y en las descripciones (o caricaturas) de los jóvenes hispanomexicanos insiste en lo mismo: son un grupo de muchachos que se toman demasiado en serio y en quienes no aflora sino una conducta entre solmone, rigurosa y sombría. Por ejemplo, al describir la personalidad del poeta Luis Rius, Otaola lo fulmina con dos punzantes frases: “El defecto de Rius, ahora lo comprendo, es un defecto de la guerra española. A él le dieron un balazo en su niñez como a otros se lo dieron en mitad de la cabeza” (1999, p. 208). Del entonces aprendiz de escritor y luego gran pintor Alberto Gironella, Otaola escribe: “De lo que no morirá es de risa porque Gironella es de esos que no saben reír” (1999, p. 209). De Arturo Souto Alabarce, Otaola apunta: “Todo es serio, grave, quejumbroso en las ideas de este joven escritor” (1999, p. 212). Vierte, también, comentarios parecidos acerca de Manuel Durán y José de la Colina (más adelante revisaré qué dijo acerca de este último). Les falta la jovialidad que se esperaría de alguien de veintitantos años. ¿A qué se debe esto? Acaso la respuesta tenga que ver con el compromiso que mantuvieron con sus mayores

⁷ En un artículo, Juan Rodríguez explicó de esta manera la dureza de los señalamientos aubianos: “En buena medida, Max parece proyectar sus propias frustraciones sobre la segunda generación, sobre todo cuando comprueba que ya no son lo que él había deseado que fueran: herederos de la cultura republicana en una futura España liberada; ése fue, de hecho, uno de los elementos de desencuentro entre las dos generaciones del exilio” (2013, p. 301).

y porque intuían que sus historias individuales sólo podían explicarse como el resultado de un episodio innegablemente trágico y negro: la derrota de los republicanos y las arduas realidades del exilio. En los territorios de la ficción, Manuel Andújar se refiere a ellos en su novela *Cita de fantasmas* como una “generación desarraigada” (1982, p. 48). ¿Cómo explicar los comentarios punzantes y además poco empáticos de Aub, Otaola y Andújar?⁸

Por sus circunstancias tan peculiares, se trata de un conjunto de autores –me refiero a los hispanomexicanos– que importantemente no sólo se dedican a la creación de cuentos, novelas y poemas, sino que tendrán que *explicarse* además en los ensayos, artículos y conferencias que escriban, ¿se trata acaso de una justificación inaplazable de su trabajo y de sus temas y del tono de sus textos o de sus personas? Parte amplia de su producción literaria la dedican entonces a la exposición, digámoslo así, de su propia rareza, la marca que los distingue dentro de un contexto social, cultural y artístico no sólo mexicano sino también español e internacional: son escritores que parecen ocupar un lugar “en medio del camino” y que, por tanto, no pueden escribir ni sentir como los demás, ni obtener su inspiración en las mismas experiencias pues habrían estado históricamente condicionados: mucho de lo que piensan y saben, en apariencia, lo heredan de sus mayores; y sienten, sin duda, una deuda fuerte y compleja con ellos. Autores como José Carlos Buxó, Angelina Muñoz-Huberman, Manuel Durán, Enrique de Rivas, Carlos Blanco Aguinaga, José de la Colina, Arturo Souto Alabarce, entre

⁸ ¿Qué pensar del sustantivo *cachorros* para describir a los más jóvenes entre los exiliados? Manuel Andújar los ubicó generacionalmente con estas palabras: “Compleatan la escala generacional los que, niños, adolescentes y en temprana mocedad nos acompañaron en el éxodo, exilio y transtierro, especialmente, para mi experiencia directa los que en México tuvieron que ‘implantarse’. Los he denominado ‘cachorros’, atenido –inconmovible– a su época de llegada. Incluso entre en ellos, por lógico influjo de más cuajada edad, jugaron importante papel. Si hoy, niveladas las circunstancias, la diferenciación, encarnan las rayas divisorias, y los puntos de concierto y discordancia, quedan mitigados o exaltados por su mestizaje cultural y fonético, lo que les presta más compleja y problemática cualidad, tanto por ellos mismos como por sus proyecciones” (1989, p. 183).

otros, dedican una parte considerable de sus textos a la exposición y a la explicación de sus especiales circunstancias. Tomás Segovia, por su parte, posee una visión crítica en contra de esas ocupaciones llorosas; la única posibilidad, para él, es la de escapar de todas esas elucubraciones enfermizas y de todas esas febriles tareas sin sentido: “[...] utilizo la experiencia para exiliarme del exilio” (2021, p. 214). De forma muy elocuente, Segovia estableció esto: “Mi aspiración es no apoltronarme en el exilio” (2021, p. 218). Gerardo Deniz también discrepa de los que “vivían desviviéndose” (“Nada importa permanecer o no donde uno nace”, escribe en un poema). Si bien las opiniones se contraponen, el asunto no puede soslayarse por completo sin más. No pueden evitar preguntarse continuamente por su pertenencia a un país o al otro; o bien, a ambos. Cuando Octavio Paz escribe acerca de ellos, no lo hace sin cavilar por un momento en quiénes eran; después de calificarlos como mexicanos, Paz se ve obligado a corregir la frase: “mejor dicho, hispanomexicanos” (2014, p. 857). En algunas ocasiones, como lo dijo José Pascual Buxó, optaron por filiarse con el país de sus padres de forma contundente por un desplante si no nacionalista, sí probablemente político: “Nos proclamamos, por necesidad y por fidelidad, orgullosamente españoles; pusimos siempre por encima de todo y frente a todo nuestra bandera de pura hispanidad. . . Si carecimos de patria verdadera abundamos en cambio de sueños y arrogancia, y nos pusimos a gritar España a cada paso. . .” (cit. por Susana Rivera, 1990, p. 17). No faltará la propuesta que recalque la doble condición o la doble nacionalidad de estos escritores; en ese sentido, Luis Rius utiliza términos que plásticamente los describen como el resultado de una equilibrada síntesis: “Somos, pues, seres fronterizos como los lagartos y como los poetas, al decir de León Felipe. Definitivamente, no podemos renunciar a la españolidad y a la mexicanidad que, a un mismo tiempo, por derecho, poseemos” (2011, p. 310).⁹ Souto Alabarce describió la complejidad innegable del asunto con estas palabras:

⁹ Rius incluso propone un nuevo significado para el término *desterrado* debido a que los procesos históricos y sociales del pasado siglo forzaron su transformación en

Hijos de exiliados, es decir, en un principio exiliados accidentales, sin voluntad propia en un exilio al que fueron traídos por sus padres; más tarde, por pasión y razón, solidarizados con sus mayores. Objetos pasivos, indefensos y apenas conscientes de una Guerra Civil que no fue suya, vivieron sus horrores reflejados en la angustia de sus familias. Movidos de un país a otro, de una lengua a otra, de un a otro colegio. Diferentes historias, diferentes banderas. Allá “rojos”, más allá metecos, aquí refugiados, compartiendo con sus padres las obsesiones de la guerra, las culpas, la espera, los rencores, las nostalgias, las ilusiones de la vida provisional; en breve, una vez más el conocido “vivir desviviéndose” de los españoles. Por mucho que se adapten, por fin, al país de su destino y elección; aunque se nazcan en México, los poetas hispanomexicanos no pueden olvidar su turbulenta etapa de formación psíquica (entre los 5, 6 a 12, 14 años) en la que pasan por múltiples y a veces contrapuestas maneras de vivir (según la moda actual: identidades y raíces) (1999, p. 69).

Es notable que no sólo deban ocuparse entonces de erigir una obra (ya sea en los territorios de la ficción, de la poesía, del teatro o del ensayo), sino que también se vean obligados, por las especiales circunstancias, a explicarse frente al mundo; y a veces, según parece, con la sensación de ser mal entendidos o ni siquiera escuchados por el público de aquí y de allá (Roberto Ruiz determinó que los rodeaba un “tumbar silencio”). Si bien muchos escritores de forma consciente y pública trazan la filiación bajo la cual quieren ser reconocidos, sobre todo para guiar las lecturas críticas y las reacciones de los lectores, en el caso de los hispanomexicanos el asunto no deja de tener su punto, sí, patético: como lo dijo Souto Alabarce, son “exiliados accidentales” y

algo nuevo: “Creo, en fin, que, si a nuestra generación se la llamaba y la llamamos desterrada, la palabra desterrado ha venido a enriquecerse a mediados del siglo XX con una acepción más. Ya no sólo significará al hombre que se halla despojado de su tierra, y que por vivir forzado en otra, de hombre que era se ha convertido en sombra, sino que podrá significar también ya al hombre de dos tierras, al mestizo espiritual, al poseedor de un lenguaje nuevo que acepta las limitaciones de comunicación superficial que este lenguaje suyo le impone, porque, a cambio le proporciona otras posibilidades de comunicación honda con los demás hombres que tal vez ningún habla estrictamente local posea” (2011, p. 359).

son “hijos de exiliados”; no se les puede responsabilizar de la historia de sus padres, pero la historia sí los define y termina por colocarlos en un callejón sin salida. A continuación, revisaré algunas de las formas en que explicaron individualmente su compleja situación y en que convocaron a sus mayores para hacerlo.

Para comenzar, leamos la reformulación de una fábula clásica según la planteó José Pascual Buxó (1931-2019). Es la historia de Ícaro y su padre; observemos cuál es la suerte que corren los personajes en la tierra de su destierro por culpa de la decisión paterna; a pesar de conseguir la salvación del hijo, todavía hay razones para el reclamo:

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 ingratisima 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 (Buxó, 1995, p. 395).¹⁰

¹⁰ Muchos años antes, en 1956, Buxó dictó una conferencia en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México en que, según se lee en el comentario que hace de la misma José Ramón López García (2020, p. 35), “acusó a sus mayores, afectados por las tensiones entre la historia y el mito, de haberles conducido a una separación entre vida y obra que les hacía vivir en la añoranza, al ser ‘colocados en el mundo espiritual de sus padres para quienes España –lejana y perdida– ocupa el plano de lo concreto y de lo real’”. En palabras de Buxó a los de su generación, les quedaban las siguientes opciones: “La una, sería volver a España, cosa que no me parece factible dado que allí gobierna una dictadura, régimen contra el que lucharon sus padres y que les sería violento aceptar, aunque sólo fuese por motivos de fidelidad. Por otra parte, la España que estos escritores desean no es, ni con mucho, la España actual,

La obra de Angelina Muñiz-Huberman (1936), por ejemplo, casi siempre transita por los caminos del exilio como si no pudiera desembarazarse del tópico; incluso la autora ha dedicado vastas y obsesivas páginas a la construcción de una especie de *poética del exilio*. Muchas de sus afirmaciones rozan en la desmesura y se inscriben con el ánimo de quien entiende que su tema no puede tratarse desde las frías hipótesis académicas, sino solamente desde la literatura y, en concreto, desde la poesía. Por momentos, la escritora intenta guiarse por los lineamientos de la *razón poética* de María Zambrano, por un discurso que se basa más en intuiciones que en datos verificados, en que se entremezclan filosofía y discurso lírico. Para ejemplificar esto, léanse las siguientes palabras: “Si el exilio es el silencio o, más bien, su eco, se eleva de la nada hacia la totalidad. Son sus temas un viaje por la vida misma, la historia, la tierra, el mar, el fuego, el aire. La naturaleza intenta comprender qué es el exilio y no al revés y se dobléga ante su infinitud. El exilio, para cerrar su principio, es Dios mismo, es esa separación del origen para regresar al origen. Es el uróboro, símbolo alquímico de la serpiente en círculo” (Muñiz-Huberman, 2011, p. 1163). Un punto de quiebre en la muy amplia obra de Muñiz-Huberman en pos de la construcción de una “poética del exilio” ocurre en su novela *Dulcinea encantada* de 1992. En dicho texto novelístico, la protagonista viaja por el Periférico de la Ciudad de México pensando novelas que no escribe; se trata de una “afónica polifónica”, tal y como se la describe en el libro. En medio de sus entremezclados pensamientos, confiesa lo siguiente acerca de su aparente condición de exiliada:

¿Que si disfruté ser exiliada? Pues sí. No lo puedo negar. Yo sé que hubo quienes sufrieron, lloraron y se lamentaron. Es cierto, les

en la que seguramente se encontrarían más desplazados de lo que se sienten en México. La otra solución es que se decidan a penetrar en la realidad mexicana, no como los simples espectadores que ahora son sino tomando partido y adquiriendo, así como adquieren compromisos literarios, compromisos cívicos” (cit. por López García, J.-R., 2020, p. 36).

tocaba hacerlo. ¿Pero a mí? ¿Qué me tocaba o qué se esperaba de mí? Por lo pronto, me definí en la indefinición. No era nada: ni española ni mexicana. Porque la posición cómoda, la de la mayoría, era la hibridización: somos hispanomexicanos. Somos ambiguos, somos conciliadores: amamos a México y amamos a España. Yo no. Yo me instalé en el odio. Aquí en el impenetrable laberinto de mi cerebro, puedo pensar lo que quiero y nadie se enterará: es el único espacio libre que conozco, la única tierra de libertad: mi cerebro. Por algo no hablo: hablar es mentir, es protegerse, es desvirtuar. Así que la verdad es que tanto me prometieron mis mayores el retorno a España y sus bondades y maravillas que cuando esto nunca se cumplió me revertí en odio contra ellos. Que, en realidad, fue odio contra mí: yo tampoco hice nada por regresar (Muñiz-Huberman, 2016, p. 72).

Por supuesto, la cita pertenece a un texto novelístico y por tanto no se corresponde propiamente con las opiniones de la autora; de todos modos, habría que insistir en ello: es un punto de quiebre con la sublimación del exilio (su lirismo) y con su poética. Es de mi interés la cita, sobre todo, porque plantea algo que necesariamente debo atender en el contexto de este ensayo: la relación de comprensión y de incompreensión entre los más viejos y los más jóvenes, entre los que pelearon la guerra y aquellos que ni siquiera tuvieron la posibilidad del heroísmo por su corta edad ni tampoco para decidir nada, como ocurre en la fábula de Buxó: su destino entero fue elegido por alguien más. En la cita, hay un examen crítico de la, en teoría, tranquilizadora idea de la hibridización (o mestizaje), tal y como la manifestó en reiteradas ocasiones Luis Rius. Sin embargo, como lo leemos en *Dulcinea encantada* de Muñiz-Huberman, esta idea se halla lejos de proporcionar una solución real al problema. Hay que resaltar lo que se dice aquí de los *mayores* y acerca de la prometida idea del regreso. En el caso de los hispanomexicanos, esto significó ¿volver a dónde? Para ellos, España era en todo caso una idea, no siempre un lugar conocido más allá de los relatos contados y de las referencias que se escuchaban en las machaconas conversaciones familiares. Además, hay que admirar el tono con que está redactado este pasaje de la novela de Muñiz-Huberman: con

palpable enojo. En un ensayo de la autora, hemos de encontrar una noción diferente que nos servirá para entender el lugar que tuvieron sus mayores en su formación como artistas: “Los comienzos de la generación hispanomexicana son de índole nostálgica. Se nutrió de los recuerdos y las memorias de los padres y los profesores. Todos ellos fueron excelentes escuchas que recogían con fervor las historias que oían de sus mayores” (Muñiz-Huberman, 1999, p. 158). Por supuesto, lo que aquí se señala difiere notablemente de lo escrito en el pasaje ya destacado de *Dulcinea encantada*.

Carlos Blanco Aguinaga (1926-2013) también meditó y escribió muchas páginas en torno al exilio, tanto desde una mirada académica –por ejemplo, acerca de la forma en que podía conciliarse la existencia de una literatura escrita desde adentro y otra desde afuera de España en los recuentos historiográficos–, así como también con una visión muy personal porque, finalmente, él era un exiliado e hijo de exiliados. Dos de sus libros –*Por el mundo* y *Del mal asiento*– contienen la reconstrucción de su tránsito por diversas ciudades, países y continentes. Allí quedaron descritos los pasajes de su infancia en Irún, en el País Vasco, su salida urgente hacia Francia, su estancia en esa tierra fronteriza entre España y Francia, la vida todavía infantil en México, la salida por primera vez hacia Estados Unidos, país donde hizo estudios universitarios, el viaje que lo lleva después de graduarse sorprendentemente a Israel en un barco en el que labora como marinero y cuya velada misión consistió en transportar armas para la guerra, su vida académica entre Estados Unidos, México y España... Por supuesto, la reconstrucción de su existencia pasada sirve a Blanco Aguinaga para reflexionar acerca de su condición de exiliado; lo mismo ocurre, como se apuntó, con gran frecuencia en sus ensayos y también en algunos de sus textos de ficción, de tal modo que hay puentes entre los unos y los otros. Podremos encontrar, por ejemplo, una respuesta tardía frente al diagnóstico vertido años antes por Max Aub. En un ensayo dedicado a comentar la publicación de la revista *Presencia*, en que participaron muchos miembros del grupo hispanomexicano, Blanco Aguinaga

recuerda el hecho de que los lectores ideales de esa revista tuvieron que ser los exiliados, entre ellos, los mayores (¿quién más podría entenderlos plenamente?); y también señala que si bien aquellas páginas iban dirigidas a ellos, jamás pensaron en solicitar sus colaboraciones: “[...] manteníamos una muy importante distancia con ellos: jamás nos pasó por la cabeza pedir un texto cualquiera a Prados, a Altolaguirre, a Bartra o a Max Aub, pongamos por caso; o dibujos a Ramón Gaya y Elvira Gascón, todos más o menos conocidos nuestros y, en el caso de Prados, incluso ya muy buenos amigos” (Blanco Aguinaga, 2006, p. 189). Advierte Blanco Aguinaga que si bien no invitaron a estos y otros creadores para que participaran en *Presencia*, no se debió al típico menosprecio por los más viejos, o en otras palabras, debido a una lucha generacional o tardíamente vanguardista; y por ello mismo tampoco escribieron en contra suya, de sus ideas y de sus posiciones políticas y artísticas en el exilio. Las razones para ello las clarifica de esta manera:

Podíamos bien no tener interés en publicarles, porque —a más que ellos tenían otras revistas— no éramos ellos, pero (aunque nos quejábamos de las obsesiones de Max Aub, de la politiquería partidista de nuestros mayores todos en el exilio, o de los “rollos” de las conferencias del Ateneo Español de México, fundado por refugiados) no se nos habría ocurrido jamás ir contra ellos. ¿Quiénes, si no ellos, habían luchado por nosotros? ¿Quiénes, con gran dolor y nostalgia suya, habían intentado educarnos como no se educaba a nadie en la España de Franco? Así, por lo que respecta a la tradicional guerra entre generaciones, ni afirmábamos nada contra nuestros mayores del exilio, ni luchábamos en su contra (Blanco Aguinaga, 2006, p. 190).

Cómo podrían haberse rebelado en contra de la generación de sus padres y de sus abuelos si, finalmente, ellos habían peleado en la Guerra Civil y los habían colocado en una situación que era, sin duda, de agradecerse: muy lejos de la represión del régimen franquista y en un ambiente en que podían, con toda libertad, decidir cómo vivir sus vidas y qué rumbos tomar. El remate de la cita nos

puede hacer pensar en cierta indiferencia; en una actitud si no de recelo, sí de distancia y de desentendimiento frente a los mayores, conducta más o menos natural entre los jóvenes de todas las épocas al relacionarse con sus padres, con sus tíos y con sus abuelos. Este comportamiento se matizó con el transcurso de los años, cuando las realidades compartidas adquirieron otra dimensión y otras perspectivas. De todos modos, parcialmente el reclamo sobrevive, permanece y luego se transforma. A la manera de Muñiz-Huberman, Blanco Aguinaga en una página de su relato “Carretera de Cuernavaca”, *roman à clef* en que el escritor recrea el ambiente social y psicológico de los hispanomexicanos, hace decir lo siguiente a uno de sus personajes en una conversación en que se rompen los procesos idealizadores del exilio y en que se manifiestan las dificultades con que lo viven los más jóvenes:

“A mí me parece”, dice Gámez mientras se levanta para pasar de la cerveza al whisky, “a mí me parece que ya va siendo hora que entendamos de una puñetera vez que no hemos tenido nunca nada nuestro. Ni provocamos la Guerra, ni luchamos en ella. Luego, nos trajeron. Nos metieron enseguida en aquellas escuelas, las vuestras y la mía, en las que no hacían sino hablarnos de España, directa o indirectamente, de una España que no conocíamos, que era la de ellos y que, sólo por eso, se suponía que tenía que ser nuestra. Esto, en cambio, *esto*, que es lo único que hemos tenido realmente siempre viéndolo desde fuera. Y nos dejaron sin nada porque nos convirtieron en espectadores de lo uno y de lo otro” (Blanco Aguinaga, 1990, p. 148).

Nuevamente, hay que resaltar que se plantee el desencuentro desde los territorios de la ficción; acaso en estos espacios ficcionales se pueda hablar con mayor libertad, sinceridad y con alcances diversos. Y otro tanto puede decirse de la poesía, tal y como lo demuestra el durísimo y recordado poema “Exilio” de César Rodríguez Chicharro (1930-1984), texto en que se da fe de la irremediable partida de los mayores:

[...]

finalmente se han ido quedando en el sendero
—es un decir por no decir “osario”, “huesa”—
los mayores, y poco tardaremos en hacer otro tanto,
y ya que deglutimos —se infiere— la parte leonina
de los alimentos propios de esta ubérrima tierra,
les serviremos al menos (agradecidamente)
a los hijos, los nietos de quienes nos refugiaron
de guano impar —inmejorable— para sus plantíos.

Hay otro texto más que deseo convocar en esta introducción para empezar a pensar en los iniciales encuentros y desencuentros entre los más jóvenes y los más viejos. Esta vez no se trata de un texto de ficción —un cuento o una novela—, sino de un pasaje que proviene de un artículo escrito por José de la Colina (1934-2019) en que se narra un recuerdo de infancia y una cruel travesura. Por supuesto, en aquel momento los protagonistas no podían reconocer todo lo que contenía aquel gesto suyo, pues los personajes son unos niños que poco o nada entienden acerca del exilio y mucho menos acerca de los fuertes conflictos generacionales. De cualquier manera, es un recuerdo que recupero en este espacio porque es altamente significativo. De la Colina fue uno de los miembros más jóvenes del grupo conformado por los hispanomexicanos; en varios de los artículos que escribió hay una lúcida rememoración de los años primeros en México y de las costumbres que fueron adquiriendo los exiliados tanto en los ámbitos familiares como en los públicos. En el ensayo que dedicó a la memoria de Luis Cernuda (1902-1963), uno de los poetas centrales del exilio en México y de toda la poesía española, después de describir su atildada persona, recrea una broma pesada e injusta (como todas las bromas que se lanzan en contra de alguien tan solo y tan vulnerable) que le jugaron:

Delgado, moreno, chato, de ojillos intensos, bien empacada su persona de andaluz en una casi heroica elegancia a la inglesa, salía Luis Cernuda con su soledad un tanto presuntuosa a la calle de la capital

mexicana, y los mayorcitos entre los niños “refugachos”, que lo tenían por lo que de él habían oído: un señorito petulante y marica, habían tramado aquella broma de una crueldad inconsciente.

Eran los años cincuenta y él iba camino al café-horchatería Chufas de la calle de López (cuyo primer tramo hoy se llama Vía del Exilio Español), e iba fumando la pipa que le perfeccionaba la leyenda de pedantería señoritil.

Y de repente se oía aquel grito en dos tiempos lanzado como una pedrada desde cualquier parte:

¡Ey, Cernuda!

Vivamente sorprendido, giraba, miraba en torno, escudriñaba la calle que se le volvía bruscamente un laberinto de invisibles presencias agazapadas, de no vistas miradas y no oídas risitas, y fruncía el entrecejo, desconcertado como si perdiera su eje y el suelo de la realidad. ¡Nadie al sur y al norte, nadie al este y al oeste!, y, con leve sacudimiento de hombros, reiniciaba el andar, seguramente temiendo ya hecha un caos la realidad de su día. Y entonces, unos pasos más allá, el grito, ahora en otra voz:

¡Ey, Cernuda!

Volvía a girar, a mirar alrededor, a quedarse un instante detenido como en una niebla, en un mayor exilio. Y, ahora en muchas voces:

¡Ey, Cernuda!

¡Ey, Cernuda!

¡Ey, Cernuda!

Él no podía saber los rostros de los muchachos de la España refugacha que le gritaban escondidos en un portal o detrás de un árbol o un farol o un automóvil, así como los gritadores ignoraban a qué gran poeta le trastornaban el día. Y él se iba ciñéndose la chaqueta como reuniendo y atando los propios fragmentos dispersos, casi triturando el caño de la pipa entre las mandíbulas, perdiéndose como uno entre tantos en la ciudad ahora del todo ajena (“Quizá mis lentos ojos no verán más el sur / de ligeros paisajes dormidos en el aire...”), como apedreado por el último grito que se alargaba burlón: ¡Cernudaaaa!, amujerándose en las aes finales, porque aquellos chicos ya algo mayorcitos habían oído que, además de señorito repipi y antipático, era homosexual [...] (De la Colina, 2014, p. 107).

Por supuesto, y es requerido insistir en ello, los niños que se burlaron entonces de Cernuda no sabían quién era en realidad aquel

hombre –sólo contaban con los prejuicios heredados de sus padres y con el propósito de jugarle una broma y divertirse. De todos modos, lo que José de la Colina relata nos sirve para recordar las diferencias de edad, las formas en que se vivía el exilio de acuerdo con las circunstancias personales de cada individuo. Y el hecho de que aquella situación compartida –la estancia en un país ajeno– tuvo que convertirse en un componente que iba a propiciar la convivencia para bien o para mal de los unos con los otros. Son los muchachos que pertenecen –al decir de José de la Colina– a la *España refugacha* quienes acosan al poeta: no los chamacos mexicanos, sino los españoles.

Escogí comentar aquí algunos pocos textos de José Pascual Buxó, Angelina Muñiz-Huberman, Carlos Blanco Aguinaga, Rodríguez Chicharro y José de la Colina para empezar a ilustrar algunas de las tensiones que forzosamente se establecieron entre los *jóvenes* y los *viejos*. En la búsqueda de la comprensión de sus peculiaridades, obligadamente los hispanomexicanos tuvieron que considerar y encarar a sus mayores. En las páginas previas recogí algunos pocos testimonios literarios que representan la porción, si se quiere, más sombría del asunto; también muchas páginas luminosas se escribieron en que los mayores aparecieron representados con toda su generosidad y con los talentos que los caracterizaron. Esas páginas serán atendidas en este estudio; y, particularmente, revisaré los vínculos con tres poetas mayores de España: León Felipe, Emilio Prados y Pedro Garfias. Si bien podría haber escogido yo otro grupo de autores, ellos son los más cercanos a los jóvenes de aquella época.

Nuevamente convendría insistir en una idea que no puede pasar desapercibida en esta introducción. Hemos visto que para los hispanomexicanos el exilio se convierte en un problema casi irresoluble, entre otras razones, porque ellos nada hicieron para merecerlo ni para sufrirlo: no lucharon en la Guerra Civil, y tampoco decidieron abandonar el país en que muchos de ellos nacieron –algunos vieron la luz en los países en que sus padres primeramente se refugiaron. Leamos, por ejemplo, lo que Ramón Xirau escribió acerca de este tema, acerca

de las dificultades que enfrentaron desde un punto de vista, si se quiere, psicológico:

Naturalmente, en todas las generaciones existía la nostalgia, pero acaso por no haber vivido la experiencia de la guerra los de mi generación (por la edad no pudo hacerla, pero la vivió) fueron los más nostálgicos. Y la expresión de tantos mayores que año tras año decían: “Franco va a morir, volveremos a España”. La mayoría de ellos no alcanzó a volver. En cuanto a mi generación –por lo menos tal es mi experiencia y la de algunos amigos míos– fue de cierta envidia, no sé si de la mala o de la buena, hacia aquellos que habían hecho la guerra (es decir la generación justamente anterior a la nuestra) (2011, p. 67).

Manuel Durán también percibió este dilema o esta dualidad:

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 (cit. por Susana Rivera, 1996, p. 429).

Además de heredar una nostalgia que no tenía asidero –¿qué podían extrañar de un país que en algunos casos ni siquiera recordaban?–, también estaban las expectativas de volver, expectativas que terminaban por venirse abajo conforme iban pasando los años (el reconocimiento de España por parte de la ONU fue un momento muy agrio en la vida de los refugiados, así como también lo fue el acercamiento de Estados Unidos bajo la lógica de la guerra fría). De tal modo, sólo les quedaba la envidia, un sentimiento más bien confuso y corrosivo, y el reconocimiento de que heredaron un amplio y complejo conjunto de emociones, historias, recuerdos, mitos, posiciones políticas e ideológicas, enemigos, aliados, imágenes de heroísmos y traiciones, textos literarios venerables y muchísimos valores

así compartidos. En un cuento suyo, José de la Colina menciona incluso la envidia que los chicos menores sentían por los mayores: “Aun envidiábamos los *chicos* a los *grandes* algo más y era que, por razón misma de la edad, ellos habían vivido un mayor tiempo la guerra de España, pudiéndose así ufanar de haber compartido con sus padres, y con sus hermanos a su vez mayores aquella fabulosa epopeya [...]” (2004, p. 276). Lo que falta por destacar en esta introducción es, como lo definió López Aguilar, la “correspondiente porción de exilio” (López Aguilar, E., 2012, p. XVII) que ellos heredaron. Como bien lo estableció Federico Patán: “más que exiliados somos herederos de un exilio” (cit. por López Aguilar, E., 2012, p. 31). No se trata, por supuesto, de una herencia económica ni pecuniaria; sí de una herencia cultural y también, desde luego, moral, poética, artística. Una parte fundamental se otorga gracias al lenguaje —la que aquí más nos interesa—. La investigadora Silvia Jofresa Márquez lo explicó con estos términos: “Su exilio les fue dejado en herencia mediante la palabra” (intr. a Muñiz-Huberman, 1999, p. 11). Eduardo Mateo Gambarte también los pensó como una “generación de herencias”. Como lo detecta el mismo estudioso, ese regalo no les fue legado sin algunas grandes complicaciones en la órbita de lo verbal: “Ese lenguaje público lo dictaron los poetas mayores, y a los jóvenes no les quedó otra alternativa que secundarlo o ser expulsados de la tribu, con lo que eso les acarrearía” (Mateo Gambarte, 1996, p. 234). Existía, pues, una presión que consistió en ceñirlos dentro de un medio más bien restringido y limitado. La estudiosa Susana Rivera lo entendió de este modo:

Todo servía para mantener sumergidos a los transterrados en una España recreada artificialmente en México. Con independencia de la excelente formación que recibieron bajo la dirección de algunos de los profesores e intelectuales más brillantes del momento, los alumnos de esos centros absorbieron un ambiente español en lo fundamental, que contribuyó de modo decisivo a mantener los vínculos con la patria perdida y a reforzar su identidad esencialmente española (1990, p. 16).

Sólo un grupo muy pequeño de los jóvenes transterrados tomará la decisión –si es que se trata de una decisión consciente– de dedicarse a las tareas literarias; sin embargo, la nómina de escritores es altamente significativa. Ellos tuvieron que lidiar no sólo con la angustia que acompaña siempre el acto creativo, sino que necesariamente buscaron cómo conciliar la herencia que recibieron con la posibilidad de forjar un destino y un lenguaje propios. Las historias escuchadas en casa, los poemas leídos en las escuelas organizadas para ellos, las consignas políticas en los cafés, las conferencias y las lecturas, todo estaba dispuesto para que recibieran algunos de los antecedentes de sus propias obras. Y para que se sintieran si no orillados a refugiarse temáticamente en los asuntos recurrentes del exilio, sí para que no se desentendieran totalmente de ellos. Se trata pues de una herencia –como toda herencia– que por una parte se recibe pasivamente, pero que también va a suponer altas exigencias y expectativas: ¿qué podían hacer ellos con la tradición española? ¿Cómo debían de leer y acercarse a los textos no sólo de la antigüedad sino también a los de reciente creación y que ya poseían un gran prestigio social e incluso político? En fin, muchos de los escritores que aprendieron a apreciar fueron los amigos de sus padres y figuras, por tanto, no distantes sino cercanísimas con quienes acabaron conviviendo muy estrechamente. En este sentido tomemos en cuenta lo declarado por Francisco González Aramburu: “Los héroes de la emigración para los niños eran poetas: Machado, Lorca, etc. Nos educaron como lectores de poesía” (cit. por Mateo Gambarte, 1996, p. 126). Esos héroes, por supuesto, a veces quedaron deshumanizados debido a los obvios procesos mitificantes del exilio; eran figuras –por lo menos en estos dos casos: Machado y Lorca; y podríamos agregar a Miguel Hernández– que murieron no sólo en nombre de la poesía, sino también defendiendo una intención noble para el futuro de España. Por otra parte, estaban los poetas de carne y hueso, cuyas direcciones y números de teléfono eran bien conocidos, que podían llegar a los cafés y charlar, que se presentaban en los ciclos de conferencias del Ateneo Español de México, con los que podían mantener lazos amistosos y que, sin

duda, eran a su modo legendarios y que también cargaban con el peso del mito. Lo que a continuación propongo es estudiar algunos de los procesos del exilio –las formas en que los poetas *viejos* se volvieron parte del panorama social y cultural de México– y trazar los puntos de contacto con los escritores jóvenes hispanomexicanos: ¿cómo dialogaron y con qué palabras? Particularmente, quiero recuperar los textos literarios que se produjeron como el resultado de esas convivencias y conversaciones. Se aceptará aquí la premisa recientemente cifrada por José-Ramón López García en su magnífica antología de la poesía del exilio: “[...] las relaciones con este exilio heredado [...] suponen establecer la continuidad en el orden cultural mediante un tupido diálogo con la tradición española” (2020, p. 110).

He escogido pues tres autores que son esenciales en esos diálogos y que participaron de forma activa durante la defensa de la República: León Felipe, Prados y Garfías. Como se verá, son tres poetas cercanos que no sólo poseyeron talento poético, sino también ideas concretas acerca de lo que significaba ser hombre y del papel de la justicia en este mundo. Son tres magníficos nómadas que terminan sus vidas en México; que siguieron escribiendo desde la distancia del que se sabe desterrado y que tuvieron, además, conciencia plena del lugar que les reservó la historia dentro de aquel arduo contexto de soledades juntas y compartidas. Son los amigos de los jóvenes de entonces. Todo lo anterior justifica aquí sus presencias.

