

El número especial de *Lingue e Linguaggi* sobre "Exilio e insilio en las literaturas hispánicas" centra su atención en el análisis de la representación cultural, política y social del tema del exilio y el exilio interior en la producción de autores iberoamericanos. La literatura sobre y de los exiliados sigue gozando de una grande popularidad de crítica y de lectores, a pesar de haber sido examinada ya desde varias perspectivas; tal vez, el argumento sigue suscitando interés porque se trata de un tópico que afecta la sociedad actual vinculándose a algunas esferas del saber y de la cultura humana. Por esta razón, un examen exhaustivo de la escritura de los desterrados no puede prescindir de elementos existenciales e intimistas del ser, elementos que se manifiestan, por ejemplo, en lo que es la representación del exilio interior en la escritura autobiográfica. A diferencia de la narración sobre el destierro político de varios intelectuales hispánicos, que se han beneficiado de distintos estudios científicos sobre todo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, el exilio interior, el translinguismo y la historia de los autores de segunda generación, como por ejemplo la comunidad *nepantla*, no han sido profundizados suficientemente todavía. Los trabajos que constituyen este número especial de la revista tienen por objetivo entonces la creación de un diálogo fructífero y propositivo entre las distintas formas de exilio.

Contribuciones de:

Carmen Bullosa
Martha L. Canfield
Alessia Cassani
Luz Mary Giraldo
Florinda F. Goldberg
Aarón Lubelski

Francisco José Martín
Giovanna Minardi
Angela Sagnella
Diego Símini
Carmelo Spadola

Lingue e Linguaggi

vol. 50 - Special Issue 2022



Exilio e insilio en las literaturas hispánicas

Editado por

Martha L. Canfield
Diego Símini
Carmelo Spadola

Lingue e Linguaggi

vol. 50 - Special Issue
2022



Università del Salento

Lingue & Linguaggi

50/2022

Número especial

Exilio e insilio en las literaturas hispánicas

Editado por
Martha L. Canfield
Diego Símini
Carmelo Spadola



UNIVERSITÀ
DEL SALENTO

2022

LINGUE E LINGUAGGI

Pubblicazione del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento. Tutti i contributi pubblicati in *Lingue e Linguaggi* sono stati sottoposti a double-blind peer-review.

Numero 50/2022

COMITATO DI CONSULENZA SCIENTIFICA DELLA RIVISTA

Orietta Abbati, Università di Torino
Jörn C. Albrecht, Rupprecht-Karls-Universität Heidelberg
Pedro Álvarez de Miranda, Real Academia Española
Carmen Argondizzo, Università della Calabria
Sara Augusto, Universidade de Coimbra
Gabriele Azzaro, Università di Bologna
Marcos Bagno, Universidade de Brasília
Carla Barbosa Moreira, CEFET-MG, Brasile
Jean-Philippe Barnabé, Université de Picardie (Amiens, Francia), France,
Simona Bertacco, University of Louisville, USA
Marcella Bertuccelli, Università degli Studi di Pisa
Silvia Betti, Alma Mater-Università di Bologna e ANLE, Italy
Francesco Bianco, Univerzita Palackého v Olomuci
Alessandro Bitonti, Masaryk University, Czech Republic
Jean-Claude Blachère, Université Paul Valéry, Montpellier III
Chiara Bolognese, Universidad Autónoma de Barcelona
Maria Bortoluzzi, Università degli Studi di Udine
Lorella Bosco, Università degli Studi di Bari
Maria Luiza Braga, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Cristiano Broccias, Università degli Studi di Genova
Silvia Bruti, Università degli Studi di Pisa
Sandra Campagna, Università degli Studi di Torino
Catherine Camugli Gallardo, Université Paris Ouest – Nanterre
Xelo Candel Vila, Universitat de València
Martha Canfield, Università degli Studi di Firenze
Manuel Carrera Diaz, Universidad de Sevilla
Alessandro Cassol, Università degli Studi di Milano
Gabiella Catalano, Università di Roma "Tor Vergata"
Paola Catenaccio, Università degli Studi di Milano
Marco Cipolloni, Università di Modena e Reggio Emilia
Carmen Concilio, Università degli Studi di Torino
Alessandro Costantini, Università degli Studi di Venezia
Pier Luigi Crovetto, Università degli Studi di Genova
Giorgio de Marchis, Università Roma Tre
María del Valle Ojeda Calvo, Università degli Studi di Venezia "Ca' Foscari"
Jean-Christophe Delmeule, Université Charles De Gaulle, Lille 3
Gabiella Di Martino, Università degli Studi di Napoli
Marina Dossena, Università degli Studi di Bergamo, Italy
Jean-François Durand, Université Paul Valéry, Montpellier III
Claus Ehrhardt, Università degli Studi di Urbino
Roberta Facchinetti, Università degli Studi di Verona
Federica Ferrari, Università degli Studi di Bologna
Teresa Ferrer Valls, Universitat de València
Luisanna Fodde, Università degli Studi di Cagliari
Giuliana Elena Garzone, Libera Università IULM di Lingue e Comunicazione
Sara Gesuato, Università degli Studi di Padova
Barbara Gori, Università degli Studi di Padova
Enrico Grazi, Università degli Studi Roma Tre
Dorothee Heller, Università degli Studi di Bergamo
Laeticia Jensen Eble, Universidade de Brasília
Mersini Karagevrekci, University of Macedonia
Jean René Klein, Université catholique de Louvain
Emil Lefe, Centro di Studi Albanologici, Tirana
Elena Landone, Università di Sassari
Anna Maria Laserra, Università degli Studi di Salerno
Lucilla Lopriore, Università degli Studi Roma Tre
Monica Lupetti, Università di Pisa
Stefania Maci, Università degli Studi di Bergamo
Aldo Antonio Magagnino, Professional literary translator, Italy
Francisco Martín, Università degli Studi di Torino
Daniela Mauri, Università degli Studi di Milano
Selena Millares, Universidad Autónoma de Madrid
Sandro M. Moraldo, Università di Bologna
Rafael Morales Barba, Universidad Autónoma de Madrid, Spain
Mara Morelli, Università degli Studi di Genova
Martina Nied, Università di Roma Tre
Liana Nissim, Università degli Studi di Milano
Vincenzo Orioles, Università degli Studi di Udine
Elisa Perego, Università degli Studi di Trieste
Francesco Saverio Perillo, Università degli Studi di Bari
Elena Pessini, Università degli Studi di Parma
Salvador Pippa, Università Roma Tre
Diane Ponterotto, Università di Roma "Tor Vergata"
Franca Poppi, Università di Modena e Reggio Emilia
Chiara Preite, Università di Modena e Reggio Emilia
Virginia Pulcini, Università di Torino
Lupe Romero Ramos, Universidad Autónoma de Barcelona
Alessandra Riccardi, Università di Trieste
Silvia Riva, Università degli Studi di Milano
Federica Rocco, Università degli Studi di Udine
José-Carlos Rovira Soler, Universidad de Alicante
Mette Rudvin, Università di Bologna, Italy
Vincenzo Russo, Università di Milano
Rita Salvi, Università di Roma "La Sapienza"
Antonio Sánchez Jiménez, Université de Neuchâtel
Barbara Sasse, Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"
Julián Sauquillo Gómez, Universidad Autónoma de Madrid
Michael Schreiber, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz
Ronny F. Schulz, Christian-Albrechts-Universität su Kiel
Marcello Soffritti, Università degli Studi di Bologna
Elena Spandri, Università degli Studi di Siena
Valeria Tocco, Università di Pisa
Ilda Tomas, Università di Granada, Spain
Georgina Torello, Universidad de la República (Montevideo)
Nicoletta Vasta, Università di Udine
Germán Vega García-Luengos, Universidad de Valladolid
Ivan Verc, Università degli Studi di Trieste
Graciela Villanueva, Université de Paris Est Créteil Val de Marne
Itala Vivan, Università degli Studi di Milano
Bryan Weston Wyly, Università della Val D'Aosta
Raúl Zamorano Farías, Universidad Nacional Autónoma de México

DIRETTORE RESPONSABILE: Maria Grazia Guido, Università del Salento

DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI E DIRETTORE SCIENTIFICO: Maria Grazia Guido, Università del Salento

JOURNAL MANAGER: Pietro Luigi Iaia, Università del Salento

COMITATO DI REDAZIONE: Marcello Aprile, Yasemin Bayyurt, Miguel Bernal-Merino, Francesca Bianchi, Gualtiero Boaglio, Thomas Christiansen, Alessia Cogo, Rosita D'Amora, Giulia D'Andrea, Antonella De Laurentiis, Maria Luisa De Rinaldis, Gian Luigi De Rosa, Martin Dewey, Jorge Diaz Cintas, Giulia Andreina Disanto, Maria Renata Dolce, Monica Genesin, Maria Teresa Giampaolo, Barbara Gill Fivela, Mirko Grimaldi, Maria Grazia Guido, Gerhard Hempel, Pietro Luigi Iaia, Marcella Leopizzi, Elena Manca, Simona Mercantini, Antonio Montinaro, Gloria Politi, Luciano Ponzio, Mariarosaria Provenzano, Irene Romera Pintor, Amalia Rodríguez Somolinos, Alessandra Rollo, Virginia Sciutto, Diego Simini, Anne Theissen, Elena I. Trofimova, Natasha Tsantila.

DIREZIONE E REDAZIONE

Dipartimento di Studi Umanistici

73100 LECCE, via Taranto, 35

tel. +39-(0)832-294401, fax +39-(0)832-249427

Copertina di Luciano Ponzio: *Ecriture* (particolare), 2007.

© 2022 University of Salento - Coordinamento SIBA

<http://siba.unisalento.it>

ISSN 2239-0367

eISSN 2239-0359 (electronic version)

<http://siba-ese.unisalento.it>



Indice

CAPÍTULOS

- 5 MARTHA L. CANFIELD, DIEGO SÍMINI, CARMELO SPADOLA, *A modo de prólogo*
- 7 CARMEN BOULLOSA, *Una breve escena para José Martí: ¿Hijo o padre?*
- 11 MARTHA L. CANFIELD, *Exiliados, transterrados y translingüistas desde y hacia Hispanoamérica*
- 23 ALESSIA CASSANI, *Generación Nepantla. Los poetas hispanomexicanos y la idea de la patria*
- 41 LUZ MARY GIRALDO, *Imaginario del exilio en la narrativa colombiana contemporánea*
- 61 FLORINDA F. GOLDBERG, *Alicia Kozameh: Los saltos del exilio*
- 67 AARÓN LUBELSKI, *El exilio en Onetti. Entre ficción y realidad*
- 75 FRANCISCO JOSÉ MARTÍN, *Zambrano en Chile. A propósito de la Antología de Federico García Lorca*
- 105 GIOVANNA MINARDI, *Los escritos de Clorinda Matto de Turner desde el exilio: el derecho de pensar y expresar el pensamiento*
- 119 ANGELA SAGNELLA, *“Partir es siempre partirse en dos”:* una aproximación a las palabras del exilio en la poética de Cristina Peri Rossi
- 137 DIEGO SÍMINI, *Hacia un enfoque crítico del Diario de mi vida de José María Lamana como fuente testimonial y documento lingüístico*

155 CARMELO SPADOLA, *En el Jardín cerrado de Emilio Prados.*
Entre destierro y exilio interior

A MODO DE PRÓLOGO

MARTHA L. CANFIELD¹, DIEGO SÍMINI², CARMELO SPADOLA²

¹UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE, ²UNIVERSITÀ DEL SALENTO

En febrero de 2021, por iniciativa de la Università del Salento, junto con la Università di Catania y la Università di Firenze, se realizó un coloquio telemático al que participaron numerosos estudiosos y académicos de muchos países. La idea de organizar este coloquio surgió en los meses en que el mundo parecía estar aplastado por la veloz difusión de un virus y por las medidas draconianas que las autoridades de gran parte del mundo adoptaron, en la intención declarada de limitar la difusión del virus.

Los que promovimos ese coloquio hicimos el intento de aligerar el aislamiento forzoso al que estábamos obligados echando mano de las relaciones científicas y académicas y, como estábamos todos en una curiosa condición de “exiliados en casa”, se nos ocurrió que el tema más adecuado para el coloquio era precisamente el exilio. Como nos ocupamos de literaturas hispánicas, centramos nuestra atención en ellas.

El coloquio fue todo un éxito. Además de los ponentes, hubo una nutrida participación de público, un centenar de personas desde varios rincones del mundo. En la rueda de intervenciones, al final, nació la idea de realizar una publicación, que no fueran actas, sino que se inspirara en la reunión virtual que acababa de llevarse a cabo. A continuación, se realizaron gestiones que dieron como resultado la acogida de la revista “Lingue e Linguaggi”, del Dipartimento di Studi Umanistici de la Università del Salento, cuyo consejo de redacción aceptó publicar un número monográfico, que es que el lector tiene en sus manos, o más probablemente cargado en su pantalla. Por esta razón, es nuestro deseo expresar aquí nuestro agradecimiento a la directora de la revista y del departamento, la profesora Maria Grazia Guido, a la precedente *review manager* de “Lingue e Linguaggi”, la profesora Francesca Bianchi y al nuevo manager, el profesor Pietro Luigi Iaia, y al colectivo redaccional, que aprobó por unanimidad nuestra propuesta.

Este número monográfico no puede definirse “publicación de actas”, por la sencilla razón de que lo que los ponentes dijeron en aquella ocasión coincide solo circunstancialmente con lo que se publica, y cabe subrayar que a los participantes del coloquio, Carmen Boulosa, Luz Mary Giraldo, Florinda Goldberg, Giovanna Minardi, Aarón Lubelski, Mária Russotto, y

los organizadores Martha L. Canfield, Diego Símini y Carmelo Spadola, se sumaron, enriqueciendo nuestro volumen, las contribuciones de Alessia Cassani, Francisco José Martín Cabrero y Angela Sagnella.

Si tuviéramos que individualizar unas líneas específicas de investigación entre los trabajos que publicamos, pensamos que aflora la necesidad compartida de entender, de elaborar el exilio de los intelectuales españoles e hispanoamericanos que sufrieron (y sufren) la privación de la patria, el alejamiento de su entorno vital. Desde luego, un elemento importante es que todos los ensayos se centran en la palabra escrita, bien testimonio o reelaboración literaria. El exilio es una de las situaciones más dolorosas que puede sufrir un ser humano, y por esta misma razón, como la comunicación, la escritura, es una de las formas que pueden atenuar el dolor moral, disponemos de mucha escritura con respecto al exilio. Por otra parte, Latinoamérica y España presentan, en su historia, una serie considerable de situaciones en que una parte de sus habitantes fueron obligados a irse, he aquí que el exilio es un tema central de las literaturas en lengua española.

Les deseamos una lectura instructiva y, dentro de lo posible por la tristeza del tema, agradable.

UNA BREVE ESCENA PARA JOSÉ MARTÍ ¿Hijo o padre?

CARMEN BOULLOSA
MACAULAY HONORS COLLEGE

Abstract – In this work we investigate how the Anglo-American world was present, paradoxically, in José Martí’s poetry, given that even though the Cuban poet lived in the United States, never stopped to consider them a danger for the Latin American countries. So, the assumption is that Martí was between two languages and two cultures apparently very far from each other. Other aspect we approach is the poetic model of Rubén Darío, certainly the main fomenter of Modernism in the New and the Old World. He represented a father for Martí, really a master.

Keywords: Rubén Darío; José Martí; Modernism; poetry.

*El hijo, y su padre. El maestro y su alumno.
La noche aquella en Hardman Hall, la del
único y último abrazo. El abrazo que todavía
no termina.*

(S. Ramírez, “Hijo y padre, maestro y
discípulo”, 2002).

Bien sabido: José Martí pasó la mayor parte de su vida adulta en Nueva York. Es la ciudad que eligió como base y fuente para dar cuerpo a los planes de su causa, la Independencia de Cuba. Nueva York lo proveyó de recursos intelectuales, económicos, sociales, para trazar su ruta de luchar por la independencia.

Martí escribió, también se sabe, lo mejor de su obra en Nueva York. Ni fue impermeable a la poesía y la prosa del “monstruo”, ni quiso serlo: vivía ahí para absorber recursos, los necesarios para la independencia cubana – incluían por supuesto no exclusivamente los económicos y tácticos–. Tan comió del plato anglosajón, como se dejó absorber (Pérez 2010).

Recontrasabido es que la influencia de Rubén Darío en nuestra poesía fue inmensa –regresan con él las carabelas a Europa, y recorren las costas del continente americano derramando su carga “modernista”. Lo que hizo la poesía de Martí –en contraste con la imagen “decadente” y “sensual” del atormentado Darío– sigue otro movimiento.

Darío sembró en las tierras del Barroco. Martí cosechó en las del no-

barroco. La neoyorkidad de José Martí se vuelve más evidente al evocar a Lezama Lima. No sólo en su poesía y su monumental prosa, también en su encierro, en la resistencia atenazada, contenida, ensimismada. No hay ensimismamiento en la poesía de Martí, sino el brazo extendido. Y la rosa que toma está en inglés.

En la poesía de Martí se presenta, no en forma de panfleto, la asunción de libertad. Vivir entre dos lenguas le permitió reformular la lengua libre de su poderosa poesía.

En la poesía martiana está presente la voz, el cuerpo de una estética de especial transparencia, con filo práctico, neoyorkino.

Martí, con su nueva poesía, irradió influencia en la hispanoamericana. Imprimió en ésta la huella que dejaron en él la lengua inglesa y el temperamento neoyorkino: la poesía de José Martí no es la del padre de Darío –como dice la leyenda lo llamó el nicaragüense al conocerlo en persona–, sino la del hijo (y padre) de un poeta idolatrado cuya influencia se ha ido dejando un pasito atrás. José Martí representa una nueva poética: el Caribe aprovechándose del invierno del Norte, se ensancha.

Darío salió de un tirano adormecido (el poema en boga en su tiempo) y, volviéndose él un pachá verbal, “salvó” a su pueblo del cautiverio colocándole en su regazo el cetro frente al que se practicaba el desfile de exotismos. La de Darío era una operación verbal que inflamaban su verbo con el poder real de la poesía. Liberaba el erotismo, sí, pero contenía, como en el círculo de encierro de Lezama.

Por eso, pienso en reescribir la mítica escena¹: el divino Rubén Darío y José Martí se encuentran en alguna ciudad porteña. Darío, alcoholizado y febril, se acerca a Martí. En Rubén Darío, ahí, de súbito, sucede una iluminación, una visión del futuro de nuestra lengua.

Rubén Darío cambia de gesto y, murmurando (pero con claridad), le dice al cubano: “José Martí, te abrazo, te unjo como mi hijo; te doy el futuro. Yo fui quien levantó hasta el paroxismo el verso nuestro. Tú, Martí, le diste el aire de los siglos futuros.”

Nota biográfica: Carmen Boullosa nació en Ciudad de México y se graduó en Lengua y Literatura Hispánica en la Universidad Iberoamericana y en la Universidad Autónoma de

¹ Citada por Sergio Ramírez: “Darío relata que fue puntual a la cita, y que temprano de la noche entraba en compañía de Gonzalo de Quesada por una de las puertas laterales de Hardman Hall. «Pasamos por un pasadizo sombrío; y de pronto, en un cuarto lleno de luz, me encontré entre los brazos de un hombre, pequeño de cuerpo, rostro de iluminado, voz dulce y dominadora al mismo tiempo, y que me decía esta única palabra. “¡Hijo!”»; http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hijo-y-padre-maestro-y-discipulo/html/493d95b9-f4e8-4372-afb2-08dfef5dfd8c_2.html (22.12.2021).

México. En 1976 obtuvo la beca Salvador Novo. De 1977 a 1979 trabajó como redactora del *Diccionario del Español de México* en el Colegio de México, y en 1979 ganó la beca del FONAPAS del Instituto Nacional de Bellas Artes. En 1980 fundó el Taller Tres Sirenas y recibió una beca del Centro Mexicano de Escritores, donde escribió su primera novela: *Mejor desaparece*. Desde entonces ha publicado varias obras de narrativa, entre las que destacan: *Son vacas, somos puercos* (1991); *Duerme* (1994); *La otra mano de Lepanto* (2005); de poesía, como *La Salvaja* (1988); *Los delirios* (1998); *Salto de mantarraya* (2004); y de teatro, como: *Cocinar hombres: obra de teatro íntimo* (1985); *Mi versión de los hechos* (1997) y *Los Totoles* (2000). Ha ganado varios premios literarios de prestigio, a partir del Xavier Villaurrutia en 1989, el Premio de novela Café de Gijón (2009) hasta el Rosalía de Castro otorgado por el PEN Galicia en 2018. Participa en el programa de TV “Nueva York” de la televisión pública (CUNY-TV), en la que entrevista escritores y artistas. Actualmente reside en Nueva York y en Coyoacán, México, con su marido, el historiador y premio Pulitzer Mike Wallace.

Dirección de la autora: carmenboullosa@gmail.com

Bibliografía

- Ramírez S., “Hijo y padre, maestro y discípulo”, firmado por su autor en Managua 2002, reproducido en el Cervantes Virtual: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hijo-y-padre-maestro-y-discipulo/html/493d95b9-f4e8-4372-afb2-08dfef5dfd8c_2.html (22.12.2021).
- Pérez L. 2010, *Cubans in Nineteenth-Century New York: a Story of Sugar, War and Revolution*, en Sullivan E. (ed.), *Nueva York*, Scala Publishers, New York, 2010; Catálogo de la exposición del mismo nombre, curada por la New York Historical Society, en el Museo del Barrio.

EXILIADOS, TRANSTERRADOS Y TRANSLINGÜISTAS DESDE Y HACIA HISPANOAMÉRICA

MARTHA L. CANFIELD
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

Abstract – Exile is a constant drama in the history of Latin American countries and in Spain due to the numerous and violent dictatorships that forced a high percentage of the population to take refuge in other countries and the world wars that caused various emigrations to Latin America. But exile is often associated with a positive adaptation in the homeland of refuge that ends up being a second homeland and in this case the exiled person becomes translanded. Sometimes the change of country is associated with the change of language and in some cases the new language comes first and predominates over the original language, creating the case for translinguists. Here are some examples of intellectuals who emigrated to Mexico, such as Luis Buñuel or José Gaos; in Uruguay as Eugenio Coseriu and José Pedro Rona; and of other fugitives from the Argentine dictatorship, such as Juan Gelman, or Uruguayan dictatorship, such as Mario Benedetti. Finally, briefly, reference is made to other emigrants, victims of dictatorships such as the Uruguayans Alfredo Fressia and Saúl Ibargoyen Islas, to a exile for personal reasons, such as the Peruvian Jorge Eduardo Eielson, and to a translinguist such as the Peruvian César Moro.

Keywords: Bendetti; Coseriu; exile, Gelman; Rona.

1. Exiliados españoles en México y Argentina

Por “exiliados” entendemos las personas que sufren la pena del exilio (del lat. *exilium*), es decir la separación de la tierra en que se vive, la expatriación, generalmente por motivos políticos. El mundo hispanoamericano ha tenido que enfrentar muchas veces a lo largo de su historia y en todos sus países la pena y el drama del exilio, debido a las guerras civiles, a las consecuencias de las guerras mundiales y a las dictaduras que se abatieron tanto sobre España como sobre Hispanoamérica. Este drama histórico dio lugar a la multiplicación de protagonistas del exilio y de otras formas de enfrentar la expulsión de la propia patria, lo cual nos llevará a definir conceptos y proponer ejemplos históricos de *exiliados*, *transterrados* y *translingüistas*.

Por lo que se refiere a España, al estallar la Guerra Civil en 1936, cuando el gobierno legítimo de la República Española, sostenida por el Frente Popular, fue atacada por las fuerzas nacionalistas guiadas por una junta

militar, que daría lugar a la dictadura de Francisco Franco, las democracias occidentales optaron por el Pacto de No Intervención, impuesto por Francia y Gran Bretaña. Esto significaba dar la espalda a la República y México rechazó ese pacto y durante más de 30 años se negó a reconocer el gobierno militar de Franco y abrió las puertas a los refugiados. Se calcula que en esos años de violencia y represión en España llegaron a México entre 22.000 y 25.000 refugiados. Entre ellos hubo importantes intelectuales, como Luis Buñuel, Enrique Díez-Canedo, Ramón Xirau, Félix Candela, Pedro Bosch Gimpera, José Giral, José Gaos y muchos más. De Luis Buñuel (1900-1983) recordemos que primero, en 1939, se trasladó a Nueva York, pero más tarde, en 1940, se trasladó a México y allí tomaría incluso la ciudadanía en 1948. Buena parte de su producción cinematográfica se llevó a cabo en México, así como varias de sus obras maestras (*Viridiana*, 1961; *El ángel exterminador*, 1962; *Belle de jour*, 1967, *Tristana*, 1970, entre otras). De José Gaos (1900-1969) podemos recordar que obtuvo el asilo político en México durante la Guerra Civil española y allí se volvió uno de los más importantes filósofos mexicanos del siglo XX; obtuvo la nacionalidad mexicana en 1941 y se destacó como traductor de la filosofía alemana para el grupo editorial Fondo de Cultura Económica. Fue profesor en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (1938-1939) y en la UNAM de Ciudad de México (1939-1969), donde impartió cursos de Filosofía griega, Cristianismo y filosofía, Los orígenes del mundo y de la filosofía modernos, el Cartesianismo, la Filosofía del Renacimiento, y sobre la obra en particular de algunos filósofos como Leibniz, Kant, Hegel, Heidegger, dedicando además varios estudios a Ortega y Gasset (Lasaga Medina 2013).

