



Universidade de Santiago de Compostela

Curso académico 2013-2014

La construcción conceptual de 'España' en la poesía
del exilio: líneas de tratamiento y evolución

Irene Pichel Iglesias

Traballo de Fin de Grao dirixido polo Dr. Arturo Casas Vales e presentado na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela para a obtención do Grao en Lingua e Literatura Españolas

La construcción conceptual de 'España' en la poesía del exilio: líneas de tratamiento y evolución

Irene Pichel Iglesias

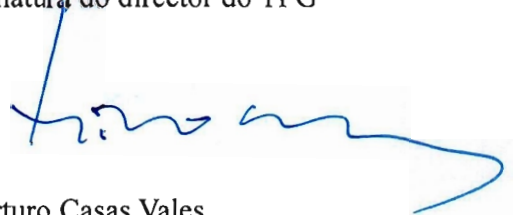
Traballo de Fin de Grao dirixido polo Dr. Arturo Casas Vales e presentado na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela para a obtención do Grao en Lingua e Literatura Españolas

Sinatura da alumna



Irene Pichel Iglesias

Sinatura do director do TFG



Arturo Casas Vales

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	3
1.1	ANTECEDENTES LITERARIOS: LA 'CUESTIÓN NACIONAL' MODERNISTA.....	4
1.2	LOS AÑOS DE LA GUERRA. EL COMPROMISO POLÍTICO Y LOS VERSOS DE URGENCIA.....	7
2	DIÁSPORA Y POESÍA: 'ESPAÑA' COMO TEMA Y MOTIVO.....	9
2.1	RESISTENCIA Y CONTINUIDAD DEL COMPROMISO POLÍTICO.....	11
2.1.1	UN TIEMPO PARA LA ESPERANZA.....	11
2.1.2	FIN DE LA II GUERRA MUNDIAL Y CONSOLIDACIÓN DE LA ESPAÑA DE FRANCO. ¿LA LUCHA CONTINÚA?.....	19
2.2	PERSPECTIVAS SINGULARES: HISTORIA Y UNIVERSALIDAD.....	27
2.3	LA EXPERIENCIA PERSONAL DEL EXILIO: ESPAÑA E IDENTIDAD.....	38
3	CONCLUSIONES. TENDENCIAS GENERALES.....	50
4	BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA.....	55
5	BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA.....	56

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es analizar la construcción conceptual del tema 'España' que subyace en la obra poética de la primera generación de autores exiliados con motivo de la Guerra Civil (1936-1939). Para ello estudiaremos, desde una perspectiva diacrónica, los textos en que esta se evoca o se manifiesta como tópico, sin perder de vista las circunstancias de su aparición dentro de una trayectoria literaria con una orientación concreta ni la relevancia que cobra en relación a la totalidad de la producción de cada poeta. Todo ello en conexión estrecha con la historia política y literaria de la España de posguerra y con el paulatino proceso de fragmentación que sufrió el colectivo de la España peregrina, víctima de la desesperanza, lo que condujo a un deterioro del compromiso político con la patria perdida en su quehacer intelectual.

La meta última del presente trabajo sería la consecución de un patrón general y/o varios subpatrones que caractericen las diversas facetas conceptuales que 'España' presenta y expliquen, de acuerdo con los factores anteriores, su mutación, subordinación o pérdida de relevancia frente a otras cuestiones e incluso su abandono dentro de la producción poética de los exiliados. Consideramos como objeto de estudio el conjunto de textos escritos y publicados por estos tras su salida de España.

Por otra parte, los límites fijados para la presentación del TFG han hecho imposible incluir los textos de las diversas publicaciones periódicas fundadas por los exiliados con el propósito de vertebrar sus proyectos colectivos de resistencia política, intelectual y cultural. Así, únicamente trataremos los textos como parte de la producción individual de cada poeta y no como parte del programa literario o ideológico de un determinado grupo reunido en torno a una publicación. Este último prisma podría resultar útil si tratásemos textos de carácter ensayístico, divulgativo o de género periodístico. Sin embargo, a la hora de estudiar la poesía de esta época encontramos que los literatos, con excepción de los vinculados a los órganos del Partido Comunista de España, no someten su estética a un proyecto ideológico concreto; si bien sus inclinaciones políticas quedan patentes en mayor o menor medida.

También por razones de extensión hemos de dejar de lado el estudio de la poesía de los exiliados como diálogo con la de sus homólogos del exilio interior a partir de los años cincuenta. En este punto muchos exiliados seguían reivindicando una posición de máxima responsabilidad en la resistencia contra el franquismo, a pesar de la evidente falta de unidad en sus filas. Aunque había acuerdo en el propósito, fue imposible lograrlo en las formas. Prueba evidente de ello fue el fracaso de los varios llamamientos a la unidad republicana ante la progresiva atomización de los exiliados en grupúsculos irreconciliables, que, junto con la dispersión geográfica, hizo cada vez más difícil vehicular cualquier tipo de proyecto común. En 1958, León Felipe, uno de los principales baluartes de la República en el exilio, en su prólogo al libro *Belleza cruel* de Ángela Figuera Aymerich se mostraba a favor de ceder el testigo a los poetas emergentes. Este hito simbólico decantó finalmente la balanza del lado de grupos como el de la revista *Las Españas*, que pedían colaborar y reconocer la labor del exilio interior, pues otros círculos, algunos vinculados al PCE, habían querido ignorarla (Valender, 2006: 19-21).

1.1 ANTECEDENTES LITERARIOS: LA 'CUESTIÓN NACIONAL' MODERNISTA.

Es más que evidente que el protagonismo de España como asunto literario puede remontarse hasta muy atrás, sin embargo, para lo que aquí nos ocupa no es necesario que nos retrotraigamos mucho más allá de finales del siglo XIX, si bien, ya en el XVIII Cadalso mostraba una gran preocupación por “la patria” en sus escritos.

Interesa aquí, pues, hablar de los antecedentes literarios e intelectuales más inmediatos de los poetas de los que nos ocuparemos a continuación, esto es, los que formularon literariamente *el problema de España* en el momento de la crisis finisecular. La llamada, inventada y muy discutida generación del 98 intentó resolver, desde la ética y la estética, la difícil cuestión de la construcción nacional de España.

Coincidimos aquí con Juan Carlos Sánchez Illán en que

“en historia literaria, desde un punto de vista formal, no está clara la distinción de las corrientes de modernismo y 98.

Desde la historia de las ideas políticas –o intelectual–, en cambio, sí puede establecerse claramente esta distinción” (2002: 36)

Consideremos ahora al grupo de escritores pertenecientes a esta generación exclusivamente bajo ese prisma. Tras el desastre de 1898 fueron múltiples las voces que pusieron de manifiesto la necesidad de una regeneración del país. Dos eran los frentes abiertos: el del Estado que, perdidos ya los últimos jirones del imperio, se debatía entre la tradición o una modernización de corte europeísta; y el de la nación, cuyo proyecto para forjar una identidad hispánica sólida y transversal había fracasado estrepitosamente. En este contexto surge la primera generación de intelectuales españoles. Siguiendo el modelo francés iniciado por Zola, reclamaban, esencialmente desde la prensa, abrir un debate público en que sus propuestas gozasen de la misma legitimidad que las provenientes de los círculos políticos oficiales. En plena crisis del positivismo en Europa, su empresa, centrada en dotar de nuevo a España de una identidad nacional que, al tiempo, la justificase como Estado frente a los emergentes nacionalismos periféricos, cristaliza en un proyecto nacionalista de base cultural y espíritu romántico.

Como apunta Sánchez Illán, para la construcción de esta nueva identidad nacional estos pensadores se volvieron hacia los modelos europeos más próximos, es decir, a Francia. Allí encontraron a Hyppolite Taine que, desde la perspectiva del determinismo histórico, había propuesto en *Los orígenes de la Francia contemporánea* (1876-1893) la tríada “paisaje, carácter, cultura” como sustrato esencial de la nación moderna. A Taine tenemos que sumar la influencia del nacionalismo barresiano, enormemente pesimista y fundado en la idea de la “tierra y los muertos” (2002: 45-46).

Así, de esta búsqueda histórica de las raíces culturales, surgirán las figuras de Séneca, Fray Luis de León, santa Teresa de Jesús, san Juan de la Cruz, El Greco, Don Quijote y Larra elevadas a la categoría de mitos nacionales que demostrarían la existencia de un prístino espíritu español. Estas sin olvidar la particular contribución de Unamuno sobre el carácter español que se desprendía de la obra de los coetáneos Zuloaga y Sorolla. Pero tal vez la idea más relevante del contradictorio pensador sería la que acuñó como *intrahistoria*, objeto de estudio indispensable para conocer tanto lo universal como lo particular del carácter español, la “tradicición viva”, que según él solo tiene como depositario al

pueblo. Sin dejar nunca de lado la necesaria integración en Europa ya que para él, sin contradicción alguna, como asevera en *En torno al casticismo*, “España está por descubrir y sólo la descubrirán los españoles europeizados” (1996: 170).

Capítulo aparte merece el fenómeno estético-histórico de la mixtificación de Castilla, no la de los actuales lindes autonómicos, sino como postula Julio Senador su libro *Castilla en escombros* (1915) “entiéndase que nos referimos a toda la región central, incluyendo León, Extremadura, gran parte de Aragón y otra mucho mayor de Andalucía” (1978: 5). Esta región será convertida en una Castilla romántica, histórica madre nutricia de la nación a la que ha dotado de su lengua y su cultura, con un paisaje en todo idealizado, una suerte de *locus eremus* abierto al cielo, causa y a la vez síntoma del carácter del pueblo que lo habita. Esta concepción de Castilla fue ratificada en su misión histórica de “alma de España” por Ortega y Gasset, cabeza visible de la llamada generación del 14, más exitosa en su campaña de concienciación nacional que la anterior, en *La España invertebrada*, ensayo en el que se describe un diasistema de tensión constante entre “periferia y centro”. El discurso de la Castilla sublime –luego, inexistente– fue perpetuado y transformado en un monstruo conceptual durante el franquismo, que lo utilizó “como arma reaccionaria al servicio de un Estado centralizador hasta el paroxismo y uniformizador a machamartillo” (Abellán, 1979-1991: 556-558).

Lo que aquí ha de interesarnos es la plasmación literaria de estos mitos, especialmente del paisaje, en esta literatura y, por supuesto, en la del exilio. En ella, al evocar con nostalgia los parajes de la España perdida, se establece un constante diálogo intertextual. Esto es, por otra parte, indicativo de que con el paso de los años y el devenir del exilio en destierro, la España de los poetas que nos ocupan es cada vez más intangible e idealizada. A pesar de que el género ensayístico fue, con mucho, el vehículo más habitual para la difusión de estas ideas, véanse textos como *En torno al casticismo* (1895) de Unamuno, *El tablado de Arlequín* (1904) de Baroja o *Castilla* (1912) de Azorín, encontramos también otros con función esencialmente estética cuyo fondo ideológico es el mismo. Las ideas noventayochistas tuvieron su expresión poética más célebre en el libro de Antonio Machado *Campos de Castilla* (1912). En este poemario asistimos a un clásico diálogo modernista entre el “reino interior”, en este caso el reino del espíritu del pueblo, y el “reino exterior” del paisaje que habita. Basta tomar como

ejemplo el conocido poema “A orillas del Duero” en el cual el paisaje aparece plasmado bajo la modernista estética de lo decadente y evoca un pasado histórico glorioso de héroes y conquistadores. La muerte espiritual de Castilla se expresa mediante la clásica metáfora manriqueña y su vitalidad perdida se cifra de forma específica en la figura del Cid, otro de los mitos culturales más explotados del pasado nacional. Así, el paisaje, el carácter y la cultura de Taine y la tierra y los muertos de Barrès sobre los que tanto se había teorizado en artículos y ensayos de tema político se sublimaron y convirtieron en materia poética.

Los pensadores noventayochistas, con sus epígonos del 14, y los literatos modernistas ejercieron una influencia vital para comprender el tratamiento y la evolución de 'España' en la obra del conjunto de poetas exiliados, que fueron en muchos casos sus coetáneos y admiradores. Asimismo, constituyeron el primer precedente en España de la existencia de un amplio sector cultural, ajeno y no dependiente del favor de los círculos del poder, que reclamó y asumió un papel preeminente en la construcción del país al que aspiraban. Esta tarea, que los exiliados acometieron desde postulados ideológicos y estéticos análogos, se convirtió en su caso en una misión de resistencia y liberación del país al que deseaban regresar.

1. 2 LOS AÑOS DE LA GUERRA. EL COMPROMISO POLÍTICO Y LOS VERSOS DE URGENCIA

Con la sublevación del ejército contra el gobierno legítimo de la II República y el estallido de la Guerra Civil tiene lugar la fractura definitiva entre *las dos Españas*, de las que ya Machado había hablado en *Campos de Castilla*. El conflicto obligó a una gran parte de los intelectuales y literatos a tomar conciencia del momento político y social que vivían y a posicionarse del lado de la República. Por este motivo muchos de ellos tomaron las armas y acudieron de manera voluntaria al frente para luchar contra el fascismo. Así surgió también la Alianza de Intelectuales Antifascistas, que fundó en agosto de 1936 la revista *El Mono Azul*, en alusión al uniforme de las milicias populares. Esta “hoja volandera”, de espíritu combativo y propagandístico y abierta a cualquier colaboración externa, contenía una popular sección de romances que luego Alberti

recopiló y editó en Argentina bajo el título *Romancero general de la guerra española* (1944).

Pasados los primeros meses, el Gobierno había podido ya organizar debidamente sus fuerzas militares y pasó a atender de manera directa la contienda que se desarrollaba en el plano ideológico. Frente al bando fascista, que identificaba España con la tríada tradición-monarquía-catolicismo, la causa republicana llamaba a la lucha en nombre del pueblo y la cultura. La relevancia de estas dos entidades sublimadas entronca con la concepción del espíritu nacional que habían introducido en España los pensadores decimonónicos. El pueblo debía ser consciente de su relevancia y luchar para defenderse a sí mismo y a la cultura, su gran legado inmaterial.

En este contexto Rafael Dieste, Antonio Sánchez Barbudo, Ramón Gaya y Juan Gil Albert fundaron, con autorización del Ministerio de Propaganda de la República y sufragada por el mismo, la revista *Hora de España*. En el “Propósito” que figuraba en el primer número, editado en enero de 1937, se reconocía que “los diarios, proclamas, carteles y hojas volanderas” eran “artículos de primera necesidad” pero que también eran necesarias “otras publicaciones de otro tono y otro gesto” en las que España pudiera proseguir “su vida intelectual o de creación artística” (Caudet, 1975: 24).