2. León Felipe

*Ésta es la pregunta:
¿Desde dónde se escriben los poemas?*

León Felipe

La gran aventura de León Felipe

Es casi imposible leer y comentar la poesía de León Felipe (1884-1968) sin recordar el tránsito del poeta por las tierras de España, África y América: su nómada conducta y los hallazgos que fue haciendo durante su larga peregrinación (“poeta trashumante” lo llamó con gran tino Enrique Díez-Canedo). Su última y definitiva parada es en México, sitio en que se convierte en un vivo recordatorio de los trágicos días de 1939: es el bardo que se llevaría la canción y que –en teoría– deja mudos a los franquistas. Se trata, pues, de un creador que no sólo se dedica a la escritura de sus versos, sino también a viajar y a inventar la figura del poeta como hombre doliente y exiliado: provoca así su propio mito y se dedica a una creación, diríamos, doble y simultánea. La poesía concede al hombre su gracia y lo vuelve en definitiva poeta –el Viento reparte por aquí y por allá sus dones; el

hombre, por su lado, decide vivir o no vivir a la altura de su vocación poética, ¿existe la vocación de exiliado? León Felipe encarna en su figura y con sus versos el destino que se le reserva. Como lo dejó apuntado Guillermo de Torre en el epílogo de 1947 para la antología publicada por Losada: “Nadie como León Felipe hace equivalentes los términos Biografía, Poesía y Destino con tan patético ardor, tan llameante sinceridad” (1957, p. 211). Si al comienzo de su carrera fue el solitario romero que iba y venía por los polvorosos caminos de España, más tarde su fortuna ha de depositarlo en un punto de no retorno: lejos de su patria, y con un compromiso permanente –eso sí– con la palabra poética, materia que no podrá ser definida pero cuya naturaleza él la intuye mejor que nadie, tal y como nos lo sugiere en este expresivo texto de *Ganarás la luz*:

¿Pero qué es la poesía?

En su esencia ¿qué es la Poesía? Yo no sé lo que es la Poesía. Y no me importa ahora mucho definirla exactamente. Me basta con conocer los caminos para llegar a ella. Me basta con saber que hay un solo camino para llegar a ella: el camino del infierno.

Pero si no tengo hoy una definición precisa, tengo en cambio una prueba para distinguirla cuando la vea, y no dejarme engañar (2010, p. 534).

La voz leonfelipesca es la del desgarramiento más puro, casi siempre más grito que canción, ¿pero la poesía lírica no nace tras los clamores primigenios? Antes del lenguaje articulado, fue el balbuceo y también fueron las lágrimas; por la poesía de León Felipe recordamos los orígenes del canto, sus inicios prehistóricos, sus comienzos antes de la infinita pesadilla de la historia. Pocos poetas han utilizado como él el énfasis; y muy pocos han sentido esa necesidad suya de repetir las palabras, los versos, las ideas, las imágenes e incluso poemas completos para asegurar la comunicación más penetrante de su mensaje, otro rasgo que se suma a esos hábitos casi primitivos de su poética y

que lo distingue de los otros creadores de su tiempo y aun de la tradición hispánica. León Felipe entiende que la literatura, al igual que los discursos legales y religiosos, requiere de la repetición. ¿En cuántas ocasiones, desde el exilio, repite las mismas ideas en sus versos? Según Luis Rius es más importante el poder de la rima asonante en la poesía leonfelipesca que las mismas ideas que en ella se transmiten: importan menos los conceptos que la inercia avasalladora del verso y del ritmo. Para León Felipe la poesía jamás es el fruto de la retórica, sino una necesidad humana como llorar o gemir: es una parte de la naturaleza nuestra a la que no podremos renunciar sin sacrificarnos por entero. Es suya la voz de aquel que decide no sólo observar este mundo, sino también condolerse, denunciar a los otros y denunciarse a sí mismo sin pudor ante el tribunal, no por un furor exhibicionista sino por una sinceridad urgente e inaplazable que lo empuja, texto tras texto, a decir y a no quedarse callado. Si el confesionario y el diván del psicoanalista no extirpan el cargo de conciencia del hombre moderno, el poema podría convertirse en un método ideal para las expiaciones compartidas, para condolerse por la historia y la biografía. Como lo expresó alguien más –un escritor cuyo talante difiere por completo del suyo– “todo el tiempo es irredimible”: no hay modo ni manera de corregir el pasado ni de salvar el futuro por más que nos esforcemos, sólo nos resta, quizá, condolernos no a la manera del filósofo estoico que acepta su destino, sino con las *jeremiadas* de alguna figura del Antiguo Testamento: “España está muerta. La hemos asesinado / entre tú y yo. / ¡Yo también!” (León Felipe, 2010, p. 286). ¿Cómo regresar y corregir los errores de la sociedad, de la tribu y del individuo? ¿Cómo salvar a España de los españoles y de su devenir trágico? ¿Cómo vivir y sobrevivir después de una guerra *incivil*? Su poesía cumple con una función, por supuesto, que va más allá del simple deleite estético: es profecía y también es desde luego algo más. Su carácter profético, sin embargo, establece relaciones nunca con lo ultraterreno, sino con la tierra: “La voz de los profetas –¡recordádlas!– es la que tiene más sabor de barro, de barro, del barro que ha hecho al árbol, al naranjo y al pino, del barro que ha formado nuestro cuerpo también” (2010,

p. 241). En palabras de Rius: “[...] a diferencia de toda otra poesía española, ésta no asciende a Él, sino que tira de Él hacia la tierra; no es un canto que se remonta a las altas esferas; es la voz del hombre agobiado por la existencia, bronca, despojada de la gracia del vuelo, la que quiere hacerse oír de Dios. En esta pasión de terrenalidad tenemos que descubrir la más honda significación de la poesía de León Felipe” (2011, p. 316). Para llegar a este punto, y a esos matices en el desarrollo de su obra, antes tuvo que hallar su voz, una voz que nace como el fruto de un desasosiego máximo, de una inconformidad enorme, asunto que quedó registrado en *León Felipe, poeta de barro* de Rius, libro que si bien nace gracias a los esfuerzos de quien lo firma, es, asimismo, una obra complementada por León Felipe como una suerte de segundo autor o de muy atento acompañante en la escritura de este volumen acerca de su persona; es una obra especialísima para el hispanismo en que se escuchan las dos voces en diálogo y comunión: la del crítico, desde luego, pero también la del poeta. Es el más completo testimonio redactado por los hispanomexicanos acerca del autor de *El gran responsable*, y el que nos presenta los capítulos de una vida para entonces casi cerrada, una vida en su mito. Aquí ha de estudiarse como una *conversación*. Se publicó en 1968 y León Felipe muere en ese mismo año. En el breve repaso que aquí propongo de la vida del poeta, me apoyaré esencialmente en el libro firmado por Rius. Si bien existen muchos recuentos biográficos acerca de los poetas que son de mi interés, voy a preferir las aportaciones de los hispanomexicanos. Es de mi interés que mi lector, además, conozca o recuerde las biografías de los poetas pues más adelante se verá cómo inspiran la escritura de los autores de la segunda generación del exilio en textos concretos.

Puede pensarse que León Felipe llega un poco tarde a la poesía, pues no es sino hasta la publicación en 1920 del primer tomo de *Versos y oraciones de caminante* (el poeta nace en 1884) cuando este atento lector de la Biblia, del *Quijote* y de *Hamlet* alcanza el reconocimiento en España; sin embargo, todos los hechos previos de su existencia tuvieron que prepararlo para ello: la aparente falta de una vocación profesional, los forzados estudios de farmacéutica, los desencuentros

con el padre burgués y notario, la fallida búsqueda de un oficio en el teatro como actor, la estancia en la cárcel, el abandono de los suyos y un hondo sentimiento de soledad y también de terrible incompreensión. Se trata de un poeta que escribió sin atender los últimos coletazos del Modernismo y que no se identificó tampoco con los métodos ni con los propósitos de las vanguardias artísticas, por entonces incipientes y efervescentes (alguna vez Pedro Garfias lo regañó por no sumarse al programa vanguardista); por ello resulta difícil considerarlo como miembro de un grupo o una generación: realmente no hay nadie más como él. Luis Cernuda lo definió, no sin capricho, como un “poeta de transición”. Por sus desgarros existencialistas, quizás podríamos emparentarlo con el Miguel de Unamuno del *Diario íntimo*. Son dos escritores en cuyas obras se detecta y respira la más aguda de las angustias. En el caso de Unamuno, es una angustia que se deriva por la propia mortalidad que no se termina de aceptar; en el caso de León Felipe la angustia surge por saberse hombre y por no saber quién es en realidad uno, por esa pregunta infinita por la identidad propia, por un hambre además permanente de justicia. No es extraño que Juan Rejano nos lo haya definido como “poeta agónico”; recordemos que Unamuno describió los personajes de sus *nivolas* no como protagonistas, sino como *agonistas*. Rius consideró que la obra de León Felipe, a diferencia de la de Unamuno, “está mucho más impregnada de circunstancias, de inmediatez” (2019, p. 40). Otro poeta que se les une más adelante en esa vertiente angustiosa: Dámaso Alonso en *Hijos de la ira* (1944). La crítica literaria ha creído ver en sus poemas una dilatada respuesta, precisamente, a ese problema central y único; y en la biografía preparada por Rius esto se convierte en un tópico: la pregunta por la identidad de León Felipe: ésa es su *gran aventura*. Una de las dificultades se deriva de que el autor se confunda, lo decíamos antes, con su propio mito; en que el poeta, para bien o para mal, se nos haya convertido en una de las imágenes infaltables del exilio que mejor describe la experiencia grupal. Este es, necesariamente, uno de los temas que tendré que examinar en las páginas de este capítulo: las consideraciones que los hispanomexicanos hicieron de su figura

a partir de esa mitológica imagen, en especial como auténtico héroe del exilio. En una carta dirigida a José de la Colina, Octavio Paz cuestionó ese proceso que convirtió a León Felipe en escultura: “Otra cosa que me inquieta: la canonización oficial de la rebeldía. Por último, ¿por qué honrar al rebelde León Felipe y no al rebelde, más profundo y total, Luis Cernuda? ¿O al trágico Cuesta o al pesimista Gorostiza —o al olvidado Pardo [¿Prados?]?” (cit. por Malva Flores).

Una de las escenas más significativas de su vida es la del Ateneo de Madrid en 1919 durante la lectura de sus primeros poemas verdaderos, aquellos que decidió no destruir, sino publicarlos y compartirlos finalmente para su público examen. Las palabras con que inició su participación dibujan por entero a León Felipe; son un inmejorable testimonio de su independencia y de su programa artístico y humano. No es difícil imaginar las consecuencias que tuvieron aquellas declaraciones suyas: ese llamado a la independencia del artista, más allá de las tendencias y más allá de los grupos y las pulsiones gregarias; esas declaraciones a favor de una “emoción de belleza” propia y no construida tras el superficial conocimiento de los discursos provenientes de las modas literarias de Europa. León Felipe, por entonces, ha descubierto que todas las respuestas están en uno mismo, pero no renuncia a un rasgo que, por otro lado, ha de marcar el resto de su obra y de sus trabajos como creador literario: la noción de los “ritmos de la raza” que han de incorporarse en la expresión poética. Para Rejano, “esta poesía, a pesar de su universalidad, sólo pudo haber surgido de las entrañas del pueblo español” (2000, p. 128). Acaso haya en este rasgo cierto eco de la propuesta de Antonio Machado, quien tanto supo valorar y recrear el arte del pueblo como la fuente verdadera y válida de lo artístico y, por tanto, de lo poético. Es sabido, y así nos lo ha recordado Rius en la biografía de su autoría, que sus poemas fueron acogidos con sorpresa por aquellos que lo oyeron en 1919, y gran efecto causó el remate con que acabó su presentación:

He dicho todo esto sin altivez, porque pienso que lo menos que se le puede pedir a un poeta es que nos diga lo suyo con su verso,

y porque sólo distingo mejor mi voz que el canto de los orfeones, y no tengo que esforzarla para ponerla acorde con la tiranía de un pensamiento colectivo. Mi voz, además, es opaca y sin brillo y vale poca cosa para reforzar un coro. Sin embargo, me sirve bien para rezar yo solo bajo el cielo azul (León Felipe, 2010, p. 56).

Por supuesto, la voz de León Felipe se distingue por encima de la de esos *orfeones* anónimos, en que falta la personalidad y sobra la imitación. Desde entonces, estaba el poeta consciente de los elementos indispensables de su original estilo, de esa sequedad que, según Cernuda, distinguió al escritor. En *Poeta de barro*, se nos indica el gran éxito que tuvo en aquel momento, por fin, la poesía de León Felipe:

El público que le escuchaba fue de un estremecimiento en otro. Lo mismo los modernistas que los ultraístas, aun sabiéndolo esquivo a ambos, reconocían en sus versos una verdad que ellos, cada cual por su camino, tal vez no habían logrado cuajar, demasiado esclavos de preocupaciones doctrinales y preceptivas. Eso quizás fue lo primero que se le hizo evidente aquella noche al público del Ateneo: el equilibrio admirable que entre la conciencia de la vida y la conciencia del arte se traducía de las palabras de aquel hombre, equilibrio logrado por la supremacía definitiva que la primera conciencia ejercía en él sobre la segunda, sin que ésta, a su vez, fuera de ninguna manera escasa. Ante ellos se había presentado un hombre que venía a dar un ejemplo de equilibrio y de verdad poética a base, paradójicamente, de acumular en él circunstancias raras, anormales, a primera vista incluso incoherentes (Rius, 2019, p. 147).

Es notable la forma en que por aquellos años se compartía y se celebraba el descubrimiento de un poeta nuevo. Si antes recibió los muy pocos entusiastas comentarios de un más bien incomprensivo y para nada empático Juan Ramón Jiménez cuando mostró al autor de *Dios deseado y deseante* sus primeras composiciones, el efecto que produjeron los poemas de sus *Versos y oraciones de caminante* fue radicalmente distinto: “A un golpe de aldaba se le abren todas las puertas de la literatura española” (Rius, 2019, p. 37). Enrique Díaz-Canedo, uno de los críticos más autorizados del ambiente hispánico, ha de saludarlo

en la prensa y celebró la aparición de una valiosa voz nueva en el escenario lírico.

Poco tiempo después, retomó León Felipe su vocación de viajero, pero ya no por los caminos de España, sino por los caminos del mundo. En lugar de establecerse de forma fija en Madrid, participando de la bohemia y publicando artículos y notas periodísticas, y acaso escribiendo para la escena teatral, como solían hacerlo los artistas jóvenes, opta por algo por completo distinto: por decisión propia, pasa una difícil estancia en la Guinea Española, convertido en una suerte de personaje entresacado de una novela de Joseph Conrad por esos encuentros con la supuesta barbarie y con los poderes colonizadores de su propio país. Irá allí para trabajar en la administración de los precarios hospitales de aquella inhóspita tierra africana: conoce así de primera mano el sufrimiento y la corrupción. Es verosímil creer que por entonces haya nacido o se haya reforzado en él una de las ideas que después repite en sus poemas: la noción de que sin justicia la vida del hombre se vuelve imposible; poco o nada importa el orden frente al imperio de la justicia. En 1966, Rius señaló la contradicción que, según él, articulaba la poesía leonfelipesca: si por un lado el reino de la poesía se tendría que erigir en un mundo en que por fin la justicia fuera el elemento principal o esencial en su constitución, no le quedaba de otra al poeta que cantar y escribir en unas circunstancias en que faltaba o no existía lo justo en las sociedades y en que el hombre estaba lejos de ser lo que debía ser. Por esto, la poesía se le convierte en un “[...] camino, una brecha clandestina al margen del orden establecido y de la ley, que puede conducir al hombre a la liberación de esta realidad suya, la cual, enroscada como una culebra, lo asfixia en su centro cerrado” (Rius, 2011, p. 312). Hacia 1938, por ejemplo, llegó León Felipe a observar lo que sigue:

Amigos, escuchadme: No hay más que dos posturas en el mundo: la de los que quieren la paz y la de los que quieren la justicia. La paz hoy la quieren los mercaderes porque con ella se dan mejor las transacciones y los cambalaches. Y la justicia la defienden los poetas y el hombre prometeico porque con la justicia se camina hacia la luz

y la renovación. No importa lo que pueda acarrear la defensa de la justicia: podrá traer consigo la ruina y la desolación, pero el hombre se habrá salvado siempre. Y si el hombre se salva, la victoria es suya: del hombre. ¿Y qué otra cosa importa sino el hombre? ¿O es que estamos aquí para servir al mercader, al *go-getter* y al pescador de la caña? (2010, p. 254).

Después de África, León Felipe vivió en México, en Estados Unidos y en Panamá, de tal modo que cuando se asienta de forma definitiva en nuestro país conoce muy bien las realidades de la nación mexicana: “¡Oh México enigmático de la pólvora y la rosa!” Es en la capital de Panamá donde se entera del comienzo de la Guerra Civil. Al igual que muchos otros españoles repartidos por el mundo, atendió de inmediato el llamado urgente de la guerra. A diferencia de otros poetas no colabora, sin embargo, con la escritura del *Romancero de la Guerra Civil*: es difícil imaginar a León Felipe constreñido por los requerimientos de una rigurosa estructura poética (sí aparece incluido en cambio en la antología *Poetas de la España leal*).¹¹ De aquellos años es la escritura y la lectura de su gran alocución poética: *La Insignia*. Es éste un verdadero poema político en que el poeta, de forma sorpresiva, se distancia de los tópicos, de las maneras de la poesía más ideologizante y más dogmática de sus camaradas. Por aquellos años, las fuerzas que defendían la República se encontraban con las mayores divisiones internas que puedan suponerse: socialistas, anarquistas, comunistas, republicanos de todo tipo, etc. Cada partido y cada facción representaban sus fidelidades políticas con insignias que adornaban sus vestimentas. Frente a esas preferencias y

¹¹ En su *Vida en claro*, José Moreno Villa curiosamente recuerda a León Felipe leyendo un romance durante un acto en la ciudad de Valencia: “En Valencia intervine en dos actos públicos. El primero organizado por el Ministerio de Instrucción Pública, tuvo lugar en la plaza mayor de la ciudad, donde levantaron una tribuna bastante flaca e incómoda, sin un mal banco para sentarse, ni escalera para subir. Recuerdo los apuros de Machado para preparar por unas vigas o tablones estando tan torpe de movimientos como estaba. El Ministro explayó su discurso, Machado leyó su poema a la muerte de García Lorca, León Felipe un romance, y yo no sé si intervine aquella tarde u otra” (1944, p. 230). De existir, este romance no aparece en las *Poesías completas* editadas por José Paulino Ayuso.

a estos símbolos disgregadores, sugiere el poeta que se sustituyan las diversas insignias con una marca aglutinante de sangre en cada rostro: una *insignia* que se conseguiría, según él, por medio del cuchillo o de la navaja en la frente del simpatizante. ¿Acaso podemos imaginar las reacciones de aquellos que lo escucharon leer su poema en un teatro de la ciudad de Barcelona? ¿Podría tomarse en serio su propuesta o era una simple e ingeniosa metáfora? En su *Poeta de barro* Luis Rius describe con estas palabras el encuentro del escritor con su público en un teatro de la ciudad de Barcelona:

Subido en el foro del Metropolitan, con los papeles que contenían el poema en la mano, era el mismo hombre que diecisiete años atrás se hallaba frente al público del Ateneo de Madrid leyendo sus *Versos y oraciones de caminante*. Ahora como entonces su voz discreparía de todas las que en España se escuchaban, rompería con la uniformidad a la que tendían los poetas, los grandes poetas incluso, por aquellos meses; desentonaría del coro, se erguiría solitaria y única y distinta entre todas las demás. Pero a diferencia del acento musitado, como de oración, que sus versos aquellos tuvieron, estos estremecieron, vibrantes, el aire de la sala atiborrada del público, saliendo de una garganta destemplada por una furia irreprimita (p. 262).

A diferencia de los poetas que en aquellos momentos celebraban todavía la heroicidad de los participantes de la causa, o bien, exaltaban la resistencia republicana en cada una de sus manifestaciones, o dedicaban sus estrofas al encomio del paraíso socialista, León Felipe se erige como la voz que advierte, en cambio, la peligrosa situación en que se encuentran y todo lo que esto significa para el futuro de España y también para el futuro de la humanidad. Para nada era una exageración: los hechos probarían que sus consignas y preocupaciones tenían fundamento. La derrota de 1939 no sólo traería la cancelación de un proyecto modernizador y democrático para los españoles, sino también el destierro de cientos de miles de personas y la muerte en las cárceles para muchos de los defensores de la República y el establecimiento de una dictadura de corte fascista.

León Felipe llega pronto a México, se reencuentra con aquel país de la “pólvora y de la rosa”, y va a retomar desde allí la escritura de sus poemas, por supuesto, no olvidando los hechos recientes pero –como bien lo afirma María Luisa Capella– sin dedicar espacio en su poesía a la previsible nostalgia de España, pues no hay tiempo para extrañar nada. No se trata entonces de echar de menos la patria, sino de establecer en sus textos nuevamente el llanto y el hambre de justicia como los elementos a los que el poeta siempre tiene que volver sin importar lo que ocurra en términos históricos o personales. Para muchos exiliados, la experiencia del destierro representó dificultades casi insalvables; para León Felipe fue el reencuentro con unas circunstancias que él conocía muy bien: estar lejos y a la deriva, sin claridades en torno al futuro. La experiencia en esta ocasión era muy diferente porque representaría en el largo plazo un punto definitivo de no retorno. León Felipe continuó, pues, con su prédica, con la escritura de poemas y libros, con la lectura de su poesía en actos públicos, con las colaboraciones en espacios importantes, como lo fue La Casa de España en México y con el establecimiento de nuevos contactos y con la creación de nuevos lectores, entre ellos, los hijos de los refugiados. Para esos jóvenes que llegaron a cuestionar fuertemente su lugar en el mundo, sobre todo por la ambigüedad de su nacionalidad –¿eran españoles o eran mexicanos?–, muy grande debió de ser la impresión al encontrarse, años después de haber sido escritos, con los poemas de *Español del éxodo y del llanto*, texto fechado en el trascendental año de 1939. Más adelante observaremos cómo este volumen fue leído, por lo menos en clave burlesca y crítica, por el poeta Gerardo Deniz; otros hallaron un tono épico en sus textos y celebraron a León Felipe como un héroe de la causa. Aquí revisaré las formas en que los hispanomexicanos se sintieron interpelados por los versos leonfelipescos: Luis Rius, Manuel Durán, Nuria Parés y Gerardo Deniz. Cuando ocurrieron aquellos acontecimientos –la derrota, el exilio, la llegada a México– apenas si eran unos niños; de cualquier manera, la fuerza expresiva de los poemas, preparados por aquel entonces por León Felipe, tuvo

que alcanzarlos al hallar sus volúmenes muy probablemente en las bibliotecas familiares, o bien, en los acervos de los colegios especialmente fundados para ellos en el país de acogida (el Luis Vives, la Academia Hispanomexicana, etc.).¹² Grande debió ser la impresión que dejó en todos ellos, por ejemplo, un poema como el que a continuación se transcribe:

Español

Español del éxodo de ayer
y español del éxodo de hoy:
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 movable de la luz,
del éxodo y del viento.

(2010, p. 276)

Viento y barro

Luis Rius Azcoitia nació en tierras castellanas, en Tarancón, el 1 de noviembre de 1930 y muere en la Ciudad de México en 1984. De acuerdo con lo manifestado por tres investigadores en un breve artículo general

¹² Para Juan Rodríguez (2017), los más jóvenes miembros del exilio vivieron en dos medios que aparentemente se oponían; los espacios académicos sirvieron para reforzar la conexión con la comunidad española, pero también para luego identificar las diferencias al salir de la institución. Por su parte, José María Naharro-Calderón ha señalado que en dichos colegios los jóvenes eran “[...] educados asépticamente para una vuelta que no se produjo” (p. 19).

acerca de su vida y obra (Juan Antonio Díaz, Cristina Sánchez y Gonzalo Enguita, 1998), el padre de Rius fue abogado, representante en las cortes republicanas y autor y recolector de romances y poemas tradicionales. Los mismos autores han señalado que Luis Rius Zuñón fue alcalde de Tarancón y gobernador civil de Soria y Jaén (1935-1936); que la familia Rius se mudó a Normandía en 1936 y que el 15 de abril viajan a Nueva York y poco tiempo después a México. En la introducción de *Verso y prosa* de Luis Rius, Arturo Souto describe con estas palabras el rompimiento de la normalidad en la vida de aquel niño debido al comienzo de la Guerra Civil: “A los ocho años, de la mano de sus padres, pasó Luis Rius al exilio. Primero en Francia, donde aprendió el idioma y lo que ello entraña; es decir, el inicio de su personalidad y una nueva visión del mundo. Azarosa etapa de su vida, pérdida de referentes, sentimientos de precariedad, desequilibrio cuando más se necesita amparo” (2011, p. 12). Es claro que al hablar acerca de su amigo, Souto Alabarce describe la misma experiencia que él sufrió y que también sufrieron sus compañeros de grupo: la pérdida de su primer sitio.

A finales de los años cuarenta y por sugerencia de su padre, marcha Luis Rius a Cuba para ingresar en la facultad de Derecho de la Universidad de La Habana, pero su fuerte vocación por la literatura le hizo desistir del empeño apenas iniciada la carrera. No queriendo contrariar a su padre, le envía una carta haciéndole saber su decisión a la que éste, hombre culto que también había escrito poesía en su juventud y recopilado romances y canciones tradicionales con posterioridad, no sólo no se opone, sino que ayuda más que nadie a que su hijo desarrolle una verdadera vocación.

Termina la carrera de Letras Españolas a los 21 años, obteniendo en 1954 el grado de Maestro por la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con la tesis sobre El mundo amoroso de Cervantes y sus personajes. En 1968 conseguiría el doctorado con la tesis titulada León Felipe, poeta de barro [...] (Díaz, Sánchez y Enguita, 1998, p. 50).

En 1948 dirige la revista *Clavileño* y dos años más tarde participa en una revista de corta vida: *Segrel*; en ambas publicaciones es notable la presencia, la influencia y la contundencia de lo hondamente español, de la cultura hispánica, de lo castizo (los títulos de las revistas reflejan muy bien este peculiar rasgo); tanto *Clavileño* como *Segrel* se distinguen por ser proyectos en que coinciden muchos de los jóvenes escritores hispanomexicanos. ¿Para quiénes escribieron estos muchachos? ¿Llegaron a tener lectores? Pocos números se publicaron: *Clavileño* y *Segrel* únicamente constaron de dos números. Además de participar en las actividades del Ateneo Español, desarrolla una importante carrera académica en diversas universidades. En Radio UNAM, se ocupó de difundir y explicar los textos de la literatura hispánica; algunos de sus programas los usó para hablar acerca de la poesía y de la vida de León Felipe; dichas participaciones radiofónicas nutren la escritura de su *Poeta de barro*: “Con un tono de voz entrañable y castellano perfecto dictaba lecciones de literatura española descifrando a Góngora, doliéndose de España con León Felipe, sintiendo a Machado o haciendo de Quevedo un personaje de nuestros días. No es exagerado afirmar que pese a la temprana hora en que se emitía, el programa paralizaba hasta los mercados callejeros” (Díaz *et al.*, 1998, p. 51). Luis Rius fue el autor de cinco libros de poesía. El último de sus libros, *Cuestión de amor y otros poemas*, es una antología que apareció de forma póstuma; el poeta terminó de seleccionar y de organizar sus textos en la cama del sanatorio, lo cual nos habla de la importancia que tuvo en su vida la creación artística hasta el último instante (véase Díaz *et al.*, 1998, p. 59). Si bien son pocos los poemas suyos en que el exilio se convierte en el tema principal, el investigador José Paulino Ayuso piensa que el destierro es uno de los “núcleos temáticos fundamentales” (1992, p. 215) en la poesía de Rius y que se funde con los otros temas presentes en su obra poética: el amor, el baile, la contemplación del paso del tiempo. Entre los poemas en que sí aparece consignada enfáticamente la experiencia del exilio, se halla el que a continuación citamos; nótese la nostalgia —sentimiento inexistente en la poesía de León Felipe—, y

la condición de permanente desterrado más allá de la ambigua pertenencia a México o a España:

Desterrado por siempre, desterrado
seguiré mi camino
que ya no sabré andar sin el cayado
y el polvo sayal de peregrino.

Porque de ti tomé, México hermano,
lo que con noble gesto me ofrecía
tu generosa mano,
—de mi niñez la mágica alegría,
y de mi mocedad el claro vino
que fue dicha sin fin, dulce esperanza,
y a veces fue también melancolía—,
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.¹³

Si bien no es el propósito de las siguientes páginas el análisis concienzudo de la poesía de Rius, la cual ya ha sido estudiada por diversos investigadores, es indispensable mencionar algunos de sus rasgos generales con el propósito de establecer ciertos contrastes entre su manera de entender el ejercicio poético y las concepciones de León Felipe. Son los dos creadores cuyas obras en definitiva no se entienden sin la herencia española; sin embargo, recorren caminos muy distintos. Es la poesía de

¹³ En *Poeta de barro*, Rius cita una frase del siglo XVI de Antonio Pérez para explicar la faceta de León Felipe como desterrado; sin embargo, las palabras citadas pueden iluminar inmejorablemente la experiencia suya del exilio y la ambigüedad con que su generación vivió la experiencia. La frase enriquece sin duda el concepto: “Sólo los que mueren en el vientre de su madre mueren en la Patria” (2019, p. 198).

Rius canción y en muchas ocasiones es queja lírica, es el testimonio verbal de la “herida de ausencia”. Son sus versos espacio para el íntimo diálogo con el corazón del poeta, para acompañar, describir y musicalizar el dolor del que se sabe definitivamente herido y desgarrado, para comunicar las pruebas de lo que fue, de lo que es y de lo que hipotéticamente será. En la expresión poética de Rius, no es raro encontrar composiciones que nos hacen recordar las del cancionero medieval; es el suyo un delicado lenguaje en que resulta muy notable el conceptismo, la reiteración de los términos, la preferencia por el *leitmotiv* como generador del discurso lírico. Sus composiciones, sobre todo las de tema amoroso, recuerdan en mucho a las de Pedro Salinas en *La voz a ti debida*. Poeta más de ideas que de imágenes, poeta hondamente intuitivo, Rius comprende que la función básica de la poesía es cantar y encantar: mantener un compromiso con la vertiente lírica y con el componente más humano y adolorido de la expresión artística, con el “dolorido sentir”. Para ello, resulta ideal el uso de los metros, de las estrofas y de los modelos poéticos más tradicionales de la poesía hispánica: la endecha, el soneto, el villancico, la décima, etc. ¿Cómo explicar todos estos rasgos *arcaizantes* en su escritura? En un riguroso estudio, Arcelia Lara Covarrubias analiza la versificación en la poesía de Rius y propone la siguiente idea para explicar estas preferencias; para la investigadora, estos recursos sirvieron al poeta para así reencontrarse con una tradición aparentemente perdida y reclamada:

En el caso de Luis Rius, sus primeros poemas tienen el sabor de la poesía popular española: las preferencias de versificación y el tema recuerdan un lirismo propio del Romancero que, pese a estar sujeto a normas, deja fluir la expresividad poética con un aliento natural y sencillo. Los títulos de las obras de Rius no son gratuitos. A través de sus poemas el verso medieval y del Siglo de Oro español se actualiza. Pareciera que el poeta, con ese reconocimiento manifiesto en sus primeros libros, encontrara la tan añorada identidad en su infancia dispersa por el exilio (Lara, 2011, p. 58).¹⁴

¹⁴ Por su parte, Gonzalo Celorio observó también el entroncamiento de la poesía de Rius con la poesía de la tradición española e incluso con la mexicana: “Estas maneras tan finas y delicadas de Luis Rius, lo mismo en el decir que en el

¿Cómo entender, por otra parte, el fervor de Rius por la obra de un creador cuyo lenguaje y cuyos recursos iban en un sentido radicalmente distinto al de su poesía? León Felipe y Luis Rius coinciden al escribir una obra de honda raigambre española, pero desde distintos ángulos. Frente a la voz vociferante y blasfema del maestro (acaso nada tan español como la blasfemia), frente a los versos rotos y al latigazo del versículo leonfelipesco, la castiza exactitud en los versos del poeta hispanomexicano: su delicadeza y su musicalidad extrema, su preferencia esencial por el tema amoroso, asunto que escasamente aparece en la obra de su maestro. Por sus contrastantes poéticas, por sus personalidades divergentes, no deja de ser notable que hayan establecido una de las conversaciones más ricas en el exilio, una conversación que produjo un libro inusitado si consideramos las obsolescencias de la crítica académica más bien apegada a un lenguaje que se quiere y se busca objetivo, y a unos procedimientos pretendidamente científicistas.¹⁵ Rius rechaza estudiar la obra de su amigo con un “bisturí estilístico”: ¿qué sentido tendría buscar los detalles en la construcción de los versos si se pierde el mensaje de los mismos y su intención humanísima? *Poeta de barro* nace pues del afecto y de la curiosidad que despertó en Luis Rius ese autor que se insertó en la cultura mexicana y que recordaba, con su sola presencia, el significado profundo del exilio de la Guerra Civil. En *Poeta de barro*

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” (1995, p. 468).

- ¹⁵ Acerca de las diferentes personalidades de estos dos creadores, apuntó Gabriel Rojo Leyva lo siguiente: “¿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. Cabe decir que las respuestas que proporcionarían León Felipe y Luis Rius no podrían ser más alejadas. Inclusive, la misma pregunta difiere en ambos. Si a León Felipe lo lleva a decidirse entre múltiples posibilidades, en Luis Rius la pregunta es más desesperanzada, se sabe sin respuesta” (1995, p. 45).

podemos encontrar anécdotas tan reveladoras como la que a continuación se transcribe y que sirven para indagar en los contactos iniciales entre el poeta consagrado y los jóvenes aspirantes a literatos. En la cita se destaca el desconocimiento que mantuvo León Felipe del mundo real, de las cuestiones más prácticas y más urgentes:

Por el año de 1949 trabajábamos como dependientes en la Librería de Cristal, una de las más famosas de México, José Luis González Iroz, Alberto Gironella y yo. Una tarde, al salir de la librería, nos encontramos a León Felipe, que le preguntó a José Luis:

–¿Cómo está tu padre, oye? ¿Y tú, cómo estás tú, dime la verdad?

–Bien, León; gracias.

–Estoy trabajando en la Librería de Cristal con Alberto y con Luis.

–¿Ah, sí? ¿Y cuánto ganan? ¿Ganas mucho, oye?

–No me quejo, gano cuatrocientos pesos.

–¿Ganas cuatrocientos pesos? ¿Al día, al día?

–¡Hombre León, al día no!

–Ah, claro; al año, ¿verdad? (Rius, 2010, p. 63).

