

cios precedentes de distintos sectores de la crítica, resultando una visión más compleja y plurifacética.

Resultan, inevitablemente, patentes algunas ausencias, como las de Ángela Figuera, Concha Zardoya o Salvador Pérez Valiente; pero, el mismo Fortuño se disculpa, comentando que ha tenido que excluirlos por «carecer de alguna característica apuntada». Elimina también de la selección al «grupo del 36» por considerarlo una generación aparte, predecesora de la recogida en estas páginas: «La Generación de 1936 conforma el substrato en el que va a surgir lo que llamamos la primera generación poética de postguerra» (p. 29)

Esta antología recupera para sus lectores magníficos poemas bastante desconocidos hasta el momento, autores que, por un motivo u otro, han recibido poca difusión; como estos logrados versos de Julio Aumente, componente del relegado grupo Cántico:

Vivir, morir, bajo la luz de otoño,
morir bajo los árboles espesos,
sobre la verde yerba mojada de rocío
acariciado por el sol de octubre...
Ah muerte, para mí liberadora eterna,
ala, rumor, sonido,
perpetua transparencia.
El cuerpo, otra vez limo,
raíz, labio, corriente,
sombra, suspiro, sonrisa o llanto frío...

(Julio Aumente: «Bucólica» de *Por la pendiente oscura*, 1982)

Así como versos de poetas ya consagrados pero pertenecientes a libros todavía inéditos; como es el caso del magnífico Blas de Otero, cuya última obra *Hojas de Madrid* no ha sido aún publicada. La antología merecería la pena solamente para poder volver a disfrutar con composiciones como esta:

...hojas sueltas, caídas
como cristo sobre el empedrado, decidme,
quién empezó eso de cesar, pasar, morir,
quién inventó tal juego, ese espantoso solitario
sin trampa, que le deja a uno acartonado,
si la plaza de Oriente es una rosa de Alejandría,
ah Madrid de Mesonero, de Lope, de Galdós y de Quevedo,
inefable Madrid infestado por el gasoil, los yanquis y la
sociedad de consumo,...

(Blas de Otero, «Hojas de Madrid»)

En conclusión, si la agrupación de estos poetas como generación uniforme deja algunos problemas sin solven-

tar, desde mi punto de vista, esta antología resulta, sin embargo, necesaria por ofrecernos un panorama completo de una época tan compleja.

Pilar García Carcedo

Poesía del exilio español en México*

«**A**brir el diálogo es abrir, en definitiva, la palabra para penetrar en su interioridad, en sus adentros, para descender por las escalas de la palabra —esta palabra nuestra de raíz hispana, mestiza y compartida— al territorio de la memoria», dice José Ángel Valente en la conferencia inaugural del Coloquio Internacional: *Los poetas del exilio español en México*, que se celebró en el Colegio de México entre el 24 y el 28 de mayo de 1993. Las ponencias de esta reunión se han recogido en el libro que reseñamos aquí.

En 1990 se fundó, en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de esa Institución, el Fondo Eulalio Ferrer con el objetivo de estimular los estudios de literatura del exilio. Al frente está James Valender, valioso investigador de reconocido prestigio. Su labor en este

* Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México. Edición a cargo de Rose Corral, Arturo Souto y James Valender. México, El Colegio de México. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Fondo Eulalio Ferrer. 1995. 468 págs. (Serie literatura del exilio español, 2).

proyecto ha empezado a dar frutos: una edición facsimilar de la revista *Ultramar*, este libro del que nos ocupamos aquí, y ya se anuncian trabajos sobre Bergamín y Moreno Villa.

Los editores, que con Rebeca Barriga (Directora del CELL) y Carlos Blanco Aguinaga (Universidad de California) formaron la comisión organizadora del Coloquio, siguieron el criterio de presentar las ponencias, a cargo de especialistas de diversos países (México, España, Inglaterra, Francia, Estados Unidos y Canadá) con un «afán de mayor coherencia temática» (p. 13) que la que se siguió en el propio coloquio.