Comprobamos que el frente ideológico que se organizó durante la guerra presentaba cierta pluralidad, aunque el ejemplo de *Hora de España* resulte aquí de mayor interés. Los fundadores de la revista y también sus colaboradores, siempre destacadas personalidades de la época, comprendieron que era necesario ir más allá de la propaganda, pues no la consideraban “el arte [...] exclusivo y propio de la revolución” (Sánchez Barbudo, 1937: 71-72), y crearon un espacio que daba cabida a múltiples asuntos y voces.

La revista publicó numerosos poemas de tema patriótico como “La insignia” de León Felipe, en que reaparece con fuerza la idea de “las dos Españas” y llama a la unidad contra el fascismo, al margen de intereses partidistas, la “Oda a España” de Pedro Garfías, en que esta aparece en peligro como nación histórica, o “Palabras en el fuego” de Lorenzo Varela, en que se habla de una patria nacida del común esfuerzo popular: una “patria con hombres, ciudades y cosechas”. Tampoco falta quien, como José Bergamín en “Europa y el caracol”, sitúa el conflicto en un plano más general. Estos son ejemplos del peso que la concepción

de nación iniciada por los noventayochistas tuvo en poesía, pero su actualidad se demuestra indiscutible en el momento en que no dejan de revisitarse los viejos temas y analizarse los antiguos mitos en clave de “lo español”. Véanse en la propia revista el ensayo “Un camino español: Séneca o la resignación”, de María Zambrano, o “Pintar como querer (Goya, todo y nada de España)”, de José Bergamín.

Hora de España pretendía ser un nexo cultural entre la España anterior y posterior a la guerra, pero para la mayoría de los que participaron en ella esta tarea se prolongó en exilio, donde la dispersión geográfica hacía difícil llevar a cabo proyectos tan aglutinadores como este.

2. DIÁSPORA Y POESÍA: 'ESPAÑA' COMO TEMA Y MOTIVO

Podemos señalar la caída de Barcelona, último refugio del gobierno republicano, como el punto inicial del exilio de los intelectuales españoles. Algunos de ellos, como León Felipe, Cernuda, Guillén o Moreno Villa, ya estaban fuera de España en el momento en que se produce el masivo intento de huida a través de los Pirineos. Francia fue para la mayoría la primera parada del viaje hacia los destinos de acogida. Los países de Hispanoamérica fueron los principales receptores de los refugiados españoles, especialmente México, gobernado entonces por el General Lázaro Cárdenas. México había brindado apoyo diplomático a la República en los foros internacionales durante la el conflicto bélico y luego proporcionó protección al gobierno de Azaña y a los intelectuales fuera de su país. Otros, como Cernuda o Guillén, tuvieron como destino países del mundo anglosajón. Una minoría permaneció en Europa, sobre todo en Francia.

Como indica James Valender, no hay ninguna obra crítica o historiográfica que permita estudiar la producción literaria de los exiliados en conjunto, lo cual resulta extraño si pensamos en la importancia que la República concedía al trabajo cultural (2006: 10). Se publicaron diversas antologías poéticas con este propósito pero en el mejor de los casos presentaban un claro sesgo generacional o la mayoría de los materiales recopilados eran anteriores a 1939.

La antología *Poetas libres de la España peregrina en América*, editada en 1947 en Buenos Aires, se sitúa ya en un nuevo contexto. El prólogo de Rafael Alberti habla de la obra como un acto de protesta ante el “trato ignominioso” al pueblo de España por parte de “los llamados gobiernos democráticos” tras la victoria en la II Guerra Mundial (1947: 7-8). En esta antología se plantea también un problema derivado del hecho anterior que los poetas exiliados debían resolver en lo personal y que tendría consecuencias en lo estético. Hasta entonces habían mantenido un estatus de *refugiados*, pues consideraban su estancia fuera de España como un hecho temporal que terminaría con la derrota de Franco dentro del marco europeo de la lucha contra los fascismos. Cuando la comunidad internacional dio la espalda al gobierno de la República una vez más –recuérdese el Pacto de No Intervención–, los *refugiados* se convirtieron definitivamente en *exiliados*, con todas las consecuencias que ello acarrea. ¿Cuál era su posición en un momento en el que el regreso a España y la restauración del gobierno legítimo resultaba tan poco probable? La respuesta a esta pregunta marcó un cambio de rumbo en la producción poética de la mayoría de los exiliados.

España había estado hasta entonces muy presente en la poesía de la gran mayoría de intelectuales y existía una importante veta de poesía comprometida con la causa republicana. Pero con el derrumbamiento de la esperanza comenzaron a ganar peso actitudes que abogaban por la integración en los países receptores, como la de Juan Larrea en su *Rendición de Espíritu* (1943) –“América es la paloma del espíritu”–. En otros casos la ausencia de esperanza cedió paso a la dolorosa experiencia personal del desarraigo e incluso culminó para algunos en el diálogo con Dios. Todo esto explica que a partir de los años cuarenta el tema de España desaparezca simplemente o se vea cada vez más desdibujado: España era el motivo extraliterario del dolor, pero el dolor era el motivo real de la poesía. Por supuesto tampoco faltó quién siguiese manifestando su anhelo de regresar y se esforzase por seguir manteniendo un vínculo con la patria a través de aquello que no podía serle arrebatado: la cultura.

Las tres líneas generales de tratamiento que presentamos a continuación resultan de agrupar, atendiendo a lo general, las actitudes con las que los poetas quisieron o pudieron afrontar la compleja situación en que quedaron después de la Guerra Civil. La fortaleza personal, la capacidad de adaptación, así como la

militancia ideológica de los autores determinan el posicionamiento vital y, por ende, estético de cada uno de ellos.

2.1 RESISTENCIA Y CONTINUIDAD DEL COMPROMISO POLÍTICO.

2.1.1 UN TIEMPO PARA LA ESPERANZA.

Como ya se ha dicho, la Guerra Civil, o la Guerra de España, tal y como se conocía entonces, representaba para los poetas republicanos un hecho profundamente traumático y una herida imborrable en la historia de España pero nunca una derrota definitiva. Por ello se entendía como necesario continuar escribiendo poesía de resistencia y sobre todo de esperanza.

Uno de los primeros en retomar esta tarea fue Rafael Alberti con su primer poemario en el exilio, *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia (1939-1940)*, publicado en Buenos Aires en 1942. El entusiasmo y la beligerancia de la obra de la Guerra aparecen aquí atenuados por las emociones –dolor y desconcierto– que abruma al poeta (Argente del Castillo, 1986: 37). El “yo” protagonista del poema, que podemos identificar plenamente con Alberti, se halla en París, pero los diversos lugares de la ciudad acaban transformándose ante él en espacios del Madrid del “no pasarán” poblados de recuerdos. El flujo de estos recuerdos solo es interrumpido por la lengua francesa:

Este Jardín de Plantas
y este frío...
París.
[...]
En el Jardín Botánico
había una estatua rota
y una fuente volcada
junto al Museo del Prado.
¿Te vienes a Madrid?
[...]
– Quelle heure est-il, monsieur?
(II, 2003-2006: 259-260)

París activa la memoria que va escupiendo en ráfagas los recuerdos de la guerra, que adquiere en este poemario carácter de epopeya, en un tono típico de

los versos de urgencia de los romances publicados en *Mono Azul*. En este sentido *Vida bilingüe* constituye una prolongación de la “gramática urgente”:

Madrid vencía y resistía
con un poco de pan
amasado por los soldados
y bajo un cielo continuo de granadas
dormía y trabajaba
asombrando hasta las raíces de la tierra,
conquistando hora a hora y dolor a dolor
el ser capital del honor y las libertades del mundo.
(261)

Pero el tono panfletario en la exaltación de las vivencias del conflicto aparece aquí en crudo contraste con otros recuerdos del poeta que muestran su lado más cruento y menos épico:

Geranios y rosales que estallaban
lo mismo que la sangre de los niños,
niños descabezados que volaban
hasta quedar asidos de los árboles
(259)

París se convierte en un espacio transicional para el poeta cuya realidad más inmediata sigue siendo España. Y aunque los recuerdos se presenten de manera repentina y con la nitidez de los traumas revividos no abandona su convicción en la justicia de la causa de España, lo cual es para él garantía de triunfo. El poemario se cierra con la firme voluntad de sobreponerse al trauma para continuar la lucha, ahora desde América, encarnación de la esperanza:

Miremos a otro lado que no resuene a sangre.
Bajo la Cruz del Sur
cambiará nuestra suerte.
América.
(275-276)

Aunque la publicación de *Vida bilingüe* es anterior en su publicación a *Entre el clavel y la espada*, de 1942, debemos entenderlo en la trayectoria de Alberti como una obra de transición. Los poemas de *Vida bilingüe* tienen un carácter fragmentario y “reflejan rápidas impresiones que la emotividad a flor de piel va recogiendo y plasmando” (Argente del Castillo, 1986: 38) en los primeros días de exilio mientras que *Entre el clavel y la espada* es de posterior redacción y presenta un grado de elaboración mucho mayor. Asimismo, si bien su temática es parcialmente análoga, su desarrollo está muy lejos de ese fragor guerrero que todavía aparecía en el poemario anterior.

Alberti expone en el prólogo la naturaleza de la temática del libro: “[...] si mi nombre no fuera un compromiso, una palabra dada, un expuesto cuello constante, tú, libro que ahora vas a abrirte, lo harías solamente bajo un signo de flor, lejos de él la fija espada que lo alerta” (2003-2006, *Poesía II*: 282). Los símbolos de la flor, esto es, el clavel, y la espada han recibido múltiples interpretaciones, mas nuestro parecer coincide con el de Ricardo Gullón, que los ve como “el amor apremiando el corazón del hombre y el arma dispuesta para aniquilarle” (1965:33). Decir 'Alberti', como él mismo reconoce, es decir compromiso, por lo tanto, su consciencia de lo terrible de los hechos vividos no le permite obviarlos en su obra, como hizo, por ejemplo, el “torremarfileño” Juan Ramón Jiménez. En la primera sección del libro, los “Sonetos corporales”, recupera la vertiente más clasicista de su poesía y celebra la trascendencia de la experiencia erótica humana, pero la violencia y la guerra interrumpen esa armonía (Argente del Castillo, 1986: 40). Alberti trata de un modo muy similar la tragedia de la Guerra Civil. La cuarta parte del libro, llamada “El toro en el mar (Elegía sobre un mapa perdido)” está íntegramente dedicada al tema de España. Desde el primer poema el toro se convierte en el mapa de “aquel país”, ya que hasta el decimonoveno poema no encontramos la palabra 'España', lo cual da al poeta independencia de lo concreto y enriquece la elaboración del símbolo. El toro también figuraba al final de *Vida bilingüe* como símbolo de España, permitiendo situarla en el ámbito de las culturas mediterráneas. Esta asociación se retoma para caracterizar el espíritu de España a través de un paisaje de álamos, olivos y naranjos: una “huerta de mares abiertos”. En el toro se cifra también el sufrimiento, pero no la muerte, de España, que aquí no entiende de bandos, pues el toro no se encuentra ni a uno ni a otro lado del mar:

Todos me lo han cogido de los cuernos
y que quieras que no me lo han volcado
por tierra, pateándolo,
extendiéndolo a golpes de metales candentes
sobre la mar hirviendo.
(347)

Desde América el poeta afirma “Te oigo mugir en medio de la noche/ por encima de la mar, también bramando” (2003-2006 *Poesía II*: 358) y la imposibilidad de remediar ese sufrimiento lo atormenta. Pero, al igual que en el poemario anterior, el momento final está presidido por la esperanza. El postrer

poema se plantea como una profecía de la vitalidad recobrada del toro, la reconciliación de los mares y el regocijo de los muertos:

[...]
manos muertas harán salir del suelo,
enramadas de júbilo y laureles.
[...]
Te cantarán debajo tus dos mares,
y para ti los trigos serán puentes
por donde saltes, nuevo toro libre,
dueño de ti de todo para siempre.
(365)

Sin embargo, el toro no es el protagonista único de esta elegía. Si el toro es el mapa y el pueblo de España, el soldado es el símbolo del hombre, y, en un plano más concreto, cada uno de los españoles muertos. La fuerza que lo impulsa a luchar no es otra que el anhelo de continuar una interrumpida experiencia erótica, se encuentra, pues, “entre el clavel y la espada”:

El soldado soñaba, aquel soldado
de tierra adentro, oscuro: –Si ganamos,
la llevaré a que mire los naranjos,
a que toque la mar, que nunca ha visto,
y se le llene el corazón de barcos.

Pero vino la paz. Y era un olivo
de interminable sangre por el campo.
(251)

Como observamos, al final del poema el destino del soldado acaba en una paz sangrienta. Alberti plasma así el sentir de la gran mayoría de exiliados: la guerra como un fracaso de los españoles pero una victoria moral que pronto ha de concretarse, trayendo así justicia para el toro y sus muertos.

Otro destacado ejemplo de poeta político al que el destierro impulsa a continuar su misión en defensa de “la Esperanza misma del hombre que está peregrinando”, como asevera en la presentación de una exposición de Luis Falcini en México (Axeitos 2000:10) es Lorenzo Varela. Al igual que Alberti, Varela es un militante comunista y esto tiene un reflejo inmediato en su visión finalista de la historia, convencido de la “seguridad final de la justicia sobre la tierra”. De este modo, en su libro *Torres de Amor* (1942), una de sus pocas obras en lengua castellana, encuentra una esperanza firme gracias al amor y a la memoria. El poema que abre el libro es un firme alegato al respecto:

Torres en la memoria sustentadas:
aquel amanecer tan pronto fusilado
poca mortaja fue para velaros.
[...]
Paloma o toro, novia o guerrero: torres.
¡Torres de amor del recuerdo,
castillos de la esperanza!
(2000:39-40)

Los terrores de la guerra no han minado todavía el espíritu de Varela. Por ello, defiende la necesidad de seguir escribiendo literatura “de circunstancias” y de no borrar ese tiempo de la memoria. Todo lo contrario: la memoria es uno de los elementos esenciales de este poemario. De hecho, la parte de las “Canciones del soldado” está íntegramente dedicada a rememorar episodios puntuales de la guerra en que el soldado y la naturaleza luchan en simbiosis. Más allá de este libro, la memoria es una de las razones de ser de la poesía comprometida de los primeros años del exilio. Poetas como Alberti, Varela, junto con José Rivas Panedas y Max Aub, como luego veremos, entienden que la memoria, el dar testimonio de lo sucedido, es primordial para probar la justicia de la causa que defienden y convertirla en la causa del pueblo. El triunfo de esta causa no ha de ser el triunfo del odio hacia el fascismo, que a veces se deja notar en su poesía de manera inevitable, sino la victoria de la justicia.