Nace la biografía entonces tras una serie de conversaciones grabadas y –según lo asienta Alberto Martín Márquez en el prólogo a la más reciente edición del libro– como un “trabajo en equipo”, pues el personaje retratado revisó y corrigió el manuscrito, puso nombre a los capítulos e incluso cambió el título de la obra: fue la intención primera de Rius que se llamara *La gran aventura de León Felipe*, retomando así el título de un poema del maestro. En el texto de *Poeta de barro*, se marcan con cursivas las líneas que agregó allí León Felipe, sus intervenciones;¹⁶ llamativas son las largas citas en que nos habla, en que se deja oír con sus muletillas, con su ardor y con toda su locuacidad vernácula. El *barro*

¹⁶ Por ejemplo, entre las breves anotaciones que agregará León Felipe podemos destacar la siguiente: “*A sus maestros de primaria –don Sandalio, en Sequeros, y don Quintín Zubizarreta, en Santander–, León Felipe los recuerda con amor*” (Rius, 2019, p. 45). Puede parecer un detalle menor, pero no deja de ser curioso que Miguel de Unamuno también haya tenido, durante su educación básica, un maestro que llevó el curioso nombre de Sandalio, nombre que homenajea en el título de su *nivola Don Sandalio, jugador de ajedrez* (1930).

del título es la materia prima con la que León Felipe pidió que fuera realizado un busto suyo, y no con algún metal resistente; de este modo, para el poeta, se resaltaba la humanidad de su figura por lo humilde del elemento. La biografía, según escribe en el prólogo el biografiado, y tal como se lo comparte a su amigo Rius, se debe destacar por lo mismo, por ese humilde proceder: “Así me gustaría que resultase esta biografía, esta estatuilla que vienes componiendo con tanta paciencia sin gola... y trabajada en el mismo barro con que están amasados los viejos adobes de Castilla” (Rius, 2019, p. 33). El monumento –estatua o libro– es aceptado, siempre y cuando sea de pobre y humilde barro. Recuérdese, además, que de acuerdo con el Antiguo Testamento es el barro el elemento con que Dios hizo al hombre.

El análisis de la obra de León Felipe se convierte en el comentario de su biografía; y la biografía necesariamente ilumina la poesía del autor. De hecho, ese nexo lo va a sugerir antes el poeta en su obra como una suerte de propuesta de lectura e interpretación: “Puedo explicar mi vida con mis versos. Puedo sacar mi biografía de mis poemas” (León Felipe, 2010, p. 483). Rius seguirá rigurosamente esta pauta en su texto. Ramón Xirau, en una de las pocas reseñas del libro, explica bien este mismo punto: “De lo que se trata es de narrar la vida del poeta entreverándola con su poesía, hasta tal punto el desarrollo de la vida coincide con el desarrollo de la obra” (2011, p. 123). En contraposición con las modernas corrientes de la teoría literaria que adjudican a la obra un lugar separado de la vida de aquel que escribe, Rius entiende que no hay manera de revisar el corpus poético de León Felipe si no se asegura de repasar los pasajes, los acontecimientos, las anécdotas, las fechas, las victorias y las derrotas del personaje. No hay modo, pues, de leer la obra poética de León Felipe si no se realiza un rastreo de las diversas fases de su existencia. Esto termina por demostrar que sus versos son el efecto de una forma de vida y de una manera de transitar por el mundo; y que cada uno de sus libros depende de los hechos vividos y soñados por el autor. Pero no se puede perder de vista, por otra parte, que no se trata de una existencia vivida desde una voluntad estricta y libérrima; el poeta no

programa los contenidos de su vivir, sino que hay una fuerza externa que va, en gran medida, decidiendo por él y que lo ha colocado en este y en aquel sitio: en España, en Guinea, en México, en Panamá, en Estados Unidos. En su *Poeta de barro*, Rius se encarga de registrar cómo el *Viento* lleva y trae a León Felipe de un lugar para otro, pues frente a esa energía móvil y definitoria el hombre poco o nada puede hacer sino aceptar su potente mandato. Bien podría pensarse que se trata del destino, o de los designios de Dios o acaso de la musa, pero quizás se trate de otra cosa que imposiblemente se puede describir o definir; y en ello radica el enigma de saberse vivo y de emprender ciertas empresas y no otras. Este es uno de los principales tópicos que estructura este repaso biográfico y que sirve, desde una concepción alegórica, para ir ilustrando y explicando el devenir de una existencia. Por medio de la concreta imagen del Viento (es intencional la mayúscula), se ilustra eso que va empujando y creando al poeta en su individualidad. Como lo apunta Rius, esa posibilidad de viajar y de recorrer tierras y países ilustra uno de los rasgos más curiosos de León Felipe: la necesidad de darse a la fuga, de apresurar los hechos por medio de la huida al escapar (esta misma conducta la compartió, por cierto, con Emilio Prados y con Pedro Garfias). La otra cuestión que aparece y reaparece con constancia en las páginas del libro, y que también articula la investigación de Rius, es la pregunta que León Felipe trató de contestar con cada uno de sus versos y con cada poema: *¿quién soy yo?* El poeta se presenta como hombre; y por tanto como un sujeto que se cuestiona las razones de su ser y de su actuar: la conciencia del hombre permite esas interrogaciones y esta lógica inquietud. Si para todos los individuos la pregunta es fundamental, para el artista resulta todavía más urgente si no responderla por lo menos considerarla, pues con cada uno de sus actos, y con cada uno de sus poemas va resolviéndola: escribir y vivir se presentan como actividades paralelas e interdependientes. Podemos entonces considerar su obra poética como algo que no solamente el escritor crea, sino que termina por crearlo a él. Rius observa, interesantemente, que la tarea de este poeta —y éste es un rasgo que

lo diferencia de sus contemporáneos— consiste en unir y reunir en sus poemas lo diverso: “[...] la poesía es desde el primer momento para León Felipe algo que no hace él solo. La voz del poeta es una reunión de otras voces con la suya. A veces, parece decirnos que el poeta no es más que un instrumento que le da forma al ansia del ser humano de salvarse de su existencia rebajada. Esa ansia, esa fuerza que impulsa al poeta a cantar no es suya, es de todos los hombres, de todos los pueblos” (Rius, 2019, p. 73). La voz autónoma y singular del poeta se convierte en un lugar de comunión para las voces de todos los hombres y las mujeres, para aquellos que hablan y que callan. Por ello es tan grande su responsabilidad. En una página de *Poeta de barro*, incluso llega Rius a considerar la capacidad que tuvo el poeta para convertirse aun en una suerte de *medium*. Podríamos sugerir que esta interpretación se nutre de la forma en que otro artista concibió su arte: las voces plurales que anidaron en los democráticos versos de Walt Whitman.

Son muchas y muy valiosas las ideas que Rius incluye en el libro acerca de la poesía de León Felipe. Entre ellas, la noción de que los poemas del autor no pertenecen a la llamada poesía social, término que se usó en reiteradas ocasiones para calificar la poesía de los jóvenes del momento, aquellos que utilizaron la poesía como una forma de protesta en contra del régimen dictatorial de Francisco Franco (podemos recordar, por ejemplo, la combativa, popular y lúcida poesía de Blas de Otero). Ahora bien, para Rius los poemas de León Felipe no pertenecen a la órbita de la poesía social, entre otras razones, por su cariz metafísico. Como bien lo apunta Rius, el poeta no es un historiador ni es un teórico. Si su voz tiende hacia lo hiperbólico, se debe a su queja en contra de la forma en que funciona el mundo; además de que la poesía social difícilmente puede congeniar con aquel creador que prefiere salvaguardar su soledad a toda costa. Una noción más acerca de su poética: se trata de una poesía que siempre pide o exige un interlocutor y que destaca la “malhechura del hombre”. En la cita que aquí se transcribe, el autor de *Poeta de barro* nos clarifica una cuestión importante que sirve para entender los vínculos

tan sólidos que tiene la poesía de León Felipe con la historia y con el mundo contemporáneo, pero que desborda lo propiamente político, así como también las contingencias del instante:

Tanto ha sonado en los oídos españoles e hispanoamericanos la voz de León Felipe, y con tanta frecuencia han sido repetidos sus versos para apoyar la causa republicana, ya por desgracia a deshora, que el verdadero sentido de estos, no obstante estar tan claramente enunciado muchas veces por el poeta, sigue produciendo asombro cuando se le exhuma. Claro que León Felipe luchó por la República; eso se da por descontado. Lo que importa es recordar el profundo significado que para él esa guerra tenía, y que iba mucho más allá de una contingencia histórica, por grave que esta fuese; se trataba de una lucha de alcance prácticamente teológico: la del hombre por su salvación, y por momentos no la percibió siquiera como la lucha del hombre español, sino como la del hombre del mundo entero (Rius, 2019, p. 292).

Uno de los pasajes más conmovedores de *Poeta de barro* es aquel en que Rius nos cuenta la historia de un viaje que finalmente no se realizó. El poeta que hizo de la fuga un arte termina por quedarse en un sitio fijo. Después de haber emprendido una gira en 1948 por diversos países de América, naciones en que recitó en auditorios y teatros sus poemas con gran éxito, permanece en México hasta el día de su muerte. A diferencia de algunos de los exiliados que sí se atrevieron a regresar a España con diversas impresiones después de las visitas, el poeta de *Ganarás la luz* desecha esa posibilidad. Según lo relata Rius, en la primera mitad de los años sesenta, el torero Carlos Arruza, sobrino de León Felipe, decidió financiar el viaje. Todo estaba preparado para que el poeta tomara por fin el avión hacia la patria. Dos horas antes del vuelo, el escritor seguía en la cama... Se negó a regresar de visita a su país, a forzar ese encuentro. En *Poeta de barro*, se registran las palabras con que supuestamente expresó su rechazo: “¡No, no voy a España! ¡Yo no vuelvo a España! Y si han decidido que vaya yo otra vez a España, di que no voy a ir a España

ni aunque se vaya Franco, porque ha dejado las calles de Madrid y todos los campos de España llenos de una baba franquista que no la quitará nadie, que no la quitarán ni los grandes mangueros que hay en Madrid” (Rius, 2019, p. 282.) Naturalmente, la herida seguía abierta; esa misma herida que compartieron muchos de los exiliados y que, en el caso de los hispanomexicanos, tuvo su especial naturaleza, ¿pues qué podía significar para ellos ese país?

Entre la esperanza y la desesperanza

Debe recordarse otra vez la considerable distancia generacional entre León Felipe –quien nace en 1884– y los escritores hispanomexicanos según se dejó apuntado en la introducción al repasar los diversos grupos generacionales del exilio: llegaron al mundo en las décadas de 1920 y 1930; estos últimos experimentaron el destierro como una herencia impuesta por sus mayores, herencia que podía despertar incluso reclamos y generar malentendidos, tal y como lo cifró Nuria Parés en este magnífico verso en que se señala la experiencia del grupo: “Vivimos de prestado: no vivimos” (1987, p. 69). León Felipe había alcanzado hacía tiempo la madurez y la fama antes de llegar de forma definitiva a México. Es importante recordarlo puesto que esa diferencia en las edades condiciona, sin duda, la forma en que se relacionan los unos con los otros: el magisterio lo ejerce, por supuesto, León Felipe. Federico Álvarez, ensayista, editor y profesor de la UNAM, observó cómo se establecieron los vínculos entre los más viejos y los más jóvenes en México: “¿Quién que lo haya conocido no ha sentido cariño profundo y discipularidad por Emilio Prados o León Felipe, aunque fuéramos todavía unos jovencuelos?” (2011, p. 42). Esa *discipularidad* es lo que nos interesa rastrear en estas páginas: las maneras en que la vida y la poesía de este autor inspiran las trayectorias de los que por aquellos años –en la década de 1950– se iniciaban en las actividades literarias. Hay que señalar un par de cuestiones. En primer lugar, por la muy especial personalidad de León Felipe resulta un tanto difícil pensar en él

únicamente como la figura que enseña y conduce, como si se hubiera tratado de un profesor *avant la lettre*. Su querido amigo Juan Rejano, en un muy interesante apunte, observó esto: “Para algunos de nosotros fue León Felipe un hermano mayor y un hijo a la vez. Un hijo, sí, porque a ese niño que en él había, irremediable y afortunadamente, tuvimos que conducirlo de la mano más de una vez, para orientarlo y sacarlo de la tempestad” (2000, p. 138). La otra cuestión que debemos considerar en este punto es la observación elaborada por Manuel Durán acerca de las aparentes dificultades que su obra ha tenido en los diversos procesos de lectura e investigación: “Pero nadie es culpable, y ello quiere decir que la suerte, la historia, las circunstancias, impusieron a León Felipe una trayectoria literaria en que un máximo de talento habría de producir un mínimo de influencia” (1974, p. 285). ¿Es verdad entonces que la poesía de León Felipe, a pesar de ese *máximo de talento*, poco o nada influye en la obra poética de los hispanomexicanos y de los autores de aquí y de allá? Si nos atenemos a los comentarios vertidos por Durán, la respuesta sería que se trata de un poeta solitario que no deja una huella en la escritura de los poemas de las siguientes generaciones; pero lo que aquí se apuntará, un poco más adelante, parecería demostrar lo contrario.¹⁷ Durán, por otro lado, también rememoró el significado de algunos encuentros y de las impresiones que despertó el escritor en ellos, quien se caracterizó por su entusiasmo:

Nuestra admiración por León Felipe fue creciendo con los años. A veces –algún sábado, algún domingo– llevábamos a cabo lo que nosotros llamábamos “el paseo de los poetas”. Empezábamos por visitar a Emilio Prados –que vivía a dos minutos de mi casa– y luego pasábamos un rato con Juan José Domenchina y su esposa,

¹⁷ El poeta mexicano Efraín Huerta (1914-1982), en el prólogo de la antología *Poemas prohibidos y de amor*, asegura que cuando se publicó hacia 1956 su poema “Avenida Juárez” algunos lectores supusieron que era de Hart Crane o León Felipe. No deja de ser bastante raro que los lectores de la época hayan creído escuchar allí la voz del poeta español; bien puede ser por la amplitud del verso, por su cariz existencialista o por el contenido político: una denuncia en contra de los avasallantes Estados Unidos.

Ernestina de Champourcin. Finalmente íbamos a ver a León Felipe. Siempre el más enérgico, entusiasta, violento —en sus indignaciones, sus adjetivos, sus admiraciones y sus críticas— de todos. Siempre dispuesto a levantar la espada y la lanza de sus versos, quijotesicamente, noblemente, frente a todas las injusticias y todos los entuertos del mundo moderno (1974, p. 292).¹⁸

Pronto vamos a valorar, en su sentido más concreto, la probable influencia o la presencia de León Felipe en tres autores hispanomexicanos (Rius, Parés y Deniz); por ahora, nos fijaremos en algo que trasciende el ejercicio de lo literario y que podríamos resumir como la imagen del poeta y su influencia en el entorno, el tipo de modelo ético en que se convierte. En el párrafo citado de Durán, con todos los peligros que esto conllevaría, el crítico establece un paralelismo entre el poeta y una figura proveniente del mundo de la novela: Don Quijote. Es conocida la importancia que el personaje cervantino tuvo en la vida del escritor desde que éste leyó en su integridad esta obra de Cervantes durante su estancia en la prisión; posteriormente, el Caballero de la Triste Figura aparece y reaparece en muchísimas de sus composiciones hasta llegar al último de sus libros, el cual lleva por título el de *Rocinante* (en él se halla un poema dedicado a su buen amigo Rius). Quizás la atracción permanente por el personaje cervantino se deba, entre otros motivos, a que se trata de una figura fallidamente heroica: es un simple hombre, y para más señas: un hidalgo que intenta “desfacer entuertos” y así traer la justicia al mundo. Es sin duda un inmejorable modelo de conducta. Recordemos, además, la relevancia que casi siempre tuvo la figura proteica y heroica en la poesía leonfelipésca: “El hombre, el hombre heroico es lo que importa” (León Felipe,

¹⁸ Años más tarde, Durán escribió acerca del poeta: “León Felipe, siempre grandilocuente y teatral, nos impresionaba, nos llenábamos de respeto al comprender que su voz era quizás la más clara expresión de nuestro destierro, que decía —mejor que nadie— lo que nosotros pensábamos y queríamos decir. Al situar nuestro destierro dentro de un marco más amplio nos hacía sentir parte de la tragedia universal del hombre en marcha hacia un destino que no conoce ni entiende, rodeado de espacios infinitos y silenciosos” (1991, p. 215).

2010, p. 476). Antes de la publicación de la biografía *Poeta de barro*, Rius anotó en el año de 1966 algunas de las repercusiones del trabajo literario de León Felipe: su obra poética se caracterizaba, según él, por ser una epopeya en la cual el héroe era el poeta. Para complementar este comentario, Rius también acudió al famoso personaje para describir la supuesta heroicidad del escritor; pero marca una diferencia sustancial entre ambos: “Se trata de un héroe que, para poder serlo, se asiste de la violencia y del aliento de la locura; pero que, a diferencia de Don Quijote, es consciente de ello” (2011, p. 332). Estas mismas ideas Rius las retoma en su *Poeta de barro*, y vuelve a resaltar la conciencia con que su amigo actúa a diferencia del famoso personaje del Siglo de Oro.¹⁹ Años después, Souto Alabarce todavía insiste en las mismas características para describir al poeta y su misión más allá de la escritura: “Espíritu andariego, aventurero por afán de justicia, en parte bíblico y en parte quijotesco, pocas veces ha llevado tan lejos un poeta, como León Felipe, a la vida real y concreta, una concepción poética del mundo y de la vida. Más allá de cualquier sentido utilitario, la existencia para él fue un combate heroico –mediante el verbo poético– contra la injusticia” (1982, p. 373). Por supuesto, estas caracterizaciones son hiperbólicas y merecen una revisión crítica; parecen, además, favorecidas por el contenido de los poemas firmados por el poeta. ¿Qué peligros existieron en estos procedimientos que sirvieron para conferir a León Felipe la altura del héroe y del mito? Acaso eran procesos idealizantes que no permitían ver al verdadero hombre detrás de la obra (Sebastiaan Faber describió la *fetichización* de las figuras del exilio); y dificultaban la valoración objetiva de la misma. En todo caso, quizás resulte comprensible la necesidad que tenían de figuras admirables y simbólicas en aquel duro contexto. Hay que añadir el hecho de que no todos los jóvenes exiliados compartieron

¹⁹ En su *Poeta de barro*, Rius también destaca esta otra dimensión: “[...] el símbolo de Don Quijote vale para León Felipe porque entraña una idea de elevación del ser humano desde una etapa inferior a otra superior [...]” (2019, p. 132).

la misma imagen de León Felipe ni un gusto por su poesía. Consideremos las declaraciones que Francisco González Aramburu hizo a Eduardo Mateo Gambarte:

[ellos] sostenían un españolismo militante. Y más te voy a decir: eran castellanistas, casticistas, machadistas. Nosotros detestábamos a León Felipe, ellos [los escritores de la revista *Clavileño*] lo adoraban. Eran bastante enamorados del gesto de la exageración sentimental. Nuestro grupo [el de *Presencia*] era todo lo contrario. Con ellos teníamos un contencioso. Ellos decían que nosotros éramos extranjerizantes. Y es que la verdad es que la mayoría de nosotros podía leer en otras lenguas y leía mientras que ellos no, sólo leían en español y literatura española (cit. por López Aguilar, 2012, p. 55).

Claramente, la preferencia por la poesía de León Felipe también se correspondía con una visión del papel de la literatura y, especialmente, con una preferencia por los textos y por los autores de la patria perdida, o de la “patria pequeña”, como Nuria Pagés definió al territorio del exilio que habitaron los de Nepantla. Era de esperarse que entre los jóvenes las predilecciones fueran variadas. No es raro que esto repercutiera en actividades concretas, por ejemplo, en la conformación de grupos literarios en torno a una revista u otra. *Presencia* fue uno de los proyectos editoriales de ese momento en que participaron, además de González Aramburu, figuras como Ramón Xirau y Carlos Blanco Aguinaga entre otros; se trató de un grupo, según ha asentado la crítica especializada, mucho menos castizo que el de *Clavileño* y *Segrel*.

De los poetas hispanomexicanos, debemos sobre todo distinguir, y siguiendo con la propuesta de estudio que hemos establecido, a la poeta y traductora Nuria Parés (1925-2010). En su vida, fue muy relevante la música y la interpretación de los instrumentos musicales, en especial, la guitarra. Después de haber viajado por Francia, Grecia, Cuba y Nueva York, llegó a México. Aparentemente gracias a su esposo conoció a León Felipe, poeta que marcaría sin duda su trayectoria y sus ideas de la escritura. Parés solamente publicó dos

libros de poesía: *Romance de la voz sola* (1951) y *Canto llano* (1959), y un *Colofón de luz* (1987). Enrique López Aguilar señala que “junto con Rius, ella es quien más buscó parecer española en su estilo [...]” (2012, p. 208); esto es cierto y es notable, por ejemplo, por la forma en que reproduce la voz femenina de las canciones medievales hispánicas en algunas de sus composiciones; también es llamativo el hecho de que muchos de sus poemas los haya escrito “desde el nivel del hombre” (Parés, 1987, p. 64), es decir, con una sensibilidad antropológica, lo cual la pone en la misma órbita de las preocupaciones de su admirado amigo León Felipe. Eduardo Mateo Gambarte describió con estos términos el encuentro entre Parés y León Felipe en su *Diccionario del exilio español en México*:

Su marido le llevaba 16 años. Por medio de él entró en su círculo que incluía desde lo más burgués hasta lo más bohemio. Entonces conoció a León Felipe, Rejano, Garfias, Cernuda, Aub, Bergamín, Díez-Canedo. Un día en que estaban los tres últimos en casa, en compañía también de León Felipe, su marido se empeñó en que les leyera algunos poemas propios. Ellos le empujaron a publicarlos y León Felipe se empeñó en escribir el prólogo. Esa buena relación le ha valido el título de “hija de León Felipe” (cit. López Aguilar, 2012, p. 54).

Efectivamente, fue él quien escribió el prólogo del primer libro de la poeta: *Romance de la voz sola*. Nuria Parés recordó de forma muy distinta ese capítulo de su vida en una ponencia de los años noventa:

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 (1995, p. 383).

Por supuesto, las diferencias entre las dos citas son llamativas, los dos *relatos* del mismo acontecimiento. El prólogo que finalmente escribió León Felipe no fue un texto en prosa, sino un poema que lleva por título el de “Poética”. Si bien muchos de los textos poéticos de León Felipe contienen elementos metapoéticos los cuales constituyen hondas y juguetonas reflexiones acerca de su arte, muy pocas veces concibió unos versos como estos: en ellos aparecen algunas visiones fundamentales para la definición de lo poético y, al mismo tiempo, la negación del oficio de poeta. Puede aventurarse que aprovechó la ocasión para cifrar intuiciones que marcaron el rumbo de su para entonces prolija escritura; y también puede entreverse el hecho de que sintiera la necesidad de comunicar a su joven colega algunos de los principios del arte lírico y de la vocación que ambos compartieron. A lo largo del texto, en reiteradas ocasiones la apostrofa, lo cual convierte el discurso en un asunto muy personal; no es entonces un cúmulo de ideas abstractas y de conceptos sin destinatario, sino más bien una epístola. Solamente copiaré a continuación los versos con que comienza el poema:

Nuria: No hay un oficio de poeta.
 Existe una labor oscura y persistente de minero...
 La triste ocupación de unos hombres que cavan y perforan túneles
 y zanjás en las entrañas de la noche.
 ¡Todo pasa en las sombras!
 Y hay unos seres callados que buscan poder decir de alguna manera
 lo que ocurre, lo que sucede en las sombras.
 Pero aún no hay palabras, Nuria... tú lo sabes.
 No hay más que un boquete oscuro que es como una herida abierta
 en las entrañas, enormemente hinchadas de la noche...
 de nuestra Noche (2010, p. 635).

En estos versos, después de curiosamente negar la existencia del oficio del poeta, se compara las tareas del creador con la del minero; más adelante en la composición, con los navegantes. Puede pensarse que ambas actividades –la minería y la navegación– incluyen

peligros varios, búsquedas, y también la incursión en esa *noche* de la que habla León Felipe, la noche compartida por él y por Nuria Parés que es la de la actividad creadora. Es probable que la negación de la poesía, y la exaltación de dos actividades mucho menos abstractas, y mucho más concretas, sirva para paradójicamente conferir a la poesía una existencia más plena y más humana. Antes de terminar la composición, León Felipe inserta en el poema unos versos que son una paráfrasis de los que incluyó Parés en su *Romance de la voz sola*. Parés escribió: “¿A quién diré mi cantar? / Madre, si cantar no puedo / en alta voz / ¿a quién diré mi cantar? / ¿A quién diré mi cantar, / madre, si cantar es quedo / porque las palabras tienen / ante su sonido miedo?... / ¿A quién diré mi cantar? / ¿A quién diré mi cantar?, / madre, que escuche mi silencio?” (Parés, 1987, p. 17). Por su parte, León Felipe, tan proclive a tomarse libertades con los discursos ajenos, recordemos su libre y muy polémica traducción de *Hojas de hierba*, escribe: “-¿A quién diré mi canción, / madre, si cantar no puedo? / ¿A quién diré mi canción, / madre, que escuche el silencio?” (León Felipe, 2010, p. 636). El *cantar* de Parés se convierte en la *canción* de León Felipe; probablemente la preferencia del sustantivo por encima del infinitivo suponga una más concreta manera de referirse al acto poético. La conversación fluye en los dos sentidos: del poeta a la poeta, y en sentido contrario. Es urgente leer la respuesta que Parés ofreció a León Felipe: un texto poético; puede creerse que estamos ante la presencia de un intercambio epistolar –estamos leyendo dos epístolas–. El poema “Los verdugos” lo dedica la autora “a León Felipe, poeta de la desesperanza” (el título es muy desconcertante toda vez que en sus composiciones el poeta buscó alentar y esperar a sus compañeros en el exilio). Nótese en la lectura del texto la pregunta tan reiterada en la obra del maestro –la pregunta por la identidad– y la preocupación por la naturaleza equivocada del hombre:

¡Tener una misión, una respuesta
para los acertijos de este juego
en que el hombre es la prenda!

Una respuesta como un clavo de luz en el cerebro,
una tea encendida que ilumine
este sincero callejón desde el parto
con los ojos abiertos...
¿Tú, como yo, quién eres?
¿Quién ha dejado el grito sin acento?
Tú lo dices: “fantasma de fantasmas,
ciervo herido, girándula en el viento”,
pobre pequeña cosa desvalida
tanteando las sombras como un ciego.
Pero ¿y si fuera más, León amigo?
¿Si el hombre fuera más y menos que eso?
(Parés, 1987, p. 60).²⁰

Rius también dedicó un poema a León Felipe, pero para celebrar los 75 años de vida del escritor. En su composición –“León Felipe en sus 75 años”– recuerda la imagen que Elvira Gascón dibujó y se

²⁰ En una ponencia ofrecida en los años noventa, que llevó por título el de “Poesía y vida”, Parés explicó algunos detalles acerca de su proceso para la escritura de sus poemas; en la cita se destaca la influencia que tuvo León Felipe al momento de tomar la pluma: “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, falta de aire. He conocido poetas con la misma experiencia. León Felipe fue uno de ellos. Pedro Garfías 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, suelen 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” (1995, p. 388).

reprodujo en la portada de su *Poeta de barro*: un rostro del que brota, tanto del cabello como de la barba del poeta, un pequeño jardín con abundantes flores, con raíces y con tallos. En la composición suya, Rius también juega con el nombre felino del maestro: “El león viejo, siempre / caminando, sin tregua, solo, acecha / en torno a sí, de día; / de noche, cara al cielo” (Rius, 2011, p. 207). La composición se cierra con una imagen en que se destaca la convivencia con sus amigos y con sus lectores:

Y ahora vedlo otra vez
pasar junto a nosotros;
nosotros, que sentimos
cómo su voz que clama
en la noche, terrible,
en nuestro pecho queda absurdamente
resonando tan dulce
como la voz de un pájaro o de un niño.

(2011, p. 209).

Hay otro poema más de Rius que parece inspirarse en la figura de León Felipe, aun cuando no exista ninguna marca paratextual que así nos lo indique (una dedicatoria o un epígrafe). El texto nos habla de un personaje extranjero, de alguien quien, como su maestro, caminó, vagó, se perdió y llegó por fin al punto último reservado por su destino. El texto considera la muerte del personaje (para entonces León Felipe ya había muerto) y en el último verso aparece una palabra que Rius sólo podría atribuir al mundo lírico leonfelipesco: el Viento. También puede leerse el poema desde una perspectiva mucho más amplia: como una hermosa composición en que se atestigua la errancia y la muerte de todo hombre exiliado.

Llegó aquí después
o antes a destiempo.
Erró los caminos

y los paralelos
y los meridianos,
los mundos enteros.

Él iba a otro mundo.

Llegó aquí. Extranjero
fue de sus palabras
y de sus silencios,
de todas sus horas,
de su mismo cuerpo.

Él iba a otro mundo.

Llegó aquí. Y ha muerto
un día cualquiera,
en cualquier momento,
antes o después,
pero no a su tiempo.

Él iba a otro mundo.
Lo desvió el viento.

(Rius, 2011, p. 114)

Después de haber comentado los poemas de Parés y Rius, es necesario atender por último un poema escrito por Gerardo Deniz (1934-2012) y cuyas intenciones y tono son muy diferentes. Deniz escribió un texto en que ingeniosamente se burla del “éxodo y el llanto”. Se trata de un poema en que además se presenta un vistoso comentario acerca de los “meandros y cagandros” del destierro, palabras con que se desacraliza y se rompe la idealización del proceso histórico, tal y como ocurre también en “Exilio” de César Rodríguez Chicharro. No es casual que en la composición de Deniz se escriba México con jota, a la manera española; la intención de los últimos versos consiste

en cuestionar el mito y la heroicidad de León Felipe, aspecto acerca del cual se ha reflexionado antes en estas mismas páginas. Es necesario acaso insistir en que este poema es una de las pocas muestras, paradójicamente, de la presencia del autor en la poesía de los hispanomexicanos:

Héroes

A to svíshchet Sólovei da por solóv'emu.
Siempre valdrán más cien ruiseñores en mano que un refrán
en los interludios gangosos o comanches
de esta ópera.
¿No es cierto, Il'yá bogatýr,
que la cromohidrosis fisiológica del hipopótamo,
esa fuente con cuatro beethóvenes de bronce que arrojan por
las bocas sendos chorros,
pueden ser encrucijadas donde
se advierta la intención sutil del Fautor, la componenda
con aquel del éjodo y del llanto, por los meandros y cagandros
del destierro,
de Méjico a cualquier orangután tuerto?
(Deniz, 2016b, p. 153)

Es conocido el peculiar arte poético de Deniz, la sabiduría con que entremezcla tradiciones, lenguas, referentes e imágenes en su poesía, todo lo cual la convierte en todo un reto hermenéutico para sus ávidos lectores. En esta ocasión, es clara la intención crítica y el alejamiento que establece, de esta manera, entre él y el exilio, entre él y León Felipe. De todos los poetas hispanomexicanos, quizás ninguno con menor interés en el asunto que, precisamente, Deniz. Por fortuna, contamos con un comentario suyo –una *visita guiada*– acerca de este texto, el cual nos sirve para despejar las dudas que puede plantearnos. En el comentario autoexegético del poema, Gerardo Deniz explica algunos detalles que sirven para leerlo e interpretarlo como

una reflexión crítica y amplia acerca de la heroicidad (“los héroes son desagradables”, observa). Entre otras presencias heroicas se incluye una figura mítica de la poesía medieval rusa, y por esta misma razón – el examen general de la figura del héroe– aparece allí la figura *heroica* de León Felipe:

El Fautor de héroes no pierde ocasión. Lo vimos entre nosotros en la heroización moral y poética de aquel viejo lunático de León Felipe, el “español del éxodo y del llano” (y si es tan hispano escribir “Méjico”, ¿por qué no “éjodo”?), al cual el destierro y sus sinuosidades (y si hay meandros, ¿por qué no ha de haber cagandros?) condujeron a una insulsa beatería y a un torpe elogio del agresivo Israel, con su orangutesco general tuerto, Moshe Dayan? (Deniz, 2016b, p. 331).

No se reserva Deniz el adjetivo para calificar a León Felipe como *lunático*; en lugar de ponerlo bajo la influencia del viento, lo coloca bajo la potestad de la luna: su conducta resulta, sin duda, poco o nada racional para Deniz: incomprensible. Para este autor es condenable el proceso de *heroización* que atravesó la figura del poeta –antes vimos algunos datos acerca de cómo se fue originando entre los hispano-mexicanos, pero otro tanto podría decirse de los contemporáneos del autor y de los miembros de otras generaciones de españoles: ellos también construyeron su imagen como la del poeta del exilio por antonomasia–. En cierta medida, “Héroes” es una breve y punzante respuesta a *Poeta de barro* de Rius, o a esos procesos de lectura e interpretación tal vez hagiográfica. La parte final del comentario exegético nos remite a los poemas que León Felipe publicó en *¡Oh, este viejo y roto violín!*, en que dedica un grupo de poemas a la comunidad judía. En ninguno de estos textos, como lo señala Deniz, el escritor elogia al estado de Israel, más bien, dialoga críticamente con los miembros de ese otro éxodo: celebra su resistencia, se compadece por su holocausto y entrevé en el proyecto de esta nación una ruta

socialista; para nada se dedica León Felipe a la alabanza de un militar como lo fue Moshe Dayan.²¹

²¹ En un estudio general acerca de los poetas hispanomexicanos, Susana Rivera apuntó lo siguiente acerca de este poema: “El objeto de la descalificación del poeta acaba siendo León Felipe. Más que desmitificar una versión de la historia, el poema la denigra en una especie de mitificación degradadora e invertida, que el poeta lleva a cabo apoyándose incluso en detalles ortográficos; si Deniz escribe ‘ejodo’ y no ‘éxodo’ es, sin duda, porque los españoles tienden a escribir ‘Méjico’ con j y no con x; así la palabra resultante, éjodo, pierde todo sentido, y sólo se entiende dentro de ella una forma del verbo ‘joder’. En el intento de desmitificar la experiencia del exilio, Deniz reacciona como otro de los integrantes de la generación hispanomexicana pero su negación y rechazo es tan desmesurada que acaba configurando una voz diferente, única” (Rivera, 1991, p. 232).