Introduce estos trabajos José Ángel Valente recordando que el cincuentenario del término de la Guerra Civil española «[...] ha estado recubierto en 1989 de una vaga nebulosidad, de un mortecino olvido, ciertamente explicable por las frágiles o delicadas circunstancias de la transición política, pero no por ello menos arriesgado, en la medida en que pudiera suponer una amortiguación de la memoria.» (p. 17). Destaca dos de los momentos «estelares» de la historia española: el movimiento erasmista del siglo XVI y el krausista del XIX, ambos estrangulados, uno por el inquisidor Fernando de Valdés en 1559, y el otro, por el golpe militar de 1936, que tuvieron como resultado el exilio. Por ello se pregunta: «¿Serán los exilios una forma constante o necesaria de la historia misma, la negativa del espíritu a aceptar, cualesquiera que sean sus formas, toda no libertad que quieran imponerle la fuerza o el poder?» (p. 19). Entretejiendo con excelentes ejemplos ambas historias, sitúa la relación entre «Poesía y exilio», título de su intervención, en su sentido ontológico, en cuanto que «el acto creador supone un movimiento exílico, una retracción, una distancia. Termina rindiendo homenaje, con Luis Cernuda como símbolo, a estos escritores porque «nosotros, los que vivimos después, nacimos en el vacío [...] Nacimos, pues, de la palabra perdida y de su vacío en nosotros.» (p. 24)

Gracias a la distribución de las ponencias, los editores de *Poesía y exilio...* logran una significativa coherencia, porque la segunda parte, «Los poetas en sus obras», la abre Carlos Blanco planteando un problema sustancial, no sólo de la literatura sino del exilio en general, que asomará, de una u otra forma, en las

intervenciones que le siguen. El tema de Blanco Aguinaga es, no sólo cómo reconstruyen estos españoles sus existencias particulares y privadas, sino la imposibilidad de hacerlo. Estos españoles estaban tan insertos en lo colectivo que, en 1937, llegan a decir: «no hay ya colisión entre la realidad objetiva y el mundo íntimo» (p. 29), ¿cómo, y con qué lenguaje, podrían reconstruir lo que habían sido, inseparable de una esperanza colectiva? «Cómo encontrar la voz en la que pudiese parecer que el Sujeto se reconstruía a pesar de su Historia o, incluso, contra ella» (p. 33). El intento se traduce en un adentrarse en lo interior, o más bien lanzarse en busca de un mundo anterior, allá, «cuando era primavera en España.» En esto está cimentada la nostalgia colectiva del exilio y no en la patria perdida, como tan repetidamente se ha asegurado.

Enmarcada en esa misma preocupación, yo misma, en «Bacía, yelmo halo...», intento quitarle a León Felipe el letrero que la crítica le ha colgado de ser el portavoz de la España peregrina, el poeta de la nostalgia por el terruño. Su crispación es más honda, va más allá: la pregunta radical es ¿quién soy yo?, ¿quién es el hombre? Responde en definitiva a esa «reconstrucción» a la que se refiere Carlos Blanco.

Juan Pérez de Ayala, que por cierto ha ordenado, catalogado y tiene a su cargo el Archivo José Moreno Villa, depositado en la Residencia de Estudiantes de Madrid, pasea la mirada por el proceso vital de Moreno Villa precisamente durante los años que vivió en esa Institución. De entre los papeles del escritor, Pérez de Ayala nos descubre el primer índice de lo que hubiera sido «la otra cara perfecta y alumbradora de su autobiografía *Vida en claro*» (p. 48) y que terminó siendo la antología al uso que conocemos como *La música que llevaba*. El mismo Moreno Villa dice que cada uno de sus libros marca «la curva o evolución de mi intimidad» (p. 47), y con esa aseveración en mente, Pérez de Ayala repasa la biografía del poeta a la luz de *Los siete registros*, que es como se hubiera llamado el libro. Desde el primer registro, en el que se trataba de «abrir el pecho ante los otros,» hasta el séptimo, «de sometimiento a la realidad y al destino» (p. 54), Pérez de Ayala rescata el extraordinario equilibrio que —según él— es lo que mejor le retrata.

Federico Álvarez va por otro camino. Partiendo de una frase de Bergamín: «La obra de arte como la criatura humana nace de irracionalidad y muere de intelectualismo» (p. 57), reflexiona alrededor de la idea de que Bergamín, «incorporando a su razón [el] sentimiento y [la] emoción, preserva siempre en su quehacer poético el ejercicio de la inteligencia y de la razón... poéticas, [en cuanto] compromiso», distanciando así «su «arte poética» de los de su generación» (p. 58). Esa originalidad ha hecho que, habiendo sido el líder de su generación, haya quedado marginado. La historia —termina Federico Álvarez— ha de devolverlo a su lugar señero» (p. 62).