Muchos de estos intelectuales obligados a dejar su país de origen lograron sin embargo continuar su propia labor y se adaptaron perfectamente en la que se volvió una segunda patria. Esto nos lleva a considerar el segundo concepto vinculado al tema del exilio, o sea el que considera a los *transterrados*. Y aquí es necesario volver a José Gaos quien en determinado momento quiso introducir una tajante distinción entre *desterrado*, o sea la persona obligada a dejar su patria e instalarse en un lugar que le es ajeno; y el *transterrado*, que es quien, igualmente obligado a salir de su tierra, se establece en otra que le es afín y en la que llega a sentirse, no desterrado o “despatriado”, sino “empatriado”.

Otro transterrado fue un alumno de José Gaos, el escritor mexicano Alejandro Rossi (1934-2009), hijo de padre italiano y madre venezolana, nacido en Florencia, que transcurrió los primeros ocho años de su vida en Italia, entre Florencia y Roma, donde realizó sus estudios primarios. O sea que su primera lengua fue el italiano. Pero en 1942 sus padres se trasladaron primero a Caracas y luego vivieron breves períodos en distintas ciudades, en Buenos Aires, en Montevideo y en Los Ángeles, hasta que finalmente se

establecieron en Ciudad de México, que sería la tierra de adopción de Rossi y su patria definitiva, así como el español sería su idioma definitivo. Estudiando en la UNAM fue alumno de José Gaos y fascinado con su trayectoria filosófica, se dedicó a estudiar e incluso a editar parte de sus obras (Rossi 1989). Esta premisa nos permite identificar en Alejandro Rossi un primer ejemplo del tercer concepto vinculado al tema del exilio, o sea el que consiste en asumir una segunda lengua como primera y principal, el concepto que reúne el grupo de los *translingüistas*. En efecto, aunque su primera lengua fue el italiano y aunque él mantuvo la memoria del italiano, escribió toda su obra en español. Además de numerosos estudios teóricos de lingüística y filosofía, es autor de cuatro libros de cuentos, entre los cuales se destaca *La fábula de las regiones* (1997), que se encuentra también en traducción italiana (Rossi 2002).

Volviendo al fenómeno de los transterrados, si bien México tuvo un papel excepcional durante la dictadura de Franco y constituyó una segunda patria de gran relieve para los españoles exiliados, no fue el único país de Hispanoamérica que lo hizo; en mayor o menor medida todos lo hicieron, pero fue predominante la Argentina, no sólo por la cantidad de refugiados, sino por la importancia que tuvieron las obras llevadas a cabo allí, entre las cuales se destaca la creación de la editorial Losada.

Gonzalo Losada (1894-1981) se había instalado en Buenos Aires en 1928 al frente de la sucursal argentina de la editorial Espasa Calpe, pero después del estallido de la Guerra Civil española, cortó las relaciones con España y convirtió la sucursal en una sociedad anónima, Espasa Calpe Argentina, iniciando la publicación de la Colección Austral, dirigida por otro exiliado español, Guillermo de Torre. Cuando en 1938 la sede española de Espasa Calpe declaró públicamente su adhesión al franquismo, exigiendo además que los libros fueran todos publicados en España, Gonzalo Losada, con la ayuda de un grupo formado por Amado Alonso, Attilio Rossi, Pedro Henríquez Ureña, Luis Jiménez de Asúa y Francisco Romero, fundó la Editorial Losada que iba a constituir un verdadero hito en la industria editorial de Hispanoamérica. Su catálogo, en el cual muy pronto se incluyeron todas las obras de la Generación del 27, estuvo por un tiempo prohibido en España.

2. Exiliados en Uruguay

Si México y Argentina fueron los países hispanoamericanos que en mayor número recibieron exiliados de España durante la Guerra Civil y la dictadura de Franco, toda Hispanoamérica se abrió a las migraciones de la Europa occidental y oriental y de Asia, especialmente durante las Guerras Mundiales y como consecuencia de las leyes raciales del nazismo y del fascismo. Un

caso especial fue el de Uruguay, que siendo un país muy pequeño, con una población que no ha superado nunca los 3 millones y medio de habitantes, fue no obstante muy elegido y la proporción de exiliados es la más grande. De los muchos intelectuales que se instalaron allí citaremos solamente dos casos muy importantes para la historia cultural del Uruguay: Eugenio Coseriu y José Pedro Rona.

Coseriu, cuyo nombre original, antes de ser castellanizado, era Eugen Coșeriu nació en Mihaileni, Rumania, hoy Moldavia el 27 de julio de 1921 y falleció en Tubinga, Alemania el 7 de septiembre de 2002. Fue un lingüista especializado en filología románica, una de las máximas figuras de la filología del siglo XX, y en 1951 fundó y dirigió por muchos años el Departamento de Lingüística de la entonces Facultad de Humanidades y Ciencias (creada cuatro años antes). A consecuencia del creciente poder militar en Rumania y la violencia del dictador Ion Antonescu, quien llegó a aliarse con la Alemania nazi y a quien se acusa de haber causado la muerte de 275.000 judíos y 5.000 romaníes, la familia de Coseriu se trasladó a Italia en 1940 y allí Eugenio se doctoró en filosofía y en filología, pasando de Roma a Padua y luego a Milán. En 1951 se estableció en Montevideo como profesor de lingüística en la Universidad, desplegando una enorme actividad intelectual y dejando una profunda huella, empezando por la fundación del Departamento de Lingüística, como quedó dicho. En su etapa uruguaya publicó en castellano algunas de sus obras más importantes, como *Sincronía, diacronía e historia* (1958), texto clásico de la lingüística contemporánea, y *Teoría del lenguaje y lingüística general* (1962), conjunto de artículos entre los que se destaca *Sistema, norma y habla* por los matices que introduce en la dicotomía saussuriana de la lengua-habla. A pesar de haber encontrado en Uruguay una segunda patria y haberse confirmado como translingüista en español, en 1963 decidió trasladarse a Alemania, aceptando la cátedra de lingüística románica en la Universidad de Tubinga, donde al final de su carrera, en 1991, fue nombrado profesor emérito. En 1981, para festejar sus 60 años de edad, fueron publicados cinco volúmenes de homenaje titulados *Logos semantikos: studia lingüística in honorem Eugenio Coseriu 1921-1981*, coordinados por Horst Geckeler y publicados en inglés, en alemán y en español (Geckeler 1981). Falleció a los 81 años en Tubinga, después de luchar por mucho tiempo contra una grave enfermedad a la que supo oponer su gran fuerza humana e intelectual.

José Pedro Rona, alumno de Coseriu y más tarde su asistente, nació en 1923 en Lučenec, entonces Checoslovaquia, hoy Eslovaquia, hijo de padres húngaros. Su origen y el hecho de vivir en una región fronteriza con Hungría explica su natural bilingüismo húngaro-checo, que luego se ampliaría con el dominio perfecto de numerosas lenguas, incluido el español, el portugués y el francés. En 1940, como consecuencia de la ocupación nazi de

Checoslovaquia, emigra al Uruguay. En Montevideo se inscribe inicialmente en la Facultad de química, pero pronto la abandona y estudia traductorado en la Facultad de Ciencias Económicas y posteriormente Letras en la entonces novísima Facultad de Humanidades y Ciencias. Culmina sus estudios y se desempeña como traductor público de húngaro, checo y francés. Su relación con Coseriu lo lleva a descubrir su verdadera vocación en la lingüística y más tarde a encontrar su propia área de investigación en la dialectología del español de América. Cuando Coseriu deja el Uruguay para trasladarse a Alemania en 1963, Rona gana el concurso para la cátedra de lingüística y asimismo la jefatura del Departamento. Vive de cerca el nacimiento de la sociolingüística, continuadora de la geolingüística y de la dialectología, y desarrolla la necesidad, a diferencia de su maestro, de recabar “datos reales de hablantes reales”. Así nacen importantes estudios suyos como *Geografía y morfología del “voseo”* (1967), *El dialecto fronterizo del norte del Uruguay* (1965), y el enfoque de las lenguas indígenas: *The social and cultural status of Guaraní in Paraguay* (1966), *Diccionario castellano-guaraní y guaraní-castellano* (1965), *Nuevos elementos acerca de la lengua charrúa* (1964). A finales de los años 60 empieza a dividir su año académico entre la Facultad de Montevideo, el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá y la Universidad de Ottawa, en Canadá. Fallece en 1974, a los 51 años, durante una gira por Brasil, enviado por la Universidad de Ottawa.

3. Las dictaduras en Hispanoamérica: Gelman y Benedetti

Si nos trasladamos más adelante en el tiempo, a la segunda mitad del siglo XX, varios países sudamericanos sufrieron violentas dictaduras: el Paraguay estuvo dominado por el general Alfredo Stroessner desde 1954 a 1989; en Brasil la dictadura militar empezó con el golpe de estado de 1964 y terminó en 1985; en Uruguay duró desde 1973 hasta 1985; en Chile desde 1973 hasta 1989; y en Argentina desde 1976 hasta 1983.

La grave situación de estos países latinoamericanos llevó al Tribunal Russell –fundado en 1966 por Bertrand Russell y Jean-Paul Sartre para indagar los crímenes cometidos por el ejército norteamericano en la guerra del Vietnam– a crear una nueva sesión en 1973, presidida por Lelio Basso, en principio dedicada al Brasil y más tarde, en los años 1974-1976, a varios países latinoamericanos, en particular a los del Cono Sur. La primera sesión de esta convocatoria se realizó en Roma entre el 30 de marzo y el 5 de abril de 1974. En el jurado estaban, entre otras personalidades de nivel internacional, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Rubén Bareiro Saguier, víctima él mismo de las atrocidades de la dictadura de Stroessner; y

entre los testigos estaba el político uruguayo Zelmar Michelini, que sería asesinado dos años después en Buenos Aires junto con el político nacionalista Héctor Gutiérrez Ruiz y dos ex-tupamaros. Esta acción violenta, en Buenos Aires, contra militantes uruguayos por parte de un grupo paramilitar argentino, forma parte de la represión política y del terrorismo de estado organizado por el Plan Cóndor, en el que se reunieron los regímenes dictatoriales del Cono Sur –Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil y Bolivia–, respaldados por los Estados Unidos, con una campaña que incluía operaciones de inteligencia y asesinatos de opositores. El Plan Cóndor fue implementado oficialmente en noviembre de 1975 y finalizó tras la caída del muro de Berlín.

Esta dramática situación creó por un lado decenas de miles de desaparecidos, una minoría de los cuales confirmados como muertos, mientras de la mayoría no se tuvieron más noticias; por otro, millones de exiliados que encontraron refugio en países hispanoamericanos abiertos y hospitalarios como México, o en España (Pérez Herrero 1988), o en otros países europeos que se manifestaron explícitamente dispuestos a acoger a las víctimas de las dictaduras. Este último fue el caso de Suecia y Dinamarca, que ofrecieron ayuda económica y social a los refugiados y cursos de lengua escandinava. Algunos de estos exiliados llegaron a encontrarse tan bien en la patria de adopción, que se volvieron *transterrados* y no volvieron nunca más a la tierra de origen; otros regresaron, pero tuvieron que enfrentarse con el drama de un país muy cambiado y a pesar del regreso de la democracia, muy distinto de lo que había sido, por lo cual ya no era posible reconocerse en él. Como ejemplo del primer caso, de *exiliado* que se vuelve *transterrado*, tenemos al argentino Juan Gelman; como ejemplo del segundo caso, de *exiliado* que regresa y conoce el *desexilio*, tenemos al uruguayo Mario Benedetti.

3.1. Juan Gelman

Juan Gelman nació en Buenos Aires en 1930 y murió en Ciudad de México en el 2014; fue sin duda uno de los mayores poetas contemporáneos de lengua española y una de las figuras más amadas de Latinoamérica, no solo por el gran valor de su obra literaria sino por su empeño y su inflexible resistencia a la dictadura. En realidad, el tema y el drama del exilio estuvo presente en la historia de Gelman ya a partir de sus padres, que eran ambos emigrantes judíos ucranianos. Fue siempre un militante de izquierda y convencido de que la literatura debía funcionar también como un instrumento de información y concientización. En 1955, con otros jóvenes militantes comunistas, fundó el grupo *El pan duro*, proponiendo una poesía comprometida y popular. En 1959, influenciado por la Revolución Cubana,

adhirió a la lucha armada en Argentina y comenzó a disentir con el Partido Comunista. En 1963 fue encarcelado con otros escritores por pertenecer al PC; luego de ser liberado abandonó el PC y empezó a vincularse al peronismo revolucionario. Se dio intensamente al periodismo, fundando y colaborando con varias revistas como *Crisis* (1973-1974) y periódicos como *Noticias* (1974), del que fue jefe de redacción. En 1973, las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), de orientación guevarista, donde él se había integrado seis años antes, oficializaron su unión con el movimiento armado *Montoneros*; Gelman sirvió como secretario de prensa del movimiento hasta 1979. En abril de 1975 viajó a Roma, enviado por el movimiento para hacer relaciones públicas y denuncias internacionales sobre la violación de derechos humanos en Argentina durante el gobierno de Isabel Perón (1974-1976). Se encontraba allí cuando se produjo el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, comienzo de un régimen de terrorismo de estado; y el 26 de agosto del mismo año fueron secuestrados sus hijos Nora Eva, de diecinueve años, y Marcelo Ariel, de veinte, junto con su esposa María Claudia, de diecinueve años, quien se encontraba embarazada de siete meses. Su hija Nora fue liberada poco después, pero su hijo y su nuera desaparecieron junto con su nieta, nacida en cautiverio. Gelman supo, más tarde, en 1978, que su nuera había dado a luz sin precisar dónde ni el sexo del recién nacido. Sin poder volver a la Argentina, Gelman inició una larga investigación y buscó apoyos a nivel internacional para saber de ellos; pero incluso cuando en 1983 volvió la democracia y Raúl Alfonsín asumió la presidencia, continuaron abiertas causas judiciales sobre delitos imputados a los Montoneros, por los que se ordenaba la captura de Gelman, de modo que él no pudo regresar. Esto ocasionó protestas de escritores de todo el mundo, entre los cuales estaban García Márquez, Eduardo Galeano, Juan Carlos Onetti, Octavio Paz, Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa y Alberto Moravia. A comienzos de 1988 la justicia dejó sin efecto la orden de captura y Gelman volvió en junio, después de 13 años de ausencia, pero no quiso quedarse en la Argentina y decidió radicarse en México donde viviría hasta el final de sus días.

En 1990 se identificaron los restos de su hijo Marcelo, que había sido fusilado; y después de una incansable y dramática búsqueda de la nuera y de la criatura que había dado a luz, Gelman descubrió que su nuera había sido trasladada al Uruguay, a través del Plan Cóndor, y que había sido mantenida con vida hasta el nacimiento de una niña en el Hospital Militar de Montevideo, después de lo cual había sido eliminada. Éste era un procedimiento normal efectuado por los militares: mantener en vida la prisionera embarazada hasta el parto y luego dar en adopción el recién nacido a una familia de militares, eliminando a la madre. Gelman pidió la colaboración de los Estados argentino y uruguayo para encontrar a su nieta y fue apoyado a nivel internacional por intelectuales y artistas Günter Grass,

José Saramago, Joan Manuel Serrat, Dario Fo, porque el entonces presidente del Uruguay, Julio María Sanguinetti se opuso a la investigación. Finalmente, en el año 2000, el nuevo presidente Jorge Batlle abrió la investigación y Gelman pudo encontrar a la nieta, de nombre Macarena, la cual, al verificar su identidad, decidió tomar los apellidos de sus verdaderos padres y así se llamó María Macarena Gelman García.

Gelman se casó por segunda vez con Mara Lamadrid y con ella compartió su segunda vida en México, donde ya no podemos considerarlo *exiliado*, sino más bien *transterrado*, y donde siguió escribiendo y luchando por hacer reconocer los derechos de los parientes de las víctimas. Pero aquí logró una cierta serenidad y pudo disfrutar del amor de Mara a quien dedicó un bellissimo libro de poemas, cuyo título, con un sugestivo neologismo, es ya una clara manifestación de la grandeza de su espíritu: *Amaramara* (2014).

3.2. Mario Benedetti

Mario Benedetti nació en el Departamento de Tacuarembó, en Uruguay, en 1920 y falleció en Montevideo en el 2009; poeta, narrador, dramaturgo, crítico literario y periodista, formó parte de la Generación del 45, junto con Idea Vilariño, Juan Carlos Onetti y Eduardo Galeano, entre otros, y fue especialmente apreciado por un vastísimo público, no solo de expertos sino también a nivel popular. Es famoso que cuando hacía lecturas poéticas las salas donde se presentaba se llenaban completamente y a veces quedaba tanta gente afuera que no quería renunciar a escucharlo que pedían, y obtenían, que se pusieran altoparlantes en la calle. Esta extraordinaria popularidad de Benedetti se debe sin duda a su atención a los problemas sociales y políticos del momento, enfrentados teniendo en cuenta la perspectiva de aquellos que más sufrían las consecuencias y utilizando un lenguaje que no desdeña las expresiones familiares y la reflexión clara y directa, sin renunciar por otra parte a la imaginación lírica, al simbolismo o a las metáforas cautivantes. En él se daba lo que él mismo describió entrevistando y estudiando a varios poetas contemporáneos en su libro *Los poetas comunicantes* (Benedetti 1972): Juan Gelman, Nicanor Parra, Eliseo Diego, Roberto Fernández Retamar, José Emilio Pacheco...

Desde muy joven Benedetti se destacó como periodista y ya en 1945 se integró al equipo de redacción del histórico semanario “Marcha”, del que fue nombrado director literario en 1954 y allí permaneció hasta 1974, año en que fue clausurado por el gobierno de Juan María Bordaberry, ya en plena dictadura. A partir de 1950 fue asimismo miembro del consejo de redacción de “Número”, una de las revistas literarias más destacadas de la época. En 1964 viajó a Cuba para participar en el jurado del concurso Casa de las Américas y luego viajó a México para participar en el II Congreso

Latinoamericano de Escritores. En 1968 fundó y dirigió el Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas, cargo que mantuvo hasta 1971. De regreso en Uruguay, junto con un grupo de ciudadanos cercanos al Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros participó en la fundación del Movimiento de Independientes 26 de Marzo, agrupación que luego formó parte de la coalición de izquierdas llamada Frente Amplio, que sigue siendo hasta hoy la primera fuerza política del país y que dio incluso dos presidentes, Tabaré Vázquez (2005-2010 y 2015-2020) y José Mujica (2010-2015). Benedetti fue también director del Departamento de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República. Pero todo esto se vio frustrado por el golpe de Estado que impuso en Uruguay una dictadura cívico-militar.

Benedetti renunció a su cargo en la universidad y dado el peligro que corría por sus posiciones políticas, decidió partir en exilio, primero a Buenos Aires, y más tarde, cuando la situación se empezó a comprometer en la Argentina para dar paso allí también a las fuerzas de extrema derecha, se refugió en el Perú, donde tampoco permaneció mucho porque el Plan Cóndor actuaba también allí. Entonces decidió que lo mejor era instalarse en Cuba, donde vivió desde agosto de 1975 hasta finales de 1979. Al año siguiente dejó Cuba y se estableció primero en Madrid y luego en Palma de Mallorca. Son años en los que escribió mucho, tanto poesía como narrativa, y según algunos críticos publicó algunas de sus mejores obras: *Poemas de otros* (1974), *La casa y el ladrillo* (1977) y la novela *Primavera con una esquina rota* (1982).

En 1985, con el regreso de la democracia, Benedetti pudo volver al Uruguay. Y después de padecer durante doce años las penas del exilio, la nostalgia de la patria y la necesidad de reconfigurarse en esas “patrias interinas”, como él las llamaba, en las que fue adquiriendo una conciencia e incluso una cultura del exilio, comenzó a focalizar y clarificar dentro de sí la nueva perspectiva de la patria recuperada. El Uruguay que encontró Benedetti a su regreso no era igual al que había dejado o al que él recordaba; pero él mismo no era igual que cuando años atrás había tenido que expatriarse. Estos sentimientos, que se iban definiendo cada vez más lúcidamente, de pronto se le revelaron como una condición determinada por la historia y que no podía ser individual, o solamente suya. Ese desajuste impensado del regreso era sin duda algo que inevitablemente sentirían todos los exiliados que regresaban. Después del *exilio* tocaba padecer el *desexilio*. El neologismo creado por Benedetti venía a expresar exactamente el sentimiento de desconcierto al regresar a una patria que no es igual a la añorada y la amarga constatación de que lo perdido ya no podrá volver (Benedetti 1984). En realidad, él ya había empezado a elaborar su concepción del regreso como desexilio antes del 85 y con gran lucidez había analizado situaciones que podían parecerse o adelantar

la suya, y el vocablo había surgido antes como referencia que lo invitaba a definir esta experiencia que lo estaba esperando.

Tal vez precisamente a causa de la experiencia del desexilio, Benedetti por varios años repartió su tiempo entre sus residencias de Montevideo y Madrid, trabajando y escribiendo intensamente, con numerosas obligaciones y compromisos. En este período recibe muchos reconocimientos e importantes premios: en 1996 el Premio Morosoli de Plata de Literatura en Minas, Uruguay y la Orden al Mérito Docente y Cultural Gabriela Mistral, otorgado por el Gobierno de Chile; en 1997 el título *doctor honoris causa* en la Universidad de Alicante y poco después en la Universidad de Valladolid, y en diciembre del mismo año en la Universidad de La Habana; en 1999 el VIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana; en el 2001 el Premio Iberoamericano José Martí. Se hicieron además varias películas y documentales sobre su obra y su vida.

En abril del 2006 falleció su esposa, enferma de Alzheimer, que él había atendido amorosa y constantemente. La pérdida de Luz fue un duro golpe para él, que quedó dramáticamente expresado en su último poemario, *Canciones del que no canta* (2006), después de lo cual decidió quedarse definitivamente en Montevideo. Y antes de dejar definitivamente España, donó su biblioteca personal que tenía en Madrid al Centro de Estudios Iberoamericanos de la Universidad de Alicante que lleva su nombre. Falleció tres años después, en mayo del 2009.

4. Conclusiones

Para terminar, es importante subrayar que la serie de exiliados, transterrados y translingüistas que hemos presentado es solamente una mínima serie de ejemplos representativos, porque naturalmente hay muchos más. Solamente en el contexto de los exiliados uruguayos que se vuelven transterrados sería justo recordar, entre otros, al poeta Alfredo Fressia (Montevideo, 1948-São Paulo, 2022), que se radicó en el Brasil, en San Pablo, de donde nos ha llegado recientemente la triste noticia de su fallecimiento; y también al escritor (poeta, narrador, ensayista, traductor) Saúl Ibagoyen Islas (Montevideo, 1930-Ciudad de México, 2019), que encontró en México su segunda patria. Fuera del contexto de los éxodos obligados por las represiones políticas, podríamos recordar como transterrado al peruano Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924-Milán, 2006), que dejó su país por motivos personales y se radicó definitivamente en Italia a los 28 años. En fin, como *translingüista*, tal vez el ejemplo más extraordinario es el de César Moro (Lima, 1903-1956), que después de vivir en París durante ocho años y entrar en contacto con los surrealistas, regresó al Perú, luego se trasladó a México, donde vivió diez años, y por fin regresó al Perú, o sea que no encontró nunca

una verdadera segunda patria; pero sí adoptó el francés como lengua principal y toda su obra poética está escrita en francés, a excepción de un solo poemario, *La tortuga ecuestre*, escrita en 1938 y publicada póstuma en 1957. Esta lengua de elección, en la que él escribía e incluso hablaba aun cuando estaba en países de lengua española, fue para él mucho más que una preferencia estética, fue el instrumento de expresión que le permitía vehicular su más profunda identidad; fue, de alguna manera, una “lengua de salvación” (Canfield 1996).

Nota biográfica: Martha L. Canfield (Montevideo 1949), se doctoró en Filosofía y Letras en Florencia, Italia, donde vive desde 1977 y donde ha sido titular de la cátedra de Literatura Hispanoamericana. Poeta, ensayista y traductora, escribe en español y en italiano. Ha editado en italiano autores hispanoamericanos como Jorge Arbeleche, Mario Benedetti, Carmen Boullosa, Ernesto Cardenal, Rafael Courtoisie, Jorge Eduardo Eielson, Eugenio Montejo, Álvaro Mutis, Mario Vargas Llosa, Idea Vilariño; y en español autores italianos como Gesualdo Bufalino, Valerio Magrelli, Pier Paolo Pasolini, Edoardo Sanguineti. En septiembre del 2006 fundó en Florencia el Centro de Estudios Jorge Eielson, para la difusión de la cultura latinoamericana. Es miembro corresponsal de la Academia de Letras del Uruguay. Ha recibido entre otros los siguientes premios: Premio de Traducción de los Institutos Cervantes de Italia por sus versiones de Mario Benedetti (2002); Premio «Orient-Occident for the Arts» (Rumania, 2006); Premio Iberoamericano Ramón López Velarde (México, 2015).