3. Emilio Prados

*Muerte, silencio y olvido...
¡Qué tres presencias ausentes
mantienen el jardín vivo!*

Emilio Prados,
"Canción de frontera"

Prados en su sombra

De todos los poetas mayores del 27, el menos leído acaso sea Emilio Prados Such (1899-1962), hombre solitario entre los solitarios. Sin el conocimiento de su vida y de su obra, es difícil obtener una imagen completa de la época en que le tocó vivir a él y a sus contemporáneos: los años de la experimentación artística, la efervescencia social y política, el surrealismo, las actividades editoriales, la soledad multiplicada por culpa o gracia del exilio y la muerte en tierra ajena como el gesto definidor y coherente de una biografía muy peculiar. No sobra aquí recordar la vida de Prados para entender su proyecto de escritura; y nuevamente hay que ahondar en un concepto que también vibra en muchos de sus poemas y en los actos de su vivir: un afán de justicia

que lo emparenta con León Felipe y Pedro Garfias. Como lo formuló Juan de Mairena en una de sus clases de retórica, en la poesía de Prados siempre se arriba “a la ética por la estética”. Cuando su amigo de la infancia Vicente Aleixandre reconstruyó su imagen en un retrato literario, destacó por encima de cualquier otro este eminente rasgo de su ser: “Tenía [Emilio] inmensamente vivo el sentido de la justicia, y más todavía: allí, en su figura infantil, en aquellos ojos humildes y con luz vi yo por primera vez la vislumbre instantánea del rayo dulce y largo de la misericordia” (cit. por Blanco Aguinaga, 1960, p. 9). Si Prados parece encerrarse en su mundo poético, es tan solo por un acto misericordioso y en unión con los demás, no por mero solipsismo o egoísta actitud. Carlos Blanco Aguinaga aportó algunos rasgos más para completar el dibujo de su compleja personalidad: la distracción y el rechazo de lo convencional. Veremos después cómo, a pesar de ese apartamiento que lo lleva incluso a vivir como ermitaño, su presencia se distingue con innegable fuerza en las vidas de los otros; y en especial recordaré aquí los fuertes vínculos que mantuvo con los más jóvenes, con los futuros poetas y con los escritores del grupo de los hispanomexicanos: él es su guía y su amigo.

No será posible aquí analizar de forma integral la compleja poesía de Prados, pero sí valdrá la pena hacer algunas observaciones al respecto para tener muy presente su obra lírica. Si bien no podríamos calificar la obra de Prados como críptica, ya que esto supondría que existe una clave precisa para descifrarla, tampoco parece haber sido escrita para nuestra comprensión en cada uno de sus significados latentes: se trata pues de una poesía más para ser vivida o sentida que entendida desde la razón y el puro análisis filológico; debemos recordar, como ocurre también con la poesía de León Felipe, que la escritura poética en el caso de Prados forma su carácter y su destino. Es un error demandar lo que no hay ni puede haber en su muy amplia obra: ni el registro de lo evidente, ni la estructura clara, ni la anécdota explícita, ni un diseño que revele de inmediato los temas o los asuntos allí tratados, ni los motivos concretos para unas imágenes tan depuradas del canto suyo, un canto de múltiples voces que se desdobl原因 y

que siempre pertenecen, sin embargo, a Prados en un largo e intenso monólogo en que él se apropia de la pregunta y la respuesta, en que el eco guarda un lugar preponderante, en que se afina y reafirma su soledad y su silencio.

La hora mágica

Duerme el mar...
Junto a la orilla,
—último pie de la tierra—,
la espuma blanca germina.

Y ¿dónde el mundo?

¡Silencio!

(Queda en el alma el temblor
de la sombra y el misterio).

(Prados, 1975, t. 1, p. 370)

Es entonces una poesía que importa por lo que se nos dice, pero también por lo que silencia y deja en la sombra, por lo que en ella se recita, pero también por lo que va enmudeciendo y volviéndose transparente hasta la invisibilidad del *jardín cerrado* del que él nos habló y en que habita solitariamente Prados, jardín de infinitos signos y señales que no marcan un camino fijo, sino que más bien al iluminarlo lo borran (“El jardín se disuelve en el jardín”, escribió el poeta). No es Prados el místico que nos deja una guía para imitar su logro espiritual en los trazos de su poesía. Para Jomí García Ascot, en la obra de Prados ocurre algo extraordinario: “[...] la poesía [de Prados] no empieza en la pluma y el papel sino que termina en ellos” (p. 550). Es decir, hay un puente que une vida y poesía: el poema como el mejor reflejo de la vida. El poeta encuentra en la poesía su razón para ser, para existir y para manifestar su existencia; y se convierte así el ejercicio poético en la única actividad capaz de ubicarlo en el mundo y en contacto misericordioso con

los hombres y con su entera soledad tantas veces escogida y así reafirmada. Mucho se ha escrito acerca del “misticismo vagamente panteísta”, según lo expresó Tomás Segovia, como el componente central que aparece en sus textos (por ejemplo, la influencia de los presocráticos y desde luego de Platón); se ha observado su obra poética, por ello, como el resultado de una personalidad nutrida por el pensamiento filosófico y también religioso y místico. La cuestión no deja de tener su interés ya que nos devuelve a uno de los debates del análisis literario y sobre todo poético: ¿es concebible la lectura y la interpretación de un poema sin vislumbrar en él sus dimensiones filosóficas? Si la filosofía es la actividad que nos expone los misterios de nuestro paso por el mundo, y luego se convierte en el registro sistemático de los pocos hallazgos que vayamos haciendo, hay que aceptar que la poesía de Prados es entonces profundamente filosófica. Los libros de poesía que escribe, publica y a veces rompe, pierde o quema son el mejor itinerario y el reflejo de una personalidad y de una búsqueda que no termina sino con la hora de la muerte, una búsqueda que se vio interrumpida sólo por culpa de su propia e inescapable mortalidad; por ello, resulta inevitable hablar acerca de su paso por el mundo. Prados muere en 1962 en la Ciudad de México; en 1920 le pronosticaron seis meses de vida. La enfermedad pulmonar que no acaba de matarlo en su juventud cierra su ciclo vital cuando se encuentra desterrado. No es exagerado decir que su vida es una muy larga agonía y que sus poemas son el mejor acompañamiento de ese mismo lento desenlace, la respuesta en contra y a favor de la muerte. Son el testimonio, además, de la frontera entre el poeta y el mundo, entre el poeta y la poesía, incluso entre el poeta y el poeta mismo. Quizás ningún autor de la tradición española haya ejercido una conciencia tan fina para delinear con sus palabras sus propios límites, su frontera, su línea divisoria –sólo los grandes místicos se acercan en este punto a él cuando hablan acerca de Dios.

Porque me voy cierro los ojos,
Pero encontrar el borde de mi huida;
pero no sé si estoy huyendo en vano por mí mismo

o voy desmelenado y sin corbata,
 cautivo en mi silencio sin memoria
 o ando cesante y sin espalda,
 sin párpados, perdido por el sueño...
 Yo sé que soy romántico de huidas;
 que sueño porque un sueño es mi figura,
 pero si persiguiera yo a mi ausencia
 y a descansar saliera de otra hechura:
 inmóvil me hallaría en pie en mi cuerpo,
 como un fantasma mío de mi fuga.

(Prados, 1975, t. 1, p. 313)

Como León Felipe, es un escritor siempre preparado para la fuga: para dejar a sus amigos y a su familia, un *romántico de huidas*, como inmejorablemente se autodefinió en un poema. Es el artista que se encuentra en el universo, pero que se disuelve entre los vapores de la realidad. Ejemplo de esto es la famosa ocasión en que los amigos y contemporáneos de Prados organizaron un banquete para festejarlo y, sin dar aviso, el festejado huyó de allí. Otro ejemplo más: la ocasión cuando Pedro Salinas preguntó por él en la mueblería de Málaga de su padre, sólo para recibir la siguiente respuesta: “—Ya sabe usted cómo él es”. Probablemente, Prados estaría en la playa o bien en compañía de los más pobres o escondido en algún lugar de la naturaleza o escribiendo sus poemas. La escueta respuesta del familiar la glosó Salinas de este modo: “Eso es. Como es él. Sencillamente como es él, ha atravesado el mundo, medio a tuestas, aparecido y oculto, y vuelta a empezar, a dejarse ver, a esconderse —en sus versos, como es él, marinero de su soledad” (Salinas, p. 1303). La poesía se convierte así en el óptimo refugio del hombre.

La compleja biografía de Prados fue fijada por Carlos Blanco Aguinaga en un estudio de 1960;²² también él se encargó posteriormente,

²² El trabajo de Carlos Blanco Aguinaga lleva por título el de *Emilio Prados. Vida y obra. Bibliografía. Antología*. Fue publicado por la Universidad de Columbia

junto con Antonio Carreira, de editar su poesía completa con lo cual fue posible leerlo por fin de forma integral y sin olvidar cada una de sus etapas, y considerando los largos silencios entre los diversos libros publicados, sus *penumbras*. Blanco Aguinaga es además el autor de una novela –*En voz continua* (1997)– en que la voz narrativa es la del poeta de Málaga; posteriormente atenderemos este curioso libro que ofrece una imagen muy especial del personaje desde el mundo de la ficción novelística. En el rápido repaso que aquí hagamos de la vida de Prados, tendré que retomar algunos de los pasajes que el investigador recreó en sus ensayos; es mi propósito observar cómo Blanco Aguinaga se da a la tarea de reconstruir la vida de un exiliado perteneciente a una edad distinta; asimismo, no voy a olvidar los comentarios de sus compañeros de generación. De esta manera, se entabla la conversación entre los dos escritores. Si bien no es la intención de estas páginas hacer una exposición completa de su biografía ni tampoco de su arte poético, sí resulta indispensable recobrar algunos de los instantes que mejor retratan y definen al malagueño, sobre todo para averiguar cómo su vida fue posteriormente recreada por dos escritores en dos textos de ficción: Carlos Blanco Aguinaga (1926-2013) y Arturo Souto Alabarce (1930-2013). A Souto Alabarce debemos un relato en que recuerda la muerte de su amigo y maestro: “El solitario acompañante”. El título es una inmejorable definición de la personalidad del poeta de Málaga.

en 1960. En el mismo año, también apareció una versión del ensayo en la *Revista Hispánica Moderna*. Son estos textos la ampliación de “La aventura poética de Emilio Prados” que vio a la luz en la *Revista Mexicana de Literatura*, 8, 1956, pp. 71-101. Finalmente, en el prólogo de las *Poesías completas* se retoma y se corrige el texto. En *De mal asiento* (2010), libro de memorias de Blanco Aguinaga, describe el método que siguió para entrevistar, tomar notas y proceder a la escritura. Señala el escritor que Prados le ofreció muchísimos detalles, a veces contradictorios, acerca de su existencia. Cuando Prados leyó el libro, el malagueño marcó de forma reiterada con la palabra *no* algunos de los pasajes que sirvieron para recrear su vida. En la correspondencia que mantuvo el poeta con Sanchis-Banús, también se menciona su insatisfacción en ese sentido y la sorpresa que le causó que Blanco Aguinaga pretendiera conocer su vida mejor que él mismo.

Mínima vida

En el caso de Prados, infancia es destino. Pertenece el poeta a una familia burguesa que, sin embargo, la encabezó un hombre que padeció múltiples penurias económicas en la juventud y que con el paso de los años llegó a convertirse en el próspero dueño de una mueblería y, por tanto, en poseedor de una situación muy acomodada. En lugar de olvidar a los desfavorecidos tras alcanzar el bienestar, el padre de Emilio Prados busca que sus hijos recuerden el sufrimiento de los otros (no es extraño que uno de sus hijos curse la carrera de médico y que el otro sea revolucionario, poeta e impresor, actividades de notable nobleza). Entre los pasajes recreados por Blanco Aguinaga en *Vida y obra*, debemos mencionar uno de los episodios que marcan a Prados para siempre y al cual regresó en varias ocasiones durante la escritura de sus versos por su gran significado y por su resonancia espiritual. Me refiero a la estancia que hizo en los montes de Málaga y que le sirvió para descubrir la naturaleza –hondo amante fue Prados del mundo natural– y la amistad en el más sencillo de los ambientes que pueda uno imaginarse. La experiencia es tan conmovedora que es posible afirmar que va a influir en toda su biografía, en la construcción de un temperamento y de unas preferencias –unas maneras de vivir y estar en el mundo:

Este temperamento empieza a perfilarse más claramente cuando a los doce años, al enfermarse su hermana, va toda la familia a los montes de Málaga, donde Emilio, también enfermo, pasa cerca de un año. En el monte vive en compañía constante de una familia campesina de once hermanos con uno de los cuales, Antonio Ríos, pastor de su misma edad, le llega a unir una amistad que va a influir de manera inconsciente en toda su vida y en los mejores hallazgos de su poesía más reciente. Con Antonio Ríos trabaja Emilio en la huerta; en el campo ayuda a arar, siembra, siega; cuida con Antonio las cabras, los caballos y los conejos, alimentándoles, asistiéndoles al morir, ayudándoles en los partos. Así, en el momento crítico de la entrada a la adolescencia se acerca nuestro futuro poeta, a los secretos de la Naturaleza (Blanco Aguinaga, 1960, p. 10).

Esta versión de la existencia humana –lejos de las complejidades sociales de la ciudad y en estrechísimo contacto con el mundo natural y con la pobreza– es la que marca un antes y un después en la conciencia del joven escritor. En algunos de sus poemas escritos en sus últimos años, como si fuera un talismán o una palabra mágica o taumatúrgica, recupera el nombre de Antonio Ríos, el nombre de ese pastor amigo. Puede pensarse que es entonces cuando empieza a detectar su situación privilegiada en el mundo –como miembro de la burguesía– y que descubre otra manera de vivir: mucho más simple, justa y generosa.

Como parte de su formación intelectual, Prados se propuso estudiar biología sólo para descubrir que la unión que él antes mantuvo con animales y plantas no se manifestaba en el laboratorio ni en el aula. De acuerdo con Blanco Aguinaga, su amistad con Federico García Lorca en los años veinte despierta y reafirma su vocación como poeta (este dato desagradó a Prados cuando lo leyó en *Vida y obra*). Uno de los poemas más sentidos de Prados es el que dedicó a García Lorca y que se incluye en el famoso *Romancero de la Guerra Civil Española*; es uno de los pocos textos de esa histórica antología que logran trascender el mero discurso político y que por ello mantiene su vigencia y frescura hasta el día de hoy. Durante su etapa en Madrid, el joven Prados vuelve a enfermar de las vías respiratorias. Por recomendación médica, y muy al estilo del ambiente de *La montaña mágica* de Thomas Mann, tiene que albergarse en Davos, Suiza. Blanco Aguinaga describió aquella etapa, fundamental no sólo para la recuperación del muchacho, sino para su encuentro definitivo con la poesía:

Este año pasado a orillas de la muerte en extraña e indirecta contemplación de la Naturaleza es de radical importancia en la vida de Prados. Convive en Davos con todos los pacientes del sanatorio; acompaña a más de uno a bien morir; entre de vez en cuando en alguno que otro de los juegos morbosos con que los pacientes se distraen de la agonía; pero se acentúa su tendencia a la soledad. Parecen sin fin las horas que vive paseando, leyendo –¡Baudelaire!–, o hablando sin creer –sin claro–, en el sentido último de lo

que dice o escucha. Continua e intensa es la *meditatio mortis*. Y desde el fondo de su apagada angustia empieza a brotar la poesía que, ahora sí, siente como suya. Escribe con una dedicación y una urgencia insospechada antes, cuando, en la Residencia, le rodeaba una pasión juguetona por el Arte. Cuando le anuncian por fin su curación conoce ya su destino: ha nacido el poeta de la intimidad con la muerte (1960, p. 18).

La poesía renace en él como una actividad durante la enfermedad y a la que centralmente Prados se dedica mientras viva una vida azarosa con rumbo, tarde o temprano, hacia la muerte. Ese miedo, sin embargo, no evita que el poeta siga viviendo su existencia y que tome el pulso en Madrid y en París a la vida literaria del momento. En 1921, viaja a Alemania para estudiar filosofía y lee a los románticos. Posteriormente, como si se tratara del sitio al que tiene siempre que regresar, va a Málaga donde labora junto con Manuel Altolaguirre en las actividades de la famosa Imprenta Sur. De entre sus manos, nacen muchos de los libros señeros de la época, así como también la famosa revista *Litoral*. De 1926 es *El misterio del agua*, libro apreciado por Blanco Aguinaga como “uno de los más extraordinarios poemas de la lírica española moderna” (1960, p. 19). García Ascot destacó la preferencia de Prados por lo acuoso como signo del “límite de la corporeidad” (García Ascot, p. 552). Altolaguirre, amigo muy cercano de Prados, recordó la forma en que éste se condujo después de cerrar las operaciones editoriales en que los dos coincidieron:

Emilio Prados, gran poeta de la soledad y del retraimiento, tuvo una época en que publicó todo lo publicable, lo mejor que se escribía en España. Luego se retiró. Vivía en la playa, enseñando a leer a unos niños abandonados, a una generación de pescadores. Allí pasaba su tiempo, sin querer saber nada de la literatura. Medio desnudo para no sentir el peso de su traje mejor que el de sus camaradas, predicando con su conducta y su palabra un extraño evangelio. Le querían con locura. Como lo daba todo, pronto se quedó pobre, pero le importaba muy poco, porque se había acostumbrado a no necesitar de nada y porque tenía la enorme satisfacción de comprobar que el

regalo que más estimaban sus discípulos era la maravilla de su palabra y de su trato. Era un poeta tan natural en su lenguaje hablado como difícil en lo que escribía (Altolaгuirre, 1986, p. 232).

Esta sensibilidad sirvió a Prados para adelantarse en un proceso que muchos de sus compañeros de generación también iban a transitar. Antes incluso de que estallara la guerra, había ya ocupado la poesía con el propósito de acercarse a los más pobres y de difundir su permanente deseo de justicia. Y como lo anota Altolaгuirre en la cita: se va a ocupar de actividades prácticas, por ejemplo, la enseñanza de la lectura y la escritura a los niños, la organización de reuniones sindicales y la difusión de las ideas de Marx. Según Adolfo Sánchez Vásquez, la insatisfacción que sintió Prados con el gobierno de aquellos años lo llevó al comunismo; pero más que a un comunismo doctrinal o institucional, a la noción de un mundo justo y compartido *en común*. La Revolución de Asturias de 1934 también despertó su escritura poética y su combatividad. Si bien Prados no simpatizó con todas las decisiones políticas de la República, llegado el momento tomó decidido partido por su defensa. Tuvo que huir de Málaga –recuérdese el dominio de la zona sur por parte de los alzados– y le tocó padecer en Madrid algunos de los momentos más duros del enfrentamiento: los bombardeos. Colabora allí con la Alianza de Intelectuales Antifascistas y con las publicaciones y revistas que pronto se organizaron. Debe anotarse la gran calidad de algunos de los poemas que por entonces escribe, entre ellos, un muy acabado romance en que él se funde y se confunde con la ciudad y que lee en Radio Madrid. El texto demuestra cómo la guerra no es algo que ocurre allá afuera, sino que se trata de un suceso que se vive desde la propia experiencia, desde adentro; por ello, la abundancia de pronombres en la primera persona del singular y la insistencia en que esto es algo que le pasa a él:

Entre cañones me miro,
entre cañones me muevo:
Castillos de mi razón
y frontera de mi sueño,

¿dónde comienza mi entraña
y dónde termina el viento?
No tengo pulso en mis venas
sino zumbidos de trueno,
torbellinos que me arrastran
por las selvas de mis nervios:
multitudes que me empujan,
ojos que queman mi fuego,
bocanadas de victoria,
himnos de sangre y acero,
pájaros que me combaten
y alzan mi frente a su cielo
y ardiendo dejan las nubes
y tembloroso mi suelo

Tal y como puede leerse en las páginas de *Poeta de barro*, León Felipe y Emilio Prados coincidieron en Madrid en la casa de Pablo Neruda. Llegado el momento de abandonar la capital y salir para Valencia por los peligros de la ciudad sitiada, León Felipe renunció a la propuesta: apenas había llegado al sitio y no quiso irse tan pronto; allí se encontró al también rezagado Prados en la casa de la Alianza de Intelectuales. Hay que recordar aquí los días en que convivieron en unas circunstancias sumamente peligrosas y rodeados, por supuesto, por el sufrimiento y la desesperación y las bombas. ¿Qué podían hacer dos poetas tan poco preparados para el combate físico como lo eran León Felipe y Emilio Prados en un contexto de violencia e imparable destrucción? Entre los recuerdos del autor de *Espanoles del éxodo y del llanto*, hay un apunte en que esto se clarifica.

—Un día María Teresa [León] viene y me dice: “Mira, ha venido del frente un soldado que no ha comido y que le han mandado como enfermo que se vuelva a su país; se va a ir mañana. A ver si le dais de comer vosotros, tú y Emilio”. Y me dice Emilio: “¿Pues qué hacemos con este hombre?” Era ya de noche en Madrid, eran casi... eran más

de las ocho. En Madrid en esta época, que es la época de noviembre, anochece muy temprano. Y nos fuimos a la calle de Libertad, donde estaba una taberna con unas taberteras amigas mías. Estaba cerrado, pero dentro estaba una de ellas. Llamé y contestó ella: “Mira, Carmencita, aquí venimos a ver si tienes algo de comer”. “No hay nada”. “Abre, abre, habrá un vino o algo”. Abrió y nos dijo: “Pues aquí no tengo ahora más que catorce huevos. No había más: pan, había unos corruscos, y vino sí, vino sí”. “Pues tráelo, tráelo”. Le dimos los catorce huevos a aquel holandés, y Emilio y yo estuvimos mirando cómo se comía los catorce huevos. Nosotros teníamos más hambre que él. Se salvó el honor. Comió y nos fuimos a la Alianza. Le dieron allí una cama, durmió y se marchó al día siguiente (cit. por Rius, 2019, p. 255).

Cuando abandone por fin Madrid, Prados sigue escribiendo, leyendo y publicando sus poemas de carácter bélico y político; más tarde, al editar su obra, rechaza su inclusión quizás por considerar que su escritura de aquella época se correspondió tan solo con las necesidades del momento, pero no con la construcción de su auténtico proyecto literario. Participa Prados en la prestigiosa revista *Hora de España* y su poemario *Destino fiel* gana un premio nacional de poesía. En 1939, le toca vivir la salida desde Barcelona y el tortuoso tránsito hacia el destierro. Aquí surge otra de las imágenes más memorables de la vida del poeta: su salida hacia Francia en un tren repleto de trilita, un material explosivo; de haber caído una bomba cerca del tren difícilmente habría sobrevivido a la explosión. Al igual que su amigo Altolaguirre, tras toda la tensión acumulada, “cae entonces en una grave crisis nerviosa” (Blanco Aguinaga, 1960, p. 24). Pero a diferencia de Altolaguirre, no pisa los campos para prisioneros. Cuando recobra el juicio, según lo apunta Blanco Aguinaga, se encuentra en su bolsillo una Biblia y la antología que congregó a los poetas de su generación: Dios y la poesía.²³ Gracias a la ayuda de su hermano, es acogido por la embajada de México en París. Toma el barco que lo lleva primero a Nueva York. En México más que a vivir, Prados se dedica a

²³ Acerca del pasaporte diplomático de Emilio Prados, James Valender (2002) publicó un interesante artículo que sirve para explicar la suerte con que corrió el escritor.

sobrevivir: trabaja en la editorial Séneca, en la revista *Cuadernos Americanos* y en el Instituto Luis Vives; además, recoge de la calle a dos niños españoles que se convierten en sus ahijados. Cuando el dinero no es suficiente, recibe el apoyo de su hermano desde Canadá, quien allí labora como psiquiatra. El primero de los libros que escribe durante su estancia en el país americano lleva por elocuente título el de *Mínima muerte*, y en él encontramos poemas en que *ser* y *estar* alcanzan significados nuevos y renovados por todo lo que el poeta ha vivido y ha desvivido.

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.

Yendo al ser, empiezo a estar,
y estando, dejo de ser;
pero si a estar no camino,
ni soy, ni estoy, ni estaré:
¡quiero ser hombre cumplido!

El ser, no es ser para mí.
Estar no es estar conmigo.
Sé lo que quiero decir
y sé bien por qué lo digo.

Por eso cuando me duermo
sueño que no estoy dormido
y si creo estar despierto
pienso que sueño en mi olvido.

De esta forma mi vivir
es engaño de que vivo.

(Prados, 1975, t. 1, p. 803)

La soledad que encontró en el exilio tuvo que serle en cierta medida familiar al poeta, pero con la diferencia de ese otro espacio nuevo en que le tocó gozar y padecerla. Adolfo Sánchez Vásquez planteó que la vida pública de Prados se redujo a su mínima expresión por los chicos que protegió, la inestabilidad laboral y la pobreza y, finalmente, por su desencanto absoluto con la política (era difícil no hablar con cualquiera de sus compatriotas sin que surgieran las especulaciones y las peleas políticas). Según Antonio Carreira, “el caso de Prados es [...] especialmente grave, porque si siempre mostró marcada inclinación al soliloquio, las circunstancias del exilio y su obstinada búsqueda de lo inefable acabaron por dejarlo aislado, con amigos tal vez, pero sin lectores” (2015, p. 185). Leer la correspondencia que por aquellos años mantuvo el poeta con sus amigos repartidos por España y por el mundo nos revela la orfandad y la desesperación que llegó a sentir; en las cartas que dirigió a José Luis Cano, María Zambrano, Sanchis-Banús y Fernández Canivell, entre otros, se detecta una escritura muchas veces nerviosa, descentrada, atropellada; y se nota la constante necesidad de afecto y reconocimiento genuino o forzado.²⁴ Las conversaciones

²⁴ En 1939, se quejaba el poeta con María Zambrano: “Tan abandonado vivo ya de mí y del mundo, que sólo mi pensamiento, que sólo mis sentimientos piso ya como sueño en fantasma. No hay brazo que coger, rama que lo cobije a uno, piedra que lo defienda...” (citado por Chica, 1998, p. 204). En 1947, Prados escribe a Fernández Canivell: “No tengo un solo amigo. La desconfianza que he encontrado y el trato que he recibido me han vuelto un ser extraño a mí mismo; solitario, maniático, y con el sentimiento de la persecución en la sangre ya tan metido que no me conoceríais” (cit. por Antonio Carreira, 2014, p. 79). Del mismo año, 1947, es el siguiente fragmento dirigido a José Luis Cano: “En lo material casi estoy aún en la miseria. Casi por casualidad no me he muerto de hambre. Vivo de lo más pobre. Algunos días no tengo para comer. Yo me tengo que hacer todo: limpieza, comida, lavado, costura... y, gracias a Dios, si lo tengo. Y no te lo digo como lamentación ni alabanza. Todo lo contrario, José Luis, ya lo sabes: ‘en todo está Dios’. Él me da, como siempre, un grupo de jóvenes (muchachos y muchachas) de todo este continente y algunos de éste, que me quieren y acompañan y me hacen abrir la vida aunque sólo fuera para ellos: por sus almas inquietas ya” (p. 37). En 1960, escribe Prados a Sanchis-Banús: “Las bases finales a que he llegado, son las siguientes: casi estoy al final de mi vida y veo que, salvo las veces en que mi atención personal ha sido dada

telefónicas que José de la Colina describió —y que eran tan temidas por los amigos de Emilio Prados— también revelan esa misma necesidad de comunión urgente con los otros. Durante los años del exilio ocurre el encuentro más hondo con su poesía y con su visión poética. ¿Qué sería, por ejemplo, de la obra total de Prados sin su *Jardín cerrado* y sin su *Circuncisión del sueño*? La escritura y gestación final de cada libro llevó a Prados a experiencias de vaciamiento y cumplimiento de su vocación. En las últimas páginas del recuento biográfico planteado en *Vida y obra*, encontramos una vívida recreación de la cotidianidad de Prados y de su celda —su departamento en la calle de Río Lerma—. De esta manera, nos lo presenta Blanco Aguinaga cuando faltaban casi dos años para su último encuentro con la muerte:

Hoy Emilio Prados vive solo. Hace ya algún tiempo que se casaron sus ahijados, creando sus propios hogares. Entre las cuatro paredes de siempre —retratos de Whitman y San Juan, de Keats y Rimbaud; una mesa con una vieja máquina de escribir; caracoles, estrellas de mar y fotos de Málaga en las paredes y el librero; juguetes, una yedra que pasa de pared a pared, libros, papeles, una cama—, en su soledad cumplida en la que se siente ya en comunión con la verdad última, el poeta trabaja, agonizando siempre, buscando más aún, pero lleno de esperanza. Encerrado vive Emilio Prados —a veces, durante días o semanas de trabajo intenso no le ve nadie—, pero en contacto directo con la realidad que ha buscado siempre: con el paisaje, con el pensamiento, con la luz que le brota del fondo de la penumbra, iluminando el sentido de la vida y de la muerte. Y con los hombres y sus problemas, porque si Emilio Prados vive solo, a todos conoce, a todos quiere, con todos habla, del quehacer cotidiano que es encontrarle sentido a la existencia camino de la muerte en su casa, en la calle, en las casas donde pasa de visita con una regularidad que asombraría a los que sólo conocen de él sus “huidas” legendarias. Es común encontrarle aconsejando a algún poeta joven, dibujando para una niña, ayudando a más de uno encontrar trabajo, en correspondencia con amigos de su generación, con escritores de ahora, con los hijos de los pescadores que frecuentaba

directamente —mano a mano— todo ha fallado. Mi utilidad necesaria como hombre vivo, no se cumplió” (Prados y Sanchis-Banús, 1995, p. 302).

en su juventud y que le mandan fotos de sus playas; o, como siempre, charlando “con las gentes más inesperadas” (1960, p. 26).

De su lugar en el exilio, y entre los más jóvenes, nos ha dejado un muy revelador testimonio Tomás Segovia (1927-2011): “Para mí Emilio Prados era ese paradigma, mucho más santo que genio, mucho más puro que hábil, más hecho para el afecto que para el aplauso y más dado él mismo a lo primero que a lo segundo, más consuelo que maestro y más maestro que modelo, incluso más protector y cómplice que consejero o formador” (2007, p. 225). La amistad con su cómplice y con su modelo empieza cuando Segovia era extremadamente joven y tiene para él un significado, sin duda, trascendental: “Lo que yo aprendí de él a mis 16 años fue sobre todo esa idea del poeta, más decisiva que la idea de la poesía, y esa idea del hombre más decisiva que la idea de poeta” (2007, p. 233).²⁵ Considérese también la amistad entre Prados y el poeta Enrique de Rivas; en una carta escrita por Prados, y dirigida a la filósofa María Zambrano, el escritor maduro –y ya muy cerca de morir– consigna el lugar que tendría según él en sus vidas: “Ayer me decía Enrique eso. Cuando me lamentaba del silencio y la incompreensión de los de mi edad, me decía: ‘Pero Ud. no puede decir eso de nosotros y Ud. vive y escribe para nosotros y para los más jóvenes que nosotros... Los viejos ¿qué saben?’ Son palabras cariñosas y tal vez verdaderas” (cit. por Chica, 1998, p. 228).

Interesantes son las circunstancias en que Prados se acercó a los niños y a los jóvenes españoles del exilio como maestro sin cátedra en el Instituto Luis Vives, como un amable compañero de los estudiantes. De ello dejó un curioso recuerdo Enrique de Rivas (1931-2021):

²⁵ En el mismo ensayo –“Volviendo a Emilio Prados”– Segovia incluye una observación tajante acerca de la poesía de su amigo y maestro: “En una verdadera conversación callejera, lejos de toda institución, no sería sin embargo un escándalo decir que veo en la poesía de Emilio Prados mucha receta repetitiva, cierta torpeza y bastante desaliño, consecuencia sin duda de una pereza para corregir o depurar esa torpeza” (2007, p. 240). La relación entre Prados y otra figura del exilio (Ramón Gaya) ha sido recordada por Eduardo Tasis Moratinos (2014) en su estudio acerca de la poesía de Tomás Segovia y Angelina Muñiz.

De estas excursiones data mi conocimiento de una persona muy especial, a quien yo veía a la hora de los recreos hablando con alumnos de clases superiores, sin que yo me atreviera a acercarme a él. No era profesor de nadie, pero estaba siempre presente, paseándose por el vestíbulo o por el patio, las manos cruzadas detrás de la espalda y los ojos pequeños, todo gafas, perennemente acompañado de una sonrisa. En las excursiones hacía también un poco de cuidador de los más pequeños y charlaba con los mayores, enseñándoles las plantas y los árboles. Pronto supe que era poeta, un poeta muy conocido. La palabra me producía una extraña sensación, como designando algo muy apartado del resto de las personas. Creo que fue él quien me habló primero. “Me han dicho que eres poeta”. Me sentí enrojecer y balbuceé algo por toda respuesta (p. 182).

Y también Blanco Aguinaga (2007) escribió al respecto:

Para colmo, si rompíamos algún cristal jugando alocadamente al fútbol con una pelota de tenis en el patio durante el recreo, el santón de Emilio Prados, el gran poeta Emilio Prados –quien, mientras supuestamente nos “vigilaba”, se paseaba distraído entre nosotros– nos decía inmediatamente que nada, que él no había visto nada y que ya le explicaría al director que el cristal de la ventana se había roto solo.

La mayor parte de esos jóvenes del Luis Vives ignoraron entonces, con toda seguridad, quién era aquel personaje y cuál era su lugar como poeta dentro del contexto artístico español. Era, sencillamente, el hombre que los acompañaba en las expediciones y que dialogaba sin imponerse ni regañarlos. Después se convertiría en amigo y consejero. José de la Colina escribió en 1999, en el centenario del poeta, un artículo en que rememoró cómo tras publicar un cuento en la *Revista Mexicana de Literatura* fue buscado por Emilio Prados. Lo visitó en su departamento en la esquina de Río Duero y Río Lerma. Por su apariencia física, le pareció que tenía el aspecto de “profesor beatífico y monje budista”. La parte más memorable del ensayo de José de la Colina es la recreación de las llamadas telefónicas –obsesivas y recurrentes– que el poeta hacía a sus amigos, tanto a los mayores como a los jóvenes exiliados, y que todos invariablemente

temían: Jomí García Ascot, María Luisa Elío, Blanco Aguinaga, Ramón Xirau, José de la Colina, etc. De acuerdo con Souto Alabarce, hubo momentos en que se rompía el aislamiento del escritor y en que la convivencia derivaba en la cordialidad festiva y muy prolongada: “Las tertulias con Emilio Prados en El Hórreo eran temibles: empezaban a las 8 de la noche y podían terminar a las 6 de la mañana; claro, con mucho alcohol de por medio; imagínese caminar así desde La Alameda hasta nuestras casas; había mucha literatura y exilio, y por ahí llegaba Inocencio Burgos. Prados e Inocencio dejaban todo garrapateado en servilletas” (cit. por López Aguilar, p. XXXIII). Ese *mucho exilio* del que habla Souto Alabarce tan solo puede hacernos pensar en la experiencia compartida por saberse lejos de la tierra de uno; en el caso de Prados, fue España el lugar donde creció y se formó; para los jóvenes, en cambio, era un nombre que significaba una difícil y compleja herencia, parte de esa herencia, por supuesto, era la poesía y la literatura peninsular que Prados tan bien representaría para ellos como “solitario acompañante”. Era él el mejor contacto con la tradición española y con la innovadora poesía que se gestó en las décadas iniciales del siglo XX. Un recuerdo más de su amistad con los hispanomexicanos: según lo escribió Blanco Aguinaga en su autobiografía *De mal asiento*, en algunas ocasiones Prados visitaba a sus jóvenes amigos con el propósito de leerles sus textos en interminables y fatigosas sesiones:

Y disfrutábamos mucho con Emilio, no sólo porque era siempre inteligente, cariñoso y socarroncillo, sino porque no le bastaba con someter a los amigos de su generación a las palizas de las lecturas de los libros de poemas en que estaba trabajando: hacía lo mismo con nosotros, colectiva o individualmente. Así, y por ejemplo, a sabiendas que estábamos varios juntos una tarde-noche cualquiera, se presentaba en casa de Yomí con un manuscrito bajo el brazo y, mientras tomábamos café hablando de cualquier cosa (“A mí, lo que más me gusta de Camus es *L’Été*”. “Bueno, pero...”), ni decía nada ni se desprendía del manuscrito. Todos, claro, sabíamos lo que traía –literalmente– entre manos, pero nos hacíamos los

desentendidos según seguíamos con nuestras tonterías. Hasta que, por fin, alguien decía: “Pero, oye, Emilio, ¿qué traes ahí?” Y Emilio rezongaba un poquito, decía que nada, sus cosas, un libro que estaba escribiendo. Lo traía por casualidad, porque lo había llevado a casa de Bal y Gay y Rosa para leerles unos versos, pero que ahora, claro, ya no se trataba de leer, estábamos muy ocupados y...