Tras *Vida bilingüe* Alberti había eliminado estos excesos, pero Lorenzo Varela, tres años después del fin del conflicto, mantenía, al lado del dolor, una gran beligerancia y una ingenua y gloriosa visión de la lucha:

Con la alegría del tambor que suena
y nos cita al rescate de la noble bandera,
llamando a los aceros varones al combate
por la palabra España o la palabra Estrella,
o Novia, o Camarada, o Libertad, o Madre:
así quiero canciones, amor, armas.
(42)

En el “Elogio del llanto” (44-49), dedicado a León Felipe, todavía se exalta la “batalla salvadora” y se reitera el compromiso con la República por medio de “la leal memoria enamorada”. Varela llora el presente de España, que aparece entonces como “llaga viva, sin consuelo”, en el que “sólo están alegres los horteras”. En la primera versión, publicada un año antes, el insulto y la ira contra los “brujos sacristanes”, las “beatas tabernarias” y los “notarios metecos”, entre otros, ocupaban buena parte del poema, pero en esta versión han sido

definitivamente suprimidos. Mas la rabia y el odio del poeta siguen quedando muy patentes en composiciones como “Horas del rencor”.

Para Varela el amor también es consustancial al soldado y a su misión, ya que España es esencialmente el feudo del amor a la “madre”, la “novia” y al “camarada”, por eso son de capital importancia los vínculos establecidos durante la juventud: “por una promesa moza/ tengo yo espada de amor” (59). El soldado de este poemario no está entre el clavel y la espada sino que entiende su vida como una síntesis de ambos elementos.

Por último cabe señalar otro aspecto importante de la concepción de España en este libro que evidencia una vez más la filiación comunista del poeta. Y es que en una posición no menos importante que el amor, se encuentra el trabajo, que ya durante la guerra había sido uno de los temas centrales en la poesía de otro comunista, Arturo Serrano Plaja en su obra *El hombre y el trabajo* (1938). Por *Torres de Amor* desfilan “pastoras”, “labradores”, “vaqueros”, “jornaleros”, “viñadores” y “ganaderos”, que para Lorenzo desempeñan las actividades del campo y la naturaleza, las verdaderamente dignas y libres. Así, el campo se convierte, gracias al símbolo del toro en una promesa de victoria:

[...]
mientras la vida, en tanta muerte presa,
vierte lejos de mí su sangre aurora,
ya no queda prado ni dehesa

que no anhelan la voz verdecedora
del toro ardido que acabó en pavesa
soñando el agua de la nueva hora.
(130)

La identificación de su país con lo más orgánico de la sociedad se manifiesta asimismo en el predominio de la forma de canción y de un ritmo rápido con rima sencilla, propia de la poesía neopopularista.

La pasión que se desprende de este poemario pronto tuvo freno. Durante su estancia en México Varela se vio envuelto en las luchas y las intrigas entre las facciones ya existentes en la guerra (Axeitos, 2000: 12). En este contexto escribe la *Primera elegía muladar*, una dura diatriba que a primera vista podría estar dirigida contra Franco, pero que sin embargo iba contra Domenchina. Su traslado a Argentina coincidió con el momento decisivo en que las potencias occidentales daban la espalda a la República, por lo que *Torres de Amor* es su última obra de

esperanza y de combate. En este sentido la trayectoria de Varela ilustra perfectamente el porqué de la desintegración de la España peregrina.

Dentro de la línea de poetas que ponen su obra al servicio de la memoria hemos de destacar a Max Aub, con su *Diario de Djelfa* (1944), y a José Rivas Panedas, con sus *Poemas de España y otros días* (1944). Ambos poemarios ofrecen valiosos testimonios de la terrible suerte que corrieron muchos españoles durante los primeros años de la posguerra.

Tras la huida a Francia, Aub fue uno de los comunistas delatados ante el gobierno de Vichy. Su internamiento en un campo de concentración en Francia fue inmediato, más tarde fue deportado a Argelia, al campo de Djelfa, del que toma nombre su diario.

El libro de Aub es probablemente uno de los que presenta una mayor fidelidad al programa estético propugnado por el PCUS y el PCE desde que en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos el realismo socialista se convirtió, según Stalin, en el método para escribir literatura políticamente correcta (Aznar, 1998: 24-25). A pesar de esto, y como ya hemos visto, Alberti y Varela no renunciaron a la enorme potencialidad semiótica de la poesía porque para ellos, como para muchos otros, no debe ni puede ser un espacio solo ocupado por la realidad.

En cuanto al libro de Aub, la estética realista resulta adecuada para describir la actividad del campo de concentración, como hace en el poema “In Memoriam”. En él los carceleros se reparten la ropa de uno de los presos que ha muerto por el frío e incluso se reproduce su conversación en estilo directo. Sirve también para dar cuenta de la nitidez con que Aub preso recuerda España:

Me acuerdo de Barcelona,
me acuerdo de España toda,
los más pequeños detalles
quedan en mi memoria.
Lo mismo me acuerdo
de los árboles de las Ramblas
que del kiosko de periódicos
de la calle donde me hospedaba.
(*Antología*, 2006: 280)

La realidad inmediata se impone en todo el poemario, incluso cuando aparece momentáneamente el recuerdo de España. Como también podemos

observar Aub experimenta una grave desorientación en un espacio nuevo que instintivamente asocia con España, como ocurría en *Vida bilingüe*, pero a diferencia de Alberti delimita muy bien ambos planos:

[...]
¿Dónde estás España? ¿Es tuya esta hierba?
¿Dónde estás España? ¿Seré yo el que sueño?
¿Dónde estás España? Donde sea te veo.
[...]
Este llano, León. Esta aguanieve, Ávila.
Aquel alto, Burgos. Ese albor, Medina.
(282)

Las circunstancias de Aub no le permiten contemplar su patria adoptiva desde ninguna óptica que no esté dominada por el dolor. Y el tema tampoco tiene demasiado recorrido en el *Diario* pero no deja de ser relevante que España aparezca como un punto de anclaje firme, aun a través de los recuerdos, en un mundo de crueldad y confusión.

Por último, en este apartado debemos comentar los *Poemas de España y otros días* (1944) de José Rivas Panedas. Este poeta fue uno de los abanderados de la poesía deshumanizada dentro de la tendencia del ultraísmo. La guerra supuso para él un brusco revés, pero su compromiso fue firme desde el primer momento. Y, lo que es más, ayudó a fundar la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Su libro, publicado póstumamente en América –tras quedar en libertad su salud no se recuperó–, es un documento poético único de la historia de la España inmediatamente posterior a la Guerra. Muchos de los poemas del libro se disponen como una glosa a un pequeño párrafo introductorio en prosa. En “Se viste de cisne el cuervo” se comenta desde la impotencia la labor del aparato propagandístico del régimen de Franco, que tergiversaba “todos los valores y los términos, con un tipo de sofisma de nueva planta, que ni siquiera es ingenioso, sino cazarro y grosero, que afirma que lo blanco es negro porque sí” (*Antología*: 136).

A la altura de 1944, Rivas Panedas, es el poeta que mantiene una actitud más desafiante contra el franquismo, probablemente porque su experiencia es la más reciente. Por eso lo degrada una y otra vez en sus *Poemas de España y otros días*, como por ejemplo en “Entrada de Franco en Madrid”, en que satiriza a la “tropa fascista” de “espectrales señoritos”, que en su insultante desfile de la

victoria llenan la calle de “olor a mulos” (140) o en “Hoy España está aquí”, donde aparece la “mano afeminada y homicida” de Franco. En este mismo poema también destaca el tema de las dos Españas, división que ahora se convierte en una realidad geográfica:

Ya no es España esa porción geométrica
ocre y azul de geografía.
Ya es dos alas de luz allí y aquí
[...]
(141)

El libro de Rivas adolece de cierto maniqueísmo, ya que entiende el conflicto entre las dos Españas como enfrentamiento histórico entre el bien y el mal, entre la verdad y la mentira, representadas por dos facciones irreconciliables. Como es de esperar el poeta se sitúa del lado del bien y proclama su futuro triunfo:

Aunque no es hora.
Muerte, muerte de siglos; vieja escoria
ante nuestro camino se amontona;
y quieren retener nuestro talones
grises y yertas, frías, flojas sombras.

¡Pero vendrá la hora!
(142)

2.1.2 FIN DE LA II GUERRA MUNDIAL Y CONSOLIDACIÓN DE LA ESPAÑA DE FRANCO. ¿LA LUCHA CONTINÚA?

A partir de 1945 es mucho más difícil hallar obras poéticas que mantengan un optimismo remotamente cercano al de las que acabamos de comentar. Encontramos el *Rimado de Madrid* de José Herrera Petere, aunque en 1946 su publicación constituye un hecho completamente extemporáneo. Había llegado a México en 1939, a bordo del Sinaia, como muchos de sus camaradas, pero este era su primer libro de poesía escrito en el exilio. Durante los primeros años en México cultivó la novela, colaboró en revistas y periódicos y preparó la antología de *Romances amorosos de los Siglos de Oro*, lo que explica la tardía publicación del poemario.

El *Rimado de Madrid* toma su título de la obra de Pero López de Ayala y emplea también el molde métrico de la cuaderna vía, que el poeta dice es “nuestro modo de hablar,/ con ella los antiguos supieron expresar/ las glorias y lacerias del castellano azar” (*Poesía*, 2007: 157). La elección de esta forma responde a un propósito muy concreto del autor: el de ser la voz del pueblo. No en vano había sido durante la guerra, y aun en el exilio, uno de los principales cultivadores del romance, frente a las descalificaciones proselitistas del grupo de *Hora de España* (Salaün, 2009: 86-87). El poemario de Herrera Petere, entre la gesta y la sátira, debe mucho a los intelectuales del 98 cuando reflexiona sobre las causas del desastre. El primer poema, “Aviso sobre España”, incluye de manera explícita muchas de sus ideas, verbigracia, la contradicción esencial de España, el cainismo hispánico o el carácter definitorio del paisaje:

Nadie olvide lo vario o la contradicción
ni la moral vehemencia de nuestra condición;
en la tierra española la justicia es pasión
que troca paz en guerra y guerra en religión.
(149)

Tenemos una patria partida por la mitad,
como todos los pueblos la tienen en verdad;
[...]
Quizá la luz de España es demasiado fuerte,
por llanuras sin árboles como un dogma se vierte;
las cumbres azulean con violencias de muerte,
tal vez este paisaje defina nuestra suerte.
(151)

El paisaje ocupa una parte importante del poemario. “Límites de Madrid” es un homenaje a sus compañeros de la escuela de Vallecas, pues las descripciones de los lugares son afines a sus pinturas (Fuentes, 2009: 43).

Herrera Petere formó parte del grupo de comunistas que participaban en la revista *Nuestro Tiempo*, y aplicaba sistemáticamente el método del realismo socialista, tanto en este libro como en sus novelas. Su compromiso con estos ideales es tal que para él lo heroico es la consecución de un pueblo trabajador unido, como aparece plasmado en “Del mitin de la Plaza Nueva y de lo que sucedió luego”. Y la batalla verdaderamente épica es el enfrentamiento de dos dialécticas sobre lo que debe ser España:

La usura reaccionaria no quería entender
que el pueblo es la riqueza, la fuerza y el poder.
La historia le irritaba por su humano acaecer,
[...]

Para ello, en los salones se inventó un trasnochado
refrito hispanicista de oropel perfumado.
El petimetre hueco hablaba del pasado
de España y de una “nueva teoría del Estado”.
(160)

Ostensiblemente ataca a la Falange y al Ejército, mas si algo distingue a este poemario del resto de la poesía comprometida es que también es crítico con el Gobierno de la República, al que atribuye gran parte de responsabilidad en el desastre por prohibir “al pueblo armarse y vigilar” con lo que “impunes los fascistas podían conspirar, /pactar con Alemania, incendiar y matar” (161). Asimismo, satiriza sin piedad a los republicanos burgueses de la catadura del estudiante Marcelo, que “pensaba que el Estado era segura nave./ Decía: Yo y el pueblo siempre que éste se lave” (172).

La publicación del poemario no podía ser menos oportuna. A nadie importaban ya los pormenores y las causas de la Guerra, sino la realidad de la consolidación del franquismo en España.

Pero dentro del clima general de desánimo que cundió cuando, con independencia de la pertenencia a uno u otro grupúsculo, se vio que el fascismo triunfaba como no lo había hecho en ningún otro país de Europa, podemos encontrar todavía algunos intentos de mantener viva la llama de esperanza.

En los últimos años de la década de los cuarenta tienen lugar los últimos momentos de cultivo intenso de poesía comprometida, siendo la experiencia guerrillera el tema más destacado. La guerrilla se inició en 1944 con la fracasada ofensiva de *la Val d'Aran*, impulsada por la Unión Nacional Española, junto con la *Résistance* francesa, para establecer allí un gobierno provisional de la República. A pesar del fracaso inicial, los guerrilleros consiguieron ponerse en contacto con los grupos que todavía resistían en los montes y las sierras del interior España y desarrollaron una intensa actividad entre 1945 y 1947. Este período coincide con un importante repunte de la poesía de resistencia. Mas no debemos perder de vista que esta tendencia tiene una presencia reducida en obras individuales. Alberti, Semprún, Quiroga Pla o el propio Herrera Petere son solo algunos de los que participaban de la creación de esta poesía heroica y “de circunstancias” publicada sobre todo en revistas vinculadas al PCE como *Cultura y Democracia*, *España Popular* o *Nuestro Tiempo* (Aznar, 1998: 26), lo cual es lógico si pensamos que la UNE, que coordinaba gran parte de la guerrilla, se había fundado bajo su amparo.

Pero podemos encontrar obras como el libro-poema *Fulgor violento* de Juan Rejano, también autor de “Víspera heroica”, de idéntica temática. Dedicado a Pedro Garfías, *Fulgor violento* se edita de forma independiente en 1947, su tono es de encendido entusiasmo. El poema presenta una curiosa concatenación formal de dos romances que se sitúan dentro de la tradición del “romance heroico”:

Cruzando van por las cumbre
los guerrilleros de España.

Ágiles robles de sangre
–un huracán en las ramas–
llevan en la frente sombras
llevan en los ojos brasas,
y una canción en el pecho
de nostalgias y esperanzas
(*La mirada del hombre*, 1988: 126)

y cuatro sonetos de tendencia barroca, plagados de recursos antitéticos, que ocupan el inicio, el centro y el cierre del poema (Albornoz, 1988: 14):

¡Aire bronco de España, aire inflamado,
por sierra y sierra y sierra combatiendo!

Muriendo vive vive, y muere defendiendo
a larga vida el sueño en que ha soñado.
La muerte no halla hueco en sus costado.
No muere el que en la sangre está naciendo.
(123)

En este libro-poema la guerrilla es la resistencia estoica de la patria, representada nuevamente como “El toro de España”, que se alza con “sus astas/ como espadas vengativas”, dispuesto a “vender cara su vida” (123).