En «Los exilios y las sombras de Concha Méndez», Catherine G. Bellver se refiere a la continua presencia de la sombra en la poesía de esta escritora —motivo que, por otra parte, encontramos reiteradamente sobre todo en la primera época de la poesía desterrada—. Sin embargo, en este caso la sombra se afila y cobra enorme significado debido a los tres exilios que tuvo que pasar: el de madre, el de española, y el de mujer. Por ello, hace bien la profesora Bellver en anotar la diferente perspectiva del exilio femenino y masculino, en cuanto a que en el primero está más presente la cotidianidad y en el otro, la política. En Concha Méndez, sin embargo, «privada de ese sentido de comunidad femenina y de la fraternidad ideológica característica de los poetas masculinos... [su voz] se levanta en un mundo poético como [...] clamando en el desierto» (p. 71).

A Emilio Prados habría que prestarle mayor atención aquí en España, como ha hecho, entre algunos pocos, Francisco Chica. En su intervención se refiere minuciosamente a la poesía de Prados, sobre todo a la de los años del exilio. Según Chica, «Prados arrastrará pacientemente los sambenitos de oscuro, místico, hermético o trascendente, no siempre acuñados desde una valoración suficiente y desinteresada de su obra» (p. 76). Lo que el ponente intenta es proponer otra lectura de esta poesía de compromiso humano; descubrimos cómo en los años de «desasimiento», de «descentramiento» que el exilio le proporciona, lo que Emilio Prados ha hecho ha sido librar una batalla expresiva para vencer las imposiciones de la historia, coincidiendo así con la tesis apuntada por Carlos Blanco. No podemos menos que

coincidir con Chica cuando afirma que «la escritura última de Prados, espoleada en su permanente lucha por reajustar palabra y pensamiento poéticos, constituye uno de los capítulos más innovadores y activos de la poesía hispánica contemporánea» (p. 77).

En los dos siguientes textos, nos encontramos con Pedro Garfias del que ambos ponentes, Margery Resnick («Transgresiones, digresiones e invenciones: la vía poética de Pedro Garfias») y Horacio López Suárez («Pedro Garfias, poeta»), hacen un repaso de su vida y de las diferentes etapas de su poesía: desde su pertenencia al ultraísmo, su vuelta a la provincia andaluza y el silencio de diez años que la acompaña y que sólo se rompe con la Guerra Civil, hasta su *Primavera en Eaton Hastings*, escrita ya en el exilio. Son sombras —dice Margery Resnick— las que ahora caracterizan su poesía (p. 99). Y vemos a un Garfias desgarrado como fue, debatiéndose con la vida, al margen de la vida, a través de las transgresiones y digresiones poéticas que analiza la autora de este texto, «de donde surgen el vigor, la emoción profunda y la trascendencia de sus versos» (p. 91). Y, de la mano de Horacio López Suárez, confirmamos esa desesperación, «ese dolor mordido», precisamente por la imposibilidad de «reconstruirse» que lo hace quedarse «[...] hablando solo/ conmigo y con el cielo.»

Le toca el turno a «Juan Rejano, poeta del exilio», donde Federico Patán se pregunta qué tipo de escritor era y hasta dónde llegó su escritura. Lo ubica en la generación intermedia del exilio, a la que define citando a Federico Álvarez que se refiere, con certera expresión, a este grupo de escritores como los «hechos, y la mayoría de ellos, deshechos en el exilio» (p. 113). Se introduce Patán en esa lucha de Rejano específica del exiliado, que necesariamente pasa por un reacomodo hasta que México se le va metiendo poco a poco, en actitud de «mirar desde una isla interior situada en un mar ajeno» (p. 115). Lamenta Patán que Rejano se haya asomado pocas veces ahí donde su voz se hace más profunda (entre los años 1945 y 50) y por ello se haya quedado «de una estatura menor de la que le hubiera correspondido» (p. 119). Esta idea me hace aventurar que tal vez su militancia política le hace navegar poco por las profundidades metafísicas y esto sería como una confirma-

ción más de la tesis planteada al principio: es decir, la imposibilidad, en este caso, de alejarse de la «voz colectiva» o de su ilusión o, para decirlo con palabras de Federico Patán: «creyó impostergable el disminuir la presencia del otro poeta, el que pudo darse en la dimensión que hemos llamado filosófica» (p. 118).

Ya con el título de su ponencia: «La poesía de exilio de Ernestina de Champourcin: expresión límite de una depuración expresiva», José Ángel Ascunce nos adelanta el camino que va a seguir. Aborda las diferentes etapas de su poesía: sus inicios con influencias del modernismo y el romanticismo; su acercamiento a las vanguardias literarias (específicamente al creacionismo con Gómez de la Serna como figura central); el comienzo de la depuración de su expresión desde 1931; el enmudecimiento que le produce la guerra y la poesía del exilio. De esa etapa es el *hai-kai*: «El árbol y su sombra/ Tú y yo para siempre», el que José Ángel Ascunce utiliza para decir que con él proclama el paso definitivo hacia lo que él mismo considera como la más genuina demostración de la poesía del exilio de esta escritora: «la expresión límite de una depuración expresiva» (p. 130).