Hasta que alguien decía:

—¡Venga, Emilio, venga! Léenos algo, hombre.

Y tras hacerse un poco más de rogar, Emilio empezaba a leer. Pongamos que para entonces eran ya las nueve, y a las diez y media seguía leyendo. A todos, sin excepción, nos gustaba su poesía. Además, leída por él adquiría todo el ritmo, la “voz” que necesita su difícil, compleja visión del mundo; pero algunos, claro, se cansaban [...] la poesía de Emilio Prados es de una intensidad tan exigente que ni se puede estar con ella poco tiempo, ni resiste el cuerpo toda la atención que exige. Y Emilio, ¡cómo no!, lo veía, aun entre aquellos jóvenes amigos que tanto le admirábamos. Llegaba así el momento en que, levantándose decía:

—Os estoy aburriendo, me voy.

—Pero, hombre, Emilio, que es que llevamos casi dos horas. No seas así, carajo.

—Nada, nada, seguiré otro día. Siempre que queráis recibirme.

Y se iba con su carpeta bajo el brazo. Según Yomí se acomodaba (el pobre era un preocupón) y los demás le decíamos que no se preocupara, que no pasaba nada. Y, en efecto, no había pasado nada. Porque Emilio era así, delicado y susceptible, pero creo que sabía quiénes eran sus amigos (Blanco Aguinaga, 2007).²⁶

²⁶ En *La librería de Arana* de Otaola se incluye una anécdota parecida, pero en la que el protagonista es León Felipe. Quiso el autor leer en el Ateneo Español su poema cinematográfico *La manzana* sin que ninguno de los oyentes cautivos pudiera ver el filme que, teóricamente, revelaban esos versos. Otaola describió con estos términos la reacción del incomprendido poeta: “Se puso muy nervioso. Se puso, más bien, apocalíptico. Parecía que le estaban poniendo corrientes eléctricas, y repelía una y otra vez, para él solo, pero para que todos lo oyésemos: ‘¡Dice que no ve cine!... ¡Que no ve cine!... ¡Hummm!’ Le costaba trabajo reanudar la lectura. Hojeaba y ojeaba el argumento. Se mesaba iracundo la barba, me miraba como con ganas de fulminarme, miraba a los demás, miraba a su garrota... Y yo, sorprendido, estaba pendiente por sobre en que iría a parar aquello” (Otaola, 1999, p. 134).

En voz continua de Blanco Aguinaga

[...] he pensado que, tal vez, si yo escribiera una novela en la que el principal personaje fuera yo mismo, obtendría un éxito; pero al intentar hacerlo he visto mi nulidad en esto y mi falta de cultura para realizarlo, y he decidido abandonarlo.

Emilio Prados, *Diario íntimo*.

He considerado en las páginas anteriores tres aspectos: la vida, la obra poética y los contactos de Prados con el grupo de los hispanomexicanos. Tras repasar algunos pasajes principales de su existencia, algunos de los rasgos generales de su poesía y la forma en que incide en la vida de los jóvenes del exilio, es posible revisar dos obras literarias en que se recrea, muchos años después, su figura desde los ámbitos de la ficción; de esta manera, observaremos cómo la imagen del poeta sobrevive gracias a la radical posibilidad de imaginarlo. Emilio Prados Such deja de ser entonces una figura netamente histórica para convertirse en personaje de novela y cuento: una voz que habla desde el más allá. La amistad que mantuvieron Prados y Blanco Aguinaga fue profunda; los importantes trabajos que le dedicó el investigador dan cuenta de ello, además de que tras la muerte del escritor él fue el encargado de organizar sus manuscritos de acuerdo con su voluntad. Según lo establece la nota biográfica publicada por López Aguilar en su antología de los poetas hispanomexicanos, Blanco Aguinaga llegó a Veracruz el 2 de agosto de 1939. Su formación profesional la recibió en Irún, en Francia, en el Instituto Luis Vives (donde coincidió con el poco ortodoxo maestro y compañero Prados), Harvard, El Colegio de México y la UNAM. Blanco Aguinaga perteneció al grupo de la revista *Presencia* y también al de la *Revista Mexicana de Literatura*, donde publica un artículo acerca de Juan Rulfo. Además de especializarse en la obra de Prados, también lo hizo en la de Miguel de Unamuno, Benito Pérez Galdós y la Generación del 98. Si bien todo esto podría hacernos pensar en él como un hombre entregado a las actividades académicas —fue profesor durante largos años en

Estados Unidos— es de destacarse el hecho de que también dedicara gran parte de su tiempo a la creación literaria sobre todo durante la madurez: fue narrador, ensayista y poeta (en 2007 se publicó su primer libro de poemas *D.F. y alrededores*). Además, no puede olvidarse su lugar como activista social: su fuerte compromiso con los grupos minoritarios dentro de Estados Unidos y con diversos proyectos políticos de izquierda es notable. De 1990 es *Carretera a Cuernavaca*, libro de relatos en que se recrea la Guerra Civil, el viaje en el Sinaia, el exilio, la convivencia generacional y los años mexicanos en clave ficcional. En el último de los cuentos de esta colección, uno de sus personajes dice algo en que resuena el verso de Nuria Parés: “Todos heredamos pasados en cierto modo ajenos” (Blanco Aguinaga, 1990, p. 149). La escritura queda supeditada, en el caso de Blanco Aguinaga, a la imposibilidad de olvidar lo que le ocurrió a él y lo que vivieron sus compañeros de grupo: un destino que les fue impuesto y que acarrea un sinfín de problemas y de preguntas que podían contestarse desde lo artístico.

Blanco Aguinaga escogió novelar la vida del más desconocido de los poetas del 27. Es curiosa la forma a la que llega al personaje de su libro: reformulando todo lo que averiguó acerca de él durante los años de su carrera como investigador literario y gracias a la amistad que mantuvo con el escritor: las visitas a su departamento, las charlas, los malentendidos, las lecturas a veces agobiantes de sus poemas, las consultas más personales y reservadas.²⁷ Esa reformulación conlleva el reto de ajustarse a lo que se conoce de la biografía oficial y a imaginar lo que se ignora. En el caso de Prados, ¿cuánto sabemos realmente acerca de él sólo por compulsar los datos biográficos que lo centran en una época y por leer sus muchos libros de poesía? Recordemos además que

²⁷ En el epistolario entre José Sanchis-Banús y Prados, este último cuenta a su interlocutor la consulta que le hizo Blanco Aguinaga: si debía o no escribir poesía. Sanchis-Banús reacciona de forma categórica ante este hecho bajo la consideración de que escribir poesía no es una decisión, sino una vocación; y afirma que en Blanco habrán aflorado, por este punto, “ribetes de frivolidad” (Prados, Sanchis-Banús, p. 317).

varios de esos datos ni siquiera pudieron ser establecidos fielmente por Prados debido a los olvidos y los ajustes con el pasado que llevó a cabo por entonces el escritor. En *En voz continua*, Blanco Aguinaga retoma muchas de las informaciones que ya había presentado en *Vida y obra* en 1960, pero también incorpora pasajes que imposiblemente nos pudo haber ofrecido allí. Piénsese que el amplio estudio que dedica a la vida y a la poesía de Prados se publica casi dos años antes de la muerte de éste, y que uno de sus lectores fue precisamente el poeta, a quien había que satisfacer con la presentación de su biografía. Por ello, resultaba difícil que en dicho texto se tratara abiertamente, entre otros asuntos, la sexualidad del escritor: En *En voz continua*, el novelista lo dibuja como bisexual. De acuerdo con lo que escribió Blanco Aguinaga en *De mal asiento*, uno de sus dos libros de memorias, Prados le confió algunos datos en torno a sus experiencias homosexuales; por supuesto, de esto no se podía tampoco hablar abiertamente en los años sesenta. La altísima sensualidad pradiana alcanza su clímax en el texto con las descripciones de los sueños febriles y las tardes compartidas en la terraza y en la playa: la voz del escritor de Málaga enuncia, por fin, libremente sus deseos y todas las incomprensiones que estos a su vez desatan, puesto que él no puede acercarse a los demás sin que haya casi siempre incomprensiones y heridas. Después de anunciar en el brevísimo prólogo de la novela el uso de un diario juvenil, de algunas cartas y de versos del poeta para la escritura del libro, el autor incorpora la siguiente advertencia: “Por lo demás, aunque prácticamente todo lo que aquí se cuenta es inventado, quiero creer que la ficción se funda en realidades de un momento de la cultura española que, aunque ya relativamente lejano en el tiempo, siguen siendo historia viva en las entrañas de la memoria” (Blanco Aguinaga, 1997, p. 7). Es cierto que para redactar *En voz continua* Blanco Aguinaga tiene que *inventar* la vida y la voz de su personaje, pero no todo lo que apunte es el producto propiamente de la libre invención. En todo caso, hay un personaje histórico –su amigo y maestro Emilio Prados– y todo aquello que complementa su

trayectoria.²⁸ Si la novela algo permite en tanto que género literario, es la ilusión de conocer al otro en su total plenitud, como lo dictaminó E. M. Foster. Escogió pues Blanco Aguinaga ubicar su personaje en los últimos días de su vida, ocasión que le sirve a éste para revisar toda su existencia: el libro comienza supuestamente en enero de 1962 y termina en abril de ese mismo año (Prados muere el 24 de abril de 1962). Prados se nos muestra, por tanto, con la urgencia de acudir por última ocasión al repaso de sus días: es la oportunidad final para pensar en sí mismo y en los demás, para intentar entender su posición en el mundo, para indagar en su egoísmo. Como ocurre en *Vida y poesía*, aquí también se nos ofrece una construcción lineal –de la niñez a la juventud, de la juventud a la madurez, de la madurez a la vejez–, pero con la posibilidad que el personaje tiene de moverse entre el presente y los recuerdos del pasado por los actos de la memoria. Esto proporciona al relato una de sus características principales: la valoración integral de una existencia gracias a la recuperación de sus fragmentos *mientras agoniza*. El personaje de Emilio Prados, con la certidumbre de la muerte cercana, decide, pues, escribir su vida; y va entremezclando los recuerdos con pasajes de sus supuestos diarios, y con apuntes en torno a su enfermedad. Efectivamente, Prados escribió un diario de juventud; y sabemos que mantuvo un diario durante los años de la Guerra Civil, el cual intencionalmente decidió perder. De tal modo que en la novela de Blanco Aguinaga se nos ofrece esa oscilación entre los recuerdos suscitados en el momento presente y los pasajes supuestamente escritos por el poeta en diarios reaparecidos e integrados en la construcción

²⁸ Antonio Carreira, amigo de Carlos Blanco Aguinaga y compañero suyo en las lides filológicas, manifestó algunos reparos en contra de las libertades que se toma el autor de *En voz continua*: “La novela es ficción, en mayor o menor grado, no hace falta decirlo. Sin embargo, no es lo mismo una novela con personajes inventados que otra en la cual el protagonista representa a alguien real que, fungiendo de narrador, menciona personas y hechos también reales pertenecientes a su pasado. Blanco selecciona los unos, esquematiza los otros, y el resultado, que puede ser satisfactorio como narración, no lo es tanto si se pretende reconstruir la figura de Emilio Prados [...]” (Carreira, 2014, p. 696).

y en la recuperación de la memoria. Hay, por supuesto, imágenes, temas y recurrencias que no abandonan al personaje de *En voz continua*: la enfermedad aparecida en los años juveniles que está a punto de matarlo, la búsqueda infatigable en pos de la poesía, los momentos en que aparecen el amor y el deseo, los duros enfrentamientos con los otros; y, finalmente, las reflexiones en torno a la soledad del exilio, y a la soledad que siempre supo mantener como consecuencia de una difícil personalidad que la novela busca exponer, desentrañar, entender y explicar:

Estamos hoy en este exilio en un jardín cerrado, algunos dicen que es un desierto, otros que no es sino una niebla estancada, y hay días que olvidamos quiénes hemos sido, quiénes somos, quiénes queríamos ser. Pero, mientras tengamos la memoria, no podemos dejar de seguir dándole forma a nuestro rostro. Hoy busco, tal vez, la comunión de otra manera, en la única forma que, aquí, puede serme accesible; pero, salvo riesgo de perdernos, no podemos dejar de buscarla (Blanco Aguinaga, 1997, p. 151).

Es posible intuir que el mayor interés del libro radique precisamente en este último aspecto: la escritura de la novela como un proyecto que busca *comprender* al otro; por fin al poeta se le ofrece la posibilidad de explicarse cabalmente sin interrupciones: ha llegado su especial momento expiatorio. Casi al comienzo del libro, el personaje declara: “Nadie se toma en serio la inmediatez de mi muerte, nadie entiende mi poesía” (Blanco Aguinaga, 1997, p. 17). Vida y poesía: dos razones para la incomprensión en el caso de Emilio Prados. Su *vida interior* es por fin exhibida en su integridad, el conflicto entre su egoísta condición de señorito y su fuerte deseo que lo lleva a intentar cambiar su entorno inmediato y también el mundo. No es exagerado proponer que la personalidad de Prados, tal y como se dibuja en la novela, se derive de los impulsos contrarios que así lo sacuden; y también de la conciencia de saberse no sólo muy difícil, sino también *monstruoso*:

[...] para conseguir la soledad que deseo, he hecho como que me enfadaba con los amigos y he logrado que riéramos. Les agradezco a todos su cariño, pero he decidido que es contraproducente para mí porque lo que quiero es trabajar en mi poesía. Además, y este es el fondo de mi maldad, me divierte la confusión que producen mis contradicciones. Soy malo, un monstruito que a veces pretende disfrazarse de ángel de afecto y hasta de la guardia (Blanco Aguinaga, 1997, p. 57).

¿Quién me eligió, quién me señaló con el dedo para que fuese o me creyera ser distinto pretendiendo, a la vez, que no era sino mínima parte de un todo? No he hecho sino escribir de perderme a mí mismo para entrar al sueño de la materia inconsciente, memoria del olvido de los demás y, desde el más secreto rincón de su fondo, mi voz, más mía me decía siempre: “Vivirás en tus versos”. ¡Qué soberbia! Como todos los poetas, siempre he sido un monstruo (Blanco Aguinaga, 1997, p. 196).

Sólo la novela –como género literario– puede crear, pues, la ilusión que Blanco Aguinaga busca ofrecernos: gracias a la invención de una voz conocemos al hombre entero. Allí está uno de los verdaderos logros de este texto novelístico: la noción de que somos aquello que enunciamos; todo personaje es un cúmulo no sólo de experiencias y sentimientos, sino también de palabras, de construcciones sintácticas, de modismos, de recurrencias verbales: un discurso fluido y continuo: una voz. Blanco Aguinaga se adjudica la tarea de crear entonces la voz de su amigo y maestro; esta voz no se parece del todo a la que podemos hallar en las cartas firmadas por Prados, ni tampoco al gracioso ejercicio de reconstrucción machacona que hizo José de la Colina de las intervenciones telefónicas del poeta;²⁹ en todo caso,

²⁹ “Yomí, Yomí, ¿eres tú?, chico, esto es el diluvio, está cayendo una tormenta tremendísima y se me ha ido la luz, parece que se me fuese a meter un rayo por la ventana, lo peor es que no puedo ni leer ni escribir ni nada, ¿te he contado que cuando los bombardeos de Madrid, en un apagón ocurrió que...? Paco, hijo, oye, perdona, pero es que... no sé, pasan unas cosas muy raras de esas que sólo me pasan a mí; me han tocado en la ventana (la ventana en el tercer o cuarto

piso, a muchos metros sobre la calle), te lo juro, unos golpecitos en el cristal, al comienzo no he hecho caso, pero luego han tocado otra vez y otra y otra, créemelo, tal cual, esto es como lo que ya te he contado, ¿no te lo he contado?, fíjate, hace unos años, no te rías, es una cosa de misterio, Pepe Bergamín y yo en una esquina del Centro, cerca del Zócalo, nos habíamos detenido a hablar al borde de la acera, y le digo a Pepe: “Mira que así como estamos aquí es peligroso, porque piensa tú que ahora puede venir un coche y atropellarnos”, y en ese mismísimo instante, llegan unos coches y chocan uno contra otro a unos poquísimos centímetros de donde estábamos, y si Pepe no pega un salto... Ramón, perdona, pero no puedo dormir, ¿te interrumpo?, ¿qué estás haciendo?, he leído el otro día tu poema, algo se me ha escapado, en catalán, ya sabes, no soy fuerte, pero me gustó, me emociona, quiero que lo sepas... Oye Luisillo, es que, vas a decir que es una tontería, quiero preguntarte cómo recibes tú el correo, ¿te llega a tiempo últimamente?, a mí no, hace mucho que no me ha llegado ni el envío ni la carta de Miguel (Miguel, su leal hermano, que desde el Canadá le enviaba la modesta cantidad de dinero que podía darle y que a Emilio le bastaba para vivir), y estoy preocupado, el dinero no importa, me preocupa Miguel, nunca me ha tenido en estas angustias... Oye, Colina, es que me he acordado ya de lo que te iba a contar el otro día, lo de Cernúa (es decir: Luis Cernuda), fue en Toledo, yo no recuerdo a qué cosa habíamos ido todos a Toledo, a un certamen poético, creo, íbamos Cernuda y Federico y Rafael, creo que Pepe Moreno Villa también, bueno, pues una tarde yo salí solo del hotel a dar un paseo, había un calor tremendísimo, un sol a cuchillo, todo el mundo debía estar de siesta, y yo me fui enredando por esas calles estrechísimas, que dan vueltas a un lado y a otro, que no sabes dónde vas a ir a parar, total que estaba perdido, y además, fíjate qué cosa más rara, llevaba mucho tiempo oyendo aquí y allá una vocecita que se quejaba y sollozaba, y me dio una angustia como ya te puedes imaginar, Dios mío, qué podrá ser, y por más que buscaba por las calles no sabía de dónde venían esos lamentos, bueno, pues finalmente llegué a una placita y veo a un hombre arrodillado ante el escaparate de una tienda de ropa elegante, que estaba cerrada, y el hombre era el de la vocecita que lloraba, y me acerqué y al verme, él, señalándome una corbata inglesa que había tras el cristal, me dijo: Mira, Emilio, mírala, qué hermosura, ¡y no la puedo comprar!, y quién crees tú que era, ¡era Cernúa!, es que Cernúa siempre ha sido un señorito, no es culpa suya, no lo puede remediar, y por eso hace esa poesía que parece traducida del inglés, que a veces le sale bien, pero es una poesía de señorito... ¿Carlos, eres tú?, es que he querido hablarte porque me he acordado que el otro día te dije eso de que las artes aspiran a la condición de la música, y que era de Goethe, ¿verdad que uno diría que es de Goethe?, pero no, estaba confundido, acabo de acordarme de que es de Walter Pater, no sé si está en su libro del Renacimiento, pero yo pensé que era de Goethe porque el libro lo leí, creo que en alemán, cuando

sí parcialmente a la del *Diario íntimo* de 1920 y 1921.³⁰ Lo cual nos lleva a la siguiente pregunta: ¿qué voz estamos realmente escuchando en este libro? A diferencia de lo que ocurre en *Poeta de barro* de Luis Rius, donde se insertaron fragmentos grabados de las conversaciones que éste mantuvo con León Felipe, y gracias a lo cual escuchamos en verdad al escritor, en este caso la experiencia es otra: ésta es y no es la voz de Emilio Prados; en todo caso, pertenece al personaje construido por el novelista vasco. De todos modos, la intención termina abrevando en el mismo deseo: recuperar la presencia de una de las figuras del exilio que acompañó a los jóvenes escritores durante esos años en México, fijar su imagen y recuperarla del olvido, traerlo a la contemporaneidad, hacerlo hablar.³¹

estudiaba en Friburgo... Mira, María Luisa, qué alegría, he recibido una carta de España, me ha conmovido, me escriben unos jóvenes poetas muy simpáticos, me dicen que me leen, que allá les ha llegado mi antología de Argentina, que quieren poesías más para una revista que hacen, y que tengo que volver allá, que las nuevas generaciones me necesitan, y me he puesto a escribir para ellos unas cosillas, pero, mujer, qué voy a decirles, imagínate, yo me he hecho ya a la idea de no volver, todo menos volver, me da mucho miedo, ¡pero si se me han muerto todos!, o no están ya más allí, que es lo mismo, ¿verdad?, no están Federico y Rafael y Manolito y qué sé yo, no existe la Residencia, sólo me encontraría fantasmas y yo mismo sería allí un fantasma, en eso tiene razón Cernúa, eso que dice...” (De la Colina, 1999).

³⁰ En el breve *Diario íntimo* de Prados, escrito entre 1920 y 1921, encontramos algunos párrafos que nos permiten prever la compleja personalidad del poeta. En un apunte de 1921, escrito mientras permanecía en Suiza, leemos por ejemplo: “Hay en mí dos personalidades. Una dulce y buena, pero siempre triste; ésta me lleva por el camino recto y de la verdad. La otra toda es falsedad e hipocresía, bajeza y maldad. Desgraciadamente ésta me domina en casi todas mis acciones y, cuando quiero sobreponerme a ella, parece que se aumentan sus fuerzas de tal manera que no tengo más remedio que abandonarme a ella” (p. 33).

³¹ En el último de los tres relatos de *Contra-Bando(s)* de Blanco Aguinaga, aquel que lleva por título “Manuscrito perdido en Valencia”, vuelve a aparecer como personaje Emilio Prados, pero en calidad de personaje secundario. Se trata de una narración en que se cuenta la historia del manuscrito perdido de *El triunfo de las germanías* de Manuel Altolaguirre y la historia en torno al espía soviético que pudo haberse adueñado del mismo. El personaje principal es el alter ego de Blanco Aguinaga, un hombre que se plantea escribir el relato en torno a ese texto perdido.

“El solitario acompañante” de Arturo Souto Alabarce

Arturo Souto Alabarce llegó a México en 1942 después de salir de España y tras haber pisado París, Bruselas, La Habana y Nueva York junto con su padre, el pintor Arturo Souto. Otaola en *La librería de Arana*, no dejó de resaltar su seriedad en su libro de los años cincuenta: “Souto, que es muy joven, parece un viejo experimentado cuando le mueve la lengua el razonario, cuando habla sobre cualquier trivialidad. Todo es serio, grave y quejumbroso en las ideas de este joven escritor” (1999, p. 212). En México, Souto Alabarce se formó en la Academia Hispanomexicana. Durante muchos años, y tras haber cursado los estudios universitarios en Letras, trabajó como profesor en la UNAM, en el Mexico City College, en la Universidad Iberoamericana, etc. Escribió penetrantes prólogos para la colección *Sepan Cuántos...* de Porrúa, así como también libros de historia y de teoría literaria. En más de una ocasión, como lo hemos previamente comprobado, Souto Alabarce escribió lúcidos ensayos acerca de su propia generación y acerca de los problemas que provocó su circunstancia: “El hecho es que la guerra y el exilio ocuparon con densidad abrumadora los primeros y más sensibles años de esta generación. Cualquiera que sea su actitud ante las circunstancias de su existencia, y ésta puede variar desde la angustia de estar Nepantla, hasta el deliberado olvido del pasado y la afirmación del aquí y ahora, no hay forma de borrar aquellas vivencias. Inútil resulta pretender beber las aguas del Leteo: borrón y cuenta nueva” (1981, p. 336). Indudablemente, el olvido no podía ser una opción para él ni tampoco para el grupo de los hispanomexicanos. La convivencia con los mayores sirvió para orientar a los más jóvenes, pero también para marcar las diferencias entre los distintos grupos y generaciones. Así lo entendió Souto Alabarce, quien también rememoró que uno de los pocos intelectuales que mejor supo comprenderlos y orientarlos fue, precisamente, Emilio Prados:

El grupo, variante [*sic*] o como se guste llamar, de los hispanomexicanos, en condiciones muy distintas a los peninsulares, comparte ciertamente con sus mayores la oposición antifranquista, se

solidariza con los exiliados o transterrados, propende a ser liberal en el más romántico sentido de la palabra (es decir, el de Larra), pero, al mismo tiempo, desilusionados y escarmentados por el caos sangriento en que se hundió la República al fin de la guerra, desconfía de los extremismos, de los partidos y, sobre todo, de los políticos. De ahí que muchos escritores de las generaciones precedentes (27, 36), salvo excepciones como la de Prados, no supieran qué decir ante la moderación y cosmopolitismo, la madurez (¿vejez?) de aquellos jóvenes hispanomexicanos tan discretos (1999, p. 67).

Souto Alabarce es recordado sobre todo por ser el autor de un cuento inolvidable: “Coyote 13”. Sin embargo, para nada es el único relato valioso de su autoría. Por ello resultan desconcertantes estas palabras de Eduardo Mateo Gambarte: “Arturo Souto prometía ser uno de los mejores cuentistas del grupo, pero por azares de la existencia, otras ocupaciones o la falta de ambición o de empuje le llevaron al silencio creativo. Su cuento ‘Coyote 13’ sigue siendo el paradigma del exilio y del exiliado” (2011, p. 202.). Hay que observar, además, que “Coyote 13” para nada es una alegoría del exilio; es la historia de un cazador y de la bestia que tenía que cazar y no cazó: es un texto, eso sí, que admite muchas interpretaciones, pero sólo verlo como una alegoría del exilio es un grave error. En 2012 apareció *Cuentos a deshora*, la edición definitiva de sus narraciones. El título del volumen probablemente hace alusión al ritmo más bien lento con que Souto Alabarce fue escribiendo y publicando sus textos: comienza a hacerlo en la juvenil revista *Segrel* y en diversos periódicos de la capital, después reunió la mayor parte de sus historias en diversas ediciones; por ejemplo, en *La plaga del crisantemo* que publicó la UNAM en 1960. A pesar de la brevedad de su obra literaria, es notable la diversidad de los tonos, los registros y los recursos con que escribe sus cuentos. Este rasgo lo destacó José de la Colina en el prólogo de *Cuentos a deshora*. Allí enumera el prologuista algunos de los diversos registros que posee el mundo narrativo de Souto: lo fantástico, lo mítico, lo legendario, lo alegórico, lo humorístico, etc. Por los alcances de esta investigación, tendré que destacar las narraciones en que se incluyen pasajes, anécdotas y tramas que reflejan la experiencia de la Guerra

Civil y del exilio. En “La mitra” Souto nos presenta una casi fantasmal historia acerca del urgente abandono de las ciudades controladas por la República y la curiosa mirada de un niño que se va a posar en un objeto poco normal en aquel contexto todavía revolucionario (la mitra que da el título a la narración). En “La cruz de Nemi” otro niño, aparentemente español, hace una excursión en los años de la Italia fascista y tendrá un reencuentro con los sumergidos carruajes del emperador Calígula, con los símbolos de un país que anhela su resurgimiento en medio de la barbarie. Finalmente, “El solitario acompañante” es un muy interesante cuento en que se recrean los tristes días de un exiliado viejo, sus memorias de una España potencialmente revolucionaria, así como también el funeral de Prados.³² Recuerda el relato en algo las ficciones de Max Aub en que tan bien se retrató la decadencia, la soledad y la muerte de los exiliados en México. El autor de *Memoria del olvido* fue algo más que un profesor, un amigo o un compañero durante los años del exilio: fue un símbolo de carne y hueso de la experiencia. Veamos entonces cómo se plantea esta idea en el cuento de Souto Alabarce. Necesariamente, lo que aquí se apunte nos hará reflexionar acerca de la muerte de Prados, una muerte para la que siempre estuvo dispuesto el poeta.

El protagonista del relato lleva por nombre el de Francisco Sánchez. Se reúnen en él un conjunto de características que lo delinean como un exiliado consumado, como un personaje prototípico y muy fácilmente reconocible dentro del contexto de época: divorciado, insomne, solitario. Como si se tratara además de un personaje de *Castilla* de Azorín, se dedica a contemplar desde su departamento las azoteas del valle de México y a recordar con nostalgia, y no sin el “dolorido sentir”, su patria

³² Jorge de Hoyos Puente ha señalado que “los ritos y los significados de la muerte en el exilio han sido poco analizados, y sin embargo, son un elemento capital a la hora de ponderar el patriotismo de los exiliados. Enterrarse en tierra ajena [...] fue una experiencia cotidiana, una muestra más de la derrota. No importa tanto el hecho en sí de la muerte, sino el modo de vivir la muerte como un doble fracaso: la incapacidad del retorno y la derrota política ante la pervivencia del franquismo” (2017, p. 330).

(leemos que el personaje tenía colgado en casa un mapa de España, lo cual nos habla de su gran apego y de su incapacidad para el olvido). En cuanto a su oficio, es corrector de galeras. Indudablemente, por la forma en que Souto lo caracteriza, se trata de un exiliado que ha envejecido en el país de acogida, que vive en un estado de perpetua crisis espiritual y que no se resigna: piensa en Antonio Machado, piensa en Ramón Menéndez Pidal, piensa en Manuel Azaña, piensa en Emilio Castelar y piensa en Negrín, etc. En su pensamiento obsesivo, cita y glosa una frase del siglo XVI que también puede leerse en *Poeta de barro* de Luis Rius: “Sólo los que mueren en el vientre de su madre mueren en la Patria” (Antonio Pérez cit. por Rius, 2019, p. 198). Es tan grande su desajuste que incluso contempla la posibilidad del suicidio, pero no se atreve a ello. Y se encuentra en esa actividad memoriosa cuando recuerda una conversación que mantuvo, allá en la España republicana, con el poeta Emilio Prados, quien habría fungido como el freno para su juvenil ímpetu revolucionario y surrealista:

La cosa está que arde, se decía, y desde la mesa del café, mesa de mármol y camareros con delantal blanco, Francisco Sánchez exhortaba a los amigos, a la juventud surrealista; hay que hacer algo, volcar un tranvía, orinarse en el sepulcro del Cid, hacer madres a las monjas de clausura.

Pero los amigos, y en particular el poeta Emilio, mirando melancólico a través de sus grandes lentes, siempre fino, tímido, dulce, con suave acento andaluz: –Barbaridades no, os lo ruego. Ya es más que suficiente todo lo que pasa.

Se refería, claro es, a las matanzas de África, las huelgas, los atentados. Era la época en que todavía no comenzaba la gran carnicería, pero era ya el tiempo en que a Ortega y Gasset le cerraban la *Revisita de Occidente* (2011, p. 18).

En este texto, se presenta a Francisco Sánchez, sí, como un joven que hubiera querido protagonizar algún episodio violento o jocoso para

así firmar su compromiso con la vanguardia; pero que es tranquilizado por Prados. No podremos olvidar que el poeta malagueño escribió también poesía con las claves surrealistas y que supo entender que en aquella escuela artística se buscaba no sólo configurar novedosas obras de arte, sino también cambiar la injusta realidad social y las convenciones más podridas del medio burgués. De cualquier manera, Souto Alabarce plantea en su texto la llamada a lo razonable por parte de Prados. El joven Francisco Sánchez, como se observa en las páginas subsecuentes, contiene en sí y retiene muchas de las ideas de la época, y también las que circularon en los años previos: las del 98 y su intención de acaso recuperar el futuro perdido y prometido de España. Hay un intenso debate en el cuento acerca de una frase ideada por Antonio Machado y que ofrece una imagen más bien pesimista de la realidad española en su contexto internacional: “Somos el rabo sin desollar de Europa”. Francisco Sánchez es representado por Souto como un ser vastamente intoxicado por las ideas que circularon en España acerca de España; y con la urgencia de transformar las circunstancias presentes de su extrañado país: “Con su retórica republicana, la de millones en esa época, Francisco Sánchez avizoraba que la monarquía caería por su propio peso. Sin estar curado del todo su pesimismo noventayochista, le esperaba el ejemplo de España cambiando en paz un sistema de mil años” (p. 20). El protagonista de “El solitario acompañante” piensa en todo esto de forma casi obsesiva; se hunde, pues, en sus pensamientos. Desde la altura de su hogar, y mientras se consagra a la nostalgia inevitable, puede ver que en la funeraria vecina se llevaba a cabo una ceremonia más. Cuando baja a la mañana siguiente a la calle, se encuentra con el significativo nombre de la persona velada:

Rompiendo con su propio pacto, precedido por negra corazonada, entró en la recepción llena de amigos y de inmediato supo que el difunto era el poeta Emilio. Francisco Sánchez llevaba a lo largo de su vida muchos tragos amargos, pero este último lo desplomó. Tuvieron que sostenerlo y sentarlo en un sillón. Se había quedado casi hemipléjico. Minutos después, inmóvil, pálido, podría confundirse con una figura de cera. Más tarde, sin decir palabra, volvió a su cuarto de

azotea y encontrándose mucho más solo que de costumbre, contempló con ojos desvaídos el retrato de Azaña. Enfocando la vista más allá de la fotografía, volvió en pensamientos a la funeraria. Voces apagadas, inaudibles, cirios que se iban consumiendo, lentamente, una caja de metal con su amigo dentro y una noche larga: –Nos quedamos, Emilio, nos quedamos (p. 20).