Dirección de la autora: canfieldmartha@gmail.com

Bibliografía

- Benedetti M. 1972, *Los poetas comunicantes*, Biblioteca de Marcha, Montevideo.
- Benedetti M. 1984, *El desexilio y otras conjeturas*, Ediciones El País, Madrid.
- Canfield M.L. 1996, *El francés como lengua de salvación en César Moro*, en “Cahiers de l'Ecole de Traduction et d'Interprétation” 18, pp. 77-90.
- Geckeler H. 1981 (coord.), *Logos semantikos: studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu, 1921-1981*, De Gruyter – Gredos, New York, Berlin, Madrid.
- Lasaga Medina J. (coord.) 2013, *José Gaos, Los pasos perdidos: Escritos sobre Ortega y Gasset*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Pérez Herrero P. (coord.) 1988, *Inmigración, integración e imagen de los latinoamericanos en España (1931-1987)*, Edición de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Madrid.
- Rossi A. 1989, *José Gaos: Filosofía de la filosofía*, Crítica, Buenos Aires.
- Rossi A. 2002, *Regioni da legenda*, trad. M. L. Canfield, Le Lettere, Firenze.

GENERACIÓN *NEPANTLA*

Los poetas hispanomexicanos y la idea de la patria

ALESSIA CASSANI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Abstract – The Hispano-Mexican poets are the children of Spanish Republican exiles from the Civil War born in Spain and who arrived in their adopted country as children or adolescents. From their parents they inherited a love for a homeland which, however, they got to know little and which therefore they can imagine or dream more than remember. Often, they cannot feel either Spanish or Mexican, finding themselves in some sort of middle ground, *nepantla*. Their consciousness of exile, therefore, is no longer linked only to having abandoned Spain, their country, but becomes a way of being, it takes an existential meaning, thus characterizing their own identity.

Keywords: Hispano-Mexicans; poetry of exile; second generation exile; Spanish civil war; Spanish republican exile.

1. Introducción

En los últimos años, la historiografía sobre el exilio republicano español se ha enriquecido con amplios estudios sobre la llamada ‘segunda generación’ del exilio, es decir la generación de los hijos de los desterrados españoles de la Guerra Civil que nacieron en España y llegaron a su país de acogida niños o adolescentes. Para ellos se han acuñado términos como ‘hispanomexicanos’, ‘hispanochilenos’, ‘hispanoargentinos’, etc., según el país donde se asentaron con sus familias exiliadas. El grupo más numeroso es, sin lugar a duda, el hispanomexicano, en virtud de las políticas favorables de México con los refugiados procedentes de España, gracias a las cuales, como es sabido, un gran número de republicanos fueron acogidos con sus familias al país americano.

Pionero de los estudios sobre este particular grupo exiliario en ámbito literario es Eduardo Mateo Gambarte, que ha dedicado muchos y detallados ensayos a este tema y al concepto de generación¹. En un reciente artículo, el

¹ Puntos de referencias recientes sobre la segunda generación de escritores exiliados republicanos españoles, además de los escritos de Mateo Gambarte, son también las actas de un monumental congreso que se celebró en Barcelona sobre este tema, *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación* (Aznar Soler y López García 2011), el número monográfico de la revista “Insula” coordinado por Juan Rodríguez y José-Ramón López García (2017), y las antologías que se citarán a continuación.

estudioso intenta reconstruir una lista definitiva de los integrantes de este grupo, teniendo en cuenta los estudios realizados por él y por los demás historiadores. La nómina de los intelectuales hispanomexicanos, en orden cronológico por fecha de nacimiento, resultaría, pues, como sigue:

Ramón Xirau (1924-2017), Tere Medina-Navascués (1924-2009); Carlos Blanco Aguinaga (1925-2013); Manuel Durán i Gili (1925); Nuria (Balcells de los Reyes) Parés (1925-2010); Roberto Ruiz (1925); María Luisa Elío (1926-2009); Francisco González Aramburu (1926); Juan Espinasa (1926-1990); Tomás Segovia (1927-1990); Jomi García Ascot (1927-1986); Federico Álvarez Arregui (1927); Felipe de la Lama Noriega (1927-2013); Víctor Rico Galán (1928-1974); Inocencio Burgos (1928-1979); José Luis González Iroz (1928); Emilio García Riera (1929-2002); Alberto Gironella (1929-1999); Luis Rius (1930-1984); César Rodríguez Chicharro (1930-1984); Arturo Souto Alabarce (1930-2013); Aurora Correa (1930-2008); José Pascual Buxó (1931); Enrique de Rivas (1931), Rodrigo Mendirichaga y Cueva (1931), Vicente Rojo Almazán (1932); Maruxa Vilalta (1932-2014); Josep Ribera i Salvans (1932), Pedro F. Miret (1932-1988); Francisca Perujo (1934-2014); Martí Soler i Vinyes (1934), Juan Almela (Gerardo Deniz) (1934-2014); José de la Colina (1934), Angelina Muñoz-Huberman (1936); Federico Patán (1937); Edmundo Domínguez Aragonés (1939-2014). (Mateo Gambarte 2017, p. 15)

Se trata, como se nota, de un grupo bastante numeroso, aunque desafortunadamente las fechas necesitan una actualización, ya que en mayo de 2018 fallecieron Federico Álvarez y Martí Soler i Vinyes, en 2019 José de la Colina y Rodrigo Mendirichaga y Cueva, en abril de 2020 Manuel Durán, en enero de 2021 Enrique de Rivas y en marzo de 2021 Vicente Rojo Almazán.

Por lo general, los historiadores coinciden en considerar miembros de este grupo solo a los que llegaron a México muy jóvenes con sus familias, excluyendo a los que nacieron en México, a quienes se considera mexicanos.

2. Las antologías de poetas hispanomexicanos

La primera antología que recogía a los poetas de esta generación es la que se publicó en un monográfico de la revista “Peña Labra” (Perujo 1980) coordinado por Francisca Perujo, ella misma perteneciente a dicho grupo. Esta obra tuvo el mérito de identificar, por primera vez, a un conjunto de autores y de seleccionar sus poemas cuando todavía no se hablaba mucho de este tema². Otras obras fundamentales para definir este fenómeno son la

² Los autores incluidos en esta antología son, en orden cronológico creciente por fecha de nacimiento, Ramón Xirau, Manuel Durán, Carlos Blanco Aguinaga, Jomi García Ascot, Tomás

antología realizada por Susana Rivera: *La última voz del exilio (el grupo poético hispano-mexicano)* (Rivera 1990), la de Bernard Sicot: *Ecos del exilio. 13 poetas hispanomexicanos. Antología* (Sicot 2003) y la más reciente de Enrique López Aguilar, titulada *Los poetas hispanomexicanos. Estudio y antología* (López Aguilar 2012).

Como se nota, con la excepción de la primera antología, realizada cuando todos los poetas antologizados estaban vivos (y contribuyeron a la elección de los poemas que se habían de incluir), las demás emplean el adjetivo ‘hispanomexicanos’ para referirse a los hijos de exiliados republicanos españoles que nacieron en España y llegaron a México de niños o adolescentes. Al parecer, el término fue usado por primera vez por Arturo Souto, que se incluía a sí mismo en esta generación. La definición tuvo un cierto éxito y fue utilizada por varios críticos literarios. Los historiadores también se refieren a este grupo como al ‘exilio menor’ o a la ‘segunda generación del exilio’, pero no hay acuerdo en el uso de este término. Sicot, por ejemplo, no es partidario del uso de la definición de ‘generación’ porque “carece de la debida precisión ya que, en todo rigor, se aplica primero a todos los ‘niños de la guerra’ afectados por el exilio” y también porque no hubo “ni movimiento, ni escuela, ni cenáculos literarios” (Sicot 2003, pp. 31-32). Por otra parte, el término hispanomexicano indica ya de por sí una doble pertenencia, una dualidad innata que, como veremos, es una de las características principales de este grupo de autores. También Octavio Paz utiliza este término ya en 1979, prefiriendo hablar de ‘grupo’ y no de generación.

Dejando a un lado las distintas opiniones sobre la definición de ‘segunda generación’ y limitándonos a los poetas, no cabe duda de que la antología de “Peña Labra” abrió camino a los estudios sobre estos autores. En ese momento histórico los poetas incluidos no eran muy conocidos ni en España ni en su país de acogida; gracias a esta publicación tuvieron la oportunidad de difundir su poesía y, la mayoría de ellos, también de publicar por primera vez en España. Este hecho añade un valor sentimental y simbólico a la obra, que de esta manera se configura también como un reconocimiento en patria de un grupo poético que se formó en el extranjero, pero que nunca renunció a sus raíces españolas. En su prefacio a esta antología, Francisco Giner de los Ríos añade recuerdos personales de cada uno de los antologados, con la nostalgia y la amistad de quien ha compartido con ellos parte del camino en el exilio. El escritor señala también como en estos poetas, que llegaron a México muy pequeños y tuvieron el tiempo de acostumbrarse a la nueva patria, es menos evidente el asombro por la nueva

Segovia, Luis Ríos, César Rodríguez Chicharro, Enrique de Rivas, José Pascual Buxó, Gerardo Deniz, Francisca Perujo, Angelina Muñiz, Federico Patán.

tierra, tema común a casi todos los exiliados de primera generación, y que “más que a lo cotidiano que les iba entregando su vida mexicana, se agarraron al recuerdo de una España que –por su edad– no pudieron perder en la misma medida que los que ya la habíamos vivido antes” (Giner de los Ríos 1980, s. p.). El prologuista también define a estos autores como una “parcela tan singular como significativa de la poesía desterrada, en este caso gozosamente *transterrada*, para usar el término acuñado por el también poeta José Gaos” (Giner de los Ríos 1980, s. p.).

A mi parecer, el célebre y controvertido concepto gaosiano de *transtierro*, aquí –además– acompañado por el adverbio *gozosamente*, es utilizado impropriamente en este contexto. Comparto la opinión de muchos críticos, al considerar que muy difícilmente se puede aplicar a la mayoría de los exiliados, ni de una generación ni de otra, a pesar de que el mismo José Gaos se identificase en esta definición. En efecto, el filósofo se nacionaliza mexicano ya en 1941 y acuña para el exilio español en América Latina el término de *transtierro* en oposición a ‘destierro’ porque, según él, los españoles pasaban de una patria a otra quedando dentro de esa entidad familiar que era la ‘hispanidad’. Es cierto que, como confirma también Ramón Xirau, exiliado de segunda generación e hijo del filósofo exiliado Joaquín Xirau, América será para muchos desterrados el lugar donde poder encontrar el verdadero espíritu hispánico, que la dictadura en España estaba negando³. Sin embargo, el pasaje de una tierra a otra para la mayoría de ellos será doloroso y difícil. Por ejemplo, otro importante filósofo exiliado en México, Eduardo Nicol, contrasta de manera total con las ideas de su eminente compatriota. Hablando del exilio en una entrevista en España, dirá:

[...] eso fue simple y llanamente una tragedia. De esto yo no he hablado nunca y ahora lo voy a hacer lacónicamente, brevemente.

Déjeme decirle, nosotros no somos transterrados, ésta es en sí una palabra inocente que un día se le ocurrió a un señor (que no voy a nombrar) y por alguna razón a los mexicanos les ha hecho gracia y han empezado unánimemente a llamarnos transterrados. Sin embargo, yo creo que es una forma infiel para designar a los emigrados, que es la palabra noble y verídica. Lo de los transterrados no es que sea innoble, pero es falsa; porque transterradas son las plantas que pueden vivir en una tierra ajena a aquella donde por primera vez brotaron. Sin embargo, los hombres, si tienen algún amor no son transterrados porque la tierra no se cambia; se adopta, como en mi caso, otra tierra; se adopta, otra lengua, la española, la mía es el catalán, ¡y a ésta no me la cambia nadie!... y a mi tierra ¡TAMPOCO! He adoptado el español y otra tierra a los que sirvo con amor. Pero una cosa es el amar lo ajeno y otra, muy distinta, considerarlo propio. La tierra y la lengua no se cambian. La persona que dijo lo que transterrados era una persona sin amor e

³ Sobre este tema, véase Palenzuela 2003.

hizo un chiste, una frase, y se sintió muy halagado de que todo el mundo adoptara con plena inocencia este término; era un hombre sin patriotismo, sin patriotismo español y sin patriotismo mexicano, porque no fue fiel a México, aunque murió aquí. (Gómez Miguel 1991, pp. 154-155)

Los contrastes filosóficos y humanos entre José Gaos y Eduardo Nicol, aquí brevemente aludidos, dejan aflorar una complejidad lingüística e ideológica, a la hora de definir a los exiliados, que subraya la imposibilidad de encasillar experiencias humanas dispares y, por lo general, muy dolorosas, a través de definiciones literarias.

Francisca Perujo, que en el tiempo de la publicación de su antología ya se había afincado en Italia, en su epílogo también utiliza una larga metáfora de jardinería al describir con detalle lo que aprendió de los campesinos ligures a propósito de trasplantes. Para trasplantar una planta, hay que “cuidar que no se lastimen las raíces” (Perujo 1980, s. p.). Pero avisa:

No obstante, cuando se trasplantan hombres, difícilmente se respetan las condiciones de tiempo y espacio que tan profundamente rigen la vida de todos. Sólo la necesidad, producto de la violencia, domina el cambio.

Nadie va o es llevado al destierro sin dejar detrás rotas sus más hondas raíces. Así, en el nuestro, no sólo dominó la violencia, y se sabe, era la muerte. Cualquier sobrevivencia era una esperanza. Con el desarraigo nos llevábamos lo único que podíamos, lo mejor del hombre. Sentimientos e ideas, nuestra lengua. La palabra. (Perujo 1980, s.p.)

La metáfora del trasplante, tan utilizada a la hora de explicar el exilio, adquiere, en las palabras de Perujo, un matiz más dramático, al emplear la poeta términos como violencia, desarraigo, muerte, sobrevivencia. Tampoco pasa desapercibida la matización sobre la marcha al exilio, al cual se puede ir o “ser llevados”, como es el caso de su generación.

3. La imagen heredada de España

Los hijos de exiliados, sobre todo en los primeros años de destierro, cuando sus padres todavía tenían esperanza de volver a España pronto, vivían en contextos muy marcados por la procedencia de sus familias. Por lo general, en México iban a las escuelas españolas (el colegio Madrid, el Vives, el Juan Ruiz de Alarcón) o a lugares de encuentro como el Ateneo Español, fundado por refugiados. Francisca Perujo, por ejemplo, cuenta que, en el Colegio Madrid, al empezar la semana escolar los alumnos escuchaban el himno mexicano seguido del himno de Riego (Perujo 1995, p. 403). Margarita Carbó Darnaculleta (hispanomexicana profesora de la UNAM) cuenta que cuando iba al colegio se asumía como una niña española, que mantenía todas

las costumbres lingüísticas y alimentares de su Cataluña natal, “una niña a la que su padre le enseñaba a cantar *Hijo del pueblo* y *A las barricadas* y que, al mismo tiempo, en la voz emocionada de su madre, escuchaba canciones y poemas catalanes” (Carbó Darnaculleta 2011, p. 70). Los testimonios citados se parecen a los de la gran mayoría de los hijos de exiliados republicanos, que fuera de casa frecuentaban instituciones españolas y en casa a menudo escuchaban a sus familias hablar de la guerra, de la dictadura, del regreso, de la patria perdida. Todo esto contribuyó a la formación, en su fantasía, de una España que no recordaban con demasiados detalles, a diferencia de sus padres, y que empezaron a imaginar.

El fenómeno de la idealización de la patria, desde luego, es típico también de la generación precedente. Como comenta Rocío Ortuño Casanova,

Los poetas se exilian de una patria que ya no reconocen y a la que ya no pueden volver. La nota predominante de estos discursos es la idealización de la patria y la nostalgia de lo perdido, hasta dirigirse, en algunos casos, a una España lejana no sólo geográficamente, sino también temporalmente, una España gloriosa e idealizada como la España imperial o de los siglos de oro, que Luis Cernuda rememora y anhela en poemas como “Égloga española”. (Ortuño Casanova 2014, p. 62)

El escritor, también exiliado, Francisco Ayala señala la imagen distorsionada y novelada de España que circula en el exilio a partir ya de los años 40, también a causa del éxito de la novela de Hemingway *Por quién doblan las campanas*. El autor granadino publica una reseña negativa de esta obra en “La Nación” de Buenos Aires, subrayando la imagen falsa del país que la novela comunica y que, sorprendentemente para el autor, varios exiliados comparten. Años después escribe Ayala:

Es muy probable que Hemingway retratara a España tal cual, en realidad, la veía. Sólo que la veía según los clisés corrientes. Recuerdo, en efecto, que las opiniones vertidas en aquel comentario mío⁴ produjeron cierta extrañeza y suscitaron discusiones dentro de un grupo de españoles emigrados de la guerra civil, muchos de quienes, por el contrario, encontraban plausible la visión que de su patria ofrecía el novelista extranjero. Ellos también aceptaban la estampa romántica; también ellos, españoles, veían a España con los ojos de Merimée. (Ayala 1963, p. 7)

⁴ Se refiere al artículo *La excentricidad hispana*, publicado en la “Nación” de Buenos Aires como comentario a la publicación de *Por quién doblan las campanas* de Hemingway, quien, según Ayala, a pesar de expresar gran simpatía por España, daba de ella una imagen demasiado estereotipada. El artículo fue recogido también en el volumen *La imagen de España* (1986, pp. 19-25).

Los exiliados españoles de segunda generación heredaron de sus padres esta nostalgia por un país idealizado, pero sin haber realmente tenido el tiempo de formarse recuerdos y experiencias en él. “Se les habían inculcado nostalgia y pasiones vicarias por España y lo español, de manera que se encontraban en tierra de nadie, pues añoraban una patria incógnita y, por otro lado, no terminaban de sentirse del todo mexicanos” (López Aguilar 2012, ebook). Una paulatina mexicanización empieza, normalmente, cuando estos jóvenes comienzan la carrera universitaria en instituciones mexicanas, mezclándose con los demás muchachos del país y no sólo con los refugiados. Sin embargo, el proceso es largo y lento, y no siempre lleva a una identificación clara con un país u otro. De hecho, Ramón Xirau afirmará, todavía en 2004, con 90 años: “Creo que ya soy más mexicano que español. Somos una mezcla complicada; quién sabe qué somos. Me gusta ir a España, pero me es imposible pensar en vivir ahí” (Montaño Garfías 2004).

Como es previsible, el tema de España y el del exilio están presentes en la literatura de estos autores sobre todo en su primera etapa poética.

Por ejemplo, el apego a una patria en la cual nunca (o muy poco) vivieron es ejemplificada en el poema juvenil de Enrique de Rivas *A la catedral de León*, que el poeta dedica a un monumento que nunca tuvo la posibilidad de visitar:

A la catedral de León
Sólo vista en fotografía

Catedral de León, tierra de España,
tu augusta soledad no la conozco,
tus torres, nobles piedras, las he visto
en pálidas imágenes tan sólo.
(Sicot 2003, p. 305)

El poeta canta su patria perdida, pero para hacerlo no recurre a sus recuerdos (“buscando el recuerdo que no tengo”), sino a los cuentos y a las imágenes, eligiendo como sinécdoque de España un monumento castellano medieval. La identificación de Castilla como imagen colectiva de lo español es un fenómeno literario recurrente (pensemos en los autores de la generación del 98) que en los poetas exiliados a menudo sirve para despertar un recuerdo compartido de patria. Este mismo procedimiento literario lo podemos encontrar, por ejemplo, en *Un español habla de su tierra*, poema icónico del andaluz Luis Cernuda.

El yo poético del poema de Enrique de Rivas se encuentra pues deseando tener una nostalgia que no puede sentir: “lograré yo evocar lo que no existe, / un lánguido deseo de nostalgia / que quisiera sentir para sentirte”,

“una ausencia / que no puedo llorar porque me falta”. Sin embargo, el destino le niega hasta la nostalgia por una patria concreta:

Evocas, Catedral, un sueño mío:
 tener el pensamiento justo y claro
 de una patria de quien diga con certeza
 que la siento porque en ella me he formado.
 Y no puedo decirlo porque vivo
 muy lejos en el tiempo y la distancia,
 y sueños son tan sólo lo que tengo;
 ni siquiera una poca de nostalgia.
 [...]
 (Sicot 2003, p. 305)

La oposición entre sueños y nostalgia da la idea de lo impalpable de su deseo y de la fragilidad de su pertenencia. Estos conceptos volverán también en sus versos de los años sucesivos, como en el poema *Costas de España*, en el cual el poeta se dirige directamente a la luz del paisaje español, que se encuentra “ante los ojos / que soñaron contigo” (Sicot 2003, p. 308).

También Jomí García Ascot, ante la condición de no poder recordar (“y sé que no recuerdo”) recurre al sueño para rememorar a Andalucía en *El-Andalus* (Sicot 2003, p. 163). Asimismo, utiliza la oposición recuerdo/olvido para referirse a su patria perdida, que es “memoria del olvido”, “sombra”, “humo del llanto” (Sicot 2003, p. 145). Para él la condición de exiliado es consustancial a su vida misma:

Hemos venido aquí, desde muy niños,
 a esperar, y a vivir,
 [...]
 Llevamos trenes, viajes, estaciones de noche,
 el olor del hollín y vidrios empañados
 y nuestros padres, que eran ya tan mayores
 y murieron tan jóvenes aquí.
 [...]
 Y hoy miramos de aquí nuestra casa perdida
 nuestra Europa lejana.
 (Sicot 2003, p. 158)

Carlos Blanco Aguinaga también explica esta imposibilidad de tener una patria, especialmente en los primeros años de su exilio:

los mayores traían a España en la cabeza (y en el ‘corazón’, si es que en el corazón hay algo más que músculo y sangre), nosotros no, aunque traíamos – digamos– nostalgias infantiles, cosa muy diferente, y ello según íbamos viviendo la vida mexicana en su puritita cotidianeidad. Ergo: los mayores son españoles, se transtieren o no; nosotros, en cambio [...], somos la generación

*nepantla*⁵. Es decir, que si nos alejamos de lo ‘emocional’ individual más o menos ‘intelectualizado’ resulta que la existente dicotomía ‘español/nepantla’ sigue siendo válida. (López Aguilar 2012, ebook)

De hecho, como apunta Luis Rius: “era demasiado temprano para que, al llegar a México, fuéramos ya, como nuestros padres, españoles; y demasiado tarde para poder ser mexicanos”. (López Aguilar 2012, ebook)

Esta realidad fronteriza está muy lejos del “gozoso *transtierro*” del cual habla Giner de los Ríos en “Peña labra”, es una sensación de no pertenencia, de desarraigo tanto en una tierra como en la otra. Para Nuria Parés todo esto significa no vivir:

Vivimos de prestado: no vivimos.
Fuimos menos que el sueño
de una generación, la fronteriza
de todos los anhelos.
Sé que no hemos vivido.
(Sicot 2003, p. 133)

Nuria Parés es una de las poetas de esta generación más influidas por la idea del exilio y de hecho su poesía es una de las más rebotante de referencias al destierro y al desarraigo:

Nadie eligió su herencia.
Ni tú ni yo. Nosotros no elegimos
Fue un desigual reparto. Fue un trallazo,
Un tajo doloroso y dolorido
(Sicot 2003, p. 128)

a la condición de española expatriada:

[...]
Que soy, que somos (nos lo dicen)
“la España peregrina”...
¡Ay!, qué bonito nombre! ¡Qué nombre tan bonito
para ir por el mundo a la deriva
[...]
ese nombre cruel que no he buscado,
esa angustiada eterna romería.
(Sicot 2003, p. 130).

⁵ *Nepantla* es una palabra *nahuatl* que significa ‘estar en el medio’, ‘estar entre dos tierras’. Este concepto se utiliza en antropología y en los estudios culturales para definir a sujetos que intentan definirse, posicionarse, en los dos mundos en los cuales se encuentran a vivir.

y al amor por la patria perdida:

Canción de la patria pequeña

¡Cómo te tengo toda
ahora que no te tengo!
[...]
¿Quién dijo que te he perdido?
Si es ahora cuando tengo
el cuerpo lleno de ti, tierra
que no has de cubrir mi cuerpo.
(Sicot 2003, p. 139)

La patria perdida e idealizada está presente en muchos otros autores hispanomexicanos, como en las descripciones de paisajes mediterráneos, recuerdos de su Cataluña natal, en la poesía de Ramón Xirau⁶; o en los versos de Juan Pascual Buxó, en los cuales el dolor por la lejanía de España significa también imposibilidad de encontrar una identidad:

En el destierro, España,
Yergo mi frente y mi voz levanto;
Quiero identificarme, decir quién soy,
Si es menester, gritarlo.
[...]
Tuyo soy aunque el tiempo
tu perfil de mi frente haya borrado.
No conozco tus mares,
ni conozco tus manos.
(Valender, Leyva 1999, p. 739)

El poeta, además, expresa su apego a la patria escribiendo romances, metro típico de la poesía española que varios hispanomexicanos (entre otros Nuria Parés y Luis Rius) utilizan como señal de pertenencia a una tradición que quieren continuar a través de sus versos. Esta forma poética es utilizada por el autor en composiciones repletas de melancolía, de anhelos por una unión imposible (“detrás del mar está España”, Sicot 2003, p. 279), de símiles entre la madre y la patria:

¡Ay! madre si no entiendo
por qué el aire no me mata,
si respiré siempre el tuyo,
si con el tuyo me dabas,
desde antes de la vida,

⁶ Sobre el tema, véase Cassani 2020.

un horizonte de patria
(Sicot 2003, p. 278)

La identificación entre España y la madre es evidente también en el dramático poema de Tomás Segovia *Aniversario (Julio, 1936)*, en el cual el poeta se confiesa incapaz de comprender la razón de lo que pasó un día de su infancia, cuando vio “levantarse un impensable brazo / que apuñaló a mi Madre...” (Sicot 2003, p. 196). El verbo ‘levantar’, evidentemente, es un eco del levantamiento militar que causó el trauma de la separación de la madre/patria herida.