La tercera parte del libro refuerza los trabajos anteriores «por lecturas más bien particularizadas (temáticas, estructurales, retóricas o tonales) de «Cinco libros de cuatro de los poetas» (p. 13). Esta sección la inicia Aurelio González con el planteamiento de la voluntad de arraigo de León Felipe. A través de varias «referencias poéticas, ya sean simbólicas o no, que permanecen como puntos estables en la construcción de su poesía [...] elementos que de alguna manera remiten al poeta a su realidad matriz, a su patria [...] que se llevará consigo y estará en él y con él a pesar del exilio» (p. 135), Aurelio González observa el arraigo personal de León Felipe a la tierra desde un mundo poético. Ve ya esa voluntad de arraigo desde *Versos y oraciones de caminante*. Voluntad de arraigo, porque ahí radica su memoria, «en las estrellas, en las piedras y en la propia voz» (p. 147).

Rose Corral se hace similares preguntas a las que se hace Carlos Blanco con la lectura de «Vida en claro de Moreno Villa», biografía de la que la autora destaca, en primer lugar, la unidad y coherencia interna. En esta

bien hilada intervención y partiendo del hecho histórico que se impuso sobre estos españoles, se pregunta: «¿Cómo conciliar en una autobiografía lo que le sucede a España y a los españoles [...] y lo que en su existencia personal podía augurar no sólo el futuro exilio, sino también la transformación de su vida interior?» (p. 151-152). Buscará —dice— las huellas del presente en el remoto pasado y «en todo tipo de signo premonitorio o presagio» (p. 152). ¿Cómo interpretar los presagios?, se pregunta más adelante. ¿Será una manera de no aceptar el peso de las circunstancias históricas? O —añade— «¿Será también que en el exilio, una vez perdida la natural dimensión colectiva o comunitaria de la vida, se impone, desnuda y a la intemperie, la órbita de lo privado y lo subjetivo?» (p. 154). No hay, dice con sensatez, una única respuesta a estas preguntas, pero lo que es claro es que la reconstrucción de su vida le sirve a Moreno Villa como «antídoto eficaz contra la fragmentación o dispersión, un ejercicio de serenidad y de equilibrio, tal vez una forma de conjurar el «tajo en el tiempo» o «el hacha divisora» de la guerra, y de afirmar la continuidad de la vida» (p. 156).

Ivette Jiménez destaca varios de los principios estéticos de la obra poética de León Felipe e intenta ver en qué medida se cumplen estos principios en *La manzana. Poema cinematográfico*. Para ello sigue la mirada que León Felipe pone en la mitología griega, ya que este poema viene del *Génesis*, de los mitos helénicos, de la tragedia y de la novela. Se adentra en el análisis minucioso para interpretar por qué caminos nos lleva el poeta para tratar de resolver su preocupación fundamental: la vida del hombre en la búsqueda de su unidad perfecta.

En «La admirable iniciativa del *Libro de los homenajes de Juan Rejano. Apuntes para una metodología del género*», Teresa Hernández Fernández atiende a los aspectos formales del libro de Rejano y lo primero que destaca es que predomina el fragmentarismo, en contraposición de lo que normalmente suele ocurrir en las poesías celebrativas. Repasa, en fin, «la variedad de procedimientos que modulan las estructuras básicas del género», y descubre «una nítida fidelidad a un modelo panegírico absolutamente estabilizado que garantiza el valor de *El libro de los homenajes*» (p. 184). Tal vez debido a

cierta oscuridad en la redacción, en el segundo párrafo de la página 180, que se refiere a los homenajes que Rejano rinde a Ermilo Abreu Gómez y a Narciso Bassols, queda la impresión de que se refiere a ellos como exiliados españoles.

Excelente broche de oro de la segunda y tercera sección de este libro es el texto de Derek Harris que aborda un interesante problema, que produjo diversas reacciones en su momento y que no está de más volver a sacar a colación: el sorpresivo cambio de tono y estilo de Cernuda en *Desolación de la quimera* que, en «La realidad indeseada» (*Revista Mexicana de Literatura* 1, III, enero-marzo de 1959, pp. 82-87) hace hablar a Tomás Segovia, en actitud más que de sorpresa, de dos Cernudas: el que «tiene el poder de transformar en poesía lo que toca» y el que «está en busca sin duda de algo que hasta ahora no se entiende». Harris, también desconcertado, analizando «Díptico español» y «El poeta y la bestia», concluye que la mezcla de registros: el retoricismo sentencioso y el del habla coloquial, «esa palabra escrita puesta en voz alta» (p. 180), no es más que un intento «para forjar nuevos matices en la voz poética cernudiana ya conocida» (p. 192) que hace que este libro no sea un testamento poético sino una «última voluntad y nueva partida», como reza el título de su intervención.