Prados muere en 1962. Para entonces, habían pasado más de veinte años desde el comienzo del exilio. Si en 1939 muchos de los exiliados pensaron que la vuelta estaba cerca, que dependería de la futura intervención de los aliados en Europa, poco a poco esas convicciones tuvieron que desaparecer y fueron, en muchos de los casos, remplazadas por la aceptación estoica de los destinos individuales. Por supuesto, y como lo plantea Souto Alabarce en el cuento, muchos de los refugiados acabaron en contra de su voluntad muriendo en México, con todo lo que esto les significaba. Esto explica la expresión eufemística con que reacciona Francisco Sánchez en la cita transcrita: “–Nos quedamos, Emilio, nos quedamos”. El cuento termina con un acto práctico que vuelve patente la desaparición del amigo, y que para muchos exiliados tuvo que convertirse en un ritual inescapable en estas circunstancias: “[Francisco Sánchez] buscó y halló con cierto trabajo su libretita de direcciones. Muchos nombres, casi todos marcados con una cruz. Y con esfuerzo supremo, escribió una nueva X al lado del poeta Emilio” (p. 21). Morir lejos de la patria tenía consecuencias innegables. Recuérdese uno de los relatos breves de Max Aub (“El testamento”); en él, el protagonista deja instrucciones muy precisas acerca de cómo debe ser enterrado dependiendo de si la muerte lo alcanza en tal o cual lugar:

Si muero en México, entiérreseme normalmente, es decir, acostado en un ataúd, cara arriba. Si muero en cualquier otro lugar de la tierra cuyo gobierno reconozca al de Franco, entiérreseme cara abajo para no ver un mundo tan indecente. Si muero en España otra vez republicana, entiérreseme de pie. Si por casualidad, que no se puede prever, paso a mejor vida en la que no creo, en la España de Franco, entiérreseme cabeza para abajo (2008, p. 204).

Lo que registró Aub –y que luego es retomado por Souto Alabarce– es la imposición de la vida real y de los hechos históricos: los desterrados no siempre pudieron regresar a su tierra; se les adelantó, en muchos casos, la muerte; empezaron a morir, comenzando por los más viejos, en un país que no era el suyo por mucho que se les dijera que eran *transterrados* (“No desterrado, enterrado / serás tierra, polvo y germen”, escribió Enrique Díez-Canedo). Esas muertes no podían dejar de significar *algo*. Como lo observó Otaola en su novela *El cortejo* de 1963, las muertes de los otros inquietan a quien las observa por ser un recordatorio de una condición propia y mortal: “El muerto nuestro que, como un pan caído del cielo, hoy, también ha descendido a inquietar al desterrado” (1963, p. 84). La muerte de Emilio Prados conmovió a muchos; y como lo apuntó Ramón Xirau, su mortal tránsito reveló el ambiguo carácter del poeta –hombre y niño–, y asimismo el manto con que también cobijó a los amigos más jóvenes: “Cuando murió Emilio dijo alguno de nosotros que había sido nuestro abuelo, nuestro hermano y nuestro hijo. Así era Emilio: sabio, hondo, sonriente, infantil. Como si hubiera estado siempre en el origen de todas las cosas. ¿Necesaria una breve acotación? Tal vez. El ‘nosotros’ que acabo de escribir tres frases más arriba se refiere al entonces grupo joven [...]” (2011, p. 184). Por su parte, su amiga María Zambrano recogió un detalle que no puede dejar de parecernos muy significativo: “Algunos amigos que lo velaron en su muerte final dijeron de éste a quien mucho habían visto caer y levantarse: ‘Su expresión era la de estar en un país que había visitado muchas veces’” (2007, p. 202). El divorcio entre esta realidad y la realidad ultraterrena se resolvió con la muerte de Prados; lo que en su poesía había sido siempre registrado como un permanente desajuste –la crisis irresoluble del ser y sus límites– alcanzó su definitiva solución. El protagonista del cuento de Souto Alabarce es un testigo accidental de todo esto. El poeta, por supuesto, ya había previsto estos matices:

[...]
Muerto me desnudaría
de mi memoria, y entero

allí quedaría
bajo su caliente espejo,
sin voz, sin carne y sin nombre,
flotando en mis sueños vueltos,
en limbos de sola dicha
nadando ya por lo eterno.

Si así pudiera quedarme,
de par en par en mi pecho,
¡qué ventana frente al mundo
descerraría mi cuerpo!
Pero no ha de ser así,
que cuando me caiga muerto,
me hundiré como una piedra
bajo el silencio más negro.

(Prados, 1977, t. 1, p. 255).³³

³³ Otro texto narrativo del exilio en que aparece la figura de Prados es *El cortejo* de Otaola. En esta fallida novela de 1963, Otaola crea y recrea las vidas de los exiliados de la Ciudad de México y los coloca en los cafés, en las fiestas y en un velorio. Uno de los personajes que incluye lleva por nombre el de *Pardo*, en clara alusión al poeta Emilio Prados. Después de describir la triste y sucia habitación que ocupaba (recuérdese la descripción que hizo Blanco Aguinaga de dicho espacio), se le presenta con los términos más crueles que puedan pensarse: “Es una habitación pequeña, con mucha luz, descuidada. Una habitación atroz, envuelta en lacería. Por los rincones: libros viejos arrumbados. Libros y polvo y desolación. Hiriente abandono. Libros, polvo, cochambre: mierda pura. Un platón de barro, desportillado con restos de comida seca ya: fría. En la habitación hay una ventana con papel de periódico donde falta el cristal. Esta ventana da a un patio rumoroso, triste que huele a ropa sucia, a verdura podrida. En la habitación, además hay un teléfono y un hombre tirado en la cama, dormido como tronco. Gracias al teléfono el hombre abandonado tendrá comunicación con el hospital. ¡Menos mal! La habitación es como un nicho abandonado, un nicho abierto a la dudosa luz del cementerio. Dentro se agita un gusano, un hombre: el poeta Pardo. El poeta Pardo vive ahí, solitario y miserable –*De polvo es mi destino*. Dentro de ese gusano hay sueño y un chorrillo de luz parpadeante, además. El teléfono –¡cosa inesperada!– se ha puesto a sonar. El poeta Pardo es un fardo” (Otaola, 1963, p. 38).

4. Pedro Garfias

Sí, voy de prisa.
Yo vine de la tierra
y la tierra me necesita.

Pedro Garfias

Garfias o el viaje sin destino

Es casi imposible fijar la imagen de Pedro Garfias (1901-1967); es un poeta que desde su juventud hasta los últimos días de su vida siempre está yendo de un lado a otro, manifestando así su indócil personalidad nómada y escapándose de la imagen fija que lo retrata y lo determina. Si acaso pudiésemos decir junto con José de la Colina que se trata de un “[...] andarín pese a su penoso andar, habitual de bares y cantinas, grande y vigoroso y delicado poeta [...]” (intr. Otaola, 1999, p. 16). Los últimos días de su existencia los pasa en Monterrey en uno de esos repetidos viajes que lo llevaron por muchas de las ciudades de la República mexicana con la intención de recitar su poesía y la de otros compañeros poetas, y con el propósito añadido, no menos importante para él, de averiguar dónde podría encontrar la compañía

de sus amigos y de sus admiradores nuevos, dónde debía detenerse por unos días para luego recomenzar su viaje, en apariencia, interminable, un viaje hacia ningún destino que se pudiera especificar de antemano pero que le urgía realizar por motivos que tan solo él conocía o entendía del todo. El mapa en que se ilustran sus incursiones por México refleja el cúmulo de sus inquietudes, sus desasosiegos y su orfandad. Es la suya una brújula que apunta hacia casi todas las direcciones. Por un momento, pareciera que viaja para escapar de los recuerdos, de la muerte y, por tanto, de su final destino; al poeta solamente le queda entonces un remedio: transitar de aquí para allá en febril periplo ahuyentando la nostalgia y olvidando las necesidades más urgentes dentro de sus circunstancias. ¿Qué estaba buscando en aquellas ciudades y entre aquellas personas? Si Garfias murió en Monterrey, también pudo haber muerto en Tampico, en Guanajuato, en Guadalajara, en el Distrito Federal o en Veracruz, o en cualquiera de las ciudades a las que siempre regresaba en su papel de compulsivo viajero y símbolo encarnado y vivo de la República; una pieza, si se quiere, de museo errante. Este es, pues, el ciclo que se repitió durante los últimos años de vida de Garfias en su exilio mexicano no sin el acompañamiento del alcohol y de la soledad hasta lograr la muerte definitiva y acaso también buscada por él: “La soledad que uno busca / no se llama soledad”. Esta es la imagen memorable y última que poseemos del autor (estos versos citados pertenecen a su accidental epitafio), pero no debería de ser lo único que se recuerde en las revisiones de su biografía. Por culpa de las operaciones de la historia literaria, y por no saber qué hacer con un escritor cuya vida y cuyo trabajo poético no se encuadran con entera facilidad en esquemas previos, Garfias quedó atrapado en un punto intermedio entre el olvido y la admiración de sus pocos pero fieles lectores; así se ha construido su larga leyenda. Es el casi desconocido autor de una de las obras cumbre de toda la lírica hispánica y de la lírica del exilio: su *Primavera en Eaton Hastings* es un libro de incomparable y bucólica belleza, a la altura, por su tono, de las mejores églogas de la más alta tradición española: las del toledano Garcilaso de la Vega;

y en que se conduce por el triste destino de su patria. Para reconocer la tesitura de esta gran obra del exilio, copio a continuación una de las secciones centrales:

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 ágil viento me conoce
y ayuda en mi trabajo: cada día
cuelgo del monte nuestro cielo limpio,
planto en el lago nuestra rubia era
y el ancho río de corriente pródiga
vacío lentamente...

Allí donde los pinos y los álamos,
donde la encina sólida y el roble
el claro olivo de verdor de plata.

Y sobre el culto césped
el triunfo de la espiga.
El sol muy en lo alto, fatigando
el aire con sus alas,
en el cenit 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.

(Garfías, 1962, p. 16)

En su trayectoria vital, se identifican las fases esenciales que vivieron muchos de los miembros de su generación, pero con el inconveniente, como ocurre también por ejemplo con León Felipe, que Garfías no tiene un grupo generacional al cual adscribirse más allá

de su filiación con la vanguardia ultraísta de sus años mozos. No es incluido por Gerardo Diego en su famosa e influyente antología y eso ya parece una suerte de condenación previa de la que nunca va a recuperarse, además de que su obra es prácticamente olvidada y desconocida en la España de Franco por una decisión suya: no quiere ser leído ni tampoco publicado en un territorio controlado por los fascistas, sus permanentes e invariables enemigos.³⁴ Es también, como Prados, un escritor que si bien mantiene al principio de su carrera literaria lazos con sus contemporáneos –las lecturas públicas de poesía, los proyectos de las revistas literarias, la bohemia– acaba por desasirse de ellos y por construir su soledad durante los años transcurridos del otro lado del mar Atlántico, una soledad no exenta de encuentros y reencuentros. Por supuesto, no deja de disfrutar la amistad de unos pocos; su figura y su presencia penetran en la memoria de algunos de los exiliados (Juan Rejano, Otaola...) y, particularmente, en los textos escritos por los hispanomexicanos. En especial, hemos de revisar aquí un cuento de la autoría de José de la Colina en que aparece su figura situada –no sin un tratamiento irónico– entre la poesía, el deseo, las mujeres y el alcohol, esa su legendaria figura de gran artista maldito y, por tanto, incomprendido u olvidado por la mayoría. Rius, Souto Alabarce y Horacio López Suárez también dejaron testimonio de su personalidad y de las lecturas que hicieron de su poesía; tendremos que tomar en cuenta sus opiniones y apuntes para así destacar las *conversaciones* que tuvieron con él. Por desgracia, como lo observó Souto Alabarce en su introducción

³⁴ Acerca de este punto, Horacio López Suárez recuerda que con motivo de una reunión de las Academias de la Lengua española celebrada en Guanajuato en 1953, coincidió allí Dámaso Alonso con Pedro Garfías. Alonso le propuso a Garfías reunir su poesía y publicarla. Sin embargo, la reacción de Garfías fue de rechazo cuando se enteró dónde sería la publicación: “Pedro aceptó enseguida, se hizo un silencio, una larga pausa, y la pregunta que a continuación le hizo Garfías fue la siguiente: ‘¿Dónde vas a publicar el libro?’ La respuesta de Alonso fue clara: ‘En España, obviamente’. El semblante de Garfías se desfiguró, sus ojos se nublaron y, exaltado, dijo: ‘En esa España fascista; nunca, nunca, nunca’” (López Suárez, 1995, p. 107).

a la *Antología poética* de Garfías reeditada por la UNAM, muchas de las palabras de esas conversaciones necesariamente se perdieron y no podremos recuperarlas: “Diálogo recíprocamente aquel, lleno de anécdotas, de experiencias poéticas que no pueden aprenderse en texto alguno” (Garfías, 1985, p. 7).

En un ensayo acerca de la existencia y la obra del poeta, Rius se hizo todas las preguntas indispensables acerca del personaje que nosotros deberíamos hacernos también en el espacio de este estudio: “¿Quién fue Pedro Garfías? ¿Cómo era Pedro Garfías? ¿Qué buscaba, qué deseaba, qué esperaba? ¿Qué pensamientos le laceraban, qué recuerdos retornaban más tenazmente a su cabeza? ¿Quién era aquel hombre viejo, corpulento, encorvado, torpe de pies, con su melena gris, musitando cosas en la noche, que se perdió allá a lo lejos, por aquella calle deshabitada? ¿Iba a alguna parte? ¿Buscaba a alguien?” (2011, p. 357). En primer lugar, podría responderse, sin más, que Garfías fue un indudable poeta y que su obra da fe de su tiempo, de sus contradicciones y de los malestares que le tocan vivir a un hombre por culpa del devenir inescapable de la historia. Las demás preguntas son más difíciles de contestar: lo que Garfías pensó nos es por completo ajeno y solamente podríamos entreverlo tras la lectura de sus poemas y en los textos recuperados de sus intervenciones públicas: conferencias, artículos en periódicos y revistas, algunas cintas magnetofónicas en que se registraron sus palabras. ¿Qué *musitaba*? Por ejemplo, retomemos lo que en 1953 compartió con una publicación periódica del estado de Coahuila cuando se le preguntó por la naturaleza de la poesía moderna; lo que sigue es parte de lo que se registró en la cinta magnetofónica, es una sección en que con inteligencia y con sensibilidad describe las tareas del poeta como las de aquel hombre que sale a encontrarse con los demás:

Poeta es lo más, diríamos, lo más humano de la tierra, él pertenece a la tierra y la tierra pertenece a los hombres, los seres humanos, las mujeres; ahora él no quiere ser un exhibicionista, tampoco un solitario, porque lo que no es del pueblo, lo que no procede del humano,

no es verdad. Entonces, ¿qué es lo que hace? buscar afines, buscar semejantes, pues los semejantes se convierten en minoría también y quieren hacer ellos de la poesía una especie de torre de marfil; no, el poeta quiere que sea una enorme cantidad de gentes, una humanidad entera quien lo escuche, que él siente a la humanidad pegada a él y que él pueda pegarse a ella y extraerle su sangre y darle la suya (Garfías, 2001b, p. 176).

Durante su etapa en el exilio, los recuerdos por fuerza lo acosaron haciéndole pensar en una juventud perdida y en un país también perdido y en las necesidades inmediatas que él no podía postergar, aquellas que mejor ayudaban a su supervivencia inmediata y a sufragar los gastos inevitables de su economía más bien raquítica (hubo una época en que se organizó una asociación compuesta por sus amigos y admiradores con el solo propósito de juntar dinero y que pudiera así solventar sus gastos). Garfías tuvo que reflexionar mucho acerca de todo esto, acerca del sitio en que lo colocó su mala fortuna mientras iba –ante los ojos de los otros– convirtiéndose en ese personaje que Rius describe palmariamente con adjetivos muy bien escogidos, sin duda duros, crueles y certeros: viejo, corpulento, encorvado, torpe... Y algo parecido escribió Rius para describir la muerte del poeta:

El 9 de agosto de 1967, Pedro Garfías murió. Tenía 66 años de edad y 28 de ir llevando su soledad, su pobreza por las calles de la capital de la República y de las ciudades mexicanas que más amaba, y donde mucha gente le admiró, le quiso y le dio amparo: Guadalajara, Monterrey, Torreón, Guanajuato, Puebla... Bajo la tierra de una de ellas yace ahora su cuerpo, que tan fatigosamente le pesaba al poeta; un cuerpo lleno de dolores, maltrecho, al cual aludía con frecuencia en sus poemas. Pedro Garfías parecía viejo, enormemente viejo, desde hacía muchos años con su melena gris, que se volvió del todo blanca en los últimos meses, y su andar torpe, casi arrastrando los pies. Pero dentro de ese cuerpo ruinoso, esta voz testimonial purísima (Rius, 2011, p. 355).

Para Rius, “hay tres etapas en la obra poética de Pedro Garfias: la estética, la comprometida y la intimista” (2011, p. 351). Valdrá la pena hacer aquí un breve seguimiento de la vida de Garfias atendiendo estas tres fases de su quehacer artístico: la *estética* se corresponde con los años de participación en la creación de la vanguardia española; la *comprometida*, por supuesto, es la que transcurre durante los años de la Guerra Civil, cuando Garfias se nos convierte en una de las voces más combativas en la lucha a favor de la defensa de la República y cuando entrevió la posibilidad de conducir a España hacia los ámbitos de la revolución comunista; la *intimista*, para seguir con la nomenclatura propuesta por Rius, abarca el periodo del exilio, o en otras palabras, la muy movida etapa mexicana. Estas tres etapas delinean los periodos de la existencia del poeta: antes de la Guerra Civil, durante los años de la confrontación y lo que vino después como consecuencia de la derrota de un régimen legal y democráticamente constituido. Entonces, nada obsta para señalar el hecho de que la poesía de Garfias se escribe como el resultado, por supuesto, de las necesidades expresivas y más íntimas del creador, pero también como una respuesta sólida, honesta y sentida frente al mundo en que a él le tocó vivir. ¿Qué habría sido de la obra poética de Pedro Garfias si no hubiese ocurrido todo *aquello*? Podemos apostar que algo muy distinto. De cualquier manera, es de creerse que no habría renunciado a la idea de perseguir la justicia por medio de los usos fieles de la palabra poética. Para Garfias, la búsqueda de lo justo es una tarea inaplazable a la que de ninguna manera puede él renunciar: “Quiero y debo reconocer mi pecado: yo no soy un poeta. Si acaso tuve un momento, un soplo como un destino, pero carecí de vocación. La vida me atrajo a otros campos. Más que poeta he querido ser un hombre que luche por un mundo donde la poesía tengo un reino, donde existe el amor y la justicia” (2001b, p. 173).

Garfias nació en Salamanca (1901), pero era de familia andaluza.³⁵ Desde la infancia y la juventud, es su vida un constante ir y

³⁵ Para la reconstrucción de la biografía de Garfias, si bien los hitos de su vida son ampliamente conocidos y se repiten constantemente en casi todas las fuentes

venir entre pueblos y ciudades debido al trabajo de su papá; también su nomadismo se debió a los estudios profesionales. Garfias se mueve, pues, entre las aldeas de Andalucía; posteriormente, y debido a las exigencias universitarias que antes mencionamos, se suman Madrid y Sevilla, éstas se convierten en las dos ciudades en que Garfias reparte su tiempo y sus pocas ganas de comprometerse con el estudio de los saberes legales; pretendió ser abogado sin tener, por supuesto, vocación para las actividades de un jurisperito. Antes ya algo apuntamos acerca del inexistente llamado de León Felipe por la farmacéutica y la frustración que sufrió Prados en sus estudios profesionales de biología; parece ser éste un aspecto recurrente: las crisis vocacionales, o las exigencias de la poesía en contraposición con las actividades, por decirlo así, todavía respetables, con un alto reconocimiento social y que resultaban prácticas y comprendidas. ¿Qué hace un poeta, por ejemplo, cuando no escribe sus versos? ¿Cómo se gana la vida?

En Madrid conoce a algunas de sus amistades más influyentes. Entre ellas, a su amado y luego detestado Rafael Cansinos Assens. Otro desencuentro lo sufre con Gerardo Diego. Su estancia en Madrid lo hace partícipe de muchas conversaciones en torno al arte y los caminos nuevos que éste debería de emprender. Al revisar los primeros poemas de Garfias que se incluyen en la edición de sus *Poesías completas*, queda la impresión de que en sus inicios su poesía se decanta por una tesitura modernista, pero sin desdeñar los rasgos irónicos, coquetos y humorísticos que, por momentos, nos hacen pensar en los mejores versos de Manuel Machado. Poco a poco, irá conduciendo su arte hacia los caminos de la vanguardia y, particularmente, hacia las veredas del ultraísmo, la versión española de la vanguardia, tan difícil de definir por sus características particulares. Esto supuso la decisión no sólo de escribir de acuerdo con un programa

bibliográficas, me he apoyado en la introducción que Francisco Moreno Gómez hizo para la *Poesía completa* del poeta; he consultado también el trabajo de José María Barrera López de 1991: *Pedro Garfias: poesía y soledad*.

estético consensuado grupalmente, sino también la divulgación de ese mismo estilo (fue editor de la revista *Horizonte*) y, sobre todo, la defensa de lo que aquella poesía de ruptura planteaba. Como se sabe, todo proyecto vanguardista tenía que ser defendido ante la más que probable incompreensión del público; es parte de la estrategia y de las rutinas de toda vanguardia que se precie de serlo. Por supuesto, hubo en él y en sus amigos la preferencia por un lenguaje nuevo y por un tratamiento trabajadamente novedoso de los temas literarios: había que practicar con ingenio el superior arte de las metáforas (“La imagen nueva es bella siempre...”, Garfías, 1996, p. 123); sin embargo, no abandona Garfías del todo las lecciones de la tradición: el uso recurrente del verso medido y la escritura de romances y romancillos. De acuerdo con las palabras del manifiesto que Garfías firmó, “nuestra literatura debe renovarse; debe lograr su ‘ultra’ como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político” (1996, p. 26). Es de advertirse entonces que no sólo buscaban aquellos jóvenes vanguardistas modificar la literatura –superar los modos y las formas de la poética modernista en lo concreto, *lograr su ultra*– sino también reformar las conductas de una sociedad, en más de un sentido, todavía decimonónica. Se trataba, como lo escribió Jorge Luis Borges en un manifiesto ultraísta que Guillermo de Torre atribuye precisamente al autor de *Ficciones*, de “desanquilosar el arte”, pero también de incidir en las transformaciones de la sociedad. Según leemos en las páginas de *Poeta de barro*, Garfías intentó persuadir a León Felipe acerca de la conveniencia de escribir a la manera de los ultraístas, tan seguro estaba por entonces de los fundamentos de su escuela estética.

La poesía del primer libro de Garfías –*El ala del sur*, de 1926– es la de un creador para quien importa lo mismo la ciudad que el campo; se trata de una poesía absolutamente solar en que se practica una mirada juguetona y teñida de ingenio, y en que se logra casi siempre la construcción de imágenes vibrantes de una realidad que ya no se corresponde con la del mundo de todos los días, sino con la realidad de la poesía y de lo innegablemente poético. En los paisajes que las

palabras construyen, no es raro, además, ver allí insertada la presencia de la mujer como un elemento de la imagen total. Utilizo con intención el verbo *ver* pues se trata de una poesía de gran plasticidad. Considérese, por ejemplo, este espléndido y rítmico “Madrigal”:

Sobre tu falda
el sol el viento y la montaña

Tú

Bajo tu mano tiemblan los horizontes

Y mis miradas
canes agudos tendidos a tus pies

Tú

Hasta la noche se ha hecho luz

(Garfias, 1996, p. 187)

En 1925, Garfias se casó no sin la oposición de su suegro, un hombre de la clase alta andaluza, quien no asistió a la ceremonia; las razones para oponerse al enlace, según lo apuntan los biógrafos, tienen que ver con las posiciones políticas que irá asumiendo cada vez con mayor vigor el poeta andaluz. Para poder encarar económicamente la vida de un hombre casado, Garfias trabaja como su padre en asuntos públicos y municipales, pero con el desgano que puede preverse por su artística personalidad. Es entonces cuando empieza el periodo de la vida de Garfias que, según su leyenda, se ve teñido por un largo y espeso silencio literario difícil de explicar, ¿se había acabado en él el impulso juvenil y vanguardista? ¿No tenía muchas cosas que expresar y que compartir desde los ámbitos del verso y de la poesía? Tardó casi una década en volver a publicar un libro de poemas; y cuando lo hizo, su contenido fue patentemente político. ¿Qué ocurrió con ese muchacho alguna vez vanguardista que escribió desde la inocencia de quien busca crear un estilo nuevo y definitivo?

¿Era posible convertir lo político en poético? Para Garfias no existe ni siquiera el dilema; no es extraño, por ejemplo, que cuando se encuentre en el exilio en México escriba poemas para alabar al dictador y asesino Joseph Stalin.

Lo que es cierto, sin embargo, es que Garfias revive poéticamente con los disparos de la Guerra Civil y que es innegable la energía con que escribe y con que publica sus nuevos poemas, por ejemplo, los textos suyos que son recogidos como parte del *Romancero de la guerra civil* tras aparecer primero en *El Mono Azul*. Desde por lo menos 1933, Garfias estaba convencido de la nueva ruta que debía proseguir el arte: “Por fortuna, en esta España de hoy, alerta y viva, que despertó de su mortal letargo la campana de la República, los escritores han sabido a tiempo sustituir su arte, de pureza y de minorías, por otro arte mejor, de tendencia y de masas” (Garfias, 2001b, p. 78). Los brutales hechos de aquellos años parecen darle un sentido completo a su existencia acaso porque pudo combinar la parte más meditativa y esencial de su ser (la poesía) con las tareas más prácticas y concretas de la guerra: la poesía estaba al servicio de una causa concreta, dejaba de existir un divorcio entre arte y vida. No sólo va a enrolarse en las fuerzas que resisten las acometidas de los insurrectos (primero va a la sierra de Madrid y luego se incorpora a las milicias andaluzas en agosto de 1936), sino que también realiza las tareas de un comisario político cuando forme parte del Batallón Villafranca: se encarga de defender la causa y de sostener el apoyo ideológico de la misma por medio de la palabra y también del ejemplo. José María Barrera López señaló las dificultades que Garfias seguramente tuvo para combatir por culpa de la miopía, de tal modo que sus contribuciones literarias compensaron con creces ese defecto visual. Otro de los enclaves en que lo ubican, después de una estancia en Valencia, es la ciudad de Córdoba. A Garfias le toca participar desde allí en la victoriosa defensa de Pozoblanco. Para los investigadores y biógrafos, resultan intrigantes las razones por las cuales Garfias fue retirado de su posición como comisario político. Para Moreno Gómez, esto se debió a la marginación de los

comunistas por la expresa voluntad del político socialista Indalecio Prieto. Aparentemente, el repliegue al que se vio forzado Garfias no dejó de lastimarlo y de entristecerlo: se había encariñado con sus compañeros de armas. Dos son los libros que por entonces publica: *Poesía de la guerra* (que tiene dos ediciones e incluye dibujos del padre de Arturo Souto Alabarce) y *Héroes del sur*; de 1938. En ambas publicaciones, y en cada uno de los poemas que por entonces escribió Garfias, el objetivo fue el mismo: no ser “un poeta revolucionario, sino un revolucionario que hace versos” (Garfias, 2019, p. 4). En *Héroes del sur* encontramos los personajes populares y anónimos que deciden defender su futuro y que abandonan las tareas cotidianas para empuñar las armas y dedicarse a la lucha; también vienen consignados, con su nombre y apellido, algunos de los más queridos y admirados compañeros de Garfias en un ejercicio que asegura que se salven del olvido y de la indiferencia. Hay homenajes a Federico García Lorca y a la camarada Lina Odena, una de las figuras femeninas más interesantes del periodo. En muchos de los poemas, es notable el orgullo que siente el poeta por la dedicación de aquellos hombres y mujeres que decidieron oponerse a los peores embates del fascismo internacional. Como lo indica de forma reiterada en el texto que a continuación copio, se trata de “mi batallón”; no es casual, sin lugar a la duda, la insistencia en remarcar esto al final de cada uno de los serventesios:

Dejadme a mí. Yo sé lo que me digo
y lo diré mil veces. No es pasión.
Por encima de todos,
los granaderos de mi batallón.

Ellos son fuertes, ágiles y jóvenes.
Su única consigna es la razón.
Y a nada tienen miedo
los granaderos de mi batallón.

La noche está aterrada: el cielo lívido;

el viento para su respiración.
Tranquilos en la noche,
los granaderos de mi batallón.

Avanzan como lobos, vuela el puente:
hace el silencio añicos la explosión.
Tranquilos en la noche,
los granaderos de mi batallón.

Venid acá, fascistas arrogantes.
Templad para venir el corazón.
Aquí os esperan, firmes en su puesto,
los granaderos de mi batallón.

(Garfias, 2001a, p. 35)

En la descripción que Rius hace de la obra poética de Garfias de aquellos años, apunta lo siguiente: “Poesía fue la de Pedro Garfias más que comprometida; poesía militante, arma de guerra ella también; voz de mando, arenga, informe de campaña, historia: todo ello fue el material que Garfias convirtió en su poesía entre el fuego cruzado de las trincheras, en ratos robados al sueño, cumplida su extenuante jornada de comisario” (2011, p. 353). Además de las actividades militares, y del trabajo que desarrolló Garfias como comisario político, también participó en el Segundo Congreso de Intelectuales Antifascistas en Valencia. Sus poemas aparecen en revistas de la época, entre ellas la muy prestigiosa *Hora de España*.

De acuerdo con Moreno Gómez, no fue sencillo para el poeta aceptar la derrota de la República. En fin, tuvo que acatar lo que el destino reservó para él y para España. De tal manera que comparte la suerte de cientos de miles que abandonan el país; grande fue la desorientación que sintieron aquellos hombres y mujeres para quienes el futuro quedó, por un muy largo instante, cancelado. Garfias sale por la frontera pirenaica. Incluso durante aquellos difíciles días no abandona el quehacer poético. De esas fechas es su memorable poema “Cruzando la frontera” en que el poeta se contempla a sí

mismo saliendo hacia un mundo demasiado grande; y en que se cifra la condición maternal de la patria. Nuevamente, Garfias pierde a su madre:

España de tiniebla y de amapola
cómo estos verdes frágiles
pueden fingirte ante mis ojos duros
que vienen deslumbrados de mirarte.
El corazón me pesa como un monte,
mis pasos se retardan esperándote,
tiro de ti como un barquero tira
de su barca a la orilla de los mares.
El mundo se entreabre a mi camino;
dicen que el mundo es grande...
Pero había tantos mundos todavía
que descubrir entre tus besos, Madre.

(Garfias, 2008, p. 147)

Como ocurre con muchos de los exiliados, Garfias fue conducido a un campo de concentración en Francia. Gracias a los esfuerzos coordinados para apoyar a los españoles vencidos y refugiados, abandona el sitio y arriba a Inglaterra, la nación que mantuvo una neutralidad ventajosa durante el periodo de la guerra, nación fustigada en sus versos, entre otros poetas, por Pedro Garfias (hay una composición suya en que ataca la convenenciera posición del ministro Chamberlain); fue remitido, pues, a la propiedad de campo de un aristócrata y allí esperó su destino. Después de varios años de imparable actividad militar y política, se encuentra el poeta desplazado en una finca en que el ambiente bucólico y la lejanía de su patria necesariamente despiertan su mejor vena creadora.³⁶ Entonces escribe los

³⁶ De esta época, es la historia narrada por Pablo Neruda y luego muchas veces citada. Garfias acudía a un pub cuyo tabernero era escocés; al calor de las copas, Garfias y el tabernero compartían sus penas en amplios y muy sentidos diálogos

poemas de *Primavera de Eaton Hastings*; si creemos en los testimonios, son textos poéticos que conserva en su memoria, no los escribe, y que llegado el momento recitará para que sean difundidos bajo ese título ya en México por el Fondo de Cultura Económica. Más tarde, el 25 de mayo de 1939 zarpa desde Francia en el mítico barco Sinaia. Hace el viaje junto con los derrotados de la guerra y llega a México, país donde no sólo se dedica a vivir sino a sobrevivir. Es entonces cuando escribe, durante el viaje, uno de los poemas suyos más recordados, en que observa el papel que tendrá México en su vida y en la vida de los refugiados: “Pero eres tú esta vez quien nos conquistas, / y para siempre, ¡oh vieja y nueva España!”. Hay algo casi de profético en la selección del adverbio *siempre* para describir la temporalidad de la unión entre los hombres y mujeres desterrados y el país de acogida, una nación que supo bien comprender su responsabilidad histórica y humana en ese momento decisivo. En el caso de Garfías, México será su último hogar.

Es bien sabido que durante un periodo los exiliados recibieron apoyos económicos gracias a los organismos de la República asentados en el extranjero. Sin embargo, no se prolongaron esas cantidades más allá de un tiempo; es entonces cuando Garfías halla en el juego y en las apuestas un método excelente para ganar algo de dinero; también colabora con publicaciones periódicas mexicanas y del exilio. En México, sólo va a tener un breve periodo de estabilidad económica cuando le es otorgado un puesto burocrático en la Universidad de Nuevo León. En 1946, participa en un acto para recordar y celebrar la llegada de la República; según lo indica Moreno Gómez, Garfías hizo la lectura de unos “Apuntes para un retrato de León Felipe”; y cerró su participación con un curioso y punzante poema dedicado para celebrar al autor de *Versos y oraciones de caminante*.

sin que ninguno de los dos pudiera entender lo que decía su compañero de penas. En todo caso, no hacía falta entender nada.

A León Felipe

Que su calva, su barba y su bastón,
su fuego interno y su ternura,
su sonrisa infantil y su explosiva cólera,
cada vez lo asemejan más a
LEÓN FELIPE.

(1996, p. 470).