Luis Rius dedica varios poemas a España y a su propia condición de desterrado. Sin embargo, como ya hemos señalado para otros autores, él también ve que su pertenencia a su tierra de origen se desdibuja, dejándole en el medio, entre dos tierras:

¿De qué tierra será?, ¿dónde su mar?
–dicen–, ¿cuál es su sol, su aire, su río?
Mi origen se hizo pronto algo sombrío
y cuando a él vuelvo no lo vuelvo a hallar.
Cada vez que me pongo a caminar
hacia mí pierdo el rumbo, me desvío.
No hay aire, río, mar, tierra, sol mío.
(Sicot 2003, pp. 250-251)

También Inocencio Burgos, en *Autorretrato*, expresa un sentimiento muy parecido de incertidumbre:

No tengo
una patria definida,
que lleve en sus crespones
mis momentos.
Sólo tengo las pasiones
desmentidas,
que alimentan las arrugas
de mi cuerpo.
(López Aguilar 2012, ebook)

4. El exilio innato

Como hemos visto, entre las características comunes de estos autores, están el predominio de un sentimiento de inseguridad (por haber coincidido sus primeros años de vida con la guerra y el exilio); la idealización de la imagen de España (como hemos visto en los versos citados anteriormente); una gran influencia de la literatura española en sus obras (pensemos en el uso del

romance); el sentido de pertenencia a dos culturas diferentes (Mateo Gambarte 1995; Rivera 1995); la sensación de haber “heredado” el exilio.

Efectivamente, ellos no lo causaron y no fue consecuencia de sus elecciones o de su ideología, sino de la de otros (sus padres). “Nadie eligió su herencia”, sentencia Nuria Parés. Y Ricardo Estrella señala: “Soy, al igual que muchos, heredero. No de riquezas, linaje o talento, sino de una Guerra Civil”. El hecho de sentir como propia una situación que no han provocado, pero en la cual han nacido, los vuelve una especie de quintaesencia del exilio. El destierro es para ellos algo innato y “lo que en un principio era un exilio de patria, acaba configurándose como una sensación de extranjería del hombre en el mundo” (Mateo Gambarte 1995, p. 440).

Muy significativo (ya desde el título) resulta en este sentido el ensayo de Manuel Durán *Del exilio como forma de vida* (Durán 2003). El poeta y profesor de origen catalán recientemente fallecido, traza en él una panorámica de algunos de los exilios más emblemáticos de la historia, empezando por los contemporáneos, como el de las víctimas de ‘limpieza étnica’ en Bosnia y Kosovo, o en Liberia, Sierra Leona, Congo, para subrayar que la historia se repite incesantemente y el exilio parece ser una constante de ella. La historia de España también está atravesada por exilios. La expulsión de judíos y moros en 1492, de los moriscos en el siglo XVII, de los jesuitas en el siglo XVIII, de los afrancesados y liberales en el siglo XIX. Y, naturalmente, el exilio republicano de la Guerra Civil y de la dictadura:

La última oleada de desterrados que salió de España me interesa especialmente. Salió de su patria al triunfar la rebelión de Franco contra la República establecida democráticamente. En 1939 abandonaron España, muchos para siempre, casi medio millón de españoles, y yo fui parte de esta oleada, junto a toda mi familia, en un largo viaje sin regreso. Todavía recuerdo aquellos días terribles, en que dejábamos un país bajo la dictadura franquista para pasar a una Francia que pronto caería bajo el avance imparable de los ejércitos nazis. Salir de aquel “callejón sin salida” que era la Francia de Vichy, cada vez más sometida a los caprichos de los nazis, nos llevó primero de Montpellier a Marsella, y de allí a Casablanca, y finalmente a nuestro puerto de salvación, Veracruz. Todavía recuerdo con nostalgia y dolor los momentos en que el barco que nos llevaba por el Mediterráneo pasó muy cerca de la costa catalana. Vimos las luces de Barcelona en el crepúsculo, muy lejos. Un grupo de jóvenes se puso a cantar la “Canción del Emigrante”, con letra del gran poeta Jacinto Verdager: “Dulce Cataluña, / patria de mi corazón, / quien de ti se aleja / de añoranza muere”. (Durán 2003)

La conciencia de encontrarse, como exiliado, dentro de un fenómeno consustancial al pasaje del hombre en la tierra le hace reflexionar sobre el significado que tiene este estado, presente no sólo en los albores de nuestra vida democrática occidental (piénsese en la historia de Atenas alrededor del siglo V a.C. y al exilio impuesto democráticamente a los líderes que no

gustaban, a través del ostracismo) sino incluso en los mitos fundacionales y en la historia antigua de nuestra civilización. Adán y Eva fueron exiliados del paraíso terrenal, los israelitas en Egipto vivieron uno de sus destierros más conocidos, pero no el único (exilio también fue su cautiverio en Babilonia) e incluso en el Nuevo Testamento la sagrada familia tiene que exiliarse a Egipto por miedo a la persecución de Herodes que ahora conocemos como la Matanza de los Inocentes.

A partir de las epístolas de San Pablo empieza a difundirse también la idea de que la vida del hombre es una especie de exilio, ya que vivir en el mundo terrenal significa estar separados del Bien Supremo, nuestra verdadera “casa”. Un concepto muy frecuentado por los místicos, no sólo cristianos (piénsese en el “Vivo sin vivir en mí” de Santa Teresa o en la concepción despectiva del mundo que tiene el budismo).

En el ensayo citado, las reflexiones de Durán sobre la esencia del exilio alcanzan un nivel cósmico. Considerando el comportamiento del hombre con el medio ambiente, no sorprendería que éste último expulsara al hombre, condenándolo a un exilio total y permanente. Concluye el autor:

El tema del exilio es, pues, no un incidente desgraciado y lamentable de nuestra estupidez y mezquindad histórica, sino más bien un tema existencial y cósmico a la vez. Nada en este tema es pequeño. Yo, ahora, perfectamente consciente de mi insignificancia, me veo como parte de un grupo de exiliados que a su vez son parte, en su destino, en su conciencia de ser exiliados, de todos los que han sufrido semejante destino.

Me siento vecino de Einstein y de Thomas Mann, de Dante y de Ovidio, de Martí y de Dostoyevski. De los millones que Stalin desplazó. De los antiguos israelitas y los esclavos que cruzaron el Atlántico. Y me veo, además, en uno, dos, o mil de mis futuros descendientes, en la nave espacial que abandonará esta dulce, azul, luminosa Tierra, dejando atrás todas nuestras Edades de Oro para marchar a un largo, interminable exilio. (Durán 2003)

Con esta concepción existencial del exilio parece coincidir otra hispanomexicana, Angelina Muñiz-Huberman, que no duda en afirmar, con su habitual estilo plástico e hiperbólico: “Cuando comprendí que el *exilio* era mi casa, *abrí* la *puerta* y *me instalé*” (Muñiz-Huberman 1999, p. 187). Con esta memorable frase lapidaria empieza el epílogo de uno de sus libros más significativos, *El canto del peregrino*, en el cual ella también elabora el tema del exilio como constante de la vida del hombre, empezando por los exilios históricos, los exilios en la tradición judía (de la cual es parte) y entrando en temas complejos como el mesianismo o la *shejiná* en la cábala. Analiza a autores contemporáneos de varias procedencias que han vivido experiencias de destierro (Edmond Jabès, Joseph Brodsky, James Joyce, José Kozer, Emile M. Cioran, Julia Kristeva, Witold Gombrowicz, Czeslaw Milosz), y dedica la

gran parte del libro al exilio español de 1939 y a sus representantes, elaborando teorías sobre la esencia de su condición de desterrados.

En particular, son interesantes para nuestro tema los capítulos sobre la segunda generación del exilio y sobre la relación entre exilio y lengua. Según la autora, de origen sefardí, conservar una lengua, como los sefardíes conservaron el español durante siglos aun viviendo en países con otro idioma oficial, “Es una constancia de identidad: es la forma de ser reconocido y de establecer un hogar en cualquier parte del mundo. [...] La lengua que, en el exilio, es un consuelo único” (Muñiz-Huberman 1999, p. 81). Efectivamente, como sintetiza Silvia Jofresa Marquès hablando de la literatura de Angelina Muñiz:

Ante la imposibilidad existencial de sentirse de ninguna parte, el único punto de referencia es el que ofrece la lengua. La palabra se convierte en la única tierra del exiliado, el único lugar donde puede construirse una identidad. Tal sentimiento de pertinencia se ve intensificado por el peculiar hecho de que la memoria que poseen ha sido fruto de un relato. Su exilio les fue dejado en herencia mediante la palabra. (Jofresa Marquès 1999, p. 11)

5. Conclusión

A diferencia de sus mayores, los exiliados españoles de segunda generación sufren una suerte de pérdida de coordenadas que se refleja también en su obra. Si los exiliados de primera generación tienen en general un apego inquebrantable a España, la patria que tuvieron que dejar en condiciones dramáticas y a la cual siempre anhelarán, la generación de sus hijos carece de raíces tan hondas en el país ibérico y, a pesar de haber heredado de sus padres el amor hacia la tierra de su nacimiento y el dolor por la pérdida, pasan la mayoría de su vida en el país de adopción, allí se forman y estudian, allí crean sus familias y su vida profesional. Algunos de ellos incluso salen de México para emigrar a otros países: Roberto Ruiz, Carlos Blanco Aguinaga y Manuel Durán se instalan en Estados Unidos, Tomás Segovia vive entre México y España, Enrique de Rivas y Francisca Perujo entre México e Italia. Esta situación de estar en el medio, entre dos o incluso más países, dos o más identidades, pertenencias, los lleva a sentir su condición de exiliados como algo innato, consustancial a su vida, y, en muchos casos, a sentirse unidos en un único destino con los exiliados de todas las épocas.

Si para sus padres el destierro fue algo lacerante, bien definido en el tiempo, con una causa clara, para ellos fue algo más hondo, como admite Arturo Souto: “el destierro no lo vimos ya como un estado provisional, como un gran paréntesis perturbador de nuestro propósito de realizarnos humanamente, sino que sentimos que de él está hecha nuestra sustancia

primordial y definitiva” (Rivera 1995, p. 431). Y, como poéticamente comenta Francisca Perujo, el exilio subyace a cada instante de su vida, por lo tanto, hay que compagarlo con la realidad concreta del día a día:

Para quien sobreviva
—en el lugar que fuere—
podemos decir ciertos:
lo sabemos,
el destierro es esencia,
 sí,
 es una condición de cada día.

Pero tu cuerpo es hoy.

Nota biográfica: Alessia Cassani es doctora en Estudios hispanoamericanos por la Universidad de Génova y profesora titular de literatura española en la misma universidad. Es autora de numerosos ensayos sobre literatura española y judeoespañola, publicados en Italia y en el extranjero. Sus campos de investigación actuales son el exilio republicano español en América Latina (*Ci portarono le onde. José Moreno Villa poeta tra modernismo, avanguardia ed esilio*, Cleup, Padova, 2012) y la literatura sefardí contemporánea (*Sentieri di parole. Studi sul mondo sefardita contemporaneo*, Giuntina, Firenze, 2019; *Una lingua llamada patria. El judeoespañol en la literatura sefardí contemporánea*, Anthropos, Barcelona, 2019). Su último volumen publicado es la traducción al italiano de la novela *Tela di cipolla* (Guida, Napoli, 2021) de la escritora mexicana sefardí Myriam Moscona.

Dirección de la autora: alessia.cassani@unige.it

Bibliografía

- Ayala F. 1963, *Lo hispánico visto en el más sumario, superficial y convencional esquema*, en *De este mundo y el otro*, Edhasa, Barcelona, p. 7; reedit. en Ayala F. 1986, *La imagen de España*, Alianza, Madrid, pp. 27-37.
- Aznar Soler M., López García, J.R. (eds.) 2011, *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Renacimiento, Sevilla.
- Carbó Darnaculleta M. 2011, *1939-1959. De las costas de Marruecos al altiplano mexicano. La construcción de una identidad*, en Aznar Soler M., López García J.R. (eds.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Renacimiento, Sevilla, pp. 67-74.
- Cassani A. 2020, *El exilio heredado. Los desterrados catalanes de segunda generación en México*, en Llera de L., Flores M.J. (eds.), *De Cataluña y de algunos catalanes*, Ediciones 19, Madrid, pp. 67-94.
- Durán M. 2003, *Del exilio como forma de vida*, en “CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura” 10. <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/duran.html> (9.12.2021).
- Gómez Miguel R. 1991, *Entrevista a Eduard Nicol*, en Castiñeira A. (ed.), *Eduard Nicol: semblança d'un filòsof*, Quaderns Acta 10, Barcelona, pp. 151-157.
- Jofresa Marquès S. 1999, *Presentación*, en Muñiz-Huberman A., *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, GEXEL/Universidad Nacional Autónoma de México, Barcelona, pp. 5-56.
- López Aguilar E. 2012, *Los poetas hispanomexicanos. Estudio y antología*, Eón, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.
- López García J.R., Rodríguez J. (eds.) 2017, *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, número monográfico de “Ínsula, revista de letras y ciencias humanas”.
- Mateo Gambarte E. 1995, *Problemas específicos de los jóvenes escritores exiliados en México*, en Corral R., Souto Alabarce A., Valender J. (eds.), *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, El Colegio de México, México, pp. 437-450.
- Mateo Gambarte E. 2017, *Fisonomía del grupo hispanomexicano*, en “Ínsula, revista de letras y ciencias humanas” 851, pp. 13-18.
- Montaño Garfías E. 2004, *En un mundo tan cambiante es difícil la reflexión, entrevista a Ramón Xirau*, en “La jornada”. <http://www.jornada.unam.mx/2004/04/12/02an1cul.php?printver=1&fly=> (4.12.2020).
- Muñiz-Huberman A. 1999, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, GEXEL/Universidad Nacional Autónoma de México, Barcelona.
- Ortuño Casanova R. 2014, *Mitos cristianos en la poesía del 27*, The Modern Humanities Research Association, London.
- Palenzuela N. 2003, *En torno al casticismo: los exiliados españoles*, ULL, Tenerife.
- Perujo F. (ed.) 1980, *Segunda generación de poetas españoles del exilio mexicano*, número monográfico de “Peña Labra”.
- Perujo F. 1985, *Manuscrito en Milán*, Pre-Textos, Valencia.
- Perujo F. 1995, *La lengua, lugar de identidad*, en Corral R., Souto Alabarce A., Valender J. (eds.), *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, El Colegio de México, México, pp. 399-405.
- Rivera S. 1990, *La última voz del exilio (el grupo poético hispano-mexicano)*, Ediciones Hiperión, Madrid.
- Rivera S. 1995, *La experiencia del exilio en la obra de los poetas hispanomexicanos*, en

- Corral R., Souto Alabarce A., Valender J. (eds.), *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, El Colegio de México, México, pp. 423-435.
- Sicot B. (ed.) 2003, *Ecos del exilio. 13 poetas hispanomexicanos. Antología*, Edición de Castro, A Coruña.
- Valender J., Leyva, G.R. 1999, *Poesía en el destierro*, en *Las Españas: historia de una revista del exilio (1943-1963)*, El Colegio de México, México, pp. 713-750.

IMAGINARIOS DEL EXILIO EN LA NARRATIVA COLOMBIANA CONTEMPORÁNEA¹

LUZ MARY GIRALDO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Abstract – The Hispano-Mexican poets are the children of Spanish Republican exiles from the Civil War born in Spain and who arrived in their adopted country as children or adolescents. From their parents they inherited a love for a homeland which, however, they got to know little and which therefore they can imagine or dream more than remember. Often, they cannot feel either Spanish or Mexican, finding themselves in some sort of middle ground, *nepantla*. Their consciousness of exile, therefore, is no longer linked only to having abandoned Spain, their country, but becomes a way of being, it takes an existential meaning, thus characterizing their own identity.

Keywords: Colombian literature; diaspora and deterritorialization; exile and migrant literature; Jewish literature.

*Quien ya no tiene ninguna patria, halla en el
escribir su lugar de residencia.*
(T.W. Adorno, “Mínima moralía”, Trad.
Joaquín Chamorro 2004, p. 85).

1. Introducción

Desde diferentes disciplinas referidas a diáspora, desplazamiento y emigración son definidos como sinónimos de éxodo, exilio y destierro. Cualquiera de ellos está referido a un estado discontinuo de quien padece esta condición, pues supone “una grieta imposible de cicatrizar” (Said 2005, p. 179) que deja una profunda tristeza. Los distintos casos corresponden a pérdida y extrañeza y coinciden en el dolor por el desprendimiento. Igualmente, reflejan necesidad de búsqueda de un nuevo lugar o un nuevo modo de vida.

Son formas de desterritorialización asociadas a la idea de pérdida y fractura que reclaman reconstruirse en otras fronteras. De una u otra manera muestran conflicto frente a la identidad, el hogar perdido o la patria ausente y estar sometido a vagabundeo, peregrinación y profundo sentimiento de

¹ Este artículo tiene como punto de partida mi libro *En otro lugar. Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea* (2008).

pérdida. James Clifford relaciona el ir y venir del sujeto a una abigarrada mezcla de experiencias culturales que reflejan situaciones de ubicación humana constituidas tanto por el desplazamiento como por la inmovilidad (Clifford 1999, p. 12), mientras Edward W. Said lo reconoce como una “experiencia histórica” que revela “una realidad prohibida u olvidada” de algo que “se ha dejado atrás” (Clifford 1999, p. 38) y puede llorarse o aprovecharse “para obtener el juego de lentes distintos” (Clifford 1999, p. 42).

Desarraigo, exilio, emigración-inmigración constituyen una triple condición que frente a esa huida que define y expresa el sobresalto del sujeto migrante, su dramática tensión y hondo extrañamiento en el sentido cabal de la palabra: sentirse extraño, ajeno, expulsado, desterrado, confinado. Si Clifford se refiere a las prácticas de desplazamiento como “*constitutivas* de significados culturales, en lugar de ser su simple extensión o transferencia” (Clifford 1999, p. 13), Zigmunt Bauman considera que los individuos sujetos a esta situación “se convierten en extraños”, pues “no encajan en el mapa cognitivo, moral o estético del mundo: en uno de estos mapas, en dos o en ninguno de los tres” y “hacen de la experiencia de malestar la más dolorosa y la menos soportable” (Bauman 2001, p. 27).

En ese cambiar de lugar, reconoce Imre Kertész, el sujeto se somete a nuevos modos de representación de la realidad y a una “lengua huésped” o a solicitar “asilo a lenguas extranjeras” (Kertész 2007, p. 122), y a un “modo de pensar también de forma subalterna de nosotros mismos o, aún más, a no pensarnos a nosotros, sino a otro” (Kertész 2007, pp. 118-119). Quien es sujeto a esta experiencia no sólo se enfrenta a nuevos aprendizajes, sino al profundo temor de perder la identidad o los vínculos con las raíces y la propia historia, de ahí que apele a la memoria de los ancestros y busque reconstruir su pasado y su lugar o *habitus*² en el sitio que lo acoge o en el que intenta encontrar acogida.

Isaac Bashevis Singer recuerda la soledad y depresión sentidas al comienzo de su exilio en Estados Unidos, adonde emigró desde Polonia a causa de la Segunda Guerra Mundial, y refiriéndose a la violencia que generan las migraciones, reflexiona sobre el cataclismo y el deseo de igualdad en un mañana mejor diciendo: “estaba claro que después de la Primera Guerra Mundial llegaría una segunda, una tercera, una décima. Los rostros de la gente, en su inmensa mayoría, expresaban dureza, absoluto egocentrismo, indiferencia hacia todo lo desconocido y, bastante a menudo, estupidez. Si por un lado rezaban, por el otro mataban” (Singer 2002, p. 48).

² Pierre Bourdieu llama *habitus* a la pertenencia habitual, a esas prácticas que hacen de alguien vinculado y partícipe de un lugar, a una nación.

Desde otra perspectiva, Giuseppe Zarone se refiere a la “patria del exilio”, al retomar la tradición judeo-cristiana y acudir al episodio del Génesis que narra el mito de Caín “errante y fugitivo sobre la tierra después de la muerte del hermano”, para referirse a “un estado de exilio y de vacío”, “un nomadismo debido a la necesidad de huir de Dios que no se supera luego construyendo lugares, meras expresiones de un imposible deseo de estabilidad y normalidad” (Zarone 1993, p. 11). Relación que asociamos a la función del éxodo de Moisés con su pueblo en búsqueda de la tierra prometida: partir tras un lugar, buscarlo incansablemente, vagar sin patria, sin arraigo, en una suerte de *fatum* que llevaría a estar errantes sobre la tierra. En cada uno de ellos se vive la perspectiva de un sujeto migrante que en sus discursos y modos de representación produce unas categorías desde las cuales se pueden leer amplios e importantes segmentos de la realidad, como diría Cornejo Polar refiriéndose a la literatura latinoamericana.

Si en Latinoamérica se revisa la categoría de sujeto migrante, es necesario reconocer la heterogeneidad dialéctica que Cornejo Polar identifica en los análisis del mestizaje, destacando la condición cambiante de ese sujeto expuesto a hibridación y la homogenización de las culturas con las que ha entrado en contacto. Escindido entre dos culturas, está en franca tensión tanto con su discurso como con su posibilidad de ubicación, lo que se percibe en su enunciación narrativa. Al entretejer el aquí y el allá, el antes y el ahora, su mundo amalgama espacios y temporalidades que afectan su identidad y definición, lo que genera un discurso descentrado y asimétrico. Polar reconoce la consecuencia de estados de violencia y la expresión del vacío que ha generado la pérdida, lo que podría revelarse claramente en el discurso bipolar de ese sujeto migrante y en la retórica de la migración.

Las ficciones que tienen como hilo conductor esta temática, expresan catarsis frente a lo producido por unos seres humanos sobre otros, y desde la experiencia de sujetos migrantes³ y su alto grado de frustración y desamparo manifiesta evocación nostálgica del pasado frente al presente. El presente es la frustración y el pasado es la nostalgia por el paraíso perdido.

1.1. Sujetos migrantes

Durante el siglo XX, exilio y desplazamiento han generado en Colombia una literatura de resistencia o testimonio que ilustra problemas políticos y sociales internos o externos de diferentes momentos. Esta temática incluye

³ Aunque hoy se considera a los sujetos migrantes expresión de un mundo globalizado, en el que se habla de nuevas identidades en las que redundan conflictos de identificación tanto por la persistencia de suturas de identificación como por el cruce de fronteras, esto también puede reconocerse mucho antes. La diferencia sería, de pronto, más cultural y de época que emocional, como veremos adelante.

emigración, inmigración y transterración, y deviene del desplazamiento suscitado por ese largo proceso de insatisfacción social y política que tendría su comienzo en el tránsito del siglo XIX y al XX en la Guerra de los Mil días, se prolonga con variantes en la llamada Violencia partidista de medio siglo, y en el llamado Conflicto Armado de fines del siglo XX hasta el presente, refleja en los últimos lustros del siglo XX no sólo desplazamiento interno sino emigración o salida del país, así como inmigración procedente de otros países americanos. A estas pueden agregarse las inmigraciones de ciudadanos de Europa o Medio Oriente, que han llegado a nuestros países por los efectos de las guerras mundiales, persecución nazi, conflictos políticos, sociales y económicos de sus respectivos territorios, y puede relacionarse además con aquella literatura que remite a pasado, particularmente la de los transterrados de la Conquista que ingresaron a Colombia, por ejemplo, lo que conllevó a pérdida de los orígenes, de la lengua, de los valores religiosos, y trajo como resultado exclusión, lo que hermana con el exiliado o el desplazado, y ha generado nuevas narrativas. Unas de estas narrativas es la de los inmigrantes judíos, ya desde los orígenes de sus mismos autores o desde narradores inquietos con el tema. De las primeras nos ocuparemos en este artículo.

José Luis Romero reconoce que en Latinoamérica la explosión urbana de comienzos del siglo XX se vio favorecida por la migración a las ciudades, con el desplazamiento de inmigrantes internos o externos que llegaron a coexistir en la sociedad tradicional. En sus primeras generaciones éstos fueron grupos marginales. Por una parte, estaban los provenientes del éxodo rural que arribaron a pequeñas, medianas o grandes ciudades, en busca de progreso y posibilidades laborales. Algunos se enrolaron en trabajos propios de la vida doméstica o empresarial. Por otra, los provenientes de otros países, entre quienes los de “visión para los negocios” se ubicaron en la industria, el comercio y las importaciones, adquiriendo, muchos de ellos, reconocida posición social y económica en la sociedad capitalista.

Al respecto, en el caso colombiano, Salomón Kalmanovitz sostiene que después de 1933 se dio una burguesía inmigrante considerable, abrumadora en Barranquilla y descollante en Bogotá, conformada “por grupos de inmigrantes libaneses, judíos –primero sefarditas y después de Europa central–, alemanes, italianos y españoles”, que primero se instalaron como mercaderes ambulantes y después como pequeños comerciantes y dueños de negocios de índole artesanal, “algunos de los cuales dieron el salto hacia la industria y fundaron fábricas de textiles y confecciones, grasa, industrias metalmeccánicas, alimentos, etc.” (Kalmanovitz 1988, p. 323). Éstos, que inicialmente llegaron sin recursos, acumularon suficiente capital para establecer diversos negocios y al consolidarse en la década de los cuarenta, con el auge de la posguerra surgieron como dueños de empresas manufactureras. Las condiciones de inestabilidad, la movilidad propia de los

emigrantes, las razones culturales y religiosas “que jerarquizan férreamente las ocupaciones y las personas”, se unen a la despersonalización de las relaciones humanas, mientras el espíritu de ahorro los hace “especialmente sensibles al medio y a las oportunidades de acumulación que arraiga en el individuo el capitalismo” (Kalmanovitz 1988, p. 325). A estos inmigrantes cabe agregar los sirio-libaneses que, con algunas costumbres semejantes y situaciones análogas, debieron abandonar sus países y buscar arraigo en tierras americanas, ubicándose en Colombia especialmente en los departamentos del norte, en el Caribe.