Aunque podríamos poner muchos más ejemplos de esta clase de poesía además de la obra de Juan Rejano no lo consideramos necesario, ya que el tratamiento del tema de España es bastante uniforme. De hecho, es casi idéntico al de los versos de urgencia que se escribían durante la Guerra, en los que se ofrecía una visión romántica de la labor de los milicianos y se exhortaba a luchar por la liberación de la patria. Además, la tónica general de estos poemas es la exaltación de figuras concretas como la de Dolores Ibarruri, a la que Rejano dedica *Oda española* (1949), donde la destaca como ejemplo a seguir del heroísmo de una mujer del pueblo. Pero sobre todo son loas y homenajes a los guerrilleros caídos, como el que Alberti tributa a José Gómez Gayoso y Antonio Seoane en sus *Coplas de Juan Panadero* (1949).

Alberti nos ofrece también una de las últimas muestras de poesía comprometida en el exilio ya a la altura de 1961 con una primera edición de sus obras completas. En ellas aparece *Signos del día* (1945-1955), donde reúne poemas que no se editan en libro aparte o que habían aparecido de manera aislada en revistas.

La primera sección, que aquí comentaremos, está compuesta por diversos poemas de tema político motivados por el nuevo escenario internacional al término de la II Guerra Mundial. Alberti muestra su júbilo ante lo que considera el triunfo de los pueblos de Italia (“Un tiempo claro para Italia”), Rusia (“Una paloma blanca”, una apóstrofe a Stalin) y Alemania (“Balada para un día señalado”) pero también considera necesario recordarles que el pueblo de España todavía sufre. En “¡Pueblos libres! ¿Y España?” lanza un grito de socorro mientras opone la paz de la que estos pueblos ya gozan a la agónica situación de España:

La vida es hermosa para todos... menos
para los combatientes españoles;
[...]
Llegó la paz. Y para el niño alumbran
otra vez las estrellas peregrinas.
[...]
Pero el niño español tan sólo advierte
los cometas del hambre y de la muerte.
(Poesía II, 2003-2006: 224-225)

El poeta entiende que “no hay paz en el planeta,/ si el corazón tiene ensordecido” y no habrá paz hasta que no presten oído y respondan al grito de socorro de España que él enuncia. En la “Carta abierta a los poetas, pintores, escritores... de la España peregrina” apela al sentido de la responsabilidad de los artistas exiliados para con la patria:

España dura y dulce, que tuya es nuestra vida.
Todo te lo debemos, y no podemos darte
como pago la triste moneda de olvidarte
(235)

Alberti se esfuerza en dejar claro que la inacción es la complicidad con el enemigo, esta es la idea que reformula una y otra vez:

Si es ruiñeñor del pueblo se ahoga en prisiones,
no cantar claro dándole la mano es darle muerte
(235)

Por otro lado, el momento de redacción de los poemas de *Signos del día* coincide con el auge de las guerrillas, por ello, Alberti no deja de cantar la gesta de los guerrilleros y la UNE (“A la Junta Suprema de Unión Nacional Española”), que eran en ese momento la principal esperanza de España.

A pesar de lo arrebatado del tono, los poemas del libro denotan el cansancio y la desilusión que va calando inexorablemente en Alberti a fuerza de ver como el número de aliados de la República disminuye. Comprobamos cómo emplea un lenguaje con un desarrollo poético mínimo por estar completamente supeditado a la necesidad de que cale la idea que desea transmitir. De hecho, en la última sección, dedicada precisamente a esos supuestos defensores de la libertad que acabaron pactando con Franco, los estadounidenses, se manifiesta claramente la urgencia del poeta. El mensaje es directo y posee un fondo patriótico afectivo que busca conmover y espolear a su público (Argente, 1986: 89):

Cañoneros gaditanos,
veleros cartageneros,
¿mares norteamericanos
han de ver los marineros?

¿Qué han de ver, qué han de mirar?
Si esa mar no es española
es que esa mar no es la mar.
(260)

El agotamiento de Alberti es perfectamente extrapolable a la situación de la mayoría de sus compatriotas a finales de los años cuarenta. En especial por la admisión en 1950 de la España de Franco en las Naciones Unidas, después de que en la Conferencia de San Francisco (1945) la Junta Española de Liberación consiguiese que este organismo no aceptase estados con regímenes fascistas, y la instalación de las bases militares que arriba se denuncia. Podría decirse que la antología de *Poetas libres de la España peregrina en América* fue el resultado del llamamiento a la solidaridad de Alberti en su “Carta abierta”, como también fue la última iniciativa de este tipo que logró ser auténticamente transversal. Al mismo tiempo, se empezó a reconocer que esta poesía políticamente correcta, aunque moralmente pertinente, propiciaba una fórmula reiterativa y solo prolongaba la interrupción que la Guerra había ocasionado en el riquísimo panorama estético anterior. El surgimiento de una nueva generación de intelectuales y poetas en la supuesta España culturalmente yerma de la posguerra fue un alivio para muchos exiliados. Gracias a la aparición de estos sucesores su poesía se vio libre de la

enorme responsabilidad política que hasta entonces había pesado sobre toda la literatura *del* exilio, que fue convirtiéndose paulatinamente en literatura *en* el exilio (Valender, 2006: 18).

Evidentemente, esto no quiere decir que a partir de este momento los poetas escriban de espaldas al pasado reciente de España. Muchos de los que habían puesto su pluma al servicio de la causa popular, como Alberti o Herrera Petere, siguieron teniendo a España muy presente en su poesía. En cambio, ahora lo hacían desde una óptica personal muy dolorida o recreándose en un improbable regreso.

Para cerrar el capítulo dedicado a la poesía comprometida queremos tratar someramente el caso particular de un jovencísimo exiliado de primera generación. Jacinto Luis Guereña había permanecido en Francia tras la caída de la República y había escrito algunas composiciones, como *Poema del dolor y la sonrisa de España* (1945), que compartían el espíritu doliente y combativo de los poetas que acabamos repasar. Pero destacó sobre todo por ser uno de los pocos exiliados que decidió integrarse activamente en el panorama literario de su país de acogida. Encontramos, pues, que su poesía en lengua francesa es mucho más abundante que la escrita en castellano, hasta que en 1971 publica *Noticias* y, más tarde, *Soñada vida* (1973). Con *Noticias*, que aquí trataremos, Guereña consigue ser reconocido dentro la literatura española del momento, ya que se publica en la colección “Poesía” de la provincia de León y obtiene una encomiástica reseña de Emilio Miró en la revista *Ínsula* (Le Bigot, 1998: 321). Este libro fue también un acercamiento estético a la poesía comprometida que se producía y publicaba en España bajo la atenta mirada de la Censura. Los poetas de la llamada generación de los años cincuenta se habían convertido en los nuevos depositarios de la misión de los exiliados, y el libro de Guereña no hace más que confirmarlo cuando se desmarca el discurso que los últimos venían manteniendo. “Inútil resulta estar hurgando en la memoria fugitiva” (*Noticias*, 1971: 38) dice, para luego preguntarse y responderse a sí mismo:

¿por qué tanta fórmula
en heráldica de cansancio
y simiente de orfandad?
Mejor hablar de cosas concretas:
un pueblo con otro
forman la humanidad.
(43)

Guereña intenta desprenderse del lastre del pasado que no ocasiona más que sufrimiento. En su lugar ofrece a España un alegato humanista sustentado en una inquebrantable fe en *la palabra* que no puede evitar ser un eco de lo que Blas de Otero había planteado años antes:

el canto aguarda con paciencia en las rocas del día,
la ilusión se enrosca el cuerpo de la sangre,
todo es o puede ser material de vida, herramienta
con sudor y sueldo y esperanza y felicidad
[...]
voz para
el hombre,
voz para
la palabra,
voz para
los labios,
escalones para
el grito
(38-39)

Este poemario ofrece una curiosa reflexión sobre el papel de los exiliados en el porvenir de España, aunque no nos atreveríamos a decir que se trata de una crítica, sino un intento de recordar que la ilusión era crucial y ellos la habían perdido:

Contraste en lealtad
frente a fugas y abandonos;
[...]
Contrastes de dentro
con los de fuera.
Luces encendidas
al apagarse la tristeza.
Nadie se encoge de hombros
ante el dolor. [...]
Siempre se anda a punto
de vivir.
(41)

Por eso reivindica la poesía vitalista de los que, como Guillén, no dejaron que su *palabra* se resintiese a causa de las circunstancias:

[...]¿Qué
se ganaría
con palabra
desprovista
de clamor
y de cántico?
(43)

El discurso de este poemario es renovador en muchos sentidos, especialmente cuando intenta desmontar la alienación que el concepto *pueblo* había sufrido ya desde la Guerra. En lugar de presentarlo como idea justificadora una postura política, Guereña retoma el verdadero sentido de *intrahistoria*:

Dale más a la rueda
de la pequeña historia, la
tuya y la de la familia,
aunque no seas nada
y el pueblo sea lema para todos
(63)

La fuerza del pueblo proviene de la convivencia esforzada en el ámbito de su “pequeña historia” y muy particularmente de la palabra común –entendamos aquí lengua–. Aunque muchos exiliados fallaron estrepitosamente en lo primero, la lengua hace que el vínculo perdido con la patria pueda ser renovado en cualquier momento. De aquí que España, en tanto es patria, sea indestructible. En suma, esto hace de *Noticias* “un rotundo sí/ a la noción de esperanza” (79) casi inimaginable en las últimas décadas de la poesía del exilio.

2. 2. PERSPECTIVAS SINGULARES: HISTORIA Y UNIVERSALIDAD.

Bajo este epígrafe pretendemos agrupar un conjunto de obras que podrían compartir algunas de las características de la poesía comprometida. Sin embargo, en estas el tema de España y de sus circunstancias políticas no ocupa necesariamente el lugar central. Por esta razón es pertinente estudiarlas separadamente, ya que el tratamiento que se le dispensa no viene dado por una postura militante. Los autores reflexionan largo y tendido sobre las razones y consecuencias del reciente desastre e intentan cuestionarse también qué significa España en su faceta de *mater nutritia* del espíritu o de constructo socio-histórico. Además, muchos poetas comprendieron que, en palabras de Emilio Prados, “España es España, pero no es el mundo” (Díaz de Guereña, 1995: 278) y así encontramos una poesía en que la Guerra y el exilio se inscriben el panorama de la situación mundial, considerando a los españoles como ejemplo representativo de la situación crítica del *hombre* en la Modernidad.

A los poetas que aquí trataremos no los une la fidelidad a una común ideología ni a unos determinados presupuestos estéticos, a diferencia de un buen número de los que hemos agrupado bajo el marbete de “poesía comprometida”. La prueba es que las obras y la visión que estas ofrecen presentan un grado de independencia de los sucesos históricos y de los caminos poéticos que toman los demás exiliados mucho mayor que el de las obras anteriormente tratadas. Aunque esto no quiere decir que en lo extraliterario no haya identificación con la República. La poesía de la que ahora nos ocuparemos no supedita su interpretación de los hechos a ninguno de los grandes metarrelatos –cristianismo, comunismo, nacionalismo– vigentes en el siglo XX. Su peso sigue siendo clave, pero no por su valor intrínseco, sino porque propician a través de su cuestionamiento la búsqueda de la trascendencia en el nuevo panorama socio-político de España.

Sería imperdonable no iniciar este apartado hablando de la obra en el exilio de León Felipe. Llevaba varios años de vida itinerante fuera de España cuando tuvo noticia del levantamiento militar y decidió regresar lo antes posible para poder colaborar en la causa de la República, para él en aquel momento la causa del hombre (Ascunce, 1987: 44), con los medios de que disponía. Ya en España, recitó para todo el que quisiera escucharlo poemas encendidos y panfletarios con una oratoria apasionada y demagógica, como él mismo afirma en el prólogo a su edición mexicana de “La insignia” (García de la Concha, 1986: 66). Su exilio en México comenzó antes de que terminase la Guerra. Fue acogido por Cárdenas en la Casa de España como uno de los más prominentes intelectuales españoles. Durante el viaje a América escribió el primer poema que formaría parte de su obra exiliada: *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña* (1938). Todavía acusaba un aire de soflama y contenía ciertamente una acumulación excesiva de materiales (García de la Concha, 1986: 67), pero en lo esencial responde a la concepción del conflicto que desarrolla en sus siguientes obras. En esta Don Quijote aparece como trasunto de España y se lo describe como el “pobre clown de las bofetadas, que se cae y se levanta una vez, diez veces, cien veces, mil veces, con la palabra *justicia* en la boca” (1981: 26). A partir de esta premisa se pone en marcha la dimensión espiritual del hombre que León Felipe había elaborado a partir de sus lecturas de la Biblia y Walt Whitman. El Quijote-payaso

se convierte entonces en el “hombre prometeico y Cristo aquí solo y erguido” (47). Siguiendo la lógica de la identificación aquí expuesta, el destino de España no es otro que la muerte. Si es el Verbo hecho carne, la salvación y el triunfo de la justicia que demanda mientras es humillada exige su sacrificio. Esta conclusión se hace poesía casi cinco años después en *Ganarás la luz* (1943):

Hispanidad... tendrás tu reino,
pero tu reino no será de este mundo. [...]
Cuando se muera España para siempre, quedará un
ademán en la luz y en el aire... un gesto...
Hispanidad será aquel gesto vencido, apasionado y
loco del hidalgo manchego.
[...]
Hispanidad será este espíritu que saldrá de la sangre
y de la tumba de España... para escribir
un Evangelio nuevo.
(1963: 252-253)

Este libro representa la culminación de la concepción teológica que León Felipe tenía de la cultura española y que, como Guillermo de Torre señala, era pareja a la de su gran amigo en el exilio mexicano Juan Larrea (1963: 19). Además, *Ganarás la luz* se inscribe dentro del ciclo de la “poesía mítica” que comienza con *El payaso*, en el que el poeta escenifica su transición como profeta de la justicia para España a profeta de la justicia en el mundo y para el hombre (Ascunce, 1987: 321). En *El hacha* (1939), segundo poema de este ciclo, proclama el fracaso de España como algo intrínseco a su esencia:

[...]
en esta tierra maldita no hay bandos.
No hay más que un hacha amarilla
que ha afilado el rencor.
[...] ¡Qué viejo veneno lleva el río
y el viento,
y el pan de tu meseta,
que emponzoña la sangre,
alimenta la envidia,
da ley al fratricidio
y asesina el honor y la esperanza!
(145-146)

Esta idea de la España muerta reaparece con *Español del éxodo y el llanto* (1940) en el poema “Está muerta ¡Miradla!”. En él enuncia de nuevo la responsabilidad compartida, pero sin el exceso que suponía el símbolo del hacha, y lanza una airada diatriba contra los eclesiásticos fariseos y los mercaderes que traficaban por puro interés con la religiosidad de España y con la noción de patria.