El poema con que Garfias remata su intervención —esta composición más bien epigramática en que construye con agilidad el retrato leonfelipesco— resulta llamativo, entre otras razones, por lo que plantea acerca de la personalidad del poeta: lo dibuja como la suma de un conjunto de características exteriores (calva, barba y bastón) e interiores (su fuego interno) que sirven para inventar un personaje: el personaje del poeta y exiliado León Felipe. ¿Es una crítica de la conducta pública de su colega? Parece entreverse la distancia entre la verdadera personalidad del hombre y aquella que presenta al público. Algo parecido pudo haberse dicho para entonces acerca de la manera en que Garfias se convierte en el legendario Pedro Garfias; ese hombre que Rius describe de forma tan eficiente y tan cruel por medio de los adjetivos, y que también es captado por Juan Rejano en una larga composición poética. En una nota de su edición de las *Poesías completas*, Moreno Gómez da noticia del acto conmemorativo y nos avisa en qué circunstancias fue leído este breve poema u homenaje; además, informa el investigador que León Felipe no correspondió con un texto, ni tampoco con un poema, para conmemorar, a su vez, a Garfias: “En el acto central de la noche del día 14 intervino Garfias con un breve discurso titulado ‘Apuntes para un retrato de León Felipe’, que termina con un poema dedicado a su compatriota poeta, generosidad que no se produjo a la inversa. Intuimos que León Felipe, propenso al engreimiento, no supo valorar nunca la admiración con que lo distinguió Garfias” (p. 59). Moreno Gómez interpreta aquel silencio como un claro desaire. Es imposible saber si ese fue el caso; tampoco es posible determinar si se debió al *engreimiento*

de León Felipe. De cualquier manera, es interesante imaginar la reunión de estos dos poetas que no solamente vivieron el exilio, sino que también lo simbolizaron con sus existencias: ambos eran poseedores de obras cuya vigencia se debía, entre otros motivos, a la intensidad y la originalidad con que reaccionaron frente a su circunstancia de exiliados; y también eran dueños de conductas, actitudes y rasgos en sus personalidades que sirvieron para complementar el trabajo poético. En la parte expositiva de su participación, la descripción que Garfias hace de León Felipe por momentos refleja algo también de su propia manera de ser, sobre todo por lo que se apunta acerca del nomadismo y el lugar de la justicia en su credo personal:

León Felipe pasa del humilde canto primer al salmo, a la poesía sola, digo a la imprecación y por último a la profecía. El andariego, nómada nunca cansado de cosquillar la piel de la tierra, según fue, vio y absorbió mucho dolor por el mundo. El vio muchas injusticias, pero fue necesaria la tremenda y cruel injusticia cometida con España – con el pueblo español– para que su voz desde las sombras hasta las raíces se abrasase hasta la ronquera, para que su poesía condenase la traición y esculpiese con estrellas el nombre de los mártires, para que su poesía adquiriese esa grandeza que sólo del pueblo viene y que se la siente hasta la congoja y la locura (cit. por Barrera López, p. 109).

En 1947, termina el vínculo de Garfias con la universidad neoleononesa (fue un periodo de casi cinco años) y recomenzó, eso sí, con libertad plena, sus recorridos por ciudades, pueblos, bares y tertulias. Por una parte, esto significó el fin de las obligaciones burocráticas y académicas; y, por el otro, la preocupación de no contar con un salario fijo con que saldar sus gastos. Garfias no sólo era responsable de los gastos de su persona, sino también de los de su esposa. Su matrimonio no lo exenta de ir coleccionando amores acaso platónicos por las ciudades del país (hay poemas y cartas que dan testimonio de ello), y nuevos amigos y lectores. Para Juan Rejano, la conducta de su colega no es motivo para la preocupación, pues es lo más natural

que él vaya y venga, y que se ocupe en las tareas que siempre le fueron predilectas desde la juventud:

Pero no hay que inquietarse. Pedro está siempre haciendo algo: dialogando socráticamente con algún amigo, indignándose con alguna injusticia. O memorizando un poema. Ya no tiene, en verdad, la memoria de antes, aquella memoria prodigiosa que le permitía retener y recordar, en cualquier momento, no sólo libros enteros de poemas, sino, incluso, trabajos en prosa compuestos por él, dios sabe cuándo: narraciones, cuentos, ensayos (Rejano, 2000, p. 189).

Si bien Garfias se encontró entonces en su elemento –viajando y conversando–, no por ello este “poeta tabernario”, como lo definió Max Aub, abandona la escritura de sus poemas, su quehacer principal y la razón de su existencia. Quizás la palabra *escritura* sea un abuso en esta ocasión, puesto que en el caso de Garfias lo que ocurre, más bien, es la creación mental de sus composiciones y el posterior dictado para la edición y para la publicación amplia de sus textos. En Nuevo León le publican *Soledad y otros pesares*; y luego se sumaron algunos libros más en que se reunieron las composiciones de la época. Hay proyectos de libros que Garfias no termina o bien que lamentablemente se perdieron por descuido o por desidia suya, por ejemplo, un volumen consagrado a los toreros.³⁷ Lo que es indudable es que cuando Garfias escribe lo hace con garra y aliento. Como lo observó Souto Alabarce, “la vocación poética de Pedro Garfias está fuera de duda. Acudió al llamado desde la adolescencia y perseveró en su ejercicio, a veces esporádico, errabundo o soterraño, pero siempre tenaz, desesperadamente” (intr. a Garfias 1985, p. 5). Como prueba de esa *desesperación*, incluso en la etapa de madurez y enfermedad, hemos de hallar muestras de su talento para aliar en el discurso poético rescoldos de su existencia y meditaciones profundas acerca del paso del hombre por la vida:

³⁷ Algunos poemas toreriles fueron incluidos en la edición de sus *Poesías completas*.

Mi sueño allá y aquí la lluvia larga
y estas piernas que ya no me obedecen
y estos bramidos hondos que me crecen
del corazón como una yerba amarga.

Mi pecho aquí y allá la cordillera
que abre en dos –cierra en dos– nuestras dos vidas
y el pasmo de estas nubes convertidas
en llano vertical sobre mi era.

En el silencio de tu voz me pierdo
y siento el punto de la linde eterna
trizar mi frente de cansado león.

Llenan la noche el viento y tu recuerdo.
Bajo la misma ruda mano tierna
tiemblan el árbol y mi corazón.

(Garfías, 2008, p. 174)

Está aquí contenida la clara imagen del poeta que se autorretrata: el hombre al que le cuesta trabajo seguir caminando porque sus piernas ya dejaron de obedecerlo, pero no por ello evita emprender nuevos viajes y nuevos contactos humanos a través de los territorios que él visita. Se trata, por supuesto, de un *león*, pero con el cansancio físico y también corporal. En definitiva, el poeta de esos años todavía tiene la capacidad para formular sus textos con gran intensidad, poemas sin duda valiosos y muy humanos. Su amigo Juan Rejano distinguió esto mismo –la humanidad de su actividad creadora– en la parte última de un largo e intenso discurso poético en que presenta el resumen de la vida de su cercano amigo por medio de la utilización de versículos que pueden captar, en su largueza y en su extensión, la desmesurada vida libre de Garfías:

Miradlo todavía penetrando noches, respirando auro-
ras, la garganta, juglar enroquecida de decir el metro ani-
moso de su evangelio,

de su poesía: de su poesía impar que, como las selvas,
tiene un rumor eterno, un pensamiento brotado de las en-
trañas y una autenticidad inmarchitable;

de su poesía, abrevada en lo esencial hasta cuando bri-
za las cosas más cercanas; dentro del tiempo del intransfe-
rible tiempo que le ha tocado apresar;

de su poesía, forjada en el corazón de siempre, clara,
pura, humana, como el hombre a quien busca, el hombre
capaz de sueños, abnegaciones, nobles luchas.

(Rejano, 1975, p. 266)

Otra de las representaciones más memorables de Garfias como personaje de un texto, y como la imagen del poeta en el exilio, la encontramos en *La librería de Arana* (1952) de Otaola. Es un volumen muy especial, entre otros motivos, porque parece constituir un género propio, a caballo entre la crónica, el cuadro costumbrista y la novela; como la crítica bien lo ha observado, la influencia del ingenio y del humor de Gómez de la Serna se distingue en su tono y en sus divertidas estrategias de escritura y representación. En él se encuentran muchos de los hombres y episodios que constituyen la cultura del exilio en México. Otaola dedica en su obra un capítulo íntegro para insertar a Garfias en el ambiente del Aquelarre. El Aquelarre fue un grupo de amigos españoles cuya convivencia quedó signada por la conversación, la literatura, los proyectos editoriales y, desde luego, el exilio (según Otaola, se trató de un “haz de amigos y puede pasar por un manojo de pájaros de todos los colores”, 1999, p. 266); el miembro más joven de aquellas reuniones fue el hispanomexicano José de la Colina, a quien debemos un breve ensayo en que recuerda los hábitos de los contertulios: las cenas, el humor, la reticencia a

tocar los asuntos acerca del exilio durante las pláticas, la visita de los poetas, entre ellos, Pedro Garfias, quien les dedicó un romancillo pentasílabo.³⁸

En un capítulo de *La librería de Arana*, Otaola cuenta la visita de Garfias a El Hórreo, restaurante y cantina que se ubicó a un costado de la Alameda de la Ciudad de México. Garfias es bien recibido, como puede suponerse, por todos los miembros del Aquelarre: se trata del “último bohemio” y del poeta cuya obra y personalidad despiertan lo mismo admiración que algunas confusiones: “Se sienta con nosotros con la dificultad que le viene de esos terribles años que han vivido doble que los años, en otros, comunes y corrientes. Se sienta en silencio, trabajosamente y nos saluda con esos ojos nublados que tanto desorientan al disparar miradas” (Otaola, 1999, p. 243). Después de que Garfias tome posesión de su asiento, y que empiece a beber (su bebida seleccionada para esta ocasión será una cuba), el diálogo con él se vuelve casi una imposibilidad según lo narra Otaola. Escribió el autor de *La librería de Arana* que el diálogo se desbarra pues Garfias no escucha lo que se le dice; sencillamente, *acapara* la palabra: “Pedro habla y habla con el temor de que le resten pocos días de vida y se le queden las mejores cosas [...]” (Otaola, 1999, p. 244). Garfias no tiene el humor ni la disposición para conversar, para convertir sus palabras en una respuesta concreta para aquello que se le dice: no dialoga, debate con el aire. Se limita él a lanzar palabras en presencia de la concurrencia, palabras que pueden o no ser entendidas, palabras que acaso sirvan al poeta para hablar consigo mismo, pero no con los demás, palabras de un hombre en trance, palabras que a veces se convierten en muy lúcidos hallazgos que incluso asombran al andaluz al escucharse

³⁸ “Todos los viernes / la noche arde / con la liturgia / del Aquelarre. / Los días todos / andan sus calles, / suenan sus pasos, / comen sus panes; / pero los viernes / la noche arde / con la liturgia / del Aquelarre. / Duendes acechan / toda la barde / brujas esperan / todos los aires, / hay prosas amplias / como paisajes, / hay versos duros / como diamantes, / hay llantos claros / como cristales, / hay muchos sueños / y hay muchos ayes, / porque los viernes / queman la carne / en la liturgia / del Aquelarre” (Garfias cit. por de la Colina, 2005, p. 53).

a sí mismo: “De tan humilde que era nos humillaba a todos” (Otaola, 1999, p. 246). Como parte de esas meditaciones en voz alta, de repente el poeta se topa con algunos versos suyos que quiere recitar, y con la dificultad de recordarlos; el espectáculo –porque parece ser una suerte de *performance*– es de un patetismo notable; por ello mismo, Garfias no deja de ser el centro de atención de todos los que lo rodean. Otaola recuerda el hecho de que con frecuencia se le solicitaba el ejercicio de la recitación de sus poemas; y que cuando lo realizaba ocurría con un estilo inconfundible y salivoso: “Pedro nunca se hace del rogar. Pedro se hace a fuerza de parir los mejores poemas siempre, a fuerza de recitarlos como sólo él sabe hacerlo, angustiosamente, comiéndose el llanto, comiéndose los mocos si es necesario. Y siempre eso, en él, es necesario. Ya lo dije una vez: ‘La poesía de Pedro Garfias fluye en medio de una tormenta de lágrimas y mocos’” (Otaola, 1999, p. 250). Incluso en ese ambiente, y rodeado por tantos amigos, Garfias se pone a dictar los versos que tenía el pendiente de transcribir. Uno de los miembros del Aquelarre –Arana– va a intentar conversar con el poeta e informarle, según queda anotado en el capítulo correspondiente del libro, acerca del homenaje que pretenden preparar para él. Sin embargo, Garfias no puede oír: está totalmente embebido en sus propias cavilaciones, en los versos que olvidó y que quisiera recordar porque además sus composiciones funcionan como el testimonio palpable de algún amigo, de algún episodio concreto de la vida; si olvida los versos, olvida también al amigo en cuestión. La estancia en el Hórreo casi termina sin que haya sido posible cumplir con uno de los propósitos principales de aquel día: “La reunión del Aquelarre está tocando a su fin. El tiempo ha volado, sin sentirlo y todavía Pedro no sabe nada del pequeño homenaje. ¿Qué hacer?”, se pregunta Otaola (1999, p. 256). Incluso, según leemos en *La librería de Arana*, los amigos intentan un procedimiento más bien violento para intentar que Garfias se calle y los escuche y ni siquiera así lo logran:

¡Ya está! A una señal convenida nos abalanzamos sobre él. Le ponemos la cartera piramidal de Arana sobre las piernas para que no

se pueda mover. Le tapamos con un pañuelo la boca que no cesa. Luego amputamos el peludo brazo del baturro, ese brazo que Pedro utilizó toda la noche como manubrio de su caja de música, para que no lo pueda tocar ni con las invisibles manos de la imaginación y...

Y cada uno de nosotros –¡al fin!– puede dar rienda suelta a su lengua castigada tan duramente. Hemos conquistado el derecho de hablar y cada uno de nosotros va a decir lo que siente (Otaola, 1999, p. 256).

Es notable, pues, el hecho de que Garfías ya no pueda conversar, si entendemos por diálogo la acción en que se habla y se escucha y se responde con coherencia. Acaso la explicación para este desentendimiento de los otros, a quienes por otra parte Garfías tanto quería acercarse, es la que uno de los miembros del Aquelarre ofrece hacia el final del capítulo: “Se va convirtiendo [Garfías] en un ser descenrado y solitario sin otra compañía que las musas que cada vez le son más constantes en la presencia y más generosas en el ofrecerle sus gracias y secretos” (Otaola, 1999, p. 257). En *La librería de Arana*, también se menciona que Garfías dejó de asistir sin avisar a las reuniones del grupo, lo cual no resultaba extraño pues todo el mundo sabía de su inquieta personalidad: “Ha dejado de venir por la tertulia el gran poeta Pedro Garfías. Aseguran los más enterados que anda de juglar por esos pueblos de Dios, recitando sus poemas. Algún malicioso deja correr la especie que se retiró de nuestro grupo porque alguien hizo burla de él cuando más patéticamente ardía en el fuego de la declamación” (Otaola, 1999, p. 283).³⁹

³⁹ Manuel Durán registró una experiencia parecida: “Había poetas muy difíciles de conocer o localizar. Pedro Garfías, por ejemplo, vivía en un pueblo de la provincia y raras veces iba a la ciudad de México. En una ocasión alguien, no recuerdo quién, me dijo que Garfías estaba en la capital y me dio la dirección de un bar en el que encontraría a Garfías si no perdía el tiempo en mi tentativa. Fui al bar y en efecto logré conocerlo. Estaba recitando poemas suyos y de otros autores, y de vez en cuando intentaba improvisar algún romance, pero en general se interrumpía antes de llegar a un final satisfactorio. No tenía papel

En *La librería de Arana*, Otaola incluye un capítulo que debió fungir como prólogo para el primer libro del jovencísimo escritor José de la Colina. Sin embargo, *El libro para las tardes del domingo* no llegó a publicarse; de tal modo que decidió Otaola incluir el texto prologal como parte de su obra. Es necesario hablar de José de la Colina pues, como lo hemos visto, fue miembro del Aquelarre y porque, lo que más nos importa aquí, escribió un ingenioso y muy cruel cuento en que Garfias es el protagonista. Antes de comentar el relato, retomo algunas de las ideas que Otaola vertió acerca de su joven amigo y escritor. En la rememoración que construye en *La librería de Arana*, apunta que de la Colina llegó al círculo de amigos que se reunían en el Ateneo Español de México con el propósito de discutir acerca de cine y literatura, con la solvencia y con la arrogancia de un muchacho de 17 años que lo sabía casi todo y que se caracterizó por sus “vehemencias teóricas” (Otaola, 1999, p. 263). Por ello, Otaola lo bautiza como “el señor De la Colina”, frase donde parece haber cierto retintín al nombre de Montaigne. Fue aceptado como contertulio y esto le permitió, como puede suponerse, la filiación con artistas, escritores intelectuales que comparten la misma condición de exiliados; por supuesto, él es mucho más joven que todos ellos, pero por entonces ya tiene claro su rumbo y su propósito: “Para José de la Colina la vida son los libros. Su obsesión la literatura. Su vocación: escribir, escribir, escribir...” (Otaola, 1999, p. 265). Acaso faltaría agregar las otras facetas de su vocación: el disfrute y la crítica del cine, el humorismo y las actividades editoriales y periodísticas. De la Colina dedicó a su amigo Otaola el espléndido cuento “Los viejos”, relato en que de forma descarnada se representa el mundo lento, claustrofóbico y monótono de un asilo en que reposan y se confabulan los *gachupines* que se dedican a esperar la muerte mientras son dulcemente cuidados por una monja; se trata de un cuento brillante y

en mi poder y creo que las improvisaciones se perdieron definitivamente” (Durán, 1991, p. 222).

despiadado en que la calma de la senectud se ve interrumpida por la envidia, el asesinato y las peores obscenidades.

De la Colina se distinguió por su juventud entre los hispano-mexicanos; acaso se trate del escritor del grupo que mejor dominó la escritura de textos cuentísticos (recuérdense, por ejemplo, “La tumba india” o “Ven, caballo gris”). Además de sus libros de cuentos, escribió ensayos y algunas crónicas en que rememoró sus años de infancia y las costumbres y hábitos preferidos de los refugiados (o *refugachos*, como solía denominarlos), en especial, el mundo de los cafés, sitios donde se fundó “[...] una nueva, fantasmal, íntima España republicana, una flotante patria de transterrados (según la afortunada designación del filósofo José Gaos) que se desparramaban, pululaban, se concentraban sobre todo el archipiélago de los cafés [...]” (De la Colina, 2005, p. 31). Allí eran frecuentes las discusiones, las recriminaciones, los proyectos y las revisiones del pasado compartido y del presente más que incierto del exilio. La esperanza, sin embargo, no moría del todo a pesar del lento y desgraciado paso de los años: “Y es sabido que, en aquel archipiélago de los cafés tan invadido por los españoles en lo que amenazaba con ser la reconquista de México, los parroquianos mexicanos sonreían sesgadamente y en su voz mesurada profetizaban que a los ‘refugachos’ se les acortaría el dedo índice de tanto pegar con él en la mesa diciendo: ‘¡Este año cae Franco!’” (De la Colina, 2005, p. 32). Otra crónica importante suya es “El cocodrilo de San Miguel”, texto en que el autor recuerda algunos episodios de su existencia en aquel barrio del centro de la Ciudad de México: la vida familiar y la vida ciudadana conformada por calles, cines, teatros y tiendas (“cronista y anacronista”, lo denominó Adolfo Castañón). También en algunos de sus cuentos es posible hallar historias y personajes ubicados en el transcurso de la Guerra Civil (“El tercero”) y en el periodo del exilio (“Marca ‘La Ferrole-sa’”, “La princesa del café de chinos”, “Los otros compañeros”).⁴⁰ En

⁴⁰ Acerca de los cuentos de José de la Colina ubicados en los años de la guerra y el exilio, puede leerse el artículo de Carlos Álvarez Ramiro (1999). El

“La madre de Floreal”, relato ubicado en los años sesenta, el escritor da cuenta del paso del tiempo y de las paulatinas pero irrevocables transformaciones que sufren los exiliados y, sobre todo, los mayores que van hacia la muerte:

[...] se podría sospechar que en esta incipiente tarde veraniega nos había reunido un no reconocido impulso de agridulce nostalgia, quizá el masoquista deseo de comprobar cómo aquellas generaciones de nuestros mayores (los jóvenes o maduros habían llegado a México, junto con nosotros todavía niños) están desapareciendo a la manera lenta y pesada de los elefantes que al sentirse morir, al menos eso se veía en alguna película de Tarzán, se van en busca de su cementerio, del osario de los elefantes. (Una mayoría de aquellos refugiados había muerto, efectivamente, otros encanecían y se arrugaban el algún sitio de esta ciudad cada vez más dificultosa para sus últimos bríos ambulatorios, otros apuraban sus días terminales en algún sanatorio, e incluso había los que, farfullando o no justificaciones de cualquier clase y por nadie solicitadas, habían vuelto allá para fantasmarse en un autoclemente olvido, y de estos algunos, sintiéndose ahora más extranjeros en su tierra original que en la de su exilio, habían retornado a México) (De la Colina, 2004, p. 273).

De entre todos los textos cuentísticos firmados por De la Colina, es “El toro en cristalería” el que voy a comentar con detenimiento por el retrato que incluye del poeta.⁴¹ Allí el escritor representa a Garfias como ese elefante que se encuentra en la última etapa de su vida pero que, en el caso del andaluz, se niega a asistir al sitio en que nació para por fin morir. En la reunión de sus cuentos casi completos, éste aparece como uno de los textos escritos entre 1990

investigador incluso analiza cuentos provenientes del primer libro de cuentos del autor: *Cuentos para vencer a la muerte* (1955). Esta obra no fue acogida en la publicación de los “cuentos completos”.

⁴¹ No es el único cuento de José de la Colina en que aparece Pedro Garfias como personaje. En el cuento “Dancing in the dark”, perteneciente a *La lucha con la pantera* (1962), y que no está en la edición de sus cuentos en el Fondo de Cultura Económica, se incluye un personaje más bien desdibujado que parece ser Garfias.

y 2003 (la sección lleva por título “Entonces”). La distancia temporal entre el periodo narrado y el momento en que escribe el relato es relevante porque sirve para postular la ironía con que se presentan los hechos ficticios: varias décadas habían transcurrido desde la muerte de Pedro Garfías, personaje cuyo tratamiento en el relato es sin duda desgarrador e irónico si consideramos que es presentado en la peor de sus facetas: aquella en que se combina la senilidad, la enfermedad, el abuso del alcohol y el desgaste de la fama pública que lo precedió. Es entonces “El toro en cristalería” un cuento en que se recrea con desgarbo e impiedad la imagen del escritor destrozado un par de años antes de su muerte. El cuento inicia con un pasaje que ya esboza la condición enferma y en decadencia del escritor de Andalucía: algunos jóvenes, tras invitarlo a cenar, lo transportan en andas a una fiesta que se lleva a cabo en el sexto piso de un edificio en que no hay elevador. Por fortuna, la comida mexicana no termina antes de matarlo: “[...] llevarlo a comer a La Poblanita, caray, qué tal si se les hubiera muerto en ésta, un gran poeta que había sobrevivido a una guerra incivil, a cuatro campos de concentración, al destierro y a la viudez, a su ausencia en la antología Laurel, a diez mil borracheras y crudas, en fin, a los efectos devastadores del genio sobre la condición humana, y que ahora se les muriese por un mole y por la pura venganza de Moctezuma, no qué” (De la Colina, 2004, p. 279). Como quedó asentado tras la lectura de un soneto de Garfías, las piernas ya no le servían del todo durante la vejez, así que la subida hasta aquel departamento se convierte en un durísimo calvario. De la Colina ubica, pues, a Garfías en una reunión social en que suena el rock y en que los jóvenes invitados tienen una idea aproximada, pero no del todo precisa, acerca de quién es ese hombre legendario: hay quien supone que es el autor de *España en el corazón* (Pablo Neruda), de *España, aparta de mí este cáliz* (César Vallejo) o de los poemas que Octavio Paz escribió durante la Guerra Civil. A pesar de estos dislates y errores, los muchachos saben que se trata de un gran autor y que es una fortuna tenerlo entre ellos, se trata del “último gran poeta” que todavía vive, pues ya habrían muerto León Felipe,

Prados, Cernuda, García Lorca, Machado, etc. Entre los asistentes al convivio, se encuentra Fernando, “hijo de refugíberos” (término acaso inventado por De la Colina); y quien lleva y deposita al poeta como una ofrenda para la guapa chica norteamericana de la reunión: “Te lo traigo a ti nada más, Peggy –se abrió de pecho Fernando–, a ti solita, biutiful guerl, no a estos ignaros: te traigo a España. España de Machado y No pasarán. España de la Rabia y de la Idea. España, Peggy. España de Guernica y del Ebro y de Teruel” (De la Colina, 2004, p. 280). Por supuesto, el personaje de Garfias desentona con aquel ambiente; y si bien al inicio sus recitaciones son bien recibidas –sobre todo al recitar poemas combativos–, tras un rato de oírlo hay un agobio y un aburrimiento palpables pues no deja de comunicar sus versos a un público que ya casi ni lo escucha ni lo atiende. Uno de los grandes hallazgos del cuento es, sin duda, de orden lingüístico: en el texto *escuchamos* el lenguaje juvenil –lleno de modismos– en contraposición con las muy tradicionales maneras andaluzas que emplea Garfias al pronunciar las palabras; y también hay que valorar la dicción de Peggy, hija de un excombatiente de Estados Unidos –un miliciano de las Brigadas Internacionales–. De la Colina dota al personaje del poeta con el acento que nunca abandonó, aquel que lo caracteriza como un hombre del sur de España; de tal modo que cuando recite sus poemas en la fiesta lo hará con todas las marcas en los sonidos que pueden preverse, lo cual dificulta, por una parte, la comprensión cabal de lo que enuncia, pero por el otro le otorga una tesitura propia, reconocible y genuina:

Esta pena callaha,
que viene dehde sigloh
quemando lah entraña,
que sollosa en la copla,
se queja en la guitarra
y a vece é piropo
y a vece é plegaria,
y a vece é suspiro

y a cierta hora alta
 alarido de pobre
 bestia sacrificaha.

(De la Colina, 2004, p. 284)

Leemos en el cuento que cuando el poeta emitía los versos lo hacía “en moquisorbos, ronquidos, carraspeos, gangoseos, melismas, silabeando mal pero declamando espléndidamente como echando del pecho un cante jondo hablado” (De la Colina, 2004, p. 284). En el pasaje dedicado a Garfias en *La librería de Arana*, también vimos la figura del poeta *comiéndose los mocos* durante las declamaciones atropelladas de sus magníficas composiciones poéticas; de esta forma se logra en ambos textos la poca reverencial construcción del personaje y acaso su humanización más profunda e irreverente desde lo casi esperpéntico (es casi un revivido Max Estrella). Es mi parecer que lo que se retrata en el relato para nada disminuye el afecto y el aprecio por la calidad poética de Pedro Garfias, sino más bien lo que buscó De la Colina fue desacralizar un conjunto de conductas y actitudes que, con el paso del tiempo, acabaron por relativizar su valor y por gastarse. Tenemos, pues, en el relato, la voz del hombre a quien se reconoce como poeta –incluso los jóvenes que no lo han leído se dan cuenta de que se trata de un poeta verdadero y por tanto de un artista valioso–, y una temporalidad histórica en que ha dejado de ser trascendente su presencia por el relevo generacional y por los muchos cambios en el mundo en México y España. Cuando Garfias empiece a recitar los poemas quizás más castizos, con el mundo de las corridas por trasfondo, Fernando, el hijo de los refugiados, se queja pues habría resurgido de este modo la tan afamada “España de pandereta”. Es entonces cuando Gustavo, otro de los jóvenes, se acerca a Garfias y lo inquiriere con una pregunta en que de ninguna manera se evidencia el respeto que antes sintieron por él:

–Pero, por fin, rapsoda, ya déjese de postales poéticas, vayamos a lo grave de hueso, a la mera esencia, al conflicto del ser en sí y para

sí, y de una vez por todas díganos con quién está usted, con quién puede estar un poeta español: ¿con el torero o con el toro?

Pedro se sobresaltó, miró con la impresionante mirada bifurcada hacia Gus interruptor, tenía inclinado en la mano el vaso y la cuba libre caía a la alfombra, y después de un largo silencio en que todos se volvieron a ver, como público de un partido de tenis, mirando alternativamente al joven poeta y al viejo poeta, preguntó:

—¿Qué quíé usted desí?

—Digo, y usted, si de verdad es español, y español del éxodo y del llanto además, español grave de hueso, tiene que plantearse la pregunta de si está usted con la España del Torero, que, en fin, desde un punto de vista estrictamente materialista dialéctico, es la España cavernícola, la España de los inquisidores y verdugos, la España que nos chingó a los indios, la España franquista de todos los tiempos, vaya; o está usted con la España del Toro, que examinado en el mismo plano ideológicamente correcto, es la España proletaria y sufriente, la España Piel de Toro, la España víctima y rebelde, anarca y fraternal, la España roja, o, en resumen: si está usted con el torero o con el toro.

Pedro debe de haber sentido girar en torno suyo el mundo y los mundos, todos los rostros, todas las miradas, las de España, las del exilio, las de los niños bombardeados, ametrallados, escupidos, las de los camaradas fusilados, abayotenados, presos tras las alambradas, en el hambre, en el frío, en la miseria, tanta España despellejada de su piel de toro, y mientras Gus se iba quitando lentamente el saco, el poeta empezando a cecear más que antes, expelió:

—¿Cómo me pué uzte preguntá eso?

—No me cambie la conversación, don Pedro, con respeto se lo pregunto y espero su respuesta (De la Colina, 2004, p. 288).

Con la figura del toro y del torero, se alegoriza el consabido conflicto entre las dos Españas: la tradicionalista y la moderna o liberal. Por supuesto, si Garfias tiene que decantarse por una de las dos imágenes, lo hace por aquella que representa todas las ideas, conductas y valores por los cuales decididamente peleó. Allí está en la intervención del joven el resumen de las dos posiciones contrapuestas e irreconciliables; y, por supuesto, no olvida las consecuencias que España habría tenido, en apariencia, en la realidad nacional mexicana

(“la España que nos chingó a los indios”). Las palabras de Gustavo tienen un efecto avasallante en el Garfías del relato: según el narrador, sintió él de golpe todas las imágenes, todos los personajes, todas las injusticias y todos los episodios de su vida que se confundieron y fundieron con la historia de su país y con el conflicto de la Guerra Civil. Es así como Garfías —medio borracho y medio perdido— tiene que responder y se decanta, claro está, por el toro. Lo que continúa en la narración es el momento climático y más incómodo del mismo: el muchacho no se queda satisfecho tras escuchar la respuesta forzada, sino que obliga al escritor a actuar en consecuencia: tras tomar su saco, y como si estuvieran metidos en el coso de una plaza de toros, Gustavo llama a Garfías al quite para que lo embista. En eso se convirtió el poeta del exilio: en un pretexto para una broma de pésimo mal gusto. Se desbarata y se desmorona así el mito y el aura que lo acompañó por muchos años. Después de negarse, y de apelar a su dignidad, el personaje creado por De la Colina acaba por responder a la cita de la improvisada muleta únicamente para, después de dos o tres pases, caer y colapsarse

Y como Gus daba una patada en el piso, repetía ája toro y tarareaba el pasodoble “En er mundo”, Pedro se lanzó sobre él, disparando las manos por delante, como quien ataca pero también como quien corre ciegamente por un laberinto, y Gus esquivó el embiste, dio una vuelta, y alguien gritó olé, y Pedro fue a dar contra una pared, golpeó con la cabeza una pintura allí colgada, se volvió, el ája toro lo hacía bizquear y babear más, y volvió a atacar y Gus a apartarse y gritó olé y Pedro trastabilló, volvió a darse vuelta y a embestir y cayó contra una mesita en un estrépito de vasos que se rompían, que derramaban las bebidas y esparcían las astillas de cristal, y se levantó, y, tras un oleeee más largo de Gus y coreado por algunos más, olé que se le clavó en el cuello como una banderilla, volvió a lanzarse, se detuvo de repente, se quedó inmóvil, manoteó ante su rostro con el gesto de apartar algo, tuvo una sacudida y cayó al suelo, sobre la engurruñada alfombra (De la Colina, 2004, p. 289).

Es cierto, sin embargo, que tras esta escena que aplasta el ánimo del lector, hay un final en que se redime el poeta, a aquel “[...] viejo gordo y fodongo y feo y patético y ridículo [...]” (De la Colina, 2004, p. 290). Por medio de una transición en el relato —hay un espacio en blanco que separa el final del resto del texto y que avisa el paso de los días—, y gracias al cambio en el narrador, se nos presentan los hechos que ocurrieron en la habitación en que Luz y Peggy cuidaron al poeta después de resbalar y caer. Tras su desmayo, es atendido por ellas, pero no sólo en los términos que pueden naturalmente imaginarse. De acuerdo con uno de los invitados, las chicas extremaron los cuidados que otorgaron al poeta hasta llegar al ámbito de lo sexual:

Me contó que lo visto y oído por él es que allí estaba don Pedro, date cuenta, un hombre calculo de por lo menos ochenta y cinco años, tendido boca arriba en la cama, semidesnudo, como en éxtasis, sin moverse pero bien vivo, bien erecta su virilidad, según por momentos se la podía ver, las manos aferradas a los flancos de Peggy, sí Peggy tan ardorosa e inútilmente deseada, amada, adorada por todos nosotros, y que, también semidesnuda, lo cabalgaba, mientras Luz arrodillada junto a la cama besuqueaba todas las partes del poeta que la briosa Peggy le dejaba al descubierto y disponible. ¿Y sabes lo que ronroneaba como gatita la virtuosa Peggy entre lo que parecía su sostenida metralla de orgasmos? Creo que conoces esa canción, se la oye mucho en las películas irlandesas de John Ford, se titula *When Irish Eyes Are Smiling...* (De la Colina, 2004, p. 291).

Es así como finaliza el relato de José de la Colina. Me parece que hay que insistir en que cuando lo escribe han transcurrido varias décadas desde la muerte de Garfías, de tal modo que se ha propiciado una distancia temporal entre lo que podríamos llamar las referencias del mundo real (Garfías como sujeto histórico) y lo que se imagina y fabula acerca de él, lo cual no deja de tener un sustento en la realidad: el poeta como un ser ya descompuesto y alcoholizado. En la narración se presenta el desencuentro entre los jóvenes y el hombre maduro, ¿qué podría significar para ellos en realidad la voz del poeta que convirtió la lucha en su razón de ser? ¿Podían conversar y convivir

más allá de las limitaciones individuales que los definen? ¿Qué significó para ellos España y el exilio? El cuento es desgarrador porque nos presenta al poeta en su total decadencia, en su soledad y como un ser incomprendido y burlado además por los mexicanos. Por todo ello, la interpretación que Adolfo Castañón apuntó en su prólogo a *Traer a cuento* puede darse por certera: “Cuentos como ‘La madre de Floreal’ y ‘El toro en la cristalería’ salvan de la trivialidad y hacen memorable aquella épica sorda y de oscuros humores de los españoles transterrados, desterrados en un México que era y sigue siendo ensimismado, brutal, gesticulador” (De la Colina, 2004, p. 22). Sí, la narración de José de la Colina se refugia en el humor para presentar una estampa incómoda acerca de la situación de los desterrados; esta ruta permite una visión renovada del fenómeno. Aquí la sinceridad no se excusa ni se ausenta.⁴²

⁴² Manuel J. Villalba observó en un buen artículo algunos de los mecanismos preferidos por José de la Colina en sus textos narrativos. Villalba se fijó en la influencia de Joseph Conrad, autor preferido por de la Colina, y esto le permitió articular la siguiente hipótesis que podría servir para iluminar, desde luego, “El toro en la cristalería”: “De la Colina, un exiliado como Conrad, comparte esta visión periférica de la cultura que le permite distanciarse de ella y contemplar sus mecanismos. Si Joseph Conrad criticaba, paradójicamente desde dentro y desde fuera al Imperio británico, José de la Colina en su narrativa toma distancia con respecto a la cultura del primer exilio español de México” (p. 621).