1.2. Narraciones del exilio. Migrantes judíos

Sin evadir la historia nacional sino más bien en una suerte de confrontación, algunos autores ofrecen ficciones narrativas en las que se destacan migraciones de polacos y alemanes, como *El rumor del astracán* (1991) de Azriel Bibliowicz, antecedida por los cuentos *Gentes de la Noria* (1945) de Salomón Brainsky; *El salmo de Kaplan* (2005) de Marco Swartz y *Los informantes* (2005) de Juan Gabriel Vásquez. Las obras que analizaremos ofrecen variantes: Bibliowicz refiere la llegada de judíos polacos a Bogotá y la construcción de un entorno con los de su propia cultura; Swartz y Vásquez recrean experiencias de judíos alemanes o polacos que al reconstruir el territorio abandonado tienen urgencia de olvidar las situaciones que los obligaron a buscar fortuna e identidad en otros lugares. No sobra reconocer la afirmación de Nora Eidelberg sobre algunos escritores extranjeros que viajaron a América, e inicialmente dejaron testimonio a las generaciones futuras, tanto judías como cristianas, de los comienzos de la comunidad judía en el Nuevo Mundo. Cabe aclarar que, en el caso de la inmigración de judíos a América latina, se presenta tanto desde el tema de la aventura como del de la búsqueda de fortuna, siguiendo los pasos de compatriotas que han alcanzado éxito y progreso social y económico.

1.2.1. Emigrar y estar de paso: el rumor del astracán

Desde el primer momento, la novela de Bibliowicz, descendiente de polacos judíos, explica la aventura de viaje en búsqueda de fortuna, pues no se trata de llegar a “la tierra prometida” ni a “la tierra santa”. Estructurada en secuencias, como un guion cinematográfico, narra el proceso de emigración de judíos polacos a Latinoamérica desde Szcuzin a Bogotá, pasando por Nueva York, Cuba y Barranquilla. Se emigra a sabiendas de que ésta será una experiencia pasajera, pues se trata de buscar oportunidades en un lugar donde existe la posibilidad de relacionarse con los de la misma cultura alrededor de motivos comunes como valores, principios y creencias. En este caso, como diría Said, estos son exiliados que saben “que en un mundo secular y

contingente los hogares son siempre provisionales”, y para ello se refugian en un exacerbado sentimiento de “solidaridad de grupo” (Said 2005, p. 192). Al llevar consigo sus raíces, alimentan de manera comunitaria la evocación de la tierra de los antepasados, y aunque disfruten el lugar que los alberga, afrontan “la nueva cultura con sus atractivos y tentaciones”, sin perder la lealtad “a la cultura traída del Viejo Mundo” (Eidelberg 2000, p. 140).

La vida de estos inmigrantes está sujeta al abandono de su territorio y a la nostalgia por el mundo dejado; depende de la conquista o la asimilación de costumbres, valores, estructuras y lengua del nuevo lugar. El inmigrante se aleja de sus raíces y a su vez conserva en la memoria tradiciones y sus valores, que en ocasiones mezcla deformando o fortaleciendo, contribuyendo a su vez a que sus hijos le canten a la tierra de sus antepasados, lo que afirma que sus vidas están cargadas de fuerzas emocionales que son muy poderosas. La voz narrativa y sus tracciones, destaca “el amor del mundo judío por la tierra que le alberga. Buscan en ellas una identidad, una pertenencia; siempre desean integrarse al país, pero conservando su judaísmo” (Bibliowicz 1991, p. 130).

El relato de *El rumor del astracán* sigue un itinerario en varias direcciones, a partir del viaje de Jacob y Saúl, asumido como una apuesta motivada por las historias de éxito de Abraham Silver, quien ha amasado fortuna y posición en Bogotá. Inicialmente se relacionará como un viaje de aventuras de un rabino andante, y se diferencia, en el caso de personas semejantes a David, en que para éstas Nueva York es “la tierra prometida”, Jerusalén la “tierra santa” y otras ciudades son lugares de paso, reconociendo, así, la condición del tipo de inmigrante propuesto por Azriel Bibliowicz.

Las peripecias de viaje de Europa a América y Colombia, el arribo al puerto de Barranquilla, las dificultades en las oficinas de la aduana y la llegada y ubicación en Bogotá permiten ver rasgos de la cultura a la que se arriba y reconocimiento de la época, pues destaca situaciones, condiciones y lugares que identifican su desarrollo urbanístico, arquitectónico, cultural y comercial de la ciudad. Por otra parte, se destacan las condiciones del inmigrante, su proceso de adaptación a la nueva realidad, el cruce y choque de mentalidades, las dificultades para adecuarse a un nuevo territorio, la violencia y la situación de algunos desplazados internos, la discriminación, el racismo y las razones de una sociedad que impone principios capitalistas en los que prima la sagacidad. La línea del relato se detiene en las características de la cultura y del pueblo judío, en sus convicciones religiosas, sus tradiciones y creencias, sus costumbres y hábitos festivos y alimenticios, lo que se destaca en la figura del personaje Jacob, quien sobresale por el respeto y la fidelidad a su fe y a sus convicciones. El aprendizaje y conocimiento de una nueva lengua, entreteje estratégicamente el valor del idioma sobre vínculos contraídos: se trata de un acto de amor.

El hilo conductor se logra a través de Ruth, quien viaja desde Szcuszcyn a contraer matrimonio con Jacob. Es sugestiva la presentación del aprendizaje de la nueva lengua en el exilio, lo que se presenta no sólo desde la necesidad de comunicación sino desde la vivencia del amor y el desamor, el honor y la estigmatización. El relato empieza y termina con la muerte de Jacob, genera intriga sobre las causas de ésta en un accidente, situación que se retoma en los capítulos finales, en los que se reconoce el resultado de una ofensa a la integridad y la honestidad que implica a David, un trasgresor de las normas judías, contrabandista de pieles de astracán, patrón y amante de Ruth.

Leída como novela de aventuras, justamente por la búsqueda de nuevos territorios, en la tercera secuencia se establece la experiencia de viaje con la travesía que hará Jacob a “Sud América” que, según las Crónicas del Rabino Benjamín, son tierras inicialmente conocidas por éste (Bibliowicz 1991, p. 18). La travesía se inicia con la separación del propio país, que se supone transitoria y se liga al viaje trazando itinerarios: la llegada a Barranquilla en Puerto Colombia y la perplejidad ante los trámites aduaneros, el recorrido por el río Magdalena hasta tomar el tren que finalmente conduce a Bogotá a una estación con “aire vienés”, correspondiente a la llamada Estación de La Sabana. La ciudad recibe con ladrones callejeros que roban el equipaje, lo que le muestra al inmigrante su exposición a la inseguridad, a normas inesperadas (cortarse las barbas, por ejemplo) y a experiencias que resultan novedosas, entre otras oír en las calles a los voceadores de periódicos y a los vendedores de lotería. El primer encuentro con el territorio colombiano se revela sorprendente y agresivo, e implica un reconocimiento negativo de parte del inmigrante.

Por otro lado, viene la aventura de la sobrevivencia. En el caso de Jacob, vivir en el nuevo país exige aprender el idioma para el “teatro de las ventas”. Así se inicia en el comercio informal, que primero asume vendiendo imágenes de la Virgen en las iglesias y que luego afina con sagacidad como vendedor ambulante recorriendo calles y consiguiendo clientes de telas como paños, popelina, lanilla y otros objetos, con el peculiar sistema de venta a crédito y al regateo que se hace de casa en casa, o puerta a puerta. El país y Bogotá corresponden a unos rasgos definidos por el desarrollo del comercio y la sociedad capitalista, los sistemas de propaganda y divulgación, los avances en radio y comunicaciones, la vida cotidiana en el ambiente urbano, las habitaciones de los inmigrantes extranjeros y sus oficios y de sus análogos colombianos, los sitios de encuentro y de tránsito, la vida semanal y la festiva en el espacio público, las retretas musicales domingueras en los parques, así como elementos que muestran la génesis de la burguesía industrial muy en relación con la historia de las ciudades y las migraciones a Latinoamérica en la época que, por diversos datos, corresponde a la Segunda Guerra Mundial.

La confluencia del allá y el acá se logra no sólo relacionando la cultura judía y polaca con la colombiana sino con las de otros sujetos inscritos en una ficción entretejida, correspondiente a una radionovela de la época. Se trata de la serie de Chang Li Po, de reconocida acogida entonces, en la que un detective oriental esclarece casos delictivos. Bibliowicz aprovecha este intertexto como estrategia narrativa tanto para contextualizar como para indagar en la ficción policial, dada la carga de expectativas que su novela ofrece: por una parte, se busca aclarar la muerte de Jacob y por otra, mostrar el tráfico de pieles que realiza David.

Al referirse al ingreso de judíos polacos a América, Azriel Bibliowicz destaca el significado de un viaje de paso que confirma la vida del inmigrante cargada de fuerzas emocionales. La elección de América para vivir, particularmente Bogotá, es un proyecto concebido de manera transitoria, pues se trata de buscar los medios para regresar al lugar de origen, no sin antes pasar a Estados Unidos, donde existe una comunidad mayor de judíos. La muerte de Jacob y la degradación de Ruth por faltar a los valores de la cultura y la religión contribuyen de manera contundente a que el propósito no se logre.

En *El rumor del astracán*, como en *El salmo de Kaplan*, todo parece indicar que la tierra deseada es Nueva York y la tierra alcanzada es sólo un lugar que exige ser productivo, porque todo está por hacerse.

1.2.2. La retórica de la memoria: *El salmo de Kaplan*

Las líneas temáticas y narrativas son diferentes en *El salmo de Kaplan*, ganadora el Premio Norma de Novela en el 2005. En ésta, la vida de Jacobo Kaplan parece haber transcurrido durante largo tiempo sin mayores tropiezos. Casado durante sesenta años con Rebeca y perteneciente a una comunidad judía que toma asiento en algún lugar del Caribe, ha logrado construir una reconocida familia en la que hijos y nietos le revelan variación en las costumbres y los principios.

Desde un narrador que entra y sale del personaje, Marco Schwartz destaca los fantasmas de éste, inmigrante polaco que al final de su vida se ve afectado por fantasías que lo urgen hacer justicia a los antisemitas, al creer que ha encontrado la oportunidad de delatar a un jerarca nazi causante de muchos de los horrores cometidos contra los judíos, líder de una organización secreta de nombre Aurora descubierta en Suramérica, interesada en la reorganización del nazismo.

La novela insiste en el patriarca de costumbres y tradiciones arraigadas y deja entender su perplejidad frente al cambio de valores en su descendencia y en los amigos de comunidad, lo que señala como profunda descomposición: “los valores del respeto y la gratitud son cosa del pasado” (Schwartz 2005, p. 29), dice, reconociendo de manera crítica, que “la comunidad había caído

bajo el dominio de una generación de ricachones sin cultura ni sensibilidad, cuya máxima aspiración consistía en emular a la aristocracia criolla del Santa María Beach Club” (Schwartz 2005, p. 30).

El relato entreteteja la tensión, primero en la presentación del personaje perplejo ante la decadencia de las costumbres en su comunidad y familia ya en tercera generación, y luego en su fortalecimiento con la posible existencia del individuo al que pretende desenmascarar. Bajo estas inquietudes, Jacobo emprende una aventura quijotesca y de carácter policial, acompañado del cabo Contreras, con el fin de sorprender a quien desestabiliza su presente, lo que le permite no sólo la búsqueda del antisemita y la elaboración toda una estrategia para lograrlo, sino de reconocer contrastes culturales y de clase frente a Contreras, su familia y su medio. Quijote y Sancho parecen reencontrarse en ese afán de defender unos valores, la cultura judía y sus principios y, además, hacer señalamientos por los horrores del holocausto.

Anclado a su tierra y a sus convicciones, el personaje es construido desde la vivencia de la crisis: así como oye voces interiores que lo ponen en estado de alerta, escucha permanentemente en onda corta La Voz de Israel en un programa en yiddish sobre el destino de los jerarcas nazis de la Segunda Guerra, lo que contribuye a dar atención a los recuerdos por largo tiempo clausurados. Se imponen especialmente aquellos de la infancia traumática por separaciones, rupturas y pérdidas, elementos y circunstancias que, sin duda alguna, contribuyen a generar en el anciano sus expectativas frente al misterioso personaje que lo regresa al tiempo dejado atrás y lo impele a convertirse en un “cazador de nazis”. En una confrontación entre realidades del pasado y del presente (la persecución nazi a mediados del siglo XX y el cerco ejercido contra antisemitas en años recientes), cuando en aras de la expurgación y la catarsis la historia pide cuentas a los causantes de tanto horror y dolor por los crímenes cometidos contra la humanidad, en la novela se aprovechan la inquietud y los tormentos del personaje, para convertirlo en foco narrativo. Así, por ejemplo, se destacan noticias sobre antisemitas que pertenecieron al gobierno nazi y después de la segunda Guerra Mundial se radicaron en Argentina, quienes en el presente del relato están expuestos a ser descubiertos por “cazadores” y a ser juzgados por importantes tribunales.

“Dueño de una mente fantasiosa, Kaplan llegó a creer en su niñez que el hecho de llamarse como el patriarca Jacob le reservaba un destino excepcional” (Schwartz 2005, p. 237), lo que en el presente narrativo y tal vez a causa de la demencia senil se relaciona con la espera de alguna revelación divina para resolver la búsqueda y encuentro de quien ha atentado contra los suyos:

mientras el viejo contemplaba extasiado el firmamento, anhelando en el fondo que su Dios lo sorprendiese con una revelación, su mente, desprovista de defensas, fue asaltada por una idea extraordinaria. Una idea que sólo podía

caber en la cabeza de un visionario o de una persona que ha perdido irremediablemente el juicio. (Schwartz 2005, p. 34)

Acompañado de textos del Antiguo Testamento y oraciones, mientras atiende las noticias que se convierten en “escudo contra las voces internas” y amuleto “contra las turbulencias del alma” (Schwartz 2005, p. 40), se prepara para ver realizado el destino de defender su fe y su cultura, convencido de haber sido elegido para “tan grande empresa”, “a pesar de ser un hombre simple y entrado en años que sólo entiende de telas” (Schwartz 2005, p. 38).

Muy próxima a *El rumor del astracán* en la presentación de los rituales y festejos vividos comunitariamente, incluyendo la lectura de la Cabalá, las celebraciones en la sinagoga, las comidas familiares, objetos como el candelabro de siete brazos, el uso de yiddish, las fiestas en el club, la urgencia de trabajar para producir, la convicción de que la descendencia masculina asegura la preservación de la tradición, que “judío es hijo de madre judía” (Schwartz 2005, p. 183) y que para ser un buen judío se necesitan “principios, valores, educación” (Schwartz 2005, p. 182), elementos que se destacan para identificar y definir la cultura judía y rasgos de su historia. De la misma manera, se reconocen las condiciones del exiliado en su búsqueda de oportunidades, como, por ejemplo, comparar la llegada de la comunidad y sus primeros momentos, cuando “no era más que una gavilla de inmigrantes desorientados” (Schwartz 2005, p. 15), cuando los ricos “que eran pocos y de fortuna verosímiles, se comportaban con modestia y estaban siempre prestos a auxiliar al correligionario en apuros sin hacerlo sentir un menesteroso” (Schwartz 2005, p. 29), frente a un presente donde no interesa más que acumular fortuna, “pues el dinero había avasallado las viejas virtudes; las había convertido en polvo y ceniza, como quedó Jerusalén tras el asalto de Nabucodonosor” (Schwartz 2005, p. 31).

La novela no vacila en aprovechar a su personaje para relatar el proceso de ubicación en América, que por determinados datos se reconoce en Barranquilla:

el muelle más largo que había visto en su vida, los latigazos inclementes del sol, la humedad sofocante que adhería como pegamento la ropa a la piel, la vocinglería ensordecedora del puerto, los estibadores negros y mulatos acarreado por el Terminal pesadas cajas y maletas. (Schwartz 2005, p. 28)

Entre la defensa de la cultura y las tradiciones judías, la peripecia policial para encontrar al nazi y la revisión del presente familiar y comunitario, una memoria rescatada del fondo de su ser recuerda los motivos del exilio en la orfandad y la guerra. Y en un regreso a la infancia, Jacobo niño reclama a su madre que a causa de su muerte quedó en el abandono y la pone al tanto de la nueva familia de su padre, de una guerra terrible en toda Europa, y le informa

que cuando ésta terminó se fue a vivir a Palestina y años más tarde a América: “Ya no estaban los turcos. Ahora estaban los ingleses” (Schwartz 2005, p. 238). Desde su urgencia de comunicación, también le informa a su madre lo que sucedió al salir de su país y lo llevó a huir de él para salvarse:

Hubo otra guerra, mucho peor que la primera. Fue horrible, mamá, más de seis millones de vidas murieron. Los encerraban como a ganado en campos de concentración, los asfixiaban con cámaras de gas, los quemaban en hornos. Creo que papá y su nueva familia murieron en esa guerra. Nunca más supe de ellos. [...] Yo vivo lejos, en una ciudad que se llama Santa María, en América. (Schwartz 2005, p. 238. Original en cursivas)

Evidentemente, lo vivido por Kaplan es causante de su presente: marcado desde el comienzo por sentimientos de soledad, violencia y abandono, provenientes primero de su condición de huérfano y luego por la huida y el exilio, no le queda más remedio que la locura o la muerte. La demencia le permite la construcción de una conjetura cuyo enigma se resuelve de manera adversa. Como sucede con el personaje Don Quijote, se interpreta que lo suyo sólo ha sido pérdida de lucidez. Hay que advertir, por el contrario, que se trata de la conciencia de la historia vivida en sus consecuencias, pues al imponerse en su memoria la violencia, las rupturas, los abandonos y el exilio, el pasado regresa y nuevamente vuelve a sangrar la herida que no cicatrizó.

Su experiencia es, como diría Said “la grieta imposible de cicatrizar [...] entre el yo verdadero y su verdadero hogar” (Said 2005, p. 179). No muy lejos está la historia de Sara Guterman uno de los personajes de *Los informantes*: lo olvidado regresa a la memoria y da la estocada final. Queda la palabra para exorcizar el dolor.

Las reflexiones sobre la palabra, la letra escrita y la lectura, son significativas. La palabra leída y escrita puede enaltecer al individuo: “La letra escrita es la mayor gracia que nos ha dado Dios después de nuestra propia existencia, porque es la escalera que nos permite elevarnos sobre los demás seres vivientes” (Schwartz 2005, p. 196). Es en la escritura y en la expresión artística donde se encuentra morada o la manera de residir e ir en vuelo: “es como un pájaro que cuando escapa de su jaula no hay quien lo detenga” (Schwartz 2005, p. 171).

1.2.3. Retórica del olvido y el ocultamiento: Los informantes

Juan Gabriel Vásquez ofrece encuentros y distanciamientos en *Los informantes*. También trata de alguien que llegó a Colombia después de la segunda Guerra Mundial. De la retórica del olvido y el ocultamiento se pasa a la retórica de la memoria. Olvidar para salvarse, para evitar el dolor. Entre la verdad, el enmascaramiento y la traición, se debate esta novela en la que se

exploran no sólo hechos políticos de la década de los cuarenta en Colombia y el mundo, sino vidas íntimas y situaciones privadas de familias y núcleos sociales. Un escritor, Gabriel Santoro, es causante del despertar de la memoria de Sara Guterman y de los que prefirieron olvidar.

Como en las novelas anteriores, pero desde otros ángulos, se recrean experiencias de inmigrantes judíos, en este caso de alemanes que necesitan dejar atrás el pasado para recomenzar y arraigarse en un país ajeno a su historia. Como con el anciano Kaplan, recordar es volver a vivir el dolor de la separación, pero en *Los informantes* el horror y las consecuencias de la persecución se ahondan, al mostrar esa urgencia de tener que perder la identidad, de dejar de ser quien se era y cambiar no sólo de lugar sino de nombre. El pasado queda en la oscuridad (orígenes, familia, apellidos), mientras en la travesía hacia el presente no regrese algo que amenace y desestabilice la frágil armonía construida.

Exclusión y miedo a recordar, a ser señalado, constituyen en esta novela formas de explorar la realidad y el dolor por el desprendimiento y el desarraigo. Se trata del olvido frente a la memoria, de evitar que se hagan públicas las cosas que muchos quieren olvidar (Vásquez 2005, p. 86), “todas las palabras que mucha gente tachó de sus diccionarios [...] cosas que la inmensa mayoría prefiere ver dormidas” (Vásquez 2005, p. 86).

La estructura es de dos historias paralelas que muestran anverso y reverso de una misma realidad. Por un lado, la historia de Sara Guterman, vinculada a la del padre del narrador (en la que existen secretos que Gabriel Santoro busca descubrir y que paulatinamente se van develando). Hay un relación-indagación que revela pormenores de Colombia en la época y en Alemania en los años previos a la Segunda Guerra Mundial. Desde el recurso de escritura autobiográfica y en la historia, la novela conduce a un libro de reportaje titulado *Una vida en el exilio*, escrito por el personaje narrador y negativamente comentado por su padre, en el que se aprovechan datos y personajes históricos. Allí se narra la llegada de Peter Guterman a Colombia, los vínculos con Eduardo Santos a quien Sara le sirve de intérprete y quien diligencia permisos para que los extranjeros puedan ejercer⁴. Peter, radicado en Duitama en una casa que inicialmente sirvió de vivienda y oficina, abre el “Hotel-Pensión Nueva Europa” a cuya inauguración asistió el presidente de la República, y en el que se alojaron políticos (Jorge Eliécer Gaitán y Miguel López Pumarejo, por ejemplo) y candidatos, extranjeros y otros visitantes

⁴ “Lo primero que hizo Peter Guterman al llegar a Duitama fue pintar la casa y construir un segundo piso. Primera frase. Los extranjeros no podían ejercer, sin previa autorización, oficios distintos a los que habían declarado al entrar al país. Una frase más. En el hotel pasaron cosas que destruyeron familias, que trastocaron vidas, que arruinaron destinos” (Vásquez 2005, p. 263. Cursivas en original).

(entre los que se recuerda a Lucas Caballero). Acogido por sus clientes y de moda en la época, se constituye en sitio privilegiado para que se hospedaban la mayoría de “criollos pretenciosos” y sintieran “la única oportunidad de ver el mundo” (Vásquez 2005, p. 47). El hotel se convierte en lugar que acoge extranjeros de todas partes, en esa Colombia “que no había sido nunca un país de inmigrantes, y en ese momento y en aquel lugar parecía serlo” (Vásquez 2005, p. 47).

La perspectiva de las personas o los lugares del pasado es otra al reencontrarlos en el presente. Refiriéndose al personaje Deresser o Enrique Piedrahita, por ejemplo, quien tiene que vivir enmascarado bajo otro nombre para salvarse, la voz narrativa pregunta:

¿Acaso los había engañado a todos, acaso había fingido irse de Bogotá y de Colombia cuando en realidad se había escondido y había permanecido en su escondite todos estos años? (Vásquez 2005, p. 250)

Desde esa retórica del ocultamiento sabe que ha de vivir como un camaleón en muchas partes y no imagina qué le hubiera gustado ser “antes de regresar de incógnito y comenzar a vivir como la criatura sin espalda, sin nacionalidad fija y de sangre mezclada a veces” (Vásquez 2005, p. 250). La sensación de fractura es clara:

Porque entonces, ¿qué eres? No eres de aquí, pero no eres tampoco de allá. Si te pasa algo malo, si alguien te hace algo, nadie te va a ayudar. No hay un estado que te defienda. (Vásquez 2005, p. 224)

En efecto, esto explica la urgencia de olvido ante una situación de emergencia que en el presente del relato dejaría identidades en conflicto o nuevas afirmaciones, lo que permite entender que los descendientes, los nietos, no conozcan la lengua de los antepasados, ni sigan sus conceptos básicos y sean gente que a pesar de sus apellidos no tengan “relación alguna con el otro país” (Vásquez 2005, p. 314), pues “nunca lo habían visitado ni pensaban hacerlo, y en algunos casos ni siquiera habían escuchado la lengua fuera de las interjecciones o los insultos de un abuelo rabioso” (Vásquez 2005, p. 314). La conciencia de identidad es fracturada, no solo entre el olvido y el presente, sino entre quien es y quien era, fisura que se percibe desde el nombre perdido frente al adoptado para no ser reconocido, evidente en esa nostalgia capaz de construir imaginarios del lugar abandonado y ante un posible regreso confirmar que el mundo anterior no es lo que dicen ni los recuerdos ni la imaginación.