Con todo, todavía queda lugar para la redención en este libro. La muerte de la patria es ya irreparable, no por la mala acción de mercaderes y fariseos –nunca abandona el mito bíblico–, sino porque sin la “casta prometeica” que ha sido desterrada, “sin el poeta, no podrá existir España”. A esta afirmación siguen los famosos versos dirigidos a Franco de los que después León Felipe se retractó en el prólogo de *Belleza cruel* al comprobar cómo de la tierra había podido brotar una nueva canción:

Tuya es la hacienda,
la casa,
el caballo
y la pistola.
mía es la voz antigua de la tierra.
Tú te quedas con todo
Y me dejas desnudo y errante por el mundo...
mas yo te dejo mudo... ¡Mudo!
¿Y cómo vas a recoger el trigo
y a alimentar el fuego
si yo me llevo la canción?
(120)

Mas el tema central de este poema no es la evocación del desastre, lo que se pretende es reorientar los hechos hacia la causa del hombre, tal es la misión del poeta-prometeo. León Felipe sostiene que “una patria no es más que la cuna de un hombre” e invita al español a descubrir un día, por medio de su tragedia y su llanto, que “es hombre antes que español” (123). Aquí reside el mensaje de esperanza que lanza el poeta: la muerte del pueblo permite al hombre reconocerse como lo que es en primera instancia:

Se ha muerto un pueblo
pero no se ha muerto el hombre.
Porque aún existe el llanto,
el hombre está aquí de pie,
[...]
con su congoja antigua, original y eterna,
con su tesoro infinito
para comprar el misterio del mundo
el silencio de los dioses
y el reino de la luz.
(125)

El planteamiento de León Felipe propone la destrucción de la patria como el inicio de un camino místico hacia la perfección del hombre para integrarse en lo eterno e infinito del mundo. Su respuesta es un ejemplo de reacción místico-mesiánica que suele suscitar el exilio, tal como Angelina Muñiz-Huberman señala

en su protopoética del exilio a propósito de la comunidad hispanojudía (1995: 77: 79). Esto fue lo que León Felipe predicó en sus múltiples viajes por América como profeta de la España peregrina, pero su mesianismo no fue mera estética. Renunció totalmente a su patria en cuanto accidentalidad histórica, pues rechazó todas las ocasiones de regresar que se le presentaron para así poder venerarla en lo que tenía de universal (Capella, 1975: 51). No se debe perder de vista que el motor de todo este camino de perfección espiritual arranca de dos puntos muy concretos que tienen que ver con su percepción de la historia y cultura españolas. El primero era su anticlericalismo, ya anterior a que la Iglesia se convirtiese en cómplice de Franco, que lo impulsó a proponer una nueva exégesis de la Biblia al servicio del hombre. El segundo, tal y como él mismo expone en *Rocinante* (1969), fue la continua reflexión sobre el estrecho vínculo entre la locura y la justicia en *El Quijote*, mito español por excelencia.

Es imprescindible incluir en ese apartado la poesía de Luis Cernuda, que representa una anomalía en el tratamiento del tema de España dentro del conjunto de la poesía del exilio. Su figura resultó extraña para muchos exiliados, pues ya durante la Guerra Civil se había distanciado de lo inmediato de los hechos para intentar buscar un sentido trascendental a la tragedia que lo rodeaba (Valender, 2006: 222). Su exilio comenzó, como el de León Felipe, en el año 1938. En 1941 edita en el Reino Unido toda su obra bajo el título de *La realidad y el deseo*. Aquí Cernuda incluyó su primera poesía en el destierro en el volumen *Las nubes*, que contiene también las “Elegías españolas”, escritas durante el conflicto. La experiencia del exilio, en Reino Unido, México y Estados Unidos, fue intelectualmente muy provechosa para Cernuda, pero no estuvo exenta de coste humano. Por esta razón se transluce en *Las nubes* una crisis identitaria que evidencia su necesidad de pertenencia cultural a España. El poeta acude para reforzar este vínculo a la sempiterna ecuación de paisaje e identidad y comienza a construir un diálogo que enfrenta el paisaje de la tierra que lo acoge y el de Andalucía. La evocación del paisaje andaluz como *locus amoenus* y paraíso perdido, tiene en el caso de Cernuda más que ver con los recuerdos asociados que con la realidad geofísica de la región y lo que esta pueda influir en el carácter de sus habitantes. Los materiales que rescata de la memoria son para él la esencia constitutiva del individuo: las sensaciones, más que experiencias, de la infancia y

juventud luminosas en la España meridional. Esta faceta aparece plenamente desarrollada en *Ocnos* (1943) y podríamos tratarla por separado en el apartado siguiente sobre la experiencia individual del exilio. Interesa aquí por ser el punto de partida de otra línea poética de *Las nubes* que conecta el paisaje con la dimensión histórica de España. Después de la Andalucía de sus horas de júbilo, Cernuda dirige su mirada al norte y a la tierra de Castilla, cuyos paisajes naturales no despiertan el recuerdo personal del individuo, sino el de una colectividad-sujeto histórico. Sin embargo, los dos paisajes no existen separadamente, se superponen, como “vida” e “historia”, en las primeras estrofas del poema “Un español habla de su tierra”:

Las playas, parameras
Al rubio sol durmiendo,
los oteros, las vegas
En paz, a solas lejos;

Los castillos, ermitas,
Cortijos y conventos,
La vida con la historia,
Tal dulces al recuerdo
(*Poesía*, 1974: 268)

La historia que alimenta este libro es principalmente la de la Guerra. Pero los textos que aluden directamente a ella evitan cualquier identificación de las partes. Cernuda se limita a hablar en este mismo poema de los “caínes sempiternos” que “de todo me arrancaron./Me dejan en el destierro”, siguiendo una de las imágenes bíblicas más empleadas para reflejar en conflicto. Pero no cabe dentro de la lógica poética de Cernuda hablar de una dicotomía de caínes y abeles. “Atemporal, la Guerra Civil se halla reducida a un episodio más en la serie infinita de luchas fratricidas” (Sicot, 2003: 73) que asuelan el mundo. Y el “odio”, palabra que se repite una y otra vez en el libro, parece ser la única entidad concreta:

El odio y la destrucción perduran siempre
Sordamente en la entraña
Toda hiel sempiterna del español terrible.
(208)

En este poema a la muerte de García Lorca el poeta acaba por equiparar al caín con el español, convirtiendo el odio en una cuestión casi racial, un evidente eco del pensamiento unamuniano. En esto el sentir de Cernuda es similar al de León Felipe al hacer reparto de responsabilidades e incluso llega a anunciar,

aunque con menos patetismo, la destrucción irrevocable de España en el poema “Impresión de destierro”:

“¿España?”, dijo. “Un nombre.
España ha muerto.
(251)

El camino que toma partiendo de esa misma premisa es bien distinto. Cernuda propone la memoria como cura. En primera instancia, la memoria opera, como ya hemos visto, a través del paisaje: pequeñas impresiones que desencadenan la búsqueda de un tiempo perdido. Pero la otra memoria que pretende restaurar es la de la colectividad para lograr que esta se reconcilie con su propio pasado y símbolos. El mejor ejemplo es el poema “El ruiseñor sobre la piedra”, el más extenso del libro. Está protagonizado por el Escorial, uno de los monumentos arquitectónicos más controvertidos de la historia de España en aquel momento. Por un lado, para los republicanos, representaba un pasado monárquico con el que no podían sentirse identificados, por otro, la Falange lo celebraba como uno de los iconos del 'nuevo Estado'. Se plantea en el poema la necesidad de subvertir estos discursos partidistas “¿qué saben de ella [nuestra tierra] quienes la gobiernan?” (272) y los valores que se le asociaban al Escorial “para devolvérselo al conjunto del pueblo español” (Sicot, 2003: 117). El poeta ensalza la mole granítica en su desnudez, severidad y fortaleza, como esencia de la grandeza histórica de España que permanecerá tras la devastación del odio. Y proclama que lo eterno, bello e “inútil como el lirio” sí quedará de esa España muerta:

Que ha de vivir tu voluntad de piedra.
Ha de vivir, y nosotros contigo.
(276)

En la obra del exilio de Cernuda no encontramos muchos poemas que traten el tema de España de forma específica. Además, se cuida mucho de no caer en la politización de los hechos y, en la inmensa mayoría de los casos, se alude a ellos de forma tangencial dentro de algún marco más amplio. Pero todavía hay, además de en *Las nubes*, algunas composiciones que demuestran que el poeta no era ajeno y tenía todavía muy presente la tragedia de su país, como por ejemplo “1936” en *Desolación de la quimera* (1962).

En este poemario se hace explícita por fin la eternidad de España, que sigue apareciendo como ese lugar donde “ahora todo nace muerto” (476). En el “Díptico español” se acumulan múltiples perspectivas sobre este asunto. La historia de

España vuelve a ser el elemento central, ya que se plantea como desprovista de toda veracidad, una farsa “actuada por enemigos enconados de la vida” (477). Esta afirmación es relevante porque justifica de nuevo la intervención del poeta sobre iconos como el Escorial. Ahora, Cernuda propone su nueva cura al tiempo que arroja luz sobre la identidad de los caínes:

La real para ti no es esa España obscena y deprimente
En la que regentea hoy la canalla,
Sino esta España viva y siempre noble
Que Galdós en sus libros ha creado
De aquélla nos consuela y cura ésta
(482)

La España literaria –no falta nunca la referencia a Cervantes– debe tomar las riendas de la falsa España histórica del “pueblo sin razón, adoctrinado desde antiguo”. El poeta se erige así como profeta servidor de la tierra y de su lengua. Pocos como Cernuda en el exilio poetizaron con tanto acierto el poder para crear una auténtica identidad colectiva y transhistórica del idioma, incluido por defecto, y por ese motivo frecuentemente olvidado, en la noción de cultura:

La poesía habla en nosotros
La misma lengua con que hablaron antes,
Y mucho antes de nacer nosotros,
Las gentes en que hallara raíz nuestra existencia;
No es el poeta sólo quien aquí habla.
Sino las bocas mudas de los suyos
A quien él da voz y les libera.
(478)

Actualmente, no podemos dejar de notar en esta idea del poeta liberador del “pueblo sin razón” un deje de elitismo que habría pasado desapercibido entre muchos de sus compañeros de generación, en su mayoría también de clase adinerada. Cernuda disfrutó de un “exilio dorado” (Guerrero, 2014), pues, además de estar exento de problemas económicos, tuvo la oportunidad de crecer profesionalmente en prestigiosas universidades y también como poeta. De hecho, “[...] la mejor y más honda poesía de Cernuda se escribe en el exilio” (Blanco, 1979: 134). No pretendemos con ello negar el dolor personal que, también para los demás, habría supuesto el destierro, pero su posición de privilegio, creemos, imposibilitó que en su poesía pudiera darse una concepción de España en que la sociedad funciona como un todo. Ni siquiera en el plano teórico que tácitamente aceptaban todos los intelectuales comunistas.

Definitivamente, Cernuda resultó un compañero de viaje incómodo para sus compatriotas en el exilio. Sus poemas para la restauración de la memoria colectiva sobre la conquista de América, el Escorial, y, sobre todo, la figura de Felipe II, véanse “Silla del rey” o “Águila y rosa”, no podían despertar más que suspicacia entre la mayoría de los republicanos. De ahí que en lo referente a su postura sobre la Guerra y la historia de España se le haya asignado frecuentemente el papel de intelectual “heterodoxo” (Blanco, 1998: 290).

Para cerrar este epígrafe trataremos el caso de la poesía de Jorge Guillén, que es, probablemente, de entre los poetas exiliados, el que más tardíamente introdujo en su obra reflexiones e impresiones sobre la guerra y el destierro. En sus primeros años fuera de España todavía insistía en continuar ampliando *Cántico*, cuya última edición por parte del poeta ve la luz en 1950. Siete años más tarde Guillén presentó *Clamor*, una nueva colección iniciada con *Maremágnum* (1957), obra en que nos centraremos. *Clamor* no supuso una ruptura dentro de la “coherencia significativa” que buscaba en toda su obra (Guillén, 1979: 20), sino una ampliación, pero sí mostraba una importante evolución frente al vitalismo que seguía imperando en las sucesivas ediciones de *Cántico*. El ser asombrado ante el mundo de *Cántico* vuelve en esta nueva colección, cuyo subtítulo es *Tiempo de historia*, para enfrentarse de lleno con la realidad de su tiempo. La cara más dura de este enfrentamiento es la que hallamos en *Maremágnum*. El libro reúne una gran cantidad voces que se superponen, creando un contraste de tonos, e incluso géneros, que emula lo caótico de la convulsa sociedad moderna. Con todo, el caos, es únicamente aparente, pues el poeta mantiene la estructura en cinco partes de *Cántico* y distribuye las composiciones mediante una compleja red de simetrías (Díaz, 1993: xx).

Guillén, al igual que Cernuda, se mostraba renuente a dejar translucir en su poesía cualquier tipo de filiación política. Pero no cabe la ambigüedad a la hora de señalar a los “directores del mundo”, nunca al pueblo, como responsables y beneficiarios de la presente epidemia de muerte:

Mientras muchos nos amenazan
Y otros nos muerden,
Los hay que en sus cálculos cuentan
Con... nuestra muerte.
(*Clamor*, 1993: 31)

La totalidad de la obra de Guillén se inscribe en la universalidad y las referencias directas a España son mínimas, sin embargo, sí es posible hallar algunas alusiones dentro del juego de alegorías y símbolos que se da en *Maremágnum*. El tema de España asoma en el contexto de la gran impotencia de “Todos o casi todos los hombres”, como reza el título del poema anterior, y la crisis ética de occidente, donde se ha normalizado la “crueldad/ De los civilizados” (68). El soneto “Europa” muestra, mediante una pirueta mitológica clasicista, la situación de desamparo en que los países europeos la han dejado—“Toro” de nuevo— tras la II Guerra Mundial. Mas el problema de fondo que se plantea, y se seguirá desarrollando a lo largo del libro, es la desensibilización provocada por la continua sucesión de guerras:

Es más fino el azul del oleaje
cuando más espumoso el choque embiste
Contra la roca al tiempo indiferente.

No hay cataclismo que por fin descuaje
Tierra tan embestida y nada triste.
De nuevo Europa y Toro frente a frente.
(32)

Especialmente interesante resulta el poema “Potencia de Pérez”, el más extenso de la primera sección. En él se realiza una sátira alegórica del régimen franquista que Guillén había podido ver de primera mano en sus visitas España en 1949 y 1955. Como es habitual en su poesía, el título contiene la clave del significado de la composición. “Potencia de Pérez” subraya la absurda posibilidad de que goza cualquier individuo sin aptitudes destacadas para convertirse en un guía de masas, una dinámica social que se presenta como aterradora:

¿Cómo entender que un hombre, sólo un hombre
Doblegue a tantos bárbaros unidos
En vientos
De acosos homicidas,
O en grupos de cabezas más agudas
que ese cerebro acorde al fajín?