La cuarta sección titulada «España y el Nuevo Mundo» reúne los textos que se dedican «a examinar ciertas visiones específicas de México y del Nuevo Mundo, así como a trazar algunas de las relaciones entre poetas españoles y mexicanos» (p. 13). Comienza con «Juan Larrea: poesía para el Nuevo Mundo» de Juan Manuel Díaz de Guereñu. Larrea, a raíz del exilio, abandona el quehacer poético y, en *Rendición de espíritu*, expone sistemáticamente su teoría que básicamente se refiere, en virtud de la identificación de vida y poesía, a la función «vidente» del poeta. Díaz de Guereñu se introduce en la discusión de Larrea con el surrealismo y en su tesis de cómo América está llamada a ser lo que pudo ser Europa: «el continente de la libertad, de la paz y de la conciencia...» (p. 207)

Refiriéndose a ese mismo tema, Liliana Weinberg analiza «a lo divino», «a lo humano» y «a lo utópico», la concepción de Larrea del Nuevo Mundo. La profesora

Weinberg propone una lectura de Larrea bajo esta luz utópica en la que Nuevo Mundo significa «realización de un ideal colectivo, salto cualitativo de las historias particulares del hombre a través de la cultura [...]» (p. 217). Nos encontramos entonces con el extremo opuesto de ese proceso de interiorización de la mayoría de los escritores del exilio porque para Larrea, según Liliana Weinberg, «de manera dinámica el pasado está presente, el pensamiento tiene el dinamismo de toda aventura, con sus componentes de riesgo y descubrimiento, y cabe a la poesía y al arte ocupar la dimensión imaginaria, dimensión a futuro, de nuestra historia, ligadas a las ideas de creación, invención e imaginación» (p. 219).

Nigel Dennis, que se ha ocupado de forma casi exhaustiva de la obra de Bergamín, opina que la Guerra Civil desencadena al poeta «disimulado» que era y «la sensación de soledad y desesperación que se va apoderando de él en el exilio». Dennis saca a la luz una de las «voces» que hay en la poesía de Bergamín: la barroca, caracterizada, igual que en el XVII, por «la mirada hacia adentro, y la correspondiente reflexión, digamos, en voz baja, sobre la condición humana y, por otro lado, la mirada hacia afuera y la expresión, a voz en grito y en forma ya satírica o burlesca, de algún roce conflictivo con el mundo exterior [...]» (p. 222) Dennis estudia en este trabajo cómo «se alimenta de esas fuentes barrocas [Quevedo, Lope, Calderón, Góngora, Cervantes] revivificando en el siglo XX la tradición que representan y expresan con tanta elocuencia.» Con ejemplos de ese «ensimismamiento» y de ese «enfurecimiento», Dennis nos introduce en uno de los temas tan interesantes como poco estudiados del exilio español: la relación de odio-amor entre exiliados y mexicanos.

De esas relaciones, de convergencias y divergencias, se trata el siguiente texto, de Anthony Stanton, en esta ocasión entre Luis Cernuda y Octavio Paz. Lo primero a lo que se refiere Stanton es al papel de mediador que ejerció Octavio Paz entre los escritores del viejo y nuevo continente. A partir de ahí se ocupa de «una serie de entrecruzamientos poéticos» que se dan entre los dos poetas. Es muy significativo el temprano reconocimiento por Paz de la poesía de Cernuda y son de sobra conocidos los comentarios del primero sobre la obra del segun-

do. Los puntos de contacto, según Stanton, «no se limitan a estas convicciones acerca de una poética que es inseparable de una ética: se manifiestan en la práctica misma de la poesía» (p. 236). Aclara Stanton que la influencia de Cernuda en la poesía de Paz, que ha sido reconocida por el propio Paz («La poesía de Cernuda contribuyó a iluminarme por dentro y me ayudó a decir lo que quería,» p. 243) se localiza en un período muy definido: el primer lustro de los años cuarenta, momento para el entonces joven poeta, «de búsqueda de su propia voz a través de la exploración de otras voces [...] Paz se apropia de estos elementos para hacer algo distinto, para crear un espacio imaginativo propio» (p. 236).