Podría decirse con Said, que “ningún retorno al pasado carece de ironía ni de la sensación de que es imposible un retorno o repatriación absolutos” (Said 2005, p. 142). Cuando Sara cuenta que fue invitada con su padre e hijo

mayor por la comuna Emmerich, su pueblo natal, “para atender a esas ceremonias de expiación pública con que ciertas zonas de la política alemana intentaban en esa época lo que en vano intentamos todos y en todas las épocas: corregir equivocaciones, paliar el daño infligido [...], “era raro estar allá” (Vásquez 2005, p. 220) oyendo,

cómo se les llenaba la boca con la palabra *exiliado* y todos sus sinónimos, que en eso la lengua alemana es generosa, no nos faltan formas de llamar a los que se van. [...] No sé, a veces pienso que no sé bien para qué sirvió todo aquello, cuál era el afán de llamar a los de afuera y recordarles de donde eran. Como si los reclamaran, ¿no? Como una reivindicación absurda. (Vásquez 2005, pp. 220-221)

Ese regreso le da al personaje la oportunidad de entender que jamás volvería, que ya no es de allí, que echó raíces en otro lugar, aunque el recuerdo la conduzca a sus orígenes. Como si recogiera las diversas experiencias de alemanes o judíos de las ficciones anteriormente comentadas, reportaje y ficción hablan de distintos inmigrantes albergados en la Pensión Hotel y acogidos por el señor Guterman y su hija Sara:

los que llegaron a principios del siglo XX para buscar dinero, porque habían oído que en estos países suramericanos todo estaba por hacer; los que escaparon de la Gran Guerra, la mayoría alemanes que se habían desperdigado por el mundo tratando de ganarse la vida, porque en su país eso había dejado de ser posible; estaban los judíos. De manera que éste resultó ser un país de escapados. Y todo ese país perseguido había acabado por meterse en el Hotel Pensión Nueva Europa, como si se tratara de una verdadera Cámara de Representantes del mundo desplazado, un Museo Universal der *Auswanderer*, y a veces se sentía así en realidad, porque los huéspedes se reunían todas las tardes en el salón de abajo para oír, por la radio, las noticias de la guerra. (Vásquez 2005, p. 48)

Cuarenta y cinco años después de la guerra, Sara evoca el lugar querido por la gente y en el que, sin embargo, ocurrieron cosas horribles que arruinaron destinos y familias. Cosas de las que había “palabras hipotecadas” (Vásquez 2005, p. 50) que generan expectativa en el escritor e investigador Santoro y que sostienen esos secretos que empiezan salir y “no hay quien los pare” (Vásquez 2005, p. 263). Sara es la memoria exiliada que por más que “se hubiera esforzado, jamás habría podido explicar ese tránsito entre su propia infancia alemana y la que vivían sus nietos” (Vásquez 2005, p. 95), pero es sobre todo “una memoria que tiene prohibido decir que se acuerda” (Vásquez 2005, p. 138). Santero padre, es quien sabe de los primeros casos de delación y llega a ser conocido como tal en el momento en que su “vida quedó embargada” (Vásquez 2005, p. 81), “víctima de acusaciones injustas” (Vásquez 2005, p. 83), como muchos de los incluidos en esas listas negras de

control y mandato del Departamento de estado de los Estados Unidos que tuvieron “como objetivo bloquear los fondos del Eje en Latinoamérica” (Vásquez 2005, p. 229), y conducir a campos de concentración luego del “fideicomiso de los bienes” a los miles que “quedaron en la ruina más absoluta” (Vásquez 2005, p. 159).

Si *Los informantes* husmea en la historia para descifrar lo callado o las zonas oscuras, también apunta al conflicto de la identidad de los inmigrantes más allá de los individuos y sus interioridades. Y al afirmar que por línea materna la tradición se conserva, como se plantea en *El salmo de Kaplan*, en este caso corresponde a la lengua y la identidad alemana, a cada *Auslandsdeutsche*, lo que se ratifica en un diálogo entre dos personajes:

Uno no puede quedarse cruzado de brazos viendo la extinción de su pueblo. Todo el mundo sabe cómo funciona el ser humano. La madre es la que se encarga siempre de la educación del hijo, en gran medida de las costumbres, y es el idioma de la madre el que adopta el niño con más naturalidad. [...]. Nos roban nuestra propia sangre, señor, nos roban nuestra identidad. Cada alemán casado con colombiana es una línea perdida para el pueblo alemán. Sí, señor. Perdida para la *alemanidad*. (Vásquez 2005, p. 181)

Lo que en Sara es menos afirmativo, como vimos, pues no pertenece totalmente a un pueblo ni a otro. Ella es una sobreviviente que ha aceptado las convenciones lingüísticas que se le ofrecieron, como diría sobre el tema Imre Kertész, “la lengua huésped”. Es una extranjera asimilada que conoce el problema de la emigración y vive el exilio como su verdadero lugar.

En estas tres novelas de tradición judía, es evidente la marca de la Segunda Guerra Mundial, la necesidad de refugio o de encuentro de un lugar para vivir, la urgencia de preservar la cultura y la identidad y la tensión de la memoria y el olvido.

1.3. De migrantes sirio-libaneses

Con los sirios y libaneses se muestra otra forma de escisión y olvido, pues las formas de diáspora varían y el problema se diversifica en variantes que también permiten ver vagabundeo, sensación de vacío, exclusión, condición de tráfuga o necesidad de integrarse generar nuevas fundaciones de mundo. Como las anteriores, son obras escritas generalmente por descendientes de esas culturas y sociedades, como en el caso de *La Caída de los puntos cardinales* (2000), de Luis Fayad y *Desaparecido para siempre* (2005), de Fernando Iriarte. En ellas sus autores aprovechan como telón de fondo la historia de Medio Oriente y la trasladan al territorio colombiano en interesantes confrontaciones. Cada una ofrece dinámicas diferentes de la realidad colombiana y muestran puntos de encuentro en la poética de la

travesía, en el aprendizaje de la lengua española, “lengua huésped”, y en el valor que se da a la hospitalidad y a compartir la mesa y la palabra.

1.3.1. *La palabra y la cena milenaria. La caída de los puntos cardinales*

La travesía es reveladora de la transición de un lugar a otro, en quienes llegan a Colombia expulsados de su paraíso ancestral y deben establecer intercambios sociales y culturales. En la novela de Fayad, aprender otra lengua y costumbres se liga a la necesidad de comunicarse más allá del propio lenguaje e implica buscar una manera de desarrollar una economía informal desde el comercio puerta a puerta o pueblo a pueblo.

Si bien lo propio tiene su presencia y contribuye a la dinámica de la vida cotidiana, lo adquirido contribuye a esa necesidad de estar en relación, aunque existan momentos en los que hablar la propia lengua y reunirse con los de la misma cultura constituya una forma de regreso al origen cada vez más lejano. En *La caída de los puntos cardinales* los inmigrantes son libaneses: los hermanos Khalil llegan a Bogotá y Ahmar, Yanira, Muhamed a la costa Atlántica colombiana, cuando las ciudades eran casi comarcas y el país debatía la separación de Panamá y los sueños eran los de asimilarse a la aristocracia europea. Juan David Correa se refirió a la novela como “una parábola de lo que somos todos los seres humanos: una suma de pérdidas y ausencias. Una suma de viajes que terminan un día en cualquier calle”⁵.

El tiempo narrativo comienza en ese tránsito del siglo XIX al XX. En el artículo citado, el autor reconoce que Fayad aprovechó lo que conocía de las familias libanesas radicadas en Colombia y en otros países latinoamericanos, coincidiendo con lo que los lectores encuentran en las ficciones anteriormente relacionadas con el intento de eludir las inseguridades de su propio país, creadas por las luchas internas, por una economía en descenso y por una relación con los países poderosos que no siempre trae buenos resultados. “Ante estas circunstancias [continúa Correa], para cruzar partes enormes de tierra o mar no hay impedimento, no hay temor”.

La novela contextualiza en la historia de Colombia, desde y resulta una crónica que recorre cerca de medio siglo en Colombia, desde la Guerra de los Mil Días, la pérdida del Canal de Panamá, la masacre de las bananeras, el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y el “Bogotazo” y la caída de Gustavo Rojas Pinilla a fines de la década de los cincuenta, y muestra su evolución y modernización desde los sucesos y los medios de transporte en mula o

⁵ J.D. Correa (2001, p. 1 e).

navegando por el río Magdalena, y los viajes trasatlánticos como el de Charles Lindbergh de Nueva York a París.

Lo anterior se relaciona a las vidas de Jalil y Muhamed, Hassana y Hichan, Yanira y Dalmar, desde las cuales se recrea el paso del Líbano a América del Sur, las expectativas del viaje, la llegada y la ubicación en determinados territorios en los que buscaron un destino mejor, unos en Bogotá, otros en Barranquilla y otros a Chile. Como en las respectivas novelas de Bibliowicz y Schwartz, existe alguien que ya ha viajado a buscar fortuna, e incita a otros a cumplir un periplo semejante en un país donde todo individuo de Polonia, Siria o Líbano, es llamado *turco*, muchas veces de manera despectiva y excluyente, lo que significaría que “el extraño es detestable y temido del mismo modo que lo viscoso”, y que “la constitución de ‘viscosidad’, regula la constitución de indignantes extraños como personas ante las que hay que sentir indignación” (Bauman 2001, p. 39).

Los problemas de la identidad se manifiestan en la evocación de los personajes que representan la primera generación, y en la forma de establecerse preservando lo propio, como la palabra que se comparte con los de su lengua, pero especialmente la comida que se comparte no sólo entre amigos sino con los del nuevo territorio. En el caso de los que llegan a Colombia, se trata de reconocer que la historia es muy distinta a la de sus países, pero que por ser pueblos del mar los escenarios son semejantes.

Llegar es asimilarse y disponerse a aprender lo que ofrece el mundo nuevo, sin olvidar sus tradiciones, entre las que se destaca el deseo de enaltecer su identidad cultural a partir de la culinaria. En la tercera parte de la novela se muestra la asimilación del español como lengua, ya en esa segunda generación nacida en los países latinoamericanos, así como el fluido comportamiento en la vida social y cultural de la ciudad donde viven, lo que indica una suerte de “borrón y cuenta nueva” iniciado por las primeras generaciones que se instalaron lejos de su lugar ancestral. Rasgos que se conservan en el Caribe colombiano, pródigo en familias de cultura sirio-libanesa, cuya culinaria, oficios y sensibilidades muestran su raigambre.

La mesa y la palabra unen. Comer y hablar lo de los otros, masticar alimento y palabra es la costumbre milenaria de compartir la cultura de quien recibe y la que se arriba. “Sólo la palabra acerca a los hombres /a una mesa milenaria”, dice Jorge García Usta en uno de sus poemas de *El reino errante. Poemas de la migración y el mundo árabe*, lo que asociamos no sólo la conquista del lenguaje y de la mesa para comunicarse, sino a la noción de la casa del exilio posible en las representaciones artísticas, en nuestro caso en la ficción narrativa o poética.

1.3.2. Emigración y búsqueda: Nazim. Desaparecido para siempre

En el caso de la novela de Iriarte, *Nazim. Desaparecido para siempre*, la trama se desarrolla con estrategias de novela policial, pues aprovecha varias circunstancias que pueden serle cercanas a un lector enterado de ciertos asuntos que ha informado reiteradamente la prensa nacional: en este caso, la desaparición de alguien en una ciudad del norte de Colombia. Se trata de buscarlo en el lugar, de seguirle el paso luego en la capital desde autoridades y organismos nacionales e internacionales y no entender qué pasó, porqué, cómo. Hay sospechas sobre personajes implicados en la desaparición, hasta la resolución final. Se trata, igualmente, de volver sobre situaciones conocidas y hacer señalamientos sobre hechos reales que parecen ficciones truculentas, como descubrir algunos asesinatos escabrosos y trata de cadáveres sucedidos en una universidad del lugar. Esto significa que la ficción se funde con la realidad y que cualquier parecido entre una y otra no es coincidencia.

A lo anterior se agregan estaciones en la historia personal de Nazim, el personaje de la ficción; la salida de su país; la llegada al nuevo lugar; su ubicación y construcción de un mundo. La recreación del tránsito de El Cairo hacia Colombia no deja de ser sugestiva, pues está construida desde la nostalgia y la ensoñación: evocar es anhelar el paraíso perdido, la arcadia, el mundo feliz. Pero arribar a Colombia significa construir lazos afectivos y encontrar la manera de establecerse para recomenzar. Emigrar de Egipto hacia Colombia es buscar un futuro, adaptarse a una sociedad, establecer vínculos familiares y comerciales, construir ciudad.

Como en las novelas anteriores, la gran ironía estaría en la frustración, en el proyecto incompleto. En este caso, en la desaparición y muerte del personaje central en manos de una sociedad violenta y devastadora. La novela deriva de la emigración a la denuncia, mientras pone a flote formas de la identidad social y contrastes y similitudes en la identidad cultural.

El relato es como sigue: Nazim, próspero comerciante de Cartagena oriundo de Egipto ha desaparecido. Pasados unos días y ante lo sorprendente del hecho, su esposa Alida se comunica con El Cairo en búsqueda de la familia de Nazim para informar sobre lo ocurrido, mientras solicita ayuda a comités internacionales expertos en situaciones de desaparecidos políticos, denuncia ante las autoridades, informa a periodistas investigativos e intenta aclarar la situación. Pasan los meses y el misterio crece. ¿Qué pasó con el turco?, es la pregunta que se impone entre los personajes, el mundo construido y el lector.

Trama, prosa y tono atrapan al lector desde el comienzo. La voz narrativa conduce dosificadamente a la resolución de un enigma, llevando por situaciones que oscilan entre la miseria y la violencia en medio de condiciones cotidianas que alternan en El Cairo, Cartagena, Barranquilla o Bogotá. Temas como la inmigración, el secuestro, la extorsión, el asesinato,

el mercadeo de cadáveres, la investigación arqueológica, el periodismo judicial y los despachos de fiscales, se entrelazan en esta novela de inmigrantes y desaparecidos, en la que entra en juego el diario vivir en una sociedad de comerciantes. La miseria aquí no es sólo económica sino moral y recrea desde diversos ángulos la crisis del país y del mundo contemporáneo.

La voz que conduce el relato afirma, refiriéndose al laberinto de búsquedas incesantes y a la manera de Borges, que todos somos imaginados, que somos sueños que sueñan, comienzo y el fin son lo mismo, tal como el camino intermedio. El resultado final es delirante, pues presenta un alucinante recorrido por una realidad compleja donde de la mano de lo inmediato y lo inesperado muestra el horror en una sociedad sin salida.

En estas novelas analizadas, se deslizan diversas formas de expresión que permiten entender que al iniciar su diáspora el sujeto del exilio no sabe el destino que le deparan otras tierras. Tal vez su verdadero lugar encuentra su ser en la literatura y en la lengua diaspórica. Los escritores de estas obras, herederos o testigos dejan su testimonio o dan constancia, fecundan su resistencia y buscan, al menos desde la ficción, redimir a los individuos que han nacido o han estado expuestos a estas vivencias. Pareciera que el escritor en el exilio o el referido a éste se organizara “en su texto como lo hace en su propia casa” (Adorno 1987, p. 85).

Nota biográfica: Luz Mary Giraldo (Colombia). Doctora en Filosofía y Letras, especialización Literatura de la Universidad Javeriana, donde dirigió la Maestría en Literatura. Profesora en la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional. Poeta, ensayista, antóloga y coordinadora de valoraciones múltiples. Entre libros de ensayo y antologías: *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon 1975-1995* (2000); *Ciudades Escritas* (Premio Internacional de Ensayo Pensamiento Latinoamericano Convenio Andrés Bello 2004); *Más allá de Macondo. Tradiciones, transiciones y rupturas* (2006); *En otro lugar. Migraciones y desplazamientos* (2008); *Rodrigo Parra Sandoval. Para Informar a Julio Verne* (2016). *Ojos de par en par. Poetas hispánicas* (Coordinación con Martha Canfield, 2021); *Cuentos y relatos de la literatura colombiana* (Tres tomos, 2005-2020); *Ellas cantan. Poetas iberoamericanas* (2018); *Cuentan. Relatos de narradoras colombianas contemporáneas* (2010, Premio Internacional Lasa); *Cuentos canibales. Jóvenes cuentistas colombianos* (2002); *Cuentos de fin de siglo*. (1999); *Ellas cuentan. Relatos de escritoras colombianas de la Colonia a nuestros días* (1998); *Nuevo Cuento Colombiano* (1997).

Dirección de la autora: luzescribe@gmail.com

Bibliografía

- Adorno T.W. 1987, *Mínima moralia*, Trad. Joaquín Chamorro, Taurus, Madrid.
- Bashevis S.I. 2002, *Amor y exilio*, Ediciones B, Barcelona.
- Bauman Z. 2001, *La posmodernidad y sus descontentos*. Capítulo 2: “Construcción y deconstrucción de extraños”, Ediciones Akal S.A., Madrid.
- Bibliowicz A. 1991, *El rumor del astracán*, Planeta, Bogotá.
- Burgos Cantor R. 2007, *La Ceiba de la memoria*, Planeta, Bogotá.
- Cornejo Polar A. 1996, *Una heterogeneidad no dialéctica sujeto y discurso migrante en el Perú moderno*, en “Revista Iberoamericana”, vol LXII, n. 176-177, julio-diciembre, pp. 837-844.
- Correa J.D. 2001, *El regreso de Luis Fayad. Esa suerte de abrazarse en el naufragio*, en “El Tiempo”, Bogotá, domingo 14 de enero.
- Clifford J. 1999, *Itinerarios Transculturales*, Gedisa, Barcelona.
- Eidelberg N. 2000, “Tres escritores judeo-colombianos: Guberek, Brainski, Bibliowicz”, en M.M. Jaramillo *et al*, *Literatura y Cultura. Narrativa*, Colombiana Siglo XX, vol. II, Ministerio de Cultura, Bogotá.
- García Usta J. 1991, *El reino errante. Poemas de la migración y el mundo árabes*, Litografía Jonan Ltda, Cartagena.
- Giraldo L.M. 2008, *En otro lugar. Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Iriarte F. 2005, *Desaparecido para siempre*, Gustavo Ibáñez, Bogotá.
- Kalmanovitz S. 1988, *Economía y Nación, Breve historia de Colombia, Siglo XXI*, Bogotá.
- Kertész I. 2007, *La lengua exiliada. Artículos y discursos*, Taurus, Colombia.
- Romero J.L. 1976, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, México.
- Said E.W. 2005, *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, trad. Ricardo García, Debate, Barcelona.
- Schwartz M. 2005, *El salmo de Kaplan*, Norma, Bogotá.
- Singer Bashevis I. 2002, *Amor y exilio*, Ediciones B, Barcelona.
- Vásquez J.G. 2005, *Los informantes*, Norma, Bogotá.
- Toledo F. 2006, *La cantata del mal*, Alfaguara, Bogotá.
- Zarone G. 1993, *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*, Pretextos – Universidad de Murcia, Murcia.

ALICIA KOZAMEH Los saltos del exilio

FLORINDA F. GOLDBERG
UNIVERSIDAD HEBREA DE JERUSALEM
ASOCIACIÓN DE HISPANISTAS DE ISRAEL

Abstract – In her autofiction *259 saltos, uno inmortal* (2001), Alicia Kozameh (Argentina, 1958) elaborates the existential fragmentations and contradictions of forced exile by means of a kaleidoscopic structure of narrative “leaps” between different spaces, times, and personal experiences and feelings. Also, between different forms of discourse: narrative, reflexive, confessional, metatextual. The “immortal leap” (fragment 259) establishes creative writing as the way of overcoming the wounds of exile.

Keywords: Argentina; dictatorship; exile; Kozameh; writing.

Alicia Kozameh nació en Rosario, Argentina, en 1953. Siendo estudiante universitaria se afilió al clandestino Partido Revolucionario de los Trabajadores (cuyo brazo armado era el ERP); fue arrestada en 1975 y permaneció encarcelada durante más de tres años, hasta la amnistía decretada por la dictadura en la Navidad de 1978. En 1980 se exilió a México y luego a EE.UU., y en 1984 volvió a Argentina. En 1987 (es decir, en plena democracia), el día en que fue presentada su primera novela *Pasos bajo el agua* (1987) recibió amenazas muy claras: “Cuatro años de andar por esta zona jodiendo son suficientes. *Éste no es tu país*. No te confundas. Éste es el país de los patriotas” (Kozameh 2001, p. 181)¹. Al año siguiente volvió a marcharse de Argentina y desde entonces vive en Los Ángeles. Actualmente enseña escritura creativa en Chapman College. Es autora de numerosas novelas y de poemas en verso y prosa; sus obras han sido traducidas al francés, inglés, alemán e italiano.

Pasos bajo el agua alterna episodios de la vida en la cárcel con sus frustrados esfuerzos, una vez en libertad (condicionada y vigilada), por readaptarse a lo que ya no vuelve a ser su entorno normal, hasta su salida al exilio definitivo. Como lo afirma Diego Símini en este mismo coloquio, la prisión es una forma de exilio. También puede serlo, en muchos casos, la vuelta a la libertad; esta novela de Kozameh fue uno de los primeros intentos

¹ Mi subrayado. Todas las citas subsiguientes corresponden a esta edición.

en la literatura argentina de representar la imposibilidad del tan deseado e idealizado retorno y su transformación en una mutación del exilio.

En cierto momento la narradora de *Pasos* reflexiona sobre una futura novela y la búsqueda de la forma adecuada para narrar las múltiples formas del exilio: “Estoy abriendo el primer agujero. Aunque también podría estar trabajándome algo referido a dar un salto” (2002, p. 99). Ese ‘algo’ se convirtió en su novela autoficcional *259 saltos, uno inmortal* (2001)². Se trata de una novela caleidoscópica, construida mediante 259 fragmentos, que abarcan desde unas pocas palabras hasta un par de páginas, salvo el 257 y el 259, más extensos. La progresión lineal y numerada (que denota un orden y un sentido) se halla en tensión con la imagen del “salto” (interrupción, fragmentación). Además, los saltos son también heterotópicos por cuanto abarcan varios registros discursivos: narración, reflexión, confesión, comentario metatextual.

La narradora-protagonista-autora cuenta su(s) trayectoria(s) desde la primera salida de Argentina en 1980 hasta el “salto inmortal” (el número 259) que posibilita esta ficción testimonial. El foco está menos en una diégesis episódica que en la elaboración mental y emocional del contradictorio proceso de la vida en el exilio, elaboración que produce la escritura y al mismo tiempo es también producida y posibilitada por ella.

Sobre su estructuración dijo Kozameh en una entrevista:

Es una síntesis de la experiencia del exilio, que se vive como una fragmentación psicológica, un mosaico de emociones. [...] más que una búsqueda consciente, la división en párrafos casi siempre cortos es producto de hasta dónde soportaba yo la indagación de lo sucedido. Los saltos fueron la única posibilidad que tuve de abordar el tema sin que me abrumara demasiado. Apareció como necesidad y después lo adopté como procedimiento. (Boccanera 2005, pp. 139-140)

Entre “síntesis”, “fragmentación psicológica” y “mosaico de emociones” se dibuja la dialéctica entre fractura y recomposición de una totalidad. La novela avanza “a los saltos”, en forma pendular, con adelantos y retrocesos, y el resumen que presento aquí es una abstracción analítica de su pedregoso desenvolvimiento.

En un primer momento, lo que se experimenta es el derrumbe de toda la vida anterior, que Kozameh expresa con una letanía de la destrucción:

Desabotonar. Desacoplar. Desagregar. Desajustar. Desaferrar. Desarmar. Desarticular. Desatar. Desbaratar. Desarreglar. Desbrozar. Destruir. Destejer. Desovillar. Deslindar [...]. (p. 84)

² No en el sentido solemne de la inmortalidad, sino como opuesto a “salto mortal”.