Fajín hay de Cruzado fulgurante,
Ungido por la Gracia
Del Señor que es el guía
(35)

El mesianismo del “Jefe” Pérez se sustenta en el mismo discurso con que la Falange justificaba la sublevación: la Cruzada en nombre de Dios para salvar España. Pero no olvidemos que Guillén sigue viendo las cosas desde el plano de

lo universal, de hecho, el poema comienza enunciando lo trágico de una circunstancia que reviste generalidad:

Hay tanto encarcelado y humillado
Bajo amontonamientos de injusticia,
Hay tanta patria reformada en tumba
Que puede proclamarse
La paz
(34)

No podemos dejar de notar la amarga ironía que destila el poema cada vez que aparece la palabra “patria”, siempre asociada al triunfo de la paz sangrienta. Y es que el ser luminoso de la poesía de Guillén ha de encontrarse en el mundo con toda una serie de abstracciones, tales como “pueblo”, “patria”, “Estado” o “Dios”, que justifican, desde la justicia, la injusticia y, desde la vida, la muerte:

Guía a través de la guerra
Tan cruelmente justa
Para lanzar un pueblo a su destino.

Destino tan insigne
Que excluye a muchedumbres de adversarios
Presos o bajo tierra:
No votan, no perturban. ¡Patria unánime!
(35)

Pero, sobre todo, imponen una perversa noción de “Verdad”, que mediante la violencia vence y hasta convence, convirtiéndose en la palabra de Dios dictada por el “Jefe”:

Cuanto más resplandece la Verdad,
Más difuntos la cantan.
[...]
Donde hay Fe santamente se asesina
El Jefe
No, nunca se equivoca
(36)

A partir de este momento “Potencia de Pérez” se convierte en el reflejo de la gran locura colectiva que asuela el mundo. La mentira aparece cantada por todas las instituciones en que se sustenta en el régimen, como un gran “coro de coros”: el de la Policía, el de la Burocracia, el de la Iglesia y el del Partido. Este es el gran mundo opresivo que aparece en *Maremágnum*, donde los terrores no son tanto la muerte y el dolor, sino la esquizofrenia del ser puro y la destrucción de los valores del humanismo. Cabe decir que esta esencia y estos valores se encuentran también en peligro en escenarios que en nada se corresponden con el de la España

de posguerra. La vida caótica en la sociedad de consumo, caracterizada a través del léxico de la tecnología, muchas veces en inglés o inserta en las coordenadas culturales del mundo anglosajón, es otra de las causas de ese embrutecimiento. *Maremágnum* es de los títulos de *Clamor* el que presenta una mayor negatividad en este sentido. ...*Que van a dar en la mar* (1960) inicia una reconciliación del ser con el mundo a partir de la experiencia personal del poeta y, finalmente, en *A la altura de las circunstancias* (1963) llegamos a un nuevo panorama en que la historia se plantea como un tiempo abierto (Macrí, 1976: 275-279).

Basten para nuestro propósito las anteriores observaciones sobre el tema de España en *Maremágnum*. Como hemos podido comprobar, Guillén no encuentra en la Guerra Civil heroísmo ni tragedia que puedan ser *per se* objetos poéticos, por lo que no se abre una línea temática específica para tratarlos. España no es patria, ni pueblo, ni aparece como unidad cultural. En su poesía solo tiene lugar en la medida que sus circunstancias históricas son el ejemplo paradigmático de la sinrazón y la injusticia del mundo.

2.3 LA EXPERIENCIA PERSONAL DEL EXILIO: ESPAÑA E IDENTIDAD.

La última tendencia poética, cuyo análisis desarrollaremos a continuación mediante cuatro ejemplos concretos, encarna la vertiente más eminentemente lírica e intimista de la literatura que nos ocupa. Los poetas que aquí trataremos toman como materia poética su experiencia personal del exilio. Razón por la cual la figura que domina por entero las composiciones suele ser un “yo” lírico autobiográfico. Ese “yo” debe asumir su condición de exiliado y, como bien apunta Angelina Muñiz-Huberman, el proceso pasa por desarrollar un carácter que “tiende a la soledad, al idealismo, al enaltecimiento, aunque también a la mezquindad o a la exaltación de falsos valores”. Esto propicia la creación poética de mitos en torno a la patria o el sentido de la vida presente mediante una serie de elementos comunes a los múltiples exilios a lo largo de la historia: “la memoria, la identidad y la integración en el país huésped así como el estado de la nostalgia” (1995: 68).

La relación con España que mantienen mayoría de los intelectuales que incluimos aquí en su poesía no está sujeta a los avatares de su destino político.

Depende principalmente, como enseguida veremos, de su capacidad para adaptarse a sus nuevas circunstancias. La cuestión de fondo que se plantea en su poesía es la de la propia identidad, que se encuentra en estado crítico a raíz del desajuste que la guerra y el exilio suponen en el delicado equilibrio entre el “yo” y el mundo. Las actitudes y emociones que aparecen en esta poesía pueden ser entendidas dentro de un *continuum*. En él los extremos serían, o bien conservar intacto –en el plano de la ficción literaria– el equilibrio anterior a la guerra, o bien la entusiasta construcción de un nuevo “yo” en el seno de la realidad presente. Así, el tema de España debe rastrearse entre los componentes con que los poetas juegan a la hora de reordenar su mundo interior.

Uno de los casos más tempranos de este tipo de manifestaciones literarias es el de Pedro Garfias. Aunque en México continuó su obra política con poemas como la *Elegía a la presa de Dnieprostoi* (1943), escribió durante su estancia en Inglaterra a la espera de embarcar el libro-poema *Primavera en Eaton Hastings* (*poema bucólico con intermedios de llanto*), considerado por Dámaso Alonso como una de las mejores obras poéticas del exilio republicano.

La estructura externa divide el poema en tres movimientos y dos intermedios. Los intermedios suspenden brevemente el desarrollo de las demás partes en los momentos en que el “yo” poético cede al llanto, un motivo que asoma en la etapa ultraísta de Garfias y se convierte en central en su poesía de guerra (Pastor, 1998: 373). En el primer intermedio propone su llanto como la expresión del dolor colectivo de los españoles tras la Guerra Civil, aunque sin aludir de manera explícita a los hechos. Y en el segundo reformula el tema del llanto del pueblo español mientras opone su carácter y circunstancias al de los ingleses.

Sin embargo, la originalidad de Garfias en la conceptualización de España reside en la alegoría que se formula y extiende en los tres movimientos titulados “Primavera en Eaton Hastings”. En lugar de la habitual dialéctica sustentada en el contraste España-madre/España-madrastra, esta es la destinataria de un apóstrofe lírico a la amada ausente. La amada, y también la soledad, se hacen protagonistas desde el comienzo:

“Porque te siento lejos y tu ausencia
habita mis profundas soledades”

(*Poesía completa*, 1989: 297)

Mas la ambivalencia amada-España no es explícita hasta el final de la primera parte, cuando encontramos su nombre por primera vez:

[...]
y aún seguiría viendo con su blancura intacta
quién sabe si dormida, la España que he perdido.
(301)

Garfias “empieza por referirse a la amada o a España en ambivalente interpretación y termina por fundirse en el concepto amoroso de que España es la amada ausente” (Barrera, 1991: 213). Pero la fusión no se realiza de manera abrupta, no es posible una lectura inicial exclusivamente erótica ya que, a la hora de editarlo, Garfias incluyó dos líneas antes del poema en las que dice que este ha sido escrito “a raíz de la pérdida de España” (296). Por lo tanto ambos niveles de interpretación coexisten necesariamente. Así, los rasgos de la amada se revelan a lo largo del poema mediante un léxico de la naturaleza que aproxima *Primavera en Eaton Hastings* a una poesía bucólica con imaginería renovada:

Alrededor de tus tobillos breves
ciñe la luz minúsculos collares
y abrazan a tus brazos poderosos
los tallos y ramas verdeantes
(298)

Pero los términos de la metáfora también son susceptibles de ser invertidos si consideramos que es el paisaje de España, concretamente el luminoso paisaje andaluz, el que está siendo descrito a través de la corporalidad humana. La anatomía de la amada, esto es, el paisaje de Andalucía, aparece gracias a los sutiles ecos que la voz poética encuentra en el paisaje de Eaton Hastings:

El sol azul con cuidadosas manos
rayos y brumas teje, en noble arte,
hasta dejar de tu color, amada,
la piel inmaculada de la tarde.
(298)

Esto activa en la memoria una serie de procesos que permiten que el paisaje se convierta en nexos con la España perdida. Así, la voz desterrada, reelabora su percepción del espacio que ocupa en el presente:

Yo te puedo poblar, soledad mía,
[...]
¿Como, 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
(300)

En suma, este poema constituye un caso típico de la relación que muchos poetas mantienen con España a través de su obra. La nostalgia del país del que han sido arrancados intenta paliarse construyendo en su poesía una suerte de copia ficticia, y, por ende, parcial del mismo, que se alimenta sobre todo de los recuerdos de la infancia y de la juventud. En el caso de los materiales que tienen que ver con el paisaje, podemos afirmar que se trata más de impresiones que de verdaderos recuerdos, ya que, salvo en el caso de Castilla, lo más frecuente es que la estampa resultante sea un *locus amoenus*. El trasladarse a un espacio ideal e idealizado de este tipo suele servir, como en el caso de Garfías, como contraste al llanto o al grito de dolor que la voz lírica entona al perder su referente real.

Al igual que *Primavera en Eaton Hastings*, la obra en el exilio de Domenchina nace del “dolor fecundo”, como escribe en su *Primera elegía jubilar* (1940). Domenchina alcanzó una perfección formal no vista en su poesía de preguerra al tiempo que trataba sobre su conversión en “sombra desterrada”. La experiencia traumática del exilio, nunca sus causas, y el sentimiento de desarraigo son los únicos temas que el poeta tratará obsesivamente hasta el final de su vida en México. En cuanto a las formas métricas, el poeta abandona su afán experimentador de la etapa anterior y pasa a emplear formas clásicas como el soneto, la décima o la lira.

Los títulos de sus obras demuestran la centralidad del tema del desarraigo: *Destierro* (1942), *Pasión de sombra* (1944), *Exul umbra* (1949), *La sombra desterrada* (1950)... El dolor que produce se plasma mediante la imagen múltiple de la sombra que representa una “doble existencia: la anterior en España, que se prolonga en la nostalgia, y la presente, que se proyecta hacia el vacío y la muerte” (Bellver, 1979: 122). Los poemarios ofrecen una gran riqueza de matices a la hora de desarrollar poéticamente su agónica concepción de la vida y del ser humano, que descubre la falsedad tras la trascendentalidad y enfrenta la muerte como único destino. Sin embargo, Domenchina no exhibe ni de lejos tal profundidad en el tratamiento que dispensa a España, a pesar de que es la separación de esta la que

propicia todos los planteamientos abstractos que irán invadiendo a lo largo de los años también el espacio antes dedicado a su evocación.

La *Primera elegía jubilar*, íntegramente escrita en liras, incluía en su primera versión, publicada en *Romance*, referencias a la Guerra Civil que Domenchina elimina en la edición de 1946. En la primera su estoicismo podía interpretarse a la luz de los acontecimientos de la guerra, también en la segunda, ya que sigue apelando a la fuerza moral de los españoles para “que se busque la justicia y no el perdón, porque es esta la fundamental esencia de España y el sacrificio necesario para redimirla” (Bellver, 1979: 107):

¡Ay socavón de España!
¡Como para alcanzarte habrá que hundirse!
El llegar a tu entraña presupone sumirse
en tierra: rescatarse y redimirse.
(*Obra poética*, II, 1995: 142)

Mas en la segunda edición las elegías van precedidas por un prólogo en que Domenchina se autoafirma como “español legítimo” y “desterrado español lúcido” que vive entre las dos sombras, frente al “plurivividor superficial”, que medra gracias al destierro (135). Asimismo, asegura que tuvo que defenderse de unos “falsos testimonios” suscitados por la publicación de la primera elegía. Por ello, cabe una interpretación complementaria del estoicismo de Domenchina como la actitud que adopta ante la actuación de sus compañeros de destierro, a los que dirige una airada diatriba con la *Primera elegía jubilar*. El más directamente aludido fue León Felipe (“–que hace versículos de prosa en trizas–”), como confirma Martínez Blasco (1994: 135-148), pero también a los comunistas, a los que indudablemente se dirigen estos versos:

Feliz el que erradique
de su mente feraz las utopías.
Que nadie nos explique
por sus melancolías
las ajenas congojas y agonías.
(155)

Domenchina difícilmente tolera ninguna interpretación del exilio en clave política o poética que difiera de la suya propia. A propósito de Alberti y Aragon escribe en su prólogo a *El extrañado* (1958): “los que intentan jugar políticamente con el *poder lírico*, frustran, en unos cómicos alardes de facundia ramplona, sus poco sensatas improvisaciones” (1995: 306). Por declaraciones como estas es

comprensible que Domenchina no gozase de la simpatía de los poetas comprometidos y obtuviese respuestas poéticas como la paródica *Primera elegía muladar* de Lorenzo Varela.

En su elegía, y siguiendo a pie juntillas la ecuación Castilla igual a España, Domenchina declara su condición de castellano y español verdadero y se reafirma en su “*noluntad unamuniana*”, de no encontrar descanso hasta su regreso:

Donde vamos –vivimos
por y para volver– nadie se engaña.
Seremos lo que fuimos.
Volveremos, entraña
partida, a ser España –y sólo España.
(165)

Domenchina insistió hasta el final de sus días en que su vida y su poética eran, como las de Unamuno, las del “dolor de España”. Y siguió negando toda posibilidad de arraigo en la nueva tierra en obras sucesivas. En *Pasión de sombra* rechaza de plano la posibilidad de hallar una nueva forma de hispanidad en América, como proponía Larrea,:

No se cumple, en la tierra prometida,
el nuevo mundo afín que descubriste
como una Nueva España bien perdida.
(86)

La asunción por parte de Domenchina del imaginario nacionalista de los noventayochistas no resulta extraña teniendo en cuenta sus antecedentes poéticos tardomodernistas. Aquí la idealización de la patria, que Muñiz-Huberman proponía como rasgo definitorio de la poética del exilio, no constituye un hecho exclusivo, sino que lo que se da es la asimilación del producto terminado en un proceso anterior. No hay, en este sentido, originalidad por parte de Domenchina, pero sí es llamativo que en la *Primera elegía jubilar* emplee su condición de “castellano viejo” para ostentar una superioridad moral desde la que ataca a algunos de sus compatriotas y justifica la inquina de los mismos. Este podría ser un ejemplo de la mezquindad como sentimiento propio de los exiliados de que Muñiz-Huberman hablaba:

Mi desdén castellano
hacia el camaleón de la impostura
es viejo: no me allano.
(158)

[...] la infinita
nobleza de mi sangre, que os irrita.