Y, de nuevo, es a Cernuda y a sus *Variaciones sobre tema mexicano* a lo que se aproxima Bernardo Sicot. Con el mito del eterno retorno como telón de fondo, Sicot plantea que así como en Glasgow, Cernuda reencuentra momentos de su pasado, en México encuentra los espacios que le hacen revivir la infancia, la inmovilidad paradisíaca, «la profunda intimidad relacionada para Luis con las capas más hondas e inconscientes del ser» (p. 247). Encuentra —concluye Sicot— la concordancia entre exterior e interior «que en el exilio parecía perdida para siempre» (p. 248). Retorno fundamental pero incompleto, porque el tiempo se pierde para siempre.

José Emilio Pacheco describe a Max Aub, siguiendo a Steiner, como un ser extraterritorial: francés que se hace español y termina siendo mexicano. Habla de la singularidad del novelista, del autor dramático, del cuentista, del poeta, porque «su prosa y su verso son suyos nada más, no se parecen a la prosa y al verso de nadie» (p. 254). Y muestra la importante faceta de la figura de Max Aub como el más activo enlace entre la poesía española y mexicana: su casa de la calle de Euclides en México «fue la casa de la poesía, el barco imaginario en que durante algunos años que no volverán se reconciliaron las dos orillas» (p. 257).

Con el pretexto de su agradecimiento y amistad con Agustí Bartra, Jaime Labastida, que se declara deudor del poeta, nos introduce en la poesía de este poeta catalán, viéndola como la de un poeta de la imagen, de un poeta plástico. Explica qué hace Bartra con su *Odiseo*, «acaso su libro más bello [donde] encuentra su libertad mayor» (p. 262). Labastida se pregunta: ¿de qué manera

trata el material lingüístico de Homero? ¿Qué relación guarda con el poema que funda la tradición de Occidente? Y concluye que lo que se propone es «llenar los largos silencios, poner nuevas huellas en los espacios vacíos, decir otras palabras en donde Homero ha callado» (p. 262). Dedicada, además, reconocimiento a Anna Muriá, parte indisoluble de la vida del poeta y menciona, por supuesto, la traducción de Xirau de este libro.

La quinta sección está dedicada a las revistas del exilio y la inicia José Luis Martínez con una rotunda afirmación: «Las revistas literarias que publicaron en México, a partir de 1940, los exiliados españoles fueron manifestación de sus sentimientos nostálgicos por la tierra abandonada, continuación de sus aficiones literarias, atisbos de la tierra y la cultura mexicanas que los acogían [...]» (p. 269). A continuación hace un escueto recuento de fundadores, colaboradores y fechas de estas revistas. Faltan, sin embargo, algunos datos.

En «La poesía en las revistas del exilio catalán en México», Martí Soler sí entra realmente en materia, y hace una reflexión fundamental: la peculiaridad que representa escribir en catalán en tierras no catalanas. A esto se debe —según Soler— la proliferación de las revistas en esa lengua porque cumplían una doble misión: propiciar un espacio para que los escritores se expresaran en su lengua materna y conservar el catalán literario, que como sabemos estaba prohibido en España. Así, estas publicaciones no sólo eran el medio de expresión del exiliado, sino «la única expresión en lengua catalana» (p. 282). Y en efecto es impresionante el número de publicaciones periódicas en catalán que se editaron en el exilio mexicano: cincuenta y dos, de las cuales quince eran culturales. Martí Soler no olvida mencionar también la presencia constante en esta labor de algunos exiliados de la primera generación como Bartra, Carner, Riera Llorca, Avel·li Artís y Josep Soler, y da cuenta de las traducciones que se hicieron al catalán de autores de otras lenguas: Kipling, Marcel Thiry, Louis Aragon, Victor Hugo, Albert Dowling, Porfirio Barba Jacob, Neruda, Torres Bodet y Gabriela Mistral.

Especialmente valiosa es la aportación de Guillermo Sheridan en «Hora de Taller: taller de España», donde trata de reparar la injusticia que se comete, por la amnesia que lo rodea, con el papel que desempeñó la

revista *Taller* y, con ella y alrededor de ella, Octavio Paz, en el primer encuentro o «período de reconocimiento» entre escritores mexicanos y españoles, estos últimos, en su mayoría, integrantes de *Hora de España* y que habían firmado la ponencia colectiva del Congreso de Escritores Antifascistas de 1937. Repasa, pues, ese encuentro y el conocimiento que de unos y otros y de ellos mismos se produjo con este hecho. La coincidencia de estos grupos «en descifrar el sentido histórico y psicológico profundo de sus respectivos países» y la necesidad de ambos grupos de «precisar la razón de ser de la poesía», inicia una enriquecedora andadura. Esta historia de encuentro —dice Sheridan— ha sido relatada más o menos fielmente; no así la del desencuentro que podría iniciarse con la disolución de *Taller*. Esta historia —termina— «está aún por escribirse» (p. 299).