Simultáneamente, en una dialéctica pendular, se impone la necesidad de sobrevivir, de construir un *modus vivendi* viable a pesar de todo – pero sin olvidar el pasado ni transar con las pérdidas:

Hay que salir a trabajar. A ganarse la vida. Hay que atravesar la puerta de calle y recordarlo todo: que éstas no son las avenidas principales de la propia ciudad, que el único cielo visualizable pertenece a un hemisferio ajeno [...]. (p. 69)

Es necesario efectuar los aprendizajes y las adaptaciones que impone el exilio, y sobre todo defenderse contra sus erosiones – eludirlo sería un ‘salto al vacío’, un ‘salto mortal’. Se trata de preservar a la intelectual, aun trabajando como criada doméstica; escribir por las noches, pese al agotamiento físico; adaptar el comportamiento y hasta la química corporal al nuevo entorno, sin olvidar el pasado. Por, sobre todo, aceptar que el exilio es irreversible, e intentar reconstruirse a pesar de ello. Kozameh lo resume con una original metáfora:

la idea de descortar la leche, de hacerla retroceder en el proceso de separación de sus elementos [...] no iba a funcionar. Lo mejor que se puede hacer con leche cortada es algún tipo de queso. (p. 52)

Para obtener ese queso hace falta aceptar que el lugar plenamente propio ya no existe:

Aquí, donde nací, donde fui quien soy, de donde me fui y a donde he vuelto, no estoy. Aquí, donde trabajo para sobrevivir, donde escribo, donde crío a mi hija, [...] donde me reúno con mis amigos, los viejos amigos que han esquivado la muerte, los nuevos amigos, no estoy. (p. 178)

Y qué se hace para estar donde se está. [...] Cuáles son los respectivos lugares. Qué espacio les corresponde. Qué es espacio, qué es lugar. [...] Cómo logramos estar completos donde estamos. (p. 179)

La narradora comprende que solo podrá reconstruir su identidad mediante la aceptación de sus fracturas, de su multiplicidad, de su inestabilidad. En la asunción activa de una hibridez que reúne los múltiples exilios acumulados:

rellenamos nuestros huecos de exilios y más exilios [...] y nos alimentamos de ellos, porque lo que no mata alarga la vida, y la nutre y, si hacemos un esfuerzo, hasta le agrega belleza. (p. 183)

En cierto momento, el caleidoscopio aparece como metáfora posible para esa inacabada e inestable reunión de los fragmentos:

Un caleidoscopio: para una infinidad de posibilidades [...] para una sorprendente sucesión de alegrías [...] de sobresaltos alucinatorios ante la difícil verdad de que nada, nunca, para nadie, volverá a ser lo mismo. (pp. 53-54)

Pero va a ser la isotopía de la alimentación, ya sugerida anteriormente, la que la lleve a construir lo que, a mi juicio, es una alegoría perfecta del yo exiliario:

A la mesa de la cocina del departamento en el que vivo en Los Ángeles como con lentitud una ensalada fresca y colorida y sabiamente sazonada en Buenos Aires. La como en Buenos Aires y la disfruto en Los Ángeles, la lechuga comprada en la verdulería de enfrente de la casa en la que fui arrestada en Rosario, la que compartía con mi compañero, aquel de los ojos terribles. El vinagre y el tomate, y quizá el pepino, elegidos rápidamente en el supermercado próximo al departamento en el que David desplegaba sus obsesiones, en las argentinizadas Torres de Mixcoac de la ciudad de México. Las aceitunas negras descarozadas en algún valle verde californiano, más bien hacia el área de Santa Barbara, el aceite virgen de oliva producido en Rosario, y mástico mi ensalada en Rosario y la trago en Los Ángeles y la digiero en Cuernavaca y mi organismo la asimila en el DF y la preparo en Buenos Aires y vuelvo a disfrutarla en las proximidades de mí misma. En los alrededores, no exactamente en el punto central, de mi sensibilidad. (pp. 120-121)

Ese vicario equilibrio –“en los alrededores, no exactamente en el punto central, de mi sensibilidad”– abre el camino a la resolución del proceso, en la que la escritura se revela como la mediación que permite asumir la fragmentación como una forma de unidad y alcanzar, esta vez, el centro del equilibrio: “[l]as palabras aptas, oportunas, que le otorguen a la condición de frágil su sentido de permanente. De infinita” (p. 132). Territorio simbólico que sustituye a la pérdida de todo territorio, y donde la mejor manera de mantener el equilibrio es, precisamente, el salto. La novela culmina diciendo:

Mientras, vamos recreando, reinventando el salto. La acrobacia. La pirueta. En el centro del equilibrio. En el cruce de las coordenadas que encuentran, a la vez, el silencio y la estridencia. Punto en el que el aire se decide a ser inmortal. (p. 185)

En resumen: el exilio desempeña en esta novela el doble rol de tema y de situación de enunciación, es decir, se escribe sobre el exilio desde el exilio y sobre la identidad fracturada a partir de esa fracturación, y la escritura permite alcanzar una forma de totalidad mediante la organización textual³.

³ Una primera versión de este trabajo forma parte de “‘Estar completos donde estamos’: Identidad y territorio en la narrativa de Alicia Kozameh”, en E. Pfeiffer (ed.) 2013.

Nota biográfica: Florinda Friedmann Goldberg es Investigadora Asociada del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén, donde dictó hasta 2015 cursos de literatura latinoamericana y española, y Secretaria de la Asociación de Hispanistas de Israel. Es miembro de AMILAT, Asociación Israelí de Investigadores del Judaísmo Latinoamericano. Entre sus áreas de investigación: escritura del exilio y el desexilio, escritores judíos latinoamericanos, escritores judeo-latinos en Estados Unidos, escritura de mujer.

Dirección de la autora: msflori@mail.huji.ac.il

Bibliografía

- Boccanera J. 2005, *El cuerpo atraviesa la belleza y el horror: 259 saltos, uno inmortal de Alicia Kozameh*, en Dimo E. (ed.), *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*, Alción Editora, Córdoba (Argentina), pp. 139-140.
- Goldberg F.G., 2013, “*Estar completos donde estamos*”: *Identidad y territorio en la narrativa de Alicia Kozameh*, en Pfeiffer E. (ed.), *Alicia Kozameh: Ética, estética y las acrobacias de la palabra escrita*, Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, Pittsburgh.
- Kozameh A. [1987] 2002, *Pasos bajo el agua*, Alción Editora, Córdoba (Argentina), Edición italiana: Kozameh A. 2013, *Passi sotto l’acqua*, trad. di B. Scalabrini, ET AL. Edizioni, Milano.
- Kozameh A. 2001, *259 saltos, uno inmortal*, Narvaja, Córdoba (Argentina).

EL EXILIO EN ONETTI Entre ficción y realidad

AARÓN LUBELSKI
HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM

Abstract – J.C. Onetti’s narrative deals with the exile thematic, addressing it in all possible variants. His works reveal characters that leave their homeland due to political reasons, or they are expelled from their city as a result of some enigmatic reason, hidden by the ambiguity of his narrative. In addition, certain characters dream with the idea of the exile to resolve their frustrations and lack of faith in the future, without leaving their natural environment, an image that leads to the concept of “insile”, a kind of inner exile. Through their experiences, Onetti’s characters seem to point towards the reality of their creator, as he, as well, ends up exiling himself from his native country, thus establishing a counterpoint between fiction and reality.

Keywords: emigration; exile; inner exile; insile; Onetti.

Es el único sitio en que se puede no hacer nada sin hacerle mal a nadie y sin que nadie se interese.
(J.C. Onetti, “Tierra de Nadie”, 1968, p. 162)

Así describe Aránzuru, protagonista de *Tierra de Nadie* (1941), a su utópico refugio, en el texto que relata las vivencias de un grupo de marginados rioplatenses que sueñan con fugarse a una idílica isla en la Polinesia: Faruru. Aránzuru, quien lleva adelante el proyecto, es uno de los representantes “del hombre sin fe ni interés por su destino” (Rama 2010, pp. 66-67), según palabras de Onetti; personajes que viven, en esta obra, sofocados por los ecos de la Segunda Guerra Mundial en el Río de la Plata, tal como lo expresa el texto:

si las palabras democracia y justicia no pesaron mucho cuando el atropello a Checoslovaquia, parece absurdo querer exigir que Rusia luche por las hermosas palabras burguesas. Ideológicamente, Rusia debe desear el aplastamiento del nazismo. (Onetti 1968, p. 31)

Frente a tales pujanzas, sobre las cuales no ejercen ningún control, los personajes de *Tierra de nadie*, ni siquiera logran materializar sus planes, y quedan suspendidos en una eterna frustración. Si entendemos el exilio como

la “separación de una persona de la tierra en que vive” (DRAE), consideramos apropiado aplicar en este caso el concepto de “insilio” (Ingenschay 2010)¹, término aún no adoptado por la academia, pero que implica el exilio sin desplazamiento, tal como lo experimentan Aránzuru y sus compañeros atrapados dentro de su propia angustia en el ámbito bonaerense, experimentando una vivencia netamente existencial. Años más tarde Onetti reflexionará sobre este punto:

Pienso que hombres y mujeres están condenados a sufrir el exilio muchas veces en sus vidas, aunque no pongan un pie fuera del país en que nacieron. (Onetti 1995, p. 134)

Pasemos al próximo texto que ocupa nuestro análisis. *Para esta noche* (1943), relata la experiencia de un militante político que intenta fugarse de una ciudad sitiada. Si bien la narración no revela el escenario de los acontecimientos, Onetti inspirado en el testimonio de dos militantes republicanos durante los últimos días de la Guerra Civil española, nos relata la historia de un militante en busca de la vía de salvación: el exilio. Esta es quizás la única novela de Onetti donde la amenaza es externa. En una “huida imposible”, desorganizada y caótica –resultado de una evacuación malograda– miles de refugiados republicanos logran llegar a buen puerto en busca del exilio salvador, pero muchos otros terminarán siendo víctimas del régimen franquista². El norte del África, por su cercanía, se convertirá en el destino preferencial y Orán (Argelia) en la sede del gobierno republicano (en exilio). El 28 de marzo Eliseo Gómez Serrano, político y militante republicano de Alicante, testimonia en su diario:

He ido al puerto. Una enorme y abigarrada multitud en la que figuraban miles de soldados del disuelto ejército republicano, daba una impresión lastimosa. Hombres, mujeres, niños, aguantan a pie horas y horas la llegada de un hipotético barco que les ponga a salvo de la que imaginan sed de venganza del enemigo de ayer. [...] Nada se sabe de los barcos prometidos. Hay aquí quien está esperando dos días con sus noches. (Gómez Serrano 2008, p. 86)

Tampoco Ossorio, protagonista de la novela, logra su anhelo cometido, cayendo, él también, en la trampa de los barcos prometidos; la narración refleja fidedignamente la angustiante situación descrita por Gómez Serrano, convirtiendo a la obra en el paradigma de la fuga desesperada en pos de una anhelada salvación:

¹ Este término ya fue aplicado por Ingenschay para describir a aquellos escritores cubanos fugados ideológicamente dentro de su propia tierra.

² Ver J.M. Santacreu Soler (2011).

–Prometieron tres barcos –contestó–. Sólo vino el Bouver; sale esta madrugada. El gobierno firmó todos los salvoconductos que se pidieron, toda la ciudad tiene un salvoconducto en el bolsillo. Pero no hay pasajes. El gobierno se encargó de los pasajes, pero ya no hay gobierno ni pasajes. Hay esta trampa para esperar que te destripen. (Onetti 1971, p. 22)

La vida breve, obra publicada en el año 1950, representa un punto de inflexión en la narrativa onettiana. Su protagonista Brausen, impactado por las circunstancias que afectan su vida personal, busca su salvación a través de la ficción, aspecto clave en toda la narrativa del autor. El eminente despido de su única fuente de ingresos lo lleva a escribir un libreto cinematográfico donde crea la ficticia ciudad de Santa María y da vida a sus personajes. El asesinato de su vecina, una prostituta, lo arranca de su ámbito bonaerense, y encubriendo al asesino, terminan ambos fugándose de la Capital, para llegar – a través de un salto metaléptico– a la ciudad que nació en el libreto cinematográfico, para transformarse en las próximas obras, en prócer y dios de Santa María. Si entendemos el exilio como “una razón de huida a causa de una fuerza exterior” (Ascunce 2013, p. 164), consideramos que el concepto de emigración se acerca más al caso de Brausen, cuya separación de la tierra en que vive, es producto de “una decisión más o menos voluntaria de búsqueda de mejores condiciones de vida” (p. 164), aspecto que nos enfrenta con la frágil diferenciación entre exilio y emigración. *La vida breve* es el texto fundacional de la ciudad ficticia Santa María, entorno imaginario que ambienta, a partir de este momento, gran parte de la futura obra de Onetti, serie de textos que designamos como: “el ciclo de Santa María”.

Personaje protagonista de dos obras claves del ciclo, *Juntacadáveres* (1964) y *El astillero* (1961), Larsen extiende un eje temático, mejor dicho, una problemática que es compartida por ambos textos: los proyectos destinados al fracaso. Invitado por uno de los concejales de Santa María, el boticario Barthé, Larsen llega a la ciudad para establecer un prostíbulo, junto con María Bonita (la Madame), Nelly (La rubia) e Irene (La gorda), tres prostitutas que le valen el apodo de “Junta Cadáveres” o sencillamente “Junta”. Los cuatro irrumpen, con su novedad, en la languidez de la ciudad de provincias:

Ayudó a bajar a la última mujer y las tres quedaron entumecidas junto a los bultos, golpeándose y alisándose los vestidos; movían con prudencia los cuellos para aventurar sus expresiones inseguras, curiosas, a la defensa, por el vacío del andén. (Onetti 2010, p. 14)

El establecimiento no tarda en conmocionar a los sectores conservadores de la ciudad, y despierta la militancia de la “Liga de Caballeros Católicos” y las muchachas de la “Acción Cooperadora del Colegio”, quienes, junto con el padre Bergner, logran poner fin a la empresa, apenas cumplidos los cien días

de la así llamada “necesidad social” (Onetti 2019, p. 31), según las palabras del boticario, y conducen a la expulsión de Larsen, junto con las tres prostitutas hacia un destino incierto:

Había muy poca gente esperando los faros rojos del tren que se acercaba. Los dejé subir, vi a las viejas mujeres dobladas por las valijas, vi a un Juntacadáveres disminuido en su estatura, cabizbajo, las manos unidas en la espalda, sostenido por los restos de un extraño orgullo. (Onetti 2010, p. 274)

La escritura de *Juntacadáveres* es interrumpida por Onetti en favor de *El astillero* y ello explica la dependencia cronológica que esta obra, si bien anterior al drama de la creación del prostíbulo, manifiesta en su primer capítulo:

Hace cinco años, cuando el Gobernador decidió expulsar a Larsen (o Juntacadáveres) de la provincia, alguien profetizó, en broma e improvisando, su retorno, la prolongación del reinado de cien días, página discutida y apasionante –aunque ya casi olvidada– de nuestra historia ciudadana. (Onetti 1982, p. 19)

Larsen, cumplida la profecía, retorna de su expulsión, esta vez para emprender otro proyecto sin futuro: la recuperación del astillero de Jeremías Petrus:

Señor Larsen: suponiendo que usted decida aceptar el cargo de Gerente General, ¿puedo preguntarle qué sueldo piensa pedir? No es más que curiosidad, le pido que comprenda. Yo anotaré lo que usted diga, cien pesos o dos millones, con todo respeto. (Onetti 1982, p. 38)

Larsen ha retornado de su previa expulsión para formar parte de una farsa, el astillero abandonado, oxidado, que no tiene recuperación alguna; a pesar de que es consciente que no cobrará sueldo alguno, se une a la farsa de Jeremías Petrus, del administrador Gálvez y del Gerente Técnico: Kunz, para convertirse en uno más de la numerosa lista de gerentes fracasados. Su final es tan ambiguo como en la obra anterior, en una de las opciones que nos ofrece el narrador, se lo describe fugándose en una lancha hacia el norte, desprovisto de todos sus bienes: “Murió de pulmonía en El Rosario, antes de que terminara la semana, y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero” (Onetti 1982, p. 167).

El Uruguay de los años setenta es testigo de una inestabilidad política, económica y social que se manifiesta a través de frecuentes enfrentamientos entre las fuerzas gubernamentales, los estudiantes y los obreros, conflictos que condujeron, finalmente, al establecimiento de una dictadura cívico-militar, situación que impulsa a Onetti a buscar el exilio en el exterior. Onetti,

participante de un jurado que premia el cuento de Nelson Marra, “El guardaespaldas”, publicado posteriormente en “Marcha”, es arrestado en febrero del 1974 junto con otros miembros del jurado y del autor de la obra; la misma es considerada pornográfica por el régimen, por remitir a una probable personalidad militar, destacando el aspecto homosexual de la misma, imagen que no contribuía al imaginario castrense. Como resultado de la presión proveniente de personalidades internacionales como García Márquez, Borges, Vargas Llosa y Cortázar, entre muchos otros, se logra mejorar su reclusión. “Aturdidos por los telegramas que llegaban a los despachos de Inteligencia Militar, un oficial de alto grado exclamó furioso: ‘¿Pero quién mierda es ese Onetti?’” (Domínguez 2013, p. 254), escribe Domínguez en la obra biográfica: *Construcción de la noche*. Onetti es trasladado a un sanatorio psiquiátrico, dado que uno de los pretextos era el peligro que Onetti afrontaba por su no controlada abstinencia alcohólica. En mayo del mismo año Onetti es finalmente puesto en libertad y al año siguiente –gracias a la gestión del diplomático español Juan Ignacio Tena Ybarra– opta junto con su esposa Dorothea (Dolly) Muhr, por establecerse en Madrid³.

En el año 1978 se publica un número monográfico de “Cuadernos Hispanoamericanos” dedicado a Onetti, que incluye un cuento inédito que hace patente el exilio, en su forma más cruda: “Presencia”. Allí, regresa el narrador de *Juntacadáveres*, Jorge Malabia, hijo del editor del diario “El Liberal”, que se refugia en Madrid, después del golpe de estado del general Cot en Santa María. Con los ingresos facilitados por la venta impuesta del periódico, Jorge Malabia intenta la liberación de su compañera María José, en un principio, tratando de establecer su paradero a través de un detective privado. El engaño no tarda en llegar, el detective desaparece después de asegurarle que María José había sido vista en Madrid con un amante y luego “Se hizo humo, se hizo perdiz. No volvió a la biblioteca; en la casa no saben nada de la muchacha. Como se dice: se la tragó el aire” (Onetti 1978, p. 374). El cierre del cuento no deja lugar a dudas; a diferencia de muchos finales conjeturales que abren una ventana a una próxima obra, este texto cierra el capítulo de las vivencias del personaje onettiano. Un ejemplar de *Presencia*, un fascículo impreso por sanmarianos que viven en la clandestinidad, recibido meses después por Jorge Malabia, encuadra el siguiente aviso:

María José Lemos, estudiante, detenida en la isla de Latorre desde el golpe militar, fue apresada por efectivos de la Guardia Nacional el 5 de abril, fecha en la cual abandonaba el penal y recuperaba la libertad. Desde entonces se encuentra desaparecida, sin que ninguna autoridad militar ni policial se responsabilice de su paradero. (Onetti 1978, 374)

³ Ver C.M. Domínguez, *Construcción de la noche, La vida de Juan Carlos Onetti* (2013).

En Madrid, Onetti finaliza la novela iniciada en Uruguay: *Dejemos hablar al viento* (1979), obra que establece un diálogo entre la realidad del exilio de Onetti y las vivencias de Medina, protagonista de la obra en Lavanda, ciudad que “está descrita para que se reconozca a Montevideo” (Verani 1986, p. 732). Medina, el sub-comisario que expulsó a Larsen de Santa María, siente en carne propia las vicisitudes de su exilio voluntario en Lavanda y en calidad de narrador hace eco de la realidad uruguaya de los años setenta. “Aquel año, en Lavanda, sólo podía apalear obreros y estudiantes” (Onetti 1985, p. 17), piensa Medina, refiriéndose a su interlocutor castrense. A su vez, el texto también incluye ordenanzas que parecen establecer limitaciones artísticas, pero que en realidad apuntan, sin duda alguna, a una significación más amplia, sugiriendo a través de una punzada irónica la restricción de las libertades experimentada en la época. La siguiente cita revela, quizás con un cierto toque humorístico, los artificios usados por los “Pintores inteligentes” (Onetti 1985, p. 73) para flanquear estas restricciones a la libertad y esgrimir a través de ello el espíritu revolucionario, enfatizando, de tal forma, las temáticas candentes de la época, como la manipulación de la verdad:

Uno de los últimos comunicados del gobierno de Lavanda había prohibido, con vistos y considerandos plausibles, escribir “ojos en forma de avellana” o “de color avellana”. Tal como está prohibido rodear, exaltar una forma con un contorno de blanco o negro. Pintores inteligentes usan el azul cobalto o verdes confusos que recuerdan pañales.

Pero el lector merece la verdad y, además, todos sabemos que la verdad es siempre revolucionaria. (Onetti 1993, p. 73)

Medina, retorna a Santa María, pero no así Onetti, “Es que Montevideo ya no puede ser mi Montevideo” (Domínguez 2013, p. 306), dijo el autor alguna vez.

Carr es el último personaje de la narrativa onettiana que busca en tierras lejanas una mejora de su condición de vida. El protagonista de *Cuando ya no importe* (1993) emigra de Monte (una ciudad análoga a Montevideo) a Santa María, así como millares de orientales que dejan el país durante la década de los '70 y '80 en búsqueda de nuevos horizontes:

Y ahora, quinientos años después de ser descubiertos por error de un marino genovés y la intuición de una reina que nunca arriesgó sus joyas ni se mudó de camisa, los nietos se desesperaban por devolver la visita de los abuelos.

Los dejé formando colas kilométricas desde el alba, frente a embajadas o consulados aguardando con escasa esperanza el milagro de una visa. Pude leer en el aeropuerto dos *graffiti* contradictorios: “Que el último en irse apague la luz”. Y el otro rogaba: “No te vayas, hermano”. (Onetti 1993, pp. 14-15)

Para finalizar, consideramos que la narrativa de Onetti nos ofrece un desfile

de personajes que abandonan su tierra natal ya sea en forma temporal o permanente, movidos por sus propias decisiones o impulsados por fuerzas externas. Consideramos muy vigente la afirmación de Larre Borges quien sostiene que “El artista se exilia en su propia obra” (Larre Borges 2009, p. 24) y Onetti, que es en realidad un actor en el escenario de su vida, es impulsado a abandonar su tierra natal, en un proceso migratorio que comenzó años antes, durante su juventud, al alternar entre Montevideo y Buenos Aires en busca de una fuente de ingresos. Ambos planos, realidad y ficción, se funden en el imaginario onettiano, dejándonos un legado narrativo que se desprende de sus vivencias personales.

Nota biográfica: Aarón Lubelski es originario de la República Oriental del Uruguay, emigra a Israel en el año 1973 donde actualmente reside. Cursó estudios de literatura en el Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos, en la Facultad de Humanidades de la Universidad Hebrea de Jerusalén, completando el programa de maestría en el año 2010, con una tesis sobre el autor uruguayo: Juan Carlos Onetti. En el año 2019, concluye en la misma universidad, el programa doctoral con la investigación también dedicada a la obra del autor uruguayo: *La configuración del espacio en la obra de J.C. Onetti*. Publicaciones: *Onetti y el otro* (2009), *Los gringos de Onetti* (2006).

Dirección del autor: aaronlubelski@yahoo.com

Bibliografía

- Ascunce J.Á. 2013, “Exilio y emigración. De la experiencia del emigrante al compromiso del exiliado: Amado Alonso y Ramón de Belausteguigoitia”, en González de Garay M.T., Díaz-Cuesta Galián J. (eds.), *El exilio literario de 1939, 70 años después. Actas*, Universidad de La Rioja, Logroño, pp. 163-183.
- Domínguez C.M. 2013, *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti*, Editorial Sudamericana Uruguay, Montevideo.
- DRAE, *Diccionario de la Real Academia Española*; versión en línea: <https://dle.rae.es/?w=diccionario> (22.12.21).
- Gómez Serrano E. 2008, *Diarios de la guerra civil (1936-1939)*, Bustos B., Moreno F. (eds.), Universidad de Alicante, Alicante.
- Ingenschay D. 2010, *Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija*, “Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural” 2 [1]. <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/articulos02.htm> (22.12.21).
- Larre Borges A.I. 2009, *El exilio antes del exilio*, “Cuadernos de Literatura”, n. 6, Ediciones de la Biblioteca Nacional, Montevideo, pp. 11-27.
- Onetti J.C. 1968, *Tierra de nadie*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.
- Onetti J.C. 1971, *Para esta noche*, Arca, Montevideo.
- Onetti J.C. 1978, *Presencia*, “Cuadernos Hispanoamericanos”, n. 339, Madrid, pp. 369-374.
- Onetti J.C. 1982, *El astillero*, Salvat, Barcelona.
- Onetti J.C. 1985, *Dejemos hablar al viento*, Editorial Artemisa, México.
- Onetti J.C. 1993, *Cuando ya no importe*, Alfaguara Literarias, Buenos Aires.
- Onetti J.C. 1995, “Reflexiones de un exiliado”, en *Confesiones de un lector*, Alfaguara, Buenos Aires.
- Onetti J.C. 2010, *Juntacadáveres*, Santillana, Montevideo.
- Rama Á. 2010, “Origen de un novelista y de una generación literaria”, en Onetti J.C., *El pozo*, Arca, Montevideo, pp. 41-101.
- Santacreu Soler J.M. 2011, *La huida imposible: El fracaso de las gestiones del Consejo Nacional de Defensa en marzo de 1939*, “Revista EBRE 38” 6, pp. 81-99.
- Verani H.J. 1986, *Onetti y el palimpsesto de la memoria*, “AIH. Actas IX”, Centro Virtual Cervantes, pp. 725-732.

ZAMBRANO EN CHILE

A propósito de la *Antología* de Federico García Lorca

FRANCISCO JOSÉ MARTÍN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Abstract – Study of the Anthology of Federico García Lorca published by María Zambrano in Chile. Analysis of Zambrano’s texts (prologue, biographical note and list of poet’s works), of the poetic selection operated in the reference Chilean context.

Keywords: *Antología*; Chile; Federico García Lorca; María Zambrano.

1. Introducción

En carta fechada en Madrid el 19 de enero de 1987, María Zambrano agradece a Francisco Giner de los Ríos, sobrino nieto del homónimo fundador de la Institución Libre de Enseñanza, un envío a la sazón precioso: “gracias también por la pulcritud con que me has mandado mi libro «Federico García Lorca, Antología, Selección y prólogo de María Zambrano», publicado en la editorial «Panorama» de Santiago de Chile” (Zambrano 2021, p. 32). De la carta resulta que dicho ejemplar iba a servir de base para la edición facsímil que del susodicho libro publicaría la Fundación María Zambrano en 1989. También resulta un recuerdo borroso de Zambrano, un reproche de su papá relativo a la expresión “y es así que”, que sin embargo Zambrano no ha encontrado en la relectura de su prólogo¹. Lo cual pone en evidencia que de Chile volvió con el libro y que Blas Zambrano lo vio y lo leyó, o cuanto menos que así lo recordaba ella cincuenta años después. No es difícil explicar el extravío del libro en medio del general revuelo de la Guerra civil y del sucesivo exilio, circunstancias que, por lo demás, como se sabe, Zambrano apuró hasta el mismo fondo del cáliz.