(165)

La evocación de España también está presente en la *Primera elegía jubilar*, pero inserta entre otros muchos materiales. En los poemarios que Domenchina publica en el exilio suele tener dedicada una sección específica. Tomemos como ejemplo *Destierro*, el primero de ellos, en el que aparecen las “Burlas y veras castellanas”, sección que agrupa composiciones que imitan ciertos aspectos de la poesía lírica tradicional castellana y numerosos cuadros de costumbres con una nota satírica. De estos poemas se desprende una concepción de España que no se distingue ni un ápice de la propuesta de Azorín en su ensayo *Castilla*, de hecho, el libro incluía, a guisa de prólogo, un artículo suyo sobre el tema. En lo sucesivo, la estética que Domenchina emplea para recrear su vida pasada en España no se desvía en ningún momento de este noventayochismo ortodoxo. Las “Burlas y veras castellanas” comienzan con una loa a Castilla, a la que se atribuyen cualidades aplicables también a sus gentes y a su lengua, cuya expansión se celebra:

Castilla la llana...
Caminera y sentenciosa,
¡qué bien habla!
[...]
Nunca en solar nativo
cupieron tus plantas.
Y sembró como andariega
su palabra.
(43)

Aunque aquí no observamos animadversión ni hostilidad, Domenchina sigue afirmando la superioridad, en este caso lingüística, de Castilla refiriéndose en términos muy negativos a otras culturas peninsulares:

Oye el cantar de Castilla,
que no es mentir de gitanos
ni justa de *cantaores*
con oles, palmas y tragos.
(57)

La poética de la sombra que practicaba Domenchina es una de las manifestaciones más comunes de las literaturas del exilio a lo largo de la historia. En el caso del exilio republicano español, tal vez sea el único que la mantiene cómo núcleo central de su obra, pero no podemos por ello olvidar a Concha Méndez ni su segundo libro publicado en el exilio, *Sombras y sueños* (1944). En

él su estética de la sombra se alimenta del tema del destierro, mas no únicamente. La muerte de su madre, así como su fracaso matrimonial con Manuel Altolaguirre fueron las pérdidas que propiciaron que en su poesía aparezca un rango de emociones mucho más amplio que el que observábamos en Domenchina. No repasaremos aquí esta faceta de su poesía, pues consideramos que el ejemplo de Domenchina es suficiente para comprender el papel de escasísima importancia que España, como referente real, juega en estas expresiones.

Pero a diferencia de la gran mayoría de poetas exiliados, Concha Méndez demuestra en *Sombras y sueños* una férrea voluntad de sobreponerse a todo lo externo aislándose dentro de sí para volver a dar sentido a su vida:

Para que yo me sienta desterrada,
desterrada de mi debo sentirme,
[...]
Pero me miro adentro, estoy intacta,
mi paisaje interior me pertenece.
(*Poemas*, 1995: 142)

La relación con la patria se convierte en una fuente de dolor, no por lo que supuso su pérdida, sino porque al mirar hacia delante e iniciar la reconstrucción de sí misma cree estar incurriendo en una irresponsabilidad moral, con lo que se estanca el proceso:

Cuando veo que me crecen
alas para la evasión,
y me siento anclada o presa
por mi sangre a mi razón,
me duelen esas raíces
que me hacen ser y no ser
[...]
(138)

Con todo, la introversión a la que la poeta se somete pasa por fortalecer su mundo interior, es decir, la parte de su vida sobre la que tiene control efectivo, alimentándolo con las imágenes de su vida en España: la verbena de San Isidro en su Madrid natal, el Manzanares, la Sierra del Guadarrama a la que solía ir a esquiar. Existe plena consciencia de que las evocaciones son etéreas, pero no por ello dejan de ser reconfortantes, pues su hija accede a esos parajes de la memoria como una premonición de esperanza. Aunque si hay algo realmente decisivo para la restauración de su paisaje interior es la lectura, que contribuye a su vez a reforzar su vínculo con España y motiva “los breves homenajes que rinde [...] a

quienes son ahora sus poetas preferidos: a Antonio Machado, Bécquer y Rosalía de Castro” (Valender, 1995: 27). Concha Méndez había perdido un hijo, al igual que Rosalía, pero esto es solo el inicio del nexo que une a ambas. En la poesía de Rosalía es capaz de reconocer la expresión de un exilio interior:

Nos movió el mismo dolor...
la misma espina clavada...
la misma fuerza de amor...

Tú, en tu tierra desterrada,
y yo en destierro mayor,
un cantar son nuestras vidas
—canto entre queja y clamor—.
(129)

La influencia de la poeta gallega ayudó sin duda a moldear el motivo de la sombra en la poesía de Méndez. Pero también posibilitó, a propósito de lo que aquí nos interesa, que se crease en ella un espacio en que España podía ser, además de recordada, visitada y descubierta. Esto forma parte sin duda de estrategia de negación con que la poeta reacciona ante las adversidades externas, pues desplaza su universo hacia sí misma para poder crear mediante la ficción poética la ilusión de continuidad. Como podemos comprobar a continuación, el viaje comienza siendo prospectivo y, a medida que avanza el texto, se convierte en una experiencia familiar que está siendo rememorada:

A tu Galicia he de ir
a oír la voz de tus rías.
Y entre la lluvia he de ver
la casa donde morías
[...]
Y te pienso en el jardín
junto a tu mesa de piedra.
Tu árbol y tu soledad,
ambos cubiertos de yedra.
(128)

La negación como respuesta a la crisis identitaria que supone la condición de exiliada no es exclusiva de Concha Méndez. Es, de hecho, una reacción muy común, pues casi todos los poetas la experimentan en algún momento y la exteriorizan gracias a la poesía. El caso de Domenchina, que se aferra al dolor del España y perpetúa con orgullo su existencia de sombra, es una rara excepción.

Paradójicamente, la negación y la evasión conducen, tarde o temprano, a un reencuentro, a veces muy doloroso, con los elementos constitutivos de esa

identidad cultural truncada. La poesía de José Moreno Villa es uno de los casos que mejor muestran este recorrido de ida y vuelta.

En un primer momento parece ser uno de los exiliados que mejor se adaptan a la vida en México. Moreno Villa deposita allí un importante capital afectivo, pues contrae matrimonio con una mexicana y tiene un hijo. Paralelamente, su poesía y su obra de crítica artística se nutren de temas y motivos del folklore mexicano y la cultura indígena, hacia los que demuestra gran sensibilidad como evidencia su ciclo de poemas “Canciones a Xochipili”, su colección de ensayos *Cornucopia de México* (1940) o *Lo mexicano en las artes plásticas* (1948).

Durante sus primeros años en América el tema de España apenas aparece en su poesía de manera expresa. Moreno Villa recupera la expresión más lírica y conceptualmente concentrada de etapas poéticas anteriores. Por eso la especificidad de España a la hora de tratar la temática del destierro estaría fuera de lugar y, por otro lado, no es necesaria para que este referente concreto esté latente, como lo hace bajo la denominación de “ tierra”.

En su primer poemario publicado en el exilio, *Puerta severa* (1941) encontramos la ominosa cercanía de la muerte –simbolizada por la luna– a la que conduce la vejez como una fijación. Esta consatnte temática es la que dota de cohesión a todo el libro. Mas no deja el poeta de reflexionar sobre sus propias circunstancias y la muerte en vida que supone la ruptura definitiva con la patria:

Ésa tu tierra –te dirán– es de polvo,
como todas las patrias del mundo
Pero, no. Tu tierra es la fórmula
archicompleta de tu ser. Eres tú
Eres tú quién quedó más allá de las aguas.
Nunca más te verás.

Y no viéndome, no sabrás decir.
Y quien no dice es como llama muerta.
(*Poesías completas*, 1998: 454-455)

La tragedia de la patria en la poesía de Moreno Villa se convierte en la tragedia de la pérdida del núcleo esencial del “yo”. En este poemario parece ser ya completamente consciente de lo irreversible de su destierro. La imagen de la puerta severa que se cierra contiene la idea de la pérdida de un mundo anterior, que no desaparece, pero le ha sido vedado. Asimismo, sirve al poeta para presentar una ruptura vital definitiva que se asume con resignación estoica y lo impulsa a buscar un nuevo rumbo tanto en su vida y como en su poesía:

He cerrado la puerta severa.
Quedan los campos allí fuera.
[...]
Pongo mi pie
sobre la roca de la fe,

y, desnudo de corazón,
pego en la puerta del perdón.
(457)

Esta nueva puerta parece abrirse en su siguiente poemario, *La noche de verbo* (1942), El sus páginas Moreno Villa parece haber hallado consuelo acercándose a Dios y admirando lo que en su vida hay de experiencia mística a través del hijo que acaba de tener (“Es el Hijo del Hombre y es el Verbo”).

Pero tras esta breve aproximación a la fe, aparece en su poesía posterior todo el haz de sentimientos del desterrado que no había manifestado hasta entonces. Predomina sobre todos los demás la soledad, acrecentada por la vejez que debilita la memoria y hace que sus imágenes se vuelvan borrosas e insuficientes para mitigar el dolor. En el poema “Porteros”, que antes de editarse con los *Poemas escritos en América*, había aparecido en la revista *El Hijo Pródigo*, continúa con la metáfora de la puerta y expresa su anhelo por restaurar el anterior estado de las cosas. La figura de los porteros representa a los que detentan el poder para cerrar o abrir la puerta sin ser conscientes de la trascendencia de sus actos, pero en los últimos versos se desdobra:

No ser portero mío. ¡No ser portero mío!
Dejar abierto el pecho y la frente a los aires,
que se lleven las cosas ancladas en sus cuevas.
(480)

Emerge el “yo” frustrado por no permitirse a sí mismo vaciarse de lo poco que conserva de su vida anterior para abrazar una nueva identidad y abandonar el sufrimiento que le ocasiona su incompletitud. El poemario continúa ofreciendo múltiples perspectivas en torno a este sentimiento de fracaso del “yo”. Así, Moreno Villa se sorprende a sí mismo de su debilidad, pues ahora experimenta, si cabe, una añoranza todavía mayor de su “tierra” que nueve años atrás, cuando dejó España. Esta añoranza se cifra en el elemento habitual de paisaje, aunque en su poesía lo que interesa de este es la carga identitaria que encierra:

Aquí estoy, con los débiles;
las raíces, al aire,
sin su tierra nutricia

ni el jugo del cielo.
Clamando por la nube
hija del Guadarrama
cuyos rayos y truenos
hablan jerga castiza.
Aquí estoy, añorando
los terrones parduzcos
moteados de las encinas
(480)

La solidez perdida de su identidad aparece en estrecha relación con la noción de cultura, particularmente, en su vertiente folkórica y popular. Esto es, los mismos elementos que permitieron a Moreno Villa acercarse mucho más que otros exiliados a la cultura mexicana son ahora los que, al contrario que el paisaje, lo distancian de su tierra, ya que no es capaz de mantenerlos vivos ni en la memoria:

¿Donde están la saeta,
el fandanguillo, el ole,
la soleá y el vito?
La jota aragonesa
que amartilla los nervios,
y el canto montañés,
que traspasa los olmos
[...]
(481)

Y es que el “yo” autobiográfico de Moreno Villa que aparece en estos poemas se reconoce en un estado de identidad ambiguo. Sus fluctuaciones son apreciables a lo largo de todo el poemario en el contraste entre vida y sueño. Por un lado, la realidad se presenta como amenazante, por otro, el sueño conecta al sujeto con lo inefable que hay en él, pero este bálsamo solo proporciona un alivio momentáneo que hace todavía más difícil aceptar la realidad que se le impone:

Con el sauce, vivo.
Con el ciprés sueño

Lánguida rama de sauce
me cuelga entenebrecida.
Lanza de ciprés emerge
de mi piel hasta el misterio.
(485)

Moreno Villa se encontró con que en México no podía ser un verdadero extranjero ni tampoco podía llegar a integrarse por completo. Mientras Domenchina se aferraba a su identidad castellana para dar sentido a su vida y su

poesía en el destierro, Moreno Villa se hallaba atrapado entre la puerta severa, cerrada para siempre, y la puerta abierta a una nueva modalidad del ser que se siente incapaz de introyectar por completo. Este desajuste se hace patente en el plano de lo lingüístico, que impregna hasta lo más cotidiano. En algunos de sus últimos poemas, los del proyecto de *Voz en vuelo a su cuna*, que nunca llegó a terminar, Moreno Villa desea para sí una alteridad completa que le permita reconocerse como un ser íntegro.

¡Hermano, quisiera cambiar de palabra!
Decir en gringo “Buenos días”,
y saludar con unos dólares al panadero.

¿Qué tengo, hermano?
¡Si yo no hablase castellano!
(547)

Como hemos podido ver la estrategia de la negación hace que el poeta describa una trayectoria circular a la hora de tener presente a España en su poesía. Podría decirse que, en primer lugar, la negación poética de España se lleva a cabo *in absentia*, esto es, por omisión. Mas su incapacidad para consumir la asunción de una nueva identidad lo hacen volverse hacia el pasado que lo lastra. Finalmente, tras reconocer que la definición del “yo” acusa el determinismo de la “tierra”, cuyos componentes aparecen arriba explícitos, vuelve a poner en marcha el proceso de la negación –el anhelo de alteridad –, esta vez *in praesentia*.

3. CONCLUSIONES. TENDENCIAS GENERALES.

Hasta aquí creemos haber ofrecido un panorama representativo de las distintas direcciones que tomaron en su poesía los intelectuales exiliados, aunque su enorme riqueza y diversidad no puedan caber en este trabajo. Además, muchos de los poetas cuya obra hemos planteado como ejemplo concilian en su trayectoria varias perspectivas sobre el tema de España. Es el caso de Juan Rejano, autor de *Fulgor violento* pero también de obras en que predominan el deseo de autoconocimiento y trascendencia en el destierro, como en *Fidelidad del sueño y la muerte burlada* (1942), o el tono evocador y la evasión, como en *El Genil y los olivos* (1942).

Como hemos visto, existen dos vías poéticas muy bien definidas en el tratamiento del tema de España: la poesía social y la poesía lírica sobre el destierro.

En el primer caso el tema de España ocupa una posición preeminente a la que se supeditan también los aspectos formales. Por eso se tiende a la composición no estrófica y con influencia neopopularista. O, en caso de emplear moldes métricos definidos, estos son poco rígidos y típicamente medievales como el romance, y, en el caso de Herrera Petere, la cuaderna vía. La predilección por este tipo de formas responde asimismo a la intención de situarse dentro de una tradición poética originalmente española que hiciese de sus voces la voz del “pueblo”. Tal es la expresión de la colectividad de los españoles, que aparece caracterizada como el conjunto de la clase trabajadora, esto es, la parte humana de las fuerzas de productivas, en términos marxistas, que crean la riqueza del país.