A la desaparición de *Taller* sigue el intento de *Litoral*, que es de lo que se ocupa James Valender que cuenta cómo sorprendió, tanto a mexicanos como a españoles, este intento de retomar el proyecto de 1926. Escarbando en la declaración de propósitos de esa revista —texto muy poco conocido— repasa las contradicciones en las que sus fundadores caen, porque fundamentalmente querían mantenerse al margen de la historia y retomar los valores estéticos de las dos etapas malagueñas de la revista (1926-27, 1929), pero la historia estaba demasiado presente. Es significativa la ausencia de Bergamín en esta nueva etapa de *Litoral*. Valender explica con detalle esa ausencia, pero vale la pena recordar lo que alguna vez dijera el propio Bergamín refiriéndose a *Cruz y Raya*: «Las revistas nacen y mueren de verdad si están o estuvieron verdaderamente vivas: no pueden revivir ni resucitar.» En la segunda parte de su intervención, Valender analiza la línea poética de *Litoral*, que reúne a un buen número de excelentes poetas: Juan Ramón Jiménez, Prados, Altola-guirre, Guillén, Ernestina de Champourcin, Giner de los Ríos, Moreno Villa, Juan Rejano, Alfonso Reyes y Ricardo Molinari, con una tónica común: el retraimiento interior. Este texto de Valender es de los que será de consulta obligada para los estudiosos de estos temas.

«Poetas y pintores» es el título que agrupa las siguientes intervenciones. Importante capítulo porque «uno de los trazos que bosquejan la morada vital de los trasterrados españoles en México, es la convivencia de poetas y pinto-

res en un mismo ámbito, un espacio en buena medida interior, imaginario, propio. Influencias recíprocas, trasfondo común» (p. 323), dice Arturo Souto, que inicia esta sección. Pone sobre el tapete que la relación entre pintores y poetas reunidos en empresas comunes: editoriales, revistas, suplementos culturales, es un tema de investigación donde está casi todo por hacerse. Toca Souto, además, un punto sustancial: el reproche que se les hizo a todos estos creadores de «no adentrarse a fondo en la nueva realidad, es decir, en el paisaje, los hombres, las cosas de México» (p. 326). «Por lo pronto —responde Souto—, esencial para el artista es la autenticidad y los artistas españoles llegaron a México ya formados; no podían ver la realidad sino con ojos europeos» (p. 326). Souto termina, en coincidencia con Carlos Blanco, diciendo: «Así como los poetas cambian de tono y ritmo, pasan de la tensa exaltación de la guerra y los primeros tiempos del exilio, a la introspección y la inocencia de los orígenes [...], también los pintores tienden a adentrarse, entranarse en el propio ser. No creo fortuito que pinten interiores, que se revelen en espacios íntimos, que maticen los objetos en la penumbra.» Así como en la poesía está presente el tema de la sombra, la pintura se ensombrece y va por «un camino, una desnudez liberada de gritos y lamentos, que conduce al silencio y a la emoción mística» (p. 328).

«Pocos saben que el autor del dibujo emblemático de la editorial Fondo de Cultura Económica es Moreno Villa [...]», nos revela Adolfo Castañón al principio de su intervención. *Se non è vero è ben trovato*. Ahí propone revisar el prisma que es José Moreno Villa: a la luz de sus ojos. Y, efectivamente, a través de la mirada que para este poeta-pintor tenía tanta importancia («no hay más que mirar/ para que el mundo se haga doble», p. 333), Castañón traza un esbozo de este personaje «fruto de una rarísima integridad artística [...] uno de los más exactos observadores del firmamento interior.» (p. 336)

Siguen, afortunadamente, dos intervenciones sobre Ramón Gaya, tan poco estudiado, siendo, como es, uno de los *grandes*. En la primera de ellas, Enrique de Rivas habla de la poesía «invisible» de Ramón Gaya, es decir de la que está escrita, no de la que se puede ver en sus acuarelas, sus óleos o sus *gouaches*; de la «atemporalidad» de esta poesía porque es «simultánea», no está sujeta a una evolución, es independiente de la fecha. Poesía que «brota... del

silencio de su creador» (p. 337). Está dirigida al oído interior del hombre, aunque halague sus sentidos. «Sus poemas son... lineales, es decir, empiezan y terminan siguiendo un trayecto recto, que es el de la luz de la atención creadora, que nunca se tuerce, y éste es el único elemento que la poesía de Gaya tiene en común con su pintura» (p. 339). Se detiene Enrique de Rivas en los «Seis sonetos de un diario», escritos en México y publicados en la revista *Taller*, y los define con una de las ideas del propio Gaya sobre la creación artística: «Las grandes obras son esas, las que no son jaulas de cosas, sino nidos, nidos de donde nace y se levanta mucho más vida que la depositada en ellos» (p. 340). Qué más que esta definición.