5. Bandera, áncora y brújula

El poeta es igual que este señor del nublo,
que habita la tormenta y ríe del balletero.
Exiliado en la tierra, sufriendo el griterío,
sus alas de gigante le impiden caminar.

Charles Baudelaire, "El albatros".

Después de revisar los libros, los textos y los poemas de españoles e hispanomexicanos, ha sido posible reconstruir algunas de las conversaciones que, por medio del apasionado ejercicio de la literatura, mantuvieron los unos con los otros. Como ocurre con la música, las conversaciones están hechas de sonidos y de silencios; y son tan valiosos los sonidos como lo son también los silencios: significativos y reveladores. Nada de esto lo he querido omitir en el transcurso y hechura de este ensayo: las formas en que se dice y se calla, las confidencias y las reticencias. He podido recuperar algunas imágenes del periodo gracias al estudio de las obras y las vidas, pero hay que decir que muchas palabras sencillamente se las llevó el viento y son irre recuperables: las que se pronunciaron en los cafés, en las calles, en los cines, en los espacios familiares e íntimos, en las cartas perdidas en el correo. José

de la Colina, según aseveró en una entrevista concedida a José Luis Ontiveros, llegó a esbozar algunas páginas de un proyecto inconcluso en que buscaría reproducir precisamente ese mar de palabras:

Hace tiempo que vengo escribiendo algo muy extenso, muy intrincado, que supone trabajar en diferentes registros y estructuras entretejidas, un libro en torno a los exiliados españoles en México, con diversas voces... Todo lo que pude haber tratado por separado en cuentos está siendo incluido allí como parte de algo que no es crónica, ni novela, ni serie de cuentos, ni memorias, y es un poco de todo eso. Tentativamente se llama La mar de en medio. No sé cuándo lo terminaré” (Ontiveros, 1987, p. X).⁴³

Ha sido pues mi propósito entender la crítica literaria aquí como un esfuerzo para pelear en contra del olvido y de la indiferencia; rastrear lo que de otro modo podría pasar inadvertido y que, como creo se

⁴³ Este proyecto acompañó a José de la Colina durante un par de décadas, al menos así puede aducirse tras leer las siguientes líneas de una conferencia presentada por Manuel Andújar en 1979; la conferencia tuvo por tema las narraciones del exilio: “José de la Colina dirige un suplemento cultural, integra destacadamente la redacción de la revista *Vuelta*, que Octavio Paz capitanea. Sin embargo, colmada la juventud, un antiguo anhelo, como resurgido, como descubierto, le hace volver, por una larga temporada, a España, ‘para escribir la novela, aquí conscientemente enraizada, que habrá de expresarlo’. Traslado sus palabras. Cuando lo cumpla –estaremos, lo presento, ante una obra de rara originalidad y veracidad–. Entonces regresará a su otra patria, donde lo reclaman vinculaciones familiares y los inmediatos y ampliamente tratados compañeros de letras” (Andújar, 2002, p. 49). Algunos pasajes de la obra se han podido conocer gracias a las publicaciones realizadas durante 2021 y 2022 en el periódico *Milenio*. Se trata de un conjunto de artículos en que el escritor revive los años primeros del exilio y en que a veces cede la palabra a su padre y a su madre. En el prólogo de la colección, hallamos las siguientes palabras en las que destaca el deseo por recuperar las voces perdidas: “Pero estás con la espalda contra la pared, ya es hora de que comiences por fin a escribir eso que antes que a nadie a ti mismo has prometido, y no hay escape, es necesario que por fin hables de todo ello, que des una primera forma a todos esos murmullos que continúan y que continuarán sin duda hasta el final de tus días pidiéndote la palabra, exigiéndote que los escribas y al escribirlos trates de leerlos, de encontrar en ellos acaso un sentido o por lo menos una imagen, un gesto, una voz” (“Prólogo fuera de lugar”, *Milenio*, 31 de mayo del 2021, recuperado en: <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/prologo-fuera-de-lugar-por-jose-de-la-colina>)

comienza a demostrar, tiene un interés no sólo de orden estético, sino también por razones éticas y humanas. “Conversar es humano” –y es el único método en que es posible entrever quién es en realidad mi interlocutor: un ser con historia, con pasiones, con vida, con sueños y con pesadillas–. El ejercicio de la lectura tiene también, por su naturaleza, el rasgo central de toda conversación: convivir con quien dejó las mejores huellas de su voz desplegadas en las hojas de papel de un libro; tratar (o *versar*) acerca de su manera de comprender, imaginar y representar, por ejemplo, el amor y el odio; o bien, la soledad y la amistad. Y, en el caso de nuestros escritores, el devenir de la vida *entre España y México* para decirlo con el título de un recordado poema de Pedro Garfías. Como lo observó María Zambrano, “el exilio es el lugar privilegiado para que la Patria se descubra, para que ella misma se descubra cuando ya el exiliado ha dejado de buscarla” (Zambrano, 1990, p. 42). Estas oscilaciones tienen consecuencias no sólo en la escritura de los textos, sino también en la forma en que los autores explican su modo de vivir. La literatura es siempre el resultado de las formas en que se existe y se transita por las realidades del mundo: toda obra literaria es acaso una autobiografía. He querido demostrar en este ensayo, aunque sea de forma sutil, que es improcedente pensar en un divorcio que aleje la literatura de la vida y de la historia. Los protagonistas de este libro dan testimonio de ello, algunos más convencidos que otros, algunos más comprometidos con el sitio que nunca reclamaron pero que les fue otorgado. No ha sido mi intención uniformar la experiencia de todo un grupo de escritores españoles e hispanomexicanos, pero sí indagar cuáles fueron las coincidencias en la escritura y las maneras de hallarse y estar en un territorio, sólo en apariencia, ajeno. Bajo esta consideración, he seguido la pauta de Antonio Carreira quien observó lo siguiente: “Cuando se trate de un escritor, su obra pertenece al exilio justamente en la medida que el exilio lo hace o lo deshace” (Carreira, 2015, p. 17). Es mi impresión que ese *hacerse y deshacerse* cruza y penetra el arte de las distintas generaciones estudiadas.

Hombres y mujeres compartieron un destino, pero cada personalidad y cada manera de encarar la existencia otorgaron a su trabajo literario un

tono, un estilo, una manera de interpretar de manera singular lo que colectivamente les pasó. Ha sido mi deseo, por tanto, recobrar las marcas de esa circunstancia (o condición) llamada exilio, pero también refugio o transtierro. Es claro que los escritores convocados escriben con lo que han experimentado y que no pueden desafanarse, por más que lo quisieran, de los hechos que los anteceden por un acto de la fortuna o de la historia (incluso al soslayarlos los consideran). Este grupo de artistas se quedó a la mitad del camino entre México y España, y esa situación los lleva a entender el ejercicio de la palabra con características innegablemente particulares dentro del contexto de la mexicana Generación del Medio Siglo. Como se indicó al comienzo de este ensayo, a ellos no les tocó combatir en contra de los fascistas y de los invasores de España; solamente tuvieron que seguir las indicaciones de sus padres para después hallarse, como en la fábula trastocada de Ícaro según la versión de Buxó, en un territorio que no era el de su herencia cultural y literaria. Es México la nación que les abre los brazos, pero que condiciona y moldea también su futuro: amor y rencor riman en sus textos. En México tienen que vivir, por lo menos durante una etapa, sus trayectorias vitales y comenzar a imaginar un lenguaje con que comunicarse y con el cual expresarse, lo cual es importantísimo desde los territorios de la poesía, el cuento, la novela, el teatro y el ensayo. Aquí hemos visitado, pues, algunas de las obras que escriben bajo la larga sombra del exilio que es su más duradera herencia. Propusimos la investigación de las instancias en que convivieron con sus mayores en esos procesos, si se quiere, formativos. Acaso pueda objetarse que la teoría de Harold Bloom, quien ve en la literatura un proceso dialéctico o una pelea entre jóvenes y viejos, entre los consagrados y los que inician su camino en la senda del arte, ha sido rebasada; y que más conveniente sería pensar en la tradición o en la intertextualidad (véase Bloom, 1997). En esta ocasión, ha sido clara la convivencia –y a veces la disputa– entre los mayores y los jóvenes, entre los que llegaron a México con un largo camino antes recorrido y aquellos que empezaron a asomarse por los ámbitos de la escritura y la construcción de sus obras y de su pensamiento a partir de los años cincuenta. Escogí la revisión de las biografías de tres autores

imprescindibles –León Felipe, Prados y Garfias– porque sus poemas son, sin lugar a la duda, materia que imposiblemente puede ser desatendida por los hispanomexicanos ni tampoco por los lectores contemporáneos. Sin haberlo anticipado del todo, fui descubriendo que si bien cada uno de ellos permaneció fiel e independiente, sin confundirse con el vasto paisaje del exilio, en sus biografías hay múltiples elementos que los iban emparentando: una marcada tendencia al nomadismo, un entendimiento cabal de la soledad y de sus potencialidades, una especial conexión con los jóvenes con quienes establecieron una zona franca de coincidencias, una manera autónoma y libre de ejercer el arte literario, un reconocimiento público que a veces se deformó en una incompreensión de sus talentos y de sus hechos, un hambre de justicia que llegaba a asomarse no sólo en sus actos políticos y públicos, sino también en sus proyectos literarios y poéticos, una asombrosa coherencia entre quienes eran y lo que escribieron. Estos rasgos me empujaron a escogerlos entre otros miembros del exilio que también, a su manera, ejercieron algún tipo de influencia entre los más jóvenes. No ha sido mi propósito, insisto en ello, uniformar las actividades de estos poetas bajo la consigna de establecer un modelo de conducta vital o poética; pero, como ya lo he mencionado, se volvió inexcusable ir recogiendo las instancias en que reaccionaron de forma similar ante los mismos estímulos. Por otra parte, y será necesario insistir en ello, la lectura de sus poemas nos otorga un cúmulo de experiencias radicalmente originales. Nadie supondría que un verso firmado por León Felipe pertenece a Prados o Garfias; sus vocabularios, sus sintaxis, sus imaginaciones particulares los delatan ante los ojos de los lectores. En todo caso, la vocación los congrega o emparenta. He escrito bajo la consideración de que para los hispanomexicanos hubo algo en verdad trascendental en esos diálogos con sus mayores. Tal y como lo apuntó Manuel Durán en un ensayo en que recordó el trato con los escritores del exilio, ellos tuvieron un lugar de privilegio:

Los poetas, me decía, eran los únicos que no habían fracasado del todo en aquella amarga aventura de la guerra civil. Ellos, y un

puñado de soldados heroicos. Los poetas representaban a la vez la tradición y el futuro. Para un adolescente en la ciudad de México de aquellos años, a partir del año para mí esencial de mi llegada a México, 1942, y sobre todo para alguien que como yo sentía una honda vocación literaria, ponerse en contacto con los poetas del exilio era una necesidad ineludible. A los diecisiete años mi llegada a México revelaba un mundo nuevo, una sociedad a la vez atractiva y casi indescifrable, pero, sobre todo, la libertad de conectar el pasado y el presente. Los poetas españoles en el exilio mexicano eran a la vez bandera, áncoa y brújula. Y acercarme a ellos resultó increíblemente fácil (Durán, 1991, p. 213).

Después de leer las páginas de este ensayo, para el lector será conocido y familiar el método que se siguió en su elaboración: partir de las consideraciones en torno a las vidas y las obras de los poetas *mayores* para, desde allí, irlos filiendo con los escritores *menores* (he tenido que apoyarme con constancia en los trabajos de muchos biógrafos y especialistas que me preceden). Me pareció que sin lo primero iba a resultar un poco difícil entender las maneras en que los hispanomexicanos se apropiaron de esta herencia suya: los textos escritos por sus padres y sus abuelos. En un principio, supuse que podría comentar directamente los ensayos, los relatos y los poemas que escogí para que fueran el corpus de esta investigación; pero después caí en la cuenta de que sería necesario restituirlos en el ambiente al que pertenecieron y con los antecedentes fundamentales para su lectura y análisis. He logrado así, según creo, entrelazar los textos y restablecer las conversaciones tácitas o explícitas. En el caso de Luis Rius y León Felipe, se estableció que *Poeta de barro* es el resultado del intercambio entre los dos escritores: un diálogo que quedó registrado en cintas magnetofónicas y que después se convirtió en un originalísimo libro de crítica literaria. Las pláticas informales que Carlos Blanco Aguinaga sostuvo con Prados se transformaron en obras dedicadas tanto al examen de sus poemas como a la revisión de su biografía desde la novela; en el cuento firmado por Souto Alabarce la operación es distinta, pero no se puede dudar de esa *posesión* que se realiza de la imagen de Prados en su punzante y triste

relato. Finalmente, José de la Colina escribe un cuento en que desacraliza no sólo la figura tan venerada de Garfías, sino que pone en jaque, según intuyo, la cultura oficial del exilio en su totalidad: allí hay un irónico homenaje en que el protagonista es desfigurado como esperpento para que, en las últimas líneas, recobre en algo su estatura legendaria. Ese diálogo que De la Colina establece con la figura de Garfías es acaso una consecuencia de las impresiones cáusticas de Otaola en *La librería de Arana*; sin embargo, De la Colina sitúa al poeta en el momento más crítico de toda su existencia: tan cerca de la muerte y del ridículo, y tan lejos de la gloria. Además de estos autores –Rius, Souto, De la Colina, Blanco Aguinaga– he convocado textos de casi todos los hispanomexicanos, aquellos en que reflexionaron acerca de su condición de exiliados; compulsé muchos testimonios acerca de sus vínculos con las generaciones de sus padres y abuelos. Los testimonios son de gran importancia porque hablan allí no sólo de obras de arte, sino de autores que los reflejan y los interpelan, de tal manera que la crítica que ejercieron en estos casos no es únicamente de las obras, sino de lo que experimentaron, lo que gozaron y padecieron: una crítica más bien de las personalidades. Para cerrar este ensayo, quiero transcribir un poema de la poeta Ernestina Champourcín –una de las escritoras mayores que se exiliaron en México–, un poema que dedicó al joven Manuel Durán y en cuyo título se entrevé nuevamente la posibilidad y la imposibilidad de conversar en aquellas circunstancias:

El último diálogo

A Manuel Durán

Todo quedó en la noche
interminable y dura.
Yo salía y entraba
sin romper el coloquio.
A veces una breve
y chispeante risa

rompía la avidez
del silencio en espera.

¿Qué aguardábamos todos?
La palabra poesía
iluminaba un poco
el cuarto del enfermo.
¿Qué os dijisteis los dos
en aquel intercambio
de audacia juvenil
y agonía consciente?

Todo quedó en la noche
porque al volver el día
la mitad del diálogo
se había cercenado.
Tan solo una palabra
reiteración monótona
medía dos insomnios
paralelos, heridos.
¡Después me quedé sola
y no la sabré nunca!

(Champourcín, 1991, p. 366)⁴⁴

⁴⁴ Al finalizar la escritura de este ensayo, localicé un libro de la doctora en derecho Aurora Arnaiz Amigo (1913-2009): *Diálogos imaginados: León Felipe, Emilio Prados, Luis Cernuda* (2001). Se trata esencialmente de un libro de poemas en que la autora cree dialogar con los poetas del título. Los poemas no se distinguen por su calidad: los versos son breves y, a pesar de ello, casi siempre ripiosos. El ensayo final que dedica a la obra y a la persona de Cernuda intenta presentarlo, con gran confusión, como un místico. A pesar de los gazapos del volumen, se cita aquí por tratarse de un intento, eso sí, fallido, para establecer algunos diálogos con los poetas del exilio.

Y al margen de esta investigación, es necesario mencionar asimismo la curiosa novela *Amuleto* (1998) del chileno Roberto Bolaño, novela en que como personajes pululan León Felipe y Pedro Garfias en el ambiente de un exilio distinto.

Referencias

- Agamben, Giorgio (1996). Política del exilio. Trad. Bernardi, D. *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*, (26-27), pp. 41-52.
- Altolaguirre, Manuel (1986). Vida y poesía: cuatro poetas íntimos. En: Valender, J. (ed.). *Obras completas I*. Madrid: Bella Bellatrix-Istmo, 230-248.
- Álvarez, Carlos (1999). La guerra y el exilio en los relatos de José de la Colina. *Exils et migrations ibériques au XXe siècle*, (6), pp. 321-331.
- Álvarez, Federico (2011). Setenta años: muerte y vida del exilio. En: Aznar, M. y López, J. R. (eds.). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento.
- Andújar, Manuel (1984). *Cita de fantasmas*. Barcelona: Laia.
- (1989). Exilio y destierro. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (473-474), pp. 177-190.
- (2002). Actualidad y proyección de la narrativa del exilio español. En: Pérez, E. y Medina, C. (eds.). *Cultura, historia y literatura del exilio republicano español de 1939. Congreso plural*

- Sesenta años después*. Jaén: Associacio d'Idées/Universidad de Jaén/GEXEL.
- Anónimo (1949). La juventud española. *Las Españas*, enero, 15
- Arnaiz, Aurora (2001). *Diálogos imaginados: León Felipe, Emilio Prados, Luis Cernuda*. México: UNAM.
- Aub, Max (2000). Una nueva generación [1950]. *Las literaturas del exilio republicano de 1939*. Madrid: Renacimiento, 94-96.
- (2008). *Escritos sobre el exilio*. Aznar, M. (ed.). Madrid: Renacimiento.
- Ayala, Francisco (1981). La cuestionable literatura del exilio. *Los Cuadernos del Norte*, (8), pp. 62-67.
- Azaña, Manuel (1999). *Los españoles en guerra*. Barcelona: Crítica.
- Aznar Soler, Manuel (2017). Insilio y exilio interior. En: Balibrea, M. P. (ed.). *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI.
- y López-García, J. R. (eds.) (2017). *Diccionario bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, 4 tomos. Sevilla: Renacimiento.
- , López-García, J. R., Montiel, F. y Rodríguez, J. (eds.) (2014). *El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos*. Sevilla: GEXEL/ Renacimiento.
- Balibrea, Mari Paz (2007). A vueltas con la modernidad. *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*. Barcelona: Montesinos.
- (2011). Temporalidad exiliada y relevancia canónica: propuestas para ubicar la obra de Carlos Blanco Aguinaga. En: Aznar, M. y López-García, J. R. (eds.). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento.
- Barrera López, José María (1991). *Pedro Garfías: poesía y soledad*. Sevilla: Alfar.
- Blanco Aguinaga, Carlos (1960). *Emilio Prados. Vida y obra. Bibliografía. Antología*. Nueva York: Universidad de Columbia.
- (1990). *Carretera de Cuernavaca*, Madrid: Alfaguara.

- (1997). *En voz continua*. Madrid: Alfaguara.
- (2006). *Ensayos sobre la literatura del exilio español*. México: El Colegio de México.
- (2007). *Contra-Bando(s)*. México: UAM.
- (2009). *Por el mundo: infancia, guerra y principio de un exilio afortunado*. Irún: Alberdania.
- (2010). *De mal asiento*. Madrid: Caballo de Troya.
- y Carreira, A. (ed. y pról.) (1975). *Emilio Prados. Poesías completas*. 2 tomos. México: Aguilar.
- Bloom, Harold (1997). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Nueva York: Oxford University.
- Bolaño, Roberto (1998). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- Buj Corrales, Joseba y Gijón, Mario M. (2017). Carlos Blanco Aguinaga: de la crítica a la creación. *Ínsula*, (851), pp. 37-40.
- Buxó, José Pascual (1995). Las alas de Ícaro. En: Corral, R., Souto, A. y Valender, J. (eds.). *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México.
- Camino, León Felipe (2010). *Poesías completas*. Ayuso, J. P. (ed.). Madrid: Visor.
- Cano Ballesta, Juan (1972). *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid: Gredos.
- Capella, María Luisa (1995). Bacía, yelmo y halo. Ése es el orden, Sancho. En: Corral, R., Souto, A. y Valender, J. (eds.). *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México.
- Carreira, Antonio (2015). *A vueltas con el exilio (de Juan José Domenchina a Gerardo Deniz)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Celorio, Gonzalo (1995). Luis Rius, corazón desarraigado. En: Corral, R., Souto, A. y Valender, J. (eds.). *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México.
- Cernuda, Luis (1994). “León Felipe”, *Obra completa. Prosa I*. Harris, D. y Maristany, L. (eds.). Madrid: Siruela, pp. 155-162.

- Champourcín, Ernestina (1991). *Poesía a través del tiempo*. Pról. Ascunce, J. Á. Barcelona: Anthropos.
- Chica, Francisco (1998). Un cielo sin reposo. Emilio Prados y María Zambrano: correspondencia(s). En: Corral, R., Stanton, A. y Valender, J. (eds.). *Homenaje a María Zambrano*. México, El Colegio de México.
- Clavileño. *Edición facsimilar* (2019). Pról. Capella, M. L. México: Secretaría de Relaciones Exteriores/Ateneo Español de México.
- Cortés, Jaime Erasto (1997). Trece cuentos de Arturo Souto Alabarce. En: Navarro, L. A. y Pavón, A. (eds.). *Ni cuento que los aguante: la ficción en México*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- De la Colina, José (1962). *La lucha con la pantera*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- (1999, mayo 31). Emilio Prados. *Letras Libres*. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/emilio-prados> (consulta: 21/04/2021).
- (2004). *Traer a cuento. Narrativa (1959-2003)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2005). *ZigZag*. México: Aldus.
- (2014). Luis Cernuda entre el Chufas y el Viena. *Revista de la Universidad*, (129), p. 107.
- (2021, mayo 31). Prólogo fuera de lugar. *Milenio*. Disponible en: <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/prologo-fuera-de-lugar-por-jose-de-la-colina>
- Deniz, Gerardo (2016a). *De marras. Prosa reunida*. Ed. e intr. Fernando Fernández. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2016b). *Erdera*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz, Juan A., Sánchez, Cristina y Enguita, Gonzalo (1998). Luis Rius: Un corazón indócil. *Añil. Cuadernos de Castilla*, (15), pp. 50-53.
- Díez-Canedo, Enrique (2004). *Obra crítica*. Ed. e intr. Alberto Sánchez Álvarez-Insúa. Madrid: Fundación Santander Central Hispano.

- Durán, Manuel (1974). Reflexiones melancólicas sobre León Felipe. *De Valle-Inclán a León Felipe*. México: Finisterre.
- (1991). La calzada de los poetas: un paseo lírico por la ciudad de México. En: Naharro, J. M. (coord.). *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas. “¿A dónde fue la canción?”*. Barcelona: Anthropos.
- (2003). Del exilio como forma de vida. *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, (10).
- (2011). El furgón de cola. En: Aznar, M. y López, J. R. (eds.). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento.
- Faber, Sebastiaan (2002). *Exile and Cultural Hegemony. Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Flores, Malva (2020). *Estrella de dos puntas. Octavio Paz y Carlos Fuentes: crónica de una amistad*. México: Ariel.
- García Ascot, José Miguel (2017). Emilio Prados o los límites del yo. Transcripción de una conferencia pronunciada en La Habana. *Laberintos. Revista de Estudios sobre los Exilios Culturales Españoles*, (19), pp. 549-556.
- García, Jordi (2010). *A la intemperie. Exilio y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.
- Garfias, Pedro (1962). *Primavera en Eaton Hastings*. México: Era.
- (1985). *Antología poética*, 2a. ed. Rejano, J. (ed.) y Souto, A. (introd.). México: UNAM.
- (1996). *Poesías completas*. Moreno, F. (ed.). Madrid: Alpuerto.
- (2001a). *Héroes del sur (poesías de la guerra)*. Barrera, J. M. (ed.). Sevilla: Renacimiento.
- (2001b). *La voz de otros días (prosa reunida)*. Barrera, J. M. (ed.). Madrid: Renacimiento.
- (2008). *Alas del sur. Antología 1926-1967*. Barrera, J. M. (ed.). Sevilla: Renacimiento.

- (2019). *Poesías de la guerra*. Barrera, J. M. (ed.). Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Guillén, Claudio (1995). *El sol de los desterrados*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Hoyos de Puente, Jorge (2017). Reconstrucción del imaginario nacional en lo político. Patriotismos en el exilio republicano. En: Balibrea, M. P. (ed.). *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI.
- Huerta, Efraín (2019). *Poemas prohibidos y de amor*, 3a. ed. México: Siglo XXI.
- Ilie, Paul (1981). *Literatura y exilio interior (escritores y sociedad en la España franquista)*. Madrid: Fundamentos.
- Jato, Mónica (2008). Carlos Blanco Aguinaga *En voz continua*. En: Ascunce, J. Á., Jato, M. y San Miguel, M. L. (eds.). *Exilio y universidad (1936-1955). Presencias y realidades*, I. Donostia: Saturraran.
- Kamen, H. (2007). *The Disinherited. Exile and the Making of Spanish Culture*. Nueva York: Harper Perennial.
- Lara Covarrubias, A. (2011). Versificación en la poesía de Luis Rius. En: Souto, A., Lara, A. y Celorio, G. (textos introductorios). *Verso y prosa*, de Luis Rius. México: Fondo de Cultura Económica.
- López Aguilar, Enrique (2012). *Los poetas hispanomexicanos. Estudio y antología*. México: UAM/Eón.
- López García, José Ramón (ed.) (2020). *Memoria del olvido. Poetas del exilio republicano español de 1939*. Madrid: Visor.
- López Suárez, Horacio (1995). Pedro Garfias, poeta. En: Corral, R., Souto, A. y Valender, J. (eds.). *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México.
- Martín Gijón, Mario (2011). Memoria y exilio en la narrativa de Carlos Blanco Aguinaga. Una aproximación. En: Aznar, M. y López García, J.-R. (eds.). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento.

- Mateo Gambarte, Eduardo (1995). Problemas específicos de los jóvenes escritores exiliados en México, *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. En: Corral, R., Souto, A. y Valender, J. (eds.). México: El Colegio de México.
- (1996). *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*. Lleida: Pagés Editores-Universitat de Lleida.
- (2011). Los escritores de la segunda generación del exilio republicano en la actualidad: 1939-2009. En: Corral, R., Souto, A. y Valender, J. (eds.). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento.
- (2014). La vuelta a un vacío llamado recuerdo: segunda generación del exilio republicano español en México. *El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos*. Sevilla: GEXEL-Renacimiento.
- (2017). Fisonomía del grupo hispanomexicano. *Ínsula*, (851), pp. 13-18.
- Montiel Rayo, Francisca (2017). Exilio y otras definiciones de desplazamiento. En: Balibrea, M. P. (ed.). *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. México: Siglo XXI.
- Moreno Villa, José (1944). *Vida en claro. Autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Muñiz-Huberman, Angelina (1992). *Narrativa relativa. Antología personal*. Intr. de López, P. México: CNCA.
- (1995). *Castillos en la tierra. Seudomemorias*. México: Conaculta.
- (1999). *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. Barcelona: GEXEL/UNAM.
- (2001). *Molinos sin viento*. México: Aldus.
- (2002). *El siglo del desencanto*. México: Fondo de Cultura Económica.

- (2011). Temas y variaciones sobre un exilio. En: Aznar, M. y López García, J.-R. (eds.). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento.
- (2016). *Dulcinea encantada*, 2a. ed. México: Tusquets.
- Naharro Calderón, José María (1991). Des-lindes del exilio. En: Naharro, J. M. (ed.). *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas*. “¿A dónde fue la canción?”. Barcelona: Anthropos.
- Neruda, Pablo (1974). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix-Barral.
- Ontiveros, José Luis (1987). Entrevista con José de la Colina. El cuento, las nínfulas y lo sagrado. *Casa Abierta al Tiempo*, (73), pp. I-IX.
- Otaola, Simón (1963). *El cortejo*. México: Joaquín Mortiz.
- (1999). *La Librería de Arana. Historia y fantasía*. Pról. José de la Colina. Madrid: Ediciones del Imán.
- Parés, Nuria (1987). *Colofón de luz*. México: SEP/INBA/Pangea.
- (1995). Poesía y exilio. En: Corral, R., Souto, A. y Valender, J. (eds.). *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, México: El Colegio de México.
- Patán, Federico (1991). *De cuerpo entero*. México: Ediciones Corunda/UNAM.
- (2010). *Una infancia llamada exilio*. México: Eón.
- Paulino, José (1992). Mester de soledad. El exilio en la poesía de Luis Rius. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, (10), pp. 197-217.
- Pavón, Armando, Ramírez, Clara I. y Velasco, Ambrosio (eds.) (2016). *Estudios y testimonios sobre el exilio español en México. Una visión sobre su presencia en las humanidades*. México: Bonilla Artigas-CONACYT.
- Payeras Grau, María (2011). Nuria Parés: la herencia del exilio. *Migración y exilio*, (12), pp. 31-46.
- Paz, Octavio (2014). México y los poetas del exilio español. *Obras completas II. Excursiones / incursiones. Dominio extranjero*.

- Fundación y disidencia. Dominio Hispánico*, 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Perujo, Francisca (1996). La lengua, lugar de identidad. En: Corral, R., Souto, A. y Valender, J. (eds.). *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México.
- Prados, Emilio (1966). *Diario íntimo*. Caffarena, Á. (ed.) y Cano, J. L. (pról.). Málaga: Juan Such.
- , (1975). *Poesías completas*, 2 tomos. Blanco Aguinaga, C. y Carreira, A. (eds.). México: Aguilar.
- (1997). *Cartas desde el exilio (correspondencia con José Luis Cano)*. Valencia: Pre-Textos.
- y Sanchis-Bonús, J. (1995). *Correspondencia (1957-1962)*. Valencia: Pre-Textos.
- Rejano, Juan (1975). *Alas de tierra*. México: UNAM.
- (2000). *Artículos y ensayos*. Manuel Aznar Soler (ed.). Madrid: Renacimiento.
- Rius, Luis (2011). *Verso y prosa*. Souto, A., Lara, A. y Celorio, G. (textos introductorios). México: Fondo de Cultura Económica.
- (2019). *León Felipe, poeta de barro (biografía)*. Intr. Martín, A. Madrid: Instituto Cervantes.
- Rivas, Enrique de (1992). *Cuando acabe la guerra*. Valencia: Pre-Textos.
- Rivera, Susana (ed.). (1990). *Última voz del exilio. El grupo poético hispano-mexicano*. Madrid: Hiperión.
- (1991). España y el exilio en la obra de los poetas hispanomexicanos. En: Naharro, J. M. (ed.). *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas. “¿A dónde fue la canción?”*. Barcelona: Anthropos.
- (1996). La experiencia del exilio en la obra de poetas hispanomexicanos. En: Corral, R., Souto, A. y Valender, J. (eds.). *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México.

- Rodríguez, Juan (2013). “Españoles en Casa. Mexicano fuera de ella”. Max Aub y la Segunda Generación del Exilio. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, (38), pp. 293-326.
- (2017a). El exilio republicano y sus generaciones. *Ínsula*, (851), pp. 5-12.
- (2017b). Segunda generación. En: Balibrea, M. P. (ed.). *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI.
- Rojo, Gabriel (1995). Luis Rius y el arte de extranjería. En: Corral, R., Souto, A. y Valender, J. (eds.). *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México.
- y Valender, J. (2006). *Poesía del exilio: una antología*. México: El Colegio de México.
- Romancero de la guerra civil española* (1984). Intr. Gonzalo Santoja. Madrid: Visor.
- Ruiz, Roberto (s.f.). *La segunda generación de escritores exiliados en México*. Disponible en: http://poseidon.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/17/08.pdf (consulta: 13/05/2021).
- Said, Edward (2013). *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona: Debate.
- Salinas, Pedro (2007). Nueve o diez poetas. *Obras completas II. Ensayos completos*. Bou, E. y Soria A. (eds.). Madrid: Cátedra.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (2000). Emilio Prados en mis recuerdos. *Las literaturas del exilio republicano. De 1939, Actas del II Congreso Internacional*, tomo 1. Aznar, M. (ed.). Barcelona: Grupo de Estudios del Exilio Literario.
- Sanchis-Banús, J. (1987). *Seis lecciones. Emilio Prados, su vida, su obra, su mundo*. Valencia: Pre-Textos.
- Santoja, Gonzalo (ed.) (1984). *Romancero de la guerra civil española*. Madrid: Visor.
- Segovia, Tomás (2007). *Sobre exilios*. Pról. Espinasa, J. M. México: El Colegio de México.

- (2021). *Ensayos completos: tomo 3: Sextante, cuaderno inoportuno y páginas de ida y vuelta*. Pról. Espinasa, J. M. México: Ediciones Sin Nombre.
- Segrel. *Edición facsimilar* [vols. 1 y 2] (2019). Pról. Rius, L. México: Secretaría de Relaciones Exteriores/Ateneo Español de México.
- Sicot, Bernard (ed.) (2003). *Ecos del exilio. 13 poetas hispanomexicanos. Antología*. La Coruña: Ediciones do Castro.
- Souto Alabarce, Arturo (1981). Sobre una generación de poetas hispanomexicanos. *Diálogos*, (98), pp. 330-337.
- (1982). Letras. *El exilio español en México. 1939-1982*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1999). Poetas hispanomexicanos: Algunos aspectos como ensayistas (Ramón Xirau, Manuel Durán, Tomás Segovia). *Los refugiados españoles y la cultura mexicana: actas de las segundas jornadas celebradas en El Colegio de México en noviembre de 1996*. México: El Colegio de México.
- (2011). Introducción a Luis Rius. *Verso y prosa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2012). *Cuentos a deshora*. Pról. De la Colina, J. México: Bonilla Artigas.
- Tasis Moratino, Eduardo (2014). *El exilio en la poesía de Tomás Segovia y Angelina Muñiz*. Berna: Peter Lang.
- Torre, Guillermo de (1957). Itinerario poético-vital de León Felipe. *Antología rota*. Buenos Aires: Losada.
- Tuñón, Julia (2014). *Educación y exilio español en México. El Instituto Luis Vives, 1939-2010*. México: INAH.
- Ugarte, Michel (1999). *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*. Trad. Lastra, L. Madrid: Siglo XXI.
- Unamuno, Miguel de (1955). Los salidos y los mesureros. *España y los españoles*. García, M. (ed.). Madrid: Afrodisio Aguado.
- Valender, James (2002). Los pasos perdidos: Emilio Prados sale al exilio. *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de*

las terceras jornadas (dedicadas a Emilio Prados). México: El Colegio de México/Residencia de Estudiantes.

Villalba, Manuel J. (2011). El exilio: la negación de la escritura en la narrativa primera de José de la Colina. *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Aznar, M. y López García, J. R. Sevilla: Renacimiento.

Xirau, Ramón (2011). *Otras Españas. Antología sobre literatura del exilio*. México: El Colegio de México.

Zambrano, María (1990). *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela.

----- (2007). *Algunos lugares de la poesía*. Ortega, J. F. (ed.). Madrid: Trotta.