A diferencia del resto de tendencias que tratamos en este trabajo, la poesía social del exilio sí puede entenderse como un esfuerzo colaborativo para la consecución de una meta compartida: la continuidad de la resistencia antifascista. Estos escritores forman el colectivo más amplio y cohesionado de la España peregrina, pues tienen en común su militancia política dentro del PCE o, al menos, son simpatizantes del mismo. El PCE había ganado nuevos apoyos entre los intelectuales durante la Guerra Civil y en el exilio seguía contando con una estructura sólida y con un buen número de publicaciones afines en las que confluían importantes voces. Esto permitía a los poetas sentirse integrados en un proyecto interdisciplinar y esperanzador, con lo que su poesía era radicalmente distinta a la de los que se ampararon en su dolor de España.

Esta línea poética es especialmente sensible a la evolución de la situación socio-política de España. Durante los primeros años se canta la gesta del pueblo español que se defendió del fascismo en la Guerra Civil, luego la de los guerrilleros, y, finalmente, la traición de la comunidad internacional. Este último desengaño ocasiona la disgregación estética del que antes era un frente común en la década de los 50. A partir de esto el tema de España en la obra de los mismos poetas comienza a subordinarse a otros, más frecuentemente al binomio destierro e identidad. Paralelamente, el tono apasionado, ya atenuado con respecto al de los versos de urgencia, va dejando paso a la amargura y a la reflexión. Por otro lado, los exiliados de primera generación que todavía continuaban su compromiso con

España lo hicieron a partir de entonces, como atestigua la obra de Guereña, empleando la estética ya consolidada de los poetas del exilio interior.

Esta evolución poética de la mano de los acontecimientos históricos es la esperable si tenemos en cuenta que el tipo de literatura que desde el partido se preconizaba era el realismo socialista, que demandaba que el objeto poético fuera la realidad inmediata. Ahora bien, la cuestión de la referencialidad necesaria del lenguaje presentaba en poesía unos problemas que no eran tan acusados en otros géneros en prosa. Como hemos visto, un buen número de poetas, como Aub o Herrera Petere, entre otros, deciden adherirse a esta estética. Otros, como Lorenzo Varela o Alberti optan por seguir fieles al empleo de recursos como el símbolo o la alegoría, aunque en esta poesía no estén tan elaborados como en otros autores.

La segunda tendencia definida de la que podemos hablar es la que tiene como tema central la experiencia del exilio. El tema de España no se trata de forma específica, sino que subyace bajo las reflexiones que ocasiona el desajuste en la autopercepción del “yo” o es objeto de evocación por medio del paisaje y los recuerdos positivos a él asociados, aunque a veces también asome el fantasma de la guerra.

Los poetas que forman parte de esta tendencia no tienen un objetivo común, pero sí un problema que, desde la individualidad, intentan resolver a través de la ficción poética. En este sentido observamos que incluso los que no habían sido proclives a las formas clásicas con anterioridad, comenzaron a cultivarlas mayoritariamente. Esta propensión de los poetas a un mayor perfeccionamiento formal y al uso de formas métricas cerradas es análoga a la de los poetas de la *Résistance* francesa, que habían acudido al soneto en busca de una “solidez formal que sirve de contrapunto al desorden de lo real” (Salaün, 2000: 599). Pero si hay un denominador común que une a estos poetas es el tono, que rara vez se aleja de la amargura o la nostalgia, junto con la eterna imagen de la sombra.

Esta poesía prueba que el destierro no “aniquila al hombre o contribuye en grado máximo a su formación” (Burkhardt, 1944: 114) necesariamente. Ambas consecuencias pueden confluír muy afortunadamente, pues la propia aniquilación se convierte el tema que conduce a la expresión poética más lograda de muchos exiliados.

Aquí solo hemos tratado cuatro casos en que la actitud hacia la patria perdida es un componente secundario, aunque relevante, pero podríamos haber

incluido a otros poetas que tratan este tema de manera mucho más tangencial. Hablamos de algunos a los que el exilio condujo a introducir en su poesía preocupaciones místico-religiosas nunca antes contempladas en sus trayectorias. Es el caso de Emilio Prados, que en *Jardín cerrado* parece encontrar un camino hacia la “Unidad”, Manuel Altolaguirre o incluso Arturo Serrano Plaja, que había sido uno de los intelectuales comunistas más destacados durante la Guerra. De forma análoga, los poetas que hemos tratado tendía a avanzar hacia una poesía cada vez más metafísica o simplemente evasiva. El tema de España deja el segundo plano para desaparecer, mientras que las consecuencias intelectuales y emocionales de la pérdida de la patria acaban por monopolizar cualquier expresión lírica.

Como ya se ha señalado al comienzo del epígrafe anterior, en la poética del destierro se presenta un rango amplio de actitudes sobre las que puede sentarse la base para la poetización del tema del desarraigo: la negación o la reivindicación, siempre dolorosas, de la identidad española. Las fluctuaciones entre ambas posturas no entienden, como se ha demostrado, de historia política. En términos generales los elementos que intervienen en este diálogo del “yo” con el mundo y consigo mismo son: el paisaje, la lengua y también la literatura. Pero esta tríada no es exclusiva de este tipo de poesía, sino que está presente, aunque con menos protagonismo, en gran parte de las expresiones poéticas del exilio. El empleo del paisaje como elemento definidor del carácter del pueblo aparece constantemente, y, en el caso del paisaje castellano, lo hace bajo una estética que nunca se desmarca del todo del modernismo. A la lengua también apuntan poetas como Cernuda, pero sobre todo aquellos que compartían la idea de Larrea sobre la nueva hispanidad en América, que no tuvo gran recorrido en poesía ya que se desarrolló más bien en ensayos y se debatió en las publicaciones periódicas de los republicanos. En cuanto a la literatura, el mito español más universal es sin duda el del Quijote, sobre el que la mayoría de los poetas reflexionan en algún momento. Unamuno, Machado y Lorca son frecuentemente revisitados, pero sobre todo para recordar sus brillantes trayectorias truncadas por la Guerra.

Por último, la poesía que hemos tratado en el epígrafe 2.2, no puede contemplarse como una tendencia *per se*, ya que no hay ni un objetivo, ni un punto de partida remotamente similares. Hemos tratado esas líneas poéticas como lo que son: propuestas singulares. En el caso de León Felipe sí encontramos que el

tema de España tiene una importancia capital, mas en los de Cernuda y Guillén, así como en Salinas, que no hemos podido incluir, este se trata casi con reticencia. Sobre el interés por la elaboración poética del tema en sí encontramos un afán por integrar la ruptura vital que supuso la Guerra dentro de una trayectoria estética predefinida.

En conclusión, este trabajo sobre el tema de España en la poesía de la primera generación de poetas exiliados no hace más que confirmar lo que ya de antemano podíamos intuir. La disgregación de la España peregrina fue paralela a la desaparición del tema de España en la poesía de sus integrantes. Bien por cansancio psicológico e intelectual, bien por las luchas internas que tuvieron lugar dentro del colectivo, y también en el fuero interno de cada uno de los exiliados, el asunto poético de la patria que la mayoría no llegaría a volver a pisar se fue desdibujando hasta caer prácticamente en el olvido o rescatarse de manera anecdótica.

4. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- Alberti, Rafael, 2003-2006, *Poesía II y III* (eds. Jaime Siles y Robert Marrast). Barcelona: Seix Barral.
- Cernuda, Luis, 1974, *Poesía completa* (eds. Derek Harris y Luis Maristany). Barcelona: Barral.
- Domenchina, Juan José, 1995, *Obra poética* (ed. Amelia de Paz). Madrid: Castalia.
- León Felipe, 1963, *Obras completas* (ed. Andrés Ramón Vázquez). Buenos Aires: Losada.
- León Felipe, 1981, *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña*. Madrid: Visor.
- Garfias, Pedro, 1989, *Poesía completa* (ed. Francisco Moreno Gómez). Córdoba: La Posada.
- Guereña, Jacinto Luis, 1971, *Noticias*. León: Institución Fray Bernardino de Sahagún.
- Guillén, Jorge, 1993, *Aire nuestro. Clamor* (ed. Francisco J. Díaz de Castro). Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- Herrera Petere, José, 2007, *Poesía, I* (ed. Narciso Alba Hervalejo). Guadalajara: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Méndez, Concha, 1995, *Poemas: (1926-1986)* (ed. James Valender). Madrid: Hiperión.
- Moreno Villa, José, 1998, *Poesías completas* (ed. Juan Pérez de Ayala). México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios; Fondo Eulalio Ferrer- Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Rejano, Juan, 1988, *La mirada del hombre: nueva suma poética (1943-1976)*. Barcelona: Anthropos.
- Valender, James y Javier Rojo Leyva, 2006, *Poetas del exilio español: una antología*. México D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios : Fondo Eulalio Ferrer.
- Varela, Lorenzo, 2000, *Poesía completa* (ed. Xosé Luís Axeitos). Sada: Edición do Castro.

5. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Abellán, José Luis, 1979-1991, *Historia crítica del pensamiento español. La crisis contemporánea 1875-1936*, vol.5. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- Alberti, Rafael, 1947, “Palabras”, en *Poetas libres de la España peregrina en América*. Buenos Aires: Editorial Ontallay.
- Alberti, Rafael (ed.), 2006, *Romancero general de la guerra de España*. Madrid: Visor.
- Albornoz, Aurora de, 1988, “Introducción” en *La mirada del hombre: nueva suma poética (1943-1976)*. Barcelona: Anthropos.
- Argente del Castillo, Concepción, 1986, *Alberti: Poesía en el destierro*. Granada: Universidad.
- Ascunce Arrieta, José Ángel, 1987, *La poesía profética de León Felipe*. San Sebastián: Universidad de Deusto.
- Axeitos, Xosé Luís, 2000, “Introducción” en *Poesía completa*. Sada: Edición do Castro.
- Aznar Soler, Manuel, 1998, “El Partido Comunista de España y la literatura del exilio republicano (1939-1953)” en *El exilio literario español de 1939. Actas del primer congreso internacional. II*. San Cugat del Vallés: Associació d'Idees: GEXEL.
- Barrera López, José María, 1991, *Pedro Garfias: poesía y soledad*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- Bellver, Catherine G., 1979, *El mundo poético de Juan José Domenchina*. Madrid: Editora Nacional.
- Bellver, Catherine G., 2001, “Los exilios y las sombras” en *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1989-1986)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Blanco Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zabala, 1979, *Historia social de la Literatura Española*, III. Madrid: Castalia.
- Blanco Aguinaga, Carlos, 1998, “Ecos del del discurso de la hispanidad en poetas del exilio: el caso de Cernuda” en *El exilio literario español de 1939. Actas del primer congreso internacional. II*. San Cugat del Vallés: Associació d'Idees: GEXEL.

- Burckhardt, Jacob, 1944, *La Cultura del Renacimiento en Italia*. Buenos Aires: Losada.
- Capella, María Luisa, 1975, *La huella mexicana en la poesía de León Felipe*. México: Finisterre Editor.
- Caudet, Francisco (ed.), 1975, *Hora de España (Antología)*. Madrid: Ediciones Turner.
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel (ed.), 1995, *Correspondencia (1957-1962)*. Valencia: Pre-Textos.
- Fuentes, Víctor, 2009, “Visiones de, y desde, el exilio en José Herrera Petere” en *Vanguardia y exilio. Actas del I Congreso Internacional de Guadalajara*. Guadalajara: Diputación provincial de Guadalajara.
- García de la Concha, Víctor, 1986, *León Felipe. Itinerario poético*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Gullón, Ricardo, 1965, “Alegrijas y sombras de Rafael Alberti: (segundo momento)” en *Asomante*, n. 2, pp. 22-35.
- Guerrero, Rafael, 2014, “Andaluces y asturianos fueron discriminados como exiliados en América Latina” en prensa. <http://www.publico.es/politica/527846/andaluces-y-asturianos-fueron-discriminados-como-exiliados-en-america-latina>. Consultado 22/06/2014.
- Guillén, Jorge, 1979, *El poeta ante su obra*. Madrid: Hiperión.
- Larrea, Juan, 1943, *Rendición de Espíritu. Introducción a un Mundo Nuevo*. México: Cuadernos Americanos.
- Le Bigot, Claude, 1998, “Jacinto Luis Guereña en el exilio: su labor de poeta y antólogo” en *El exilio literario español de 1939. Actas del primer congreso internacional. II*. San Cugat del Vallés: Associació d'Idees: GEXEL.
- León Felipe, 1969, *Rocinante*. México: Finisterre.
- Machado, Antonio, 1976, *Antología poética*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Macrí, Oreste, 1976, *La obra poética de Jorge Guillén*. Barcelona: Ariel
- Martínez Ruiz, José Augusto Trinidad (Azorín), 1995, *Castilla*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.

- Martínez Blasco, Ángel, 1994 *Estudios de literatura española contemporánea : Unamuno, Machado, Valle-Inclán, Juan Ramón, León Felipe, Domenchina, Salinas*. Kassel: Reichenberger.
- Muñiz-Huberman, Angelina, 1999, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees: GEXEL y Universidad Autónoma Nacional de México.
- Ortega y Gasset, José, 2009, *La España invertebrada*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- Pastor Pérez, María de Lourdes, 1998, “Exilio y llanto en la poesía de Pedro Garfias” en *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*. Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees: GEXEL
- Salaün, Serge, 2000, “La poesía española en el exilio o la continuidad (1938-1955)” en *Sesenta años después. Las literaturas del exilio republicano español de 1939. Actas del II Congreso Internacional*. Sant Cugat del Vallès:.
- Salaün, Serge, 2009, “José Herrera Petere: la lealtad al romance” en *Vanguardia y exilio. Actas del I Congreso Internacional de Guadalajara*. Guadalajara: Diputación provincial de Guadalajara.
- Sánchez Barbudo, Antonio, 1937, “La adhesión de los intelectuales a la causa popular” en *Hora de España*, n. 7, pp. 70-75.
- Sánchez Illán, Juan Carlos, 2002, *La nación inacabada: los intelectuales y el proceso de construcción nacional (1900-1924)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Senador, Julio, 1978, *Castilla en escombros*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- Serrano Plaja, Arturo, 1978, *El hombre y el trabajo: poesía*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Sicot, Bernard, 2003, *Exilio, memoria e historia en la poesía de Luis Cernuda*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Torre, Guillermo de, 1963, “Introducción” en *Obras completas*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Unamuno, Miguel de, 1996, *En torno al casticismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Valender James (ed.), 1995, “Introducción” en *Poemas (1926-1986)*. Madrid: Hiperión.

Valender, James y Gabriel Rojo Leyva(eds.), 2006, *Poetas del exilio español: una antología*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: Fondo Eulalio Ferrer.