Tomás Segovia elige para hablar de la poesía de Ramón Gaya tres poemas, que reproduce íntegramente para no desaprovechar la oportunidad de difundir la tan lamentablemente mal conocida obra poética de este creador, que, apenas ahora, en los años noventa, está siendo editada completa por la editorial española Pretextos. A través de estos poemas: «Tiempo», «Mano vacante» y «Mansedumbre de obra», Segovia, en apretado texto, ve cómo en la época más dolorosa de Gaya, de parálisis pictórica, recurre a la poesía que le permite de manera eficaz no hablar de ese dolor sino mostrárnoslo, colocándonos dentro, «mostrarnos cómo se ve el mundo desde ese dolor» (p. 346). De la poesía de Gaya que se centra en la pintura y que en su mayoría se ciñe formalmente al soneto, Segovia deja claro que no por esa circunstancia dejan de ser «verdaderos poemas» (p. 348). Por ello, «Mansedumbre de obra» que se presenta como una reflexión sobre lo que es pintar, lo es, asimismo, de lo que es poetizar: «una cita/ entre un algo escondido y lo aparente.» Y, para Segovia, la «Mano vacante» que es la mano del pintor, esa mano desnuda, de mendigo, lo que espera es la palabra, porque es el poema el tránsito entre lo que el poeta-pintor llama «un algo escondido y lo aparente.» Toda esta reflexión hace, en fin, que no nos sorprenda que «en un hombre que es a la vez poeta y pintor, lo que enmudezca ante el dolor no sea la palabra, sino el ojo» (p. 352).

La penúltima parte de este libro corresponde a «testimonios de poetas que han vivido ellos mismos el exilio mexicano» (p. 13) y ya por ese solo hecho es de un valor indudable. En estos testimonios, Manuel Durán piensa

que la poesía catalana en el exilio fue un «milagro secreto», recordando el título de un cuento de Borges. García Narezo duda de que haya sido en realidad un exilio. Angelina Muñiz habla de él como «una incesante ola de mar guardada en el laberinto del caracol». Nuria Parés ha cambiado la añoranza de la patria que perdió por la de los seres queridos que ha perdido sin remedio. Pascual Buxó, cual hijo de Dédalo, sigue preguntándose en vano por el nombre y el origen de su patria. Francisca Perujo arraiga, es en la lengua. Sánchez Vázquez repasa su recorrido poético de exiliado. Ramón Xirau, a su vez, lo hace de la poesía catalana. Y si no me entretengo en cada uno de los textos es porque creo que vale la pena acercarse directamente a ellos.

El libro se cierra con unas reflexiones sobre lo que se ha dado en llamar «la segunda generación». Susana Rivera y Eduardo Mateo Gambarte son los dos investigadores que más han rastreado este tema con trabajos de consulta obligada a los que hay que añadir estas dos aportaciones. Ambas intervenciones dejan clara la enorme riqueza de este «exilio solidario», de este exilio heredado que se les ha convertido en destino. Les siguen dos magníficos textos sobre Luis Rius, perteneciente a esa «segunda generación». El primero, de Gabriel Rojo, de acercamiento a su poesía, y el último, emotivo testimonio y homenaje que Gonzalo Celorio rinde al poeta. Faltan, sin embargo, tantos... Esta última sección indica claramente que urge realizar un congreso exclusivamente dedicado a esta generación que reúna, al menos, tantas intervenciones de la calidad de éstas a las que nos hemos referido aquí.

Creo realmente que este libro no es una mera recopilación de ponencias sino una seria aportación a los estudios de la literatura del exilio en México. En él está presente, de una o de otra forma, la queja por el desconocimiento, por el olvido en el que están, unos más otros menos, estos poetas. Por eso termino coincidiendo con Valente:

Sólo los muertos, los que ya pertenecen al reino de las sombras carecen de memoria. Leteo o Letea, río o fuente, olvido o desmemoria, era para los griegos hermana de la Muerte y del Sueño. Los muertos no pueden recordarnos. Nosotros sí, a ellos (p. 18).

María Luisa Capella