¹ “No se ha encontrado en la lectura más que dos erratas en mi prólogo, ni tampoco aquel imperdonable «y es así que», que mi padre me reprochó” (Zambrano 2021, p. 32). Es probable que el reproche haya existido (nótese que Blas Zambrano se desempeñó como maestro de gramática castellana durante mucho tiempo), pero no lo es menos que Zambrano, tantos años después, confunda el texto en el que se le había colado dicha expresión, toda vez que se trataba de uno de los artículos chilenos, concretamente “La tierra de Arauco” (Zambrano 2015, p. 337), a la sazón publicado en Barcelona, última residencia de la familia al completo, en *Revista de las Españas* (n. 102, junio de 1938).

Aquella lejana *Antología* de Lorca, en efecto, se publicó en un muy difícil contexto de escritura del que ya se ha dado cuenta (Martín 2020). El viaje a Chile, donde permanecerá desde el 18 de noviembre de 1936 hasta el 11 de mayo de 1937 (Soto García 2005, pp. 53 y 66), fue para Zambrano un “suceso decisivo”, como ella misma dice con énfasis en *La tierra de Arauco* (Zambrano 2015, pp. 332-333), decisivo en su vida y en su obra, sobre todo en el orden intelectual, pues supuso “el inicio de un giro copernicano en su pensamiento filosófico” (Robles 1990, p. 133). Es en el contexto de ese viaje y de la varia actividad desplegada entonces, en Chile, pero con el corazón en España, por Zambrano y su marido de entonces, el diplomático Alfonso Rodríguez Aldave, que debe entenderse la publicación de la *Antología* del poeta granadino. En condiciones, pues, extremadamente difíciles, como la misma Zambrano dice en la carta a Giner de los Ríos antes citada: “la antología fue hecha apresuradamente”, cosa en la que insiste también en la Introducción a la edición facsímil: “en Chile no teníamos material de información ni a quién pedírselo” (Zambrano en García Lorca 1989, p. XII).

Entre la carta a Giner de los Ríos y la introducción de 1989 (pero fechada en 1987, el mismo año de la carta) hay más de un paralelismo y casi pareciera que ambos textos se han escrito de manera muy cercana, acaso en un mismo tiempo o acaso mismamente teniendo a la vista una copia de la carta en la hora de la escritura de la introducción. Además de la referencia a las dificultades de aquel momento chileno, tal paralelismo aparece también en las noticias que da Zambrano de la Editorial Panorama: “La «Editorial Panorama» estuvo fundada y financiada por don Alfonso Rodríguez Aldave, Secretario de la Embajada de España, y por mí, a la sazón su legítima esposa. Por lo tanto, la editorial no existe hoy día, ya que al regresar a España por razón de la guerra, que sabíamos ya perdida, no pudimos seguir financiando dicha editorial” (Zambrano 2021, p. 32). “Apareció esta antología con un prólogo mío publicada en la Editorial Panorama que, aunque financiada por mi marido y por mí, no podía ser considerada como propiedad nuestra porque en aquel año de 1936 mi entonces esposo estaba de diplomático en la embajada española de Santiago de Chile y no podían figurar nuestros nombres en la publicación. Lo que sí pude fue firmar el prólogo como cosa mía” (Zambrano en García Lorca 1989, p. XI). También firmó la “selección” antológica, como queda claro en la portada del libro y en la ficha bibliográfica que Zambrano transcribe en la carta citada, y no firmó, o aparecen sin firma, aunque en el índice del libro le quedan claramente atribuidos (Zambrano en García Lorca 1937, p. 79), la breve nota biográfica final, titulada “Federico García Lorca” (id., p. 75), y un listado de obras del poeta, “Obras de Federico García Lorca” (id., p. 76).

Es claro que el asesinato de Lorca en los inicios de la Guerra civil española tuvo un impacto mundial. Es cosa conocida y hay en propósito

abundante bibliografía, empezando por el primer libro Ian Gibson, *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca* (1971), sin duda pionero en más de un sentido, sucesivamente ampliado con otros, entre los que cabe destacar la monumental biografía en dos volúmenes *Federico García Lorca* (1985-1987). Aquel impacto se sintió de veras muy hondamente en América latina, donde sin lugar a dudas provocó, en efecto, “un inmenso clamor de doloroso asombro” (Barchino – Binns 2011, p. 65). La antología de la Editorial Panorama, toda ella al cuidado de Zambrano, es, hasta donde se sabe, la primera antología que se hizo del poeta después su muerte. Autoría de Zambrano, además del prólogo, son también –nótese que hablamos de autoría– un breve texto biográfico del poeta y un listado de sus obras (incompleto y con errores), ambos colocados, como queda dicho, al final del volumen.

Hay que decir que, además de la citada edición facsímil, de reciente esta sin duda pionera *Antología* de Lorca también ha sido incluida –toda ella– en el primer volumen de la *Obras completas* de Zambrano (2015, pp. 379-452), en una operación filológicamente muy discutible, por no decir impropia, pues si bien se trata de una selección antológica hecha por ella, lo cierto es que la obra seleccionada ni es de su autoría ni puede considerarse en modo alguno parte de su propia obra. El editor del caso se empeña en citar este libro como *Federico García Lorca. Antología* (vid. por ejemplo pp. 107, 112, 864 etc.), acaso queriendo indicar como implícito la autoría de Zambrano, lo cual es a todas luces falso: no hay ningún elemento, explícito o implícito, ni en la portada ni en ninguna otra parte del volumen, que haga pensar que el nombre del poeta se da como título del libro y no como autor del mismo. La ficha bibliográfica es clara: Federico García Lorca, *Antología*, selección y prólogo de María Zambrano, Santiago de Chile, Editorial Panorama, 1937 (nótese que es precisamente así como la da la propia Zambrano en el paso antes citado de la carta a Giner de los Ríos)².

No cabe duda de que Zambrano y Lorca se conocieron de persona, aunque la crítica no es unánime en el dónde y cuándo: pudo ser en Segovia en 1921 (Trueba Mira 2012, p. 260; Robles Ríos 2020, p. 400), haciendo las presentaciones Miguel Pizarro, su primo y novio de entonces, o tal vez en Madrid en 1933, en la tertulia de la revista “Los Cuatro Vientos”, como se

² En lo que hace a las *Obras completas*, un buen criterio filológico, por lo demás ampliamente consolidado, hubiera aconsejado en este caso incluir sólo los textos de Zambrano (el prólogo, la nota biográfica y el listado de 1937, tal vez con el añadido de la introducción de la edición facsímil), dejando fuera las poesías de Lorca, es decir, incluir sólo lo que efectivamente es autoría de Zambrano y por tanto parte propia de su obra. A tal propósito, me permito renviar a mis trabajos: *De la edición del texto filosófico hispánico*, en “Revista de Occidente”, n. 273, febrero 2004; *Editar a Ortega*, en “Revista de Estudios Ortegaianos”, n. 7, 2003; *Editar a Zambrano*, en “ABCD Las Artes y las Letras”, n. 844, 5 de abril de 2008.

dice en la nota que acompaña en las *Obras completas* a la mencionada Introducción a la edición facsímil de la *Antología* (Zambrano 2014, p. 1384 nota 1105). El detalle no es importante en lo que hace a nuestro caso, pero lo que sí importa mucho es tomar conciencia de que fuera como fuera Zambrano seguía de cerca y con interés las publicaciones de Lorca. Valga un botón de muestra: es bastante conocido el itinerario tortuoso que llevó a la publicación del poemario *Poeta en Nueva York* en forma de libro, a la sazón publicado póstumo por José Bergamín en México en 1940; de ese poemario Lorca había empezado a publicar poesías sueltas en “Revista de Occidente” a partir de 1931 (en la editorial homónima había aparecido el *Romancero gitano* en 1928), y a Zambrano esos sueltos, a pesar de la precipitación y dificultades del momento en que hubo de llevar a cabo su antología del poeta, a la inexistencia entonces del poemario en forma de libro y a la existencia sólo dispersa de algunos de sus poemas, lo cierto es que no se le escapan ni olvidan, pues de hecho selecciona la después famosa “Oda al Rey de Harlem”³. Un detalle, éste, muy significativo, toda vez que en el listado final aparece el título de *Poeta en Nueva York* dentro del apartado “Libros en prensa y obras inéditas”. Sólo de alguien familiarizada con la poesía del momento podía ser la hechura de esta antología del malogrado poeta granadino. La conmoción por su muerte es el impulso, sin duda, pero en ella hay conocimiento, incluso estudio, y hasta un deseo, sobre el que volveremos, de hacer justicia a la imagen asentada del poeta: “Yo quería que le conocieran de verdad” (Zambrano en García Lorca 1989, p. XII). Porque si bien, por un lado, vista desde hoy y desde el conocimiento que tenemos del corpus lorquiano, presenta alguna que otra deficiencia, por otro, situada la antología en su justa circunstancia de tiempo y lugar, cabe concluir que es de buena factura. Hoy diríamos acaso que resulta desequilibrada en favor de los primeros libros de Lorca (30 poesías de *Canciones*, 18 de *Poema del cante jondo*, 8 de *Romancero gitano*, una del *Libro de poemas*, una de *Poeta en*

³ Nótese que la “Oda al Rey de Harlem” se publicó en el primer número de la revista *Los Cuatro Vientos* (febrero de 1933), última publicación colectiva del grupo del 27, impulsada principalmente por Salinas, Guillén y Alonso. Zambrano colaboró en esta empresa, publicando en el segundo número (abril de 1933) su artículo *Nostalgia de la tierra* (pp. 28-33) y participando en la tertulia. En el tercer y último número (junio de 1933) Lorca publicaría también dos cuadros de la obra teatral *El público* (pp. 61-78). La “Oda al Rey de Harlem” apareció en posición de principal relevancia abriendo el volumen (pp. 5-10), y llevaba la dedicatoria “A Bebé y Carlos Morla” (que pasaría después, por expreso deseo del poeta, a figurar como dedicatoria para el entero volumen de *Poeta en Nueva York*), la cual no figura en la antología chilena, así como tampoco en las *Obras completas*, de la que desaparece también “Oda al” del título (García Lorca 1986a, p. 459). Los nombres de la dedicatoria son los del diplomático chileno Carlos Morla Lynch, buen amigo de Lorca y autor, entre otros, de *En España con Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo* y de *España sufre. Diarios de guerra en el Madrid republicano*, y de su esposa, Bebé Vicuña, en cuya casa madrileña se reunían los artistas de la Generación del 27.

Nueva York y tres de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*), pero es que a la postre tal era el estado del corpus conocido del poeta en aquel entonces. “Buscar los poemas de Lorca, hacerse con ellos, escogerlos, editarlos, fue quizás uno de los actos de amor más sinceros y profundos de María, no solo ya hacia Federico sino quizá también hacia el propio Miguel Pizarro” (Robles Ríos 2020, pp. 401-402). Quizás, dice la crítica, un quizás tal vez exagerado, o no, quién sabe, y es por eso que aquí queda consignado.

2. Los textos de Zambrano

La *Antología* se abre con un retrato de Lorca del ilustrador y cartelista Cristóbal Arteché⁴ fechado en 1933 y con dos poemas dedicados al poeta en la conmoción de su brutal asesinato: “A Federico García Lorca” de Rafael Alberti y “El crimen fue en Granada” de Antonio Machado⁵. Y se cierra con otro poema (al que en propiedad siguen los textos menores de Zambrano ya citados como nota biográfica y listado de obras del poeta), escrito bajo la misma conmoción y en el mismo espíritu: “Oda a Federico García Lorca” de Pablo Neruda. Un gesto amoroso, este de Zambrano, sin duda, con el que parece querer envolver la poesía de Lorca con poesías de poetas que la cantan, poesías de poetas amigos –de Lorca y de Zambrano– que cantan la obra y la figura del poeta granadino. Un gesto con el que Zambrano, más allá del uso clásico del recurso empleado, parece quiera proteger la poesía del poeta de su misma muerte: en su prólogo, en efecto, reflexiona sobre la muerte, sobre su carácter y sentido en la poesía de Lorca, y es como si con su gesto de estructurar el volumen de ese modo quisiera poner al reparo la

⁴ Se trata del retrato del poeta en ocasión del estreno de *Bodas de sangre* el 8 de marzo de 1933 en el Teatro Beatriz de Madrid. El estreno fue calificado de “éxito grandioso” por la prensa de la época, y a él se refiere Zambrano como “éxito definitivo” en la nota biográfica que acompaña a su antología de Lorca (Zambrano 2015, p. 451). El retrato de Arteché fue rescatado pocos años después por *Mundo Gráfico* (en su n. 1298 del 16 de septiembre de 1936) para denunciar el asesinato del poeta: el retrato de Lorca aparecía en el centro en primera página, en grande, y con letras también en grande, a la izquierda: “El fusilamiento de un gran poeta del pueblo”, y a la derecha, el nombre del poeta: “Federico García Lorca”. Es harto probable que el retrato de la *Antología* proceda de la publicación en *Mundo Gráfico*, a la sazón dos días después de las nupcias de Zambrano con Rodríguez Aldave y casi preparando ya las maletas para el viaje a Chile. Para la biografía de Cristóbal Mauro Arteché de Miguel (Gijón, 1900-Madrid, 1964) véase la entrada que le dedica Crabiffosse Cuesta (2018, pp. 216-217).

⁵ “Lorca y Alberti, ahondando en la veta popular abierta por Machado, vendrán a convertirse, en los años 20, en dos de los más firmes puntales de la poesía nueva. Hay un proceso de simbiosis entre estos tres grandes poetas que la crítica no ha destacado suficientemente” (Fuentes 2006, p. 215). Zambrano ve, pues, o, si no ve, intuye, con mucha anticipación, algo que después quedaría parcialmente velado tras la construcción y dominio crítico de la categoría de Generación del 27 (no en vano quienes se han ocupado del aspecto social del arte de la época y del giro que supuso la estética del nuevo romanticismo han afirmado la necesidad categorial del “otro 27”).

poesía del desvalimiento e indefensión en que acaso podría dejarla la muerte temprana y trágica del poeta.

El prólogo de Zambrano está estructurado en nueve apartados de muy desigual extensión, cuyos títulos se suceden con el siguiente orden: Situación de la poesía de García Lorca, La poesía, Soledad del andaluz, Cultura poética andaluza, El lenguaje, Poesía dramática, La muerte, La vida y el arte, y, en fin, Consideración social del poeta en España. Ya los títulos de los apartados aproximan y dan una idea suficiente de los contenidos y temáticas del prólogo. Cabe destacar la centralidad que ocupa el dedicado al lenguaje, casi una demostración de la conciencia del *lugar* de la mejor poesía. El inicio (del prólogo) busca el impacto en el lector, casi como si fuera el envés del impacto y conmoción ocasionados con la muerte del poeta: “Regreso a la sangre y a la muerte podía llamarse a la poesía de Federico García Lorca; regreso y redescubrimiento en el instante mismo en que lo necesitaban la poesía y el pueblo de España” (Zambrano 2015, p. 381)⁶. La sangre, la muerte, la poesía y el pueblo son los elementos fundamentales con que se construye el prólogo (y en cuyo equilibrio se constituye), cuya razón de ser – no se olvide– es dar cuenta fiel de la poesía de Lorca, una operación intelectual en cierto modo semejante a la explicación del universo a través de los cuatro elementos de los presocráticos: agua, aire, tierra y fuego⁷. Muere el poeta cuando más falta hacía, dice Zambrano, cuando la poesía y el pueblo más lo necesitaban –después se verá por qué–.

El primer apartado sitúa la figura poética de Lorca en el contexto de la renovación de la poesía española con que se abre el siglo XX. En tres

⁶ A pesar de la objeción y del reparo antes indicados, en consideración de su mayor facilidad de acceso y disponibilidad (la edición chilena es muy difícil de encontrar y el facsímil tuvo una tirada y distribución limitadas) y como mera concesión de carácter pragmático que en nada disminuye la crítica, en adelante –salvo advertimiento contrario y siempre razonado– citaremos la *Antología* de Lorca por su inclusión en el vol. I de las *Obras completas* de Zambrano. En cambio, la Introducción de Zambrano (fecha en 1987) al facsímil de la *Antología* (García Lorca 1989) la citaremos por esta edición (Zambrano en García Lorca 1989, pp. XI-XIII) y no por su inclusión en el vol. VI de las *Obras completas* (Zambrano 2014, pp. 713-715): es verdad que se trata de un texto que incluye una buena dosis de noticias de carácter biográfico, pero reducirlo, aunque sea “excepcionalmente”, como hace la editora (id., p. 1383 nota 1105), a su mera consideración autobiográfica, significa no respetar su íntima naturaleza. En la misma nota se dice que la Introducción al facsímil “también forma parte del vol. I” de las *Obras completas*, lo cual no resulta ser cierto.

⁷ El valor simbólico de la sangre es en Lorca muy evidente ya desde los mismos títulos de algunas de sus obras: *vid.*, por ejemplo, *Bodas de sangre* y “La sangre derramada” (segunda parte de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*). La sangre simboliza la vida (por eso está en estrecho contacto con la muerte: sangre derramada), es símbolo de la fecundidad, de la pasión, de lo sexual e instintivo que une a los seres humanos con fuerzas ancestrales y telúricas. En Zambrano, en cambio, la sangre está íntimamente unida al pueblo, a lo popular como depósito cultural que viene de lejos, al sacrificio del pueblo. Del simbolismo de los cuatro elementos en la obra de García Lorca se ha ocupado Manuel Alvar (1986).

nombres, que son tres pilares de ese magnífico edificio, se sostiene la poesía del malogrado poeta granadino: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. “Estas eran, abreviadamente, las coordenadas poéticas vigentes, con respecto a las cuales tenía que definirse toda poesía nueva que comenzara”. Y la de Lorca: “vino a enlazarse con esos tres ejes, quedando así formado un sistema poético vivo, tan coherente y orientador que ha hecho posible el crecimiento rápido de la genialidad poética española actual” (Zambrano 2015, p. 382). La genialidad a la que se refiere es, obviamente, la de la Generación del 27, pero nótese cómo Zambrano no hace salir esa poesía nueva de la nada (tentación en la que alguno de aquellos jóvenes poetas incurrió en sus inicios), sino de eso que llama “un sistema poético vivo”: una expresión eficaz, sin duda, que hace justicia al clima de privilegio de la poesía en el campo cultural español de los años 20 y 30.

Es interesante que el orden que da Zambrano a los tres grandes nombres, o grandes ejes, no siga la cronología de los poetas y que Juan Ramón aparezca antes que Machado, o que Machado sea el tercero y no el segundo, como parecía fuera en la época el orden natural del desarrollo de la poesía española. Sobre Machado tiene aquí Zambrano palabras muy elocuentes, palabras que desvelan algo que en la época no se veía tan claro: el peso de Machado en las vanguardias, sobre todo en autores como Lorca, interesados en el rescate –renovador, reactivo, recreativo– de las formas y metros populares⁸. Las palabras aquí dedicadas a Machado van sin duda más allá del ser meramente funcionales a la comprensión de la poesía de Lorca. La de Machado es, dice, una “voz honrada, fiel a su destino, de tono y acento incorruptibles, que nos da testimonio de la verdadera sustancia española, tantas veces oculta”. A lo que añade: “En la obra de Antonio Machado existe bajo su poesía, pero asomando transparentemente en ella, una filosofía muy del pueblo español, no formulada aún en sistema de abstracciones, de parentesco sin duda senequista” (Zambrano 2015, p. 382). Del senequismo hará después Zambrano, como se sabe, un campo de indagación del que saldrán algunos trabajos notables (un artículo publicado en 1938 en *Hora de España*, un capítulo en *Pensamiento y poesía en la vida española* en 1939, una antología con estudio introductorio en 1944, entre otros). No está de más señalar aquí la raíz machadiana de ese interés, algo que también aparece en la reseña de 1937 al último libro de Machado (Zambrano 2015, p. 192). Como no está de más tampoco señalar aquí que en la poesía de Machado Zambrano ve, o descubre a su través, por un lado, la oculta y verdadera sustancia

⁸ “Lorca conoció a Antonio Machado en Baeza en 1917, donde le oyó leer su romance «La tierra de Alvargonzález», emanado –como nos dice su autor– del pueblo que compuso los romances y de la tierra donde se cantaron, romance que, años después, recitaba García Lorca en sus presentaciones de La Barraca, devolviéndolo al pueblo y a la tierra de donde naciera” (Fuentes 2006, p. 215).

española, y, por otro, una filosofía de raigambre popular. De los tres grandes nombres, Machado es el que más interesa a Zambrano, con el que mayormente empatiza, el que más peso tendrá en el desarrollo de su pensamiento.

En el segundo apartado Zambrano hace de la imagen de la sangre el centro del que brota la poesía de Lorca. Importan sus palabras para comprender a Lorca, claro está, pero importan también para tomar conciencia de un uso frecuente que Zambrano hace en estos años de la guerra de la imagen de la sangre y de su conceptualización (piénsese, por ejemplo, en la lengua de *Los intelectuales en el drama de España*, donde la sangre aparece y reaparece en vario modo una y otra vez, como si el recurso retórico de la repetición quisiera dar cumplida cuenta de una situación vital que transcendía los límites de la escritura). “La voz de la sangre canta y grita en la poesía de García Lorca. Sangre antigua que arrastra una antigua sabiduría. La sabiduría de la muerte” (Zambrano 2015, p. 383). Aquí, la filosofía de raigambre popular de Machado se conecta con esa sabiduría antigua, que también es popular, y sobre todo andaluza, recogida en la poesía de Lorca. En ese saber popular andaluz, como en la poesía de Lorca, la belleza y la muerte van unidas: “ese sentido de la belleza unido a la muerte” (Zambrano 2015, p. 383). Pero lo cierto es que “la muerte se encuentra en el centro mismo de la vida, en el latir de la sangre que puede quebrarse de un momento a otro” (Zambrano 2015, p. 383). La muerte es en la poesía de Lorca, dice Zambrano, “lo que está siempre al fondo” (Zambrano 2015, p. 384). Todo queda referido a ese fondo. En Lorca, claro está, pero también, de manera implícita, en Zambrano, pues en su pensamiento de estos meses, de estos años, sobre todo al principio, en Chile, se esfuerza denodadamente por poner en claro esa muerte y esa sangre derramadas en la guerra de España (de las que acaso la de Lorca es sólo un emblema). No era simplemente pensar el presente, como en la escuela orteguiana se enseñaba y ella había aprendido, era pensar el presente incendiado, pensar el centro mismo de la tragedia en la tragedia. La poesía de Lorca, en este sentido, se constituye en motivo sustantivo de su pensamiento filosófico, motivo que irá a juntarse con el de Machado y de cuya convergencia saldrá su pensamiento de la muerte (del que acaso sea su más cumplida expresión el artículo de 1938 “Machado y Unamuno, precursores de Heidegger”).

En Lorca encuentra Zambrano que hay una “comunidad de la sangre” (Zambrano 2015, p. 383), algo sobre lo que ella, en vario modo, reflexionará en estos años en su indagación alrededor del concepto de pueblo, pero encuentra también que es “casi imposible que, de tal vivir en la sangre, y desde ella, salga una filosofía de la acción” (Zambrano 2015, p. 383). Eso les separa, separa a la filósofa que es Zambrano, la filósofa en ciernes que anda buscando un nuevo modo de razón, del poeta que es Lorca, poeta a la vez

logrado y malogrado, cosa que se nota aun a pesar del carácter simpatético del prólogo, lo cual no significa que Zambrano, en sus escritos de esta época, no atribuya a la muerte y a la sangre un valor positivo, pero es un valor que tiene que ver con el sacrificio en la tragedia de la guerra, con el sacrificio del pueblo en aras del alumbramiento de un mundo mejor. Porque todo sacrificio es individual, sin duda, pero en el sacrificio del pueblo ve Zambrano una dimensión comunitaria cuyo valor político no llega a alcanzar la mera comunidad de la sangre de los versos de Lorca.

El tercer y cuarto apartados son muy breves (15 y 16 líneas en la edición original) y se centran en los caracteres de la “manera de vivir del andaluz” (Zambrano 2015, p. 384), algo que, como método, haría su curso en el pensamiento de Zambrano y desembocaría en la configuración de las categorías de la vida española del primero de los ensayos de *Pensamiento y poesía en la vida española*. El vivir andaluz es poético (Zambrano 2015, p. 385), y lo que hace Lorca es una suerte de “regreso”, de “volverse sobre sí mismo, sobre lo que él llevaba en la sangre” (Zambrano 2015, p. 385). Esa sangre que es símbolo de vida y de muerte, de vida que lleva en sí alojada la muerte, en cada latido, es identitaria, o puede serlo, pues lleva o transporta en su movimiento algo que es, o puede ser, definitorio.

El quinto trata del lenguaje –del centro que es el lenguaje en el centro mismo del prólogo. El de Lorca es popular. No es que el poeta cumpla un movimiento hacia el pueblo, sino que más bien, dice Zambrano, “le pertenecía y lo tuvo siempre presente” (Zambrano 2015, p. 385). Y eso explica que en su poesía aparezca o trasparezca “el pueblo mismo manifestándose poéticamente a través de las dotes expresivas de un poeta extraordinario” (Zambrano 2015, p. 385), en lo que a todas luces supone una deuda intelectual con los horizontes tardorrománticos a los que Zambrano vuelve una y otra vez a través del institucionalismo de la escuela de Giner de los Ríos, a la que su padre en cierto modo estaba vinculado, y de los autores de la Generación del 98 (nótese en propósito su temprano interés, en lo que es un evidente desvío del orteguismo, por los conceptos de alma y de pueblo).

Importa mucho este nexo entre la poesía de Lorca y el pueblo, así como la reflexión que hace Zambrano sobre la cultura popular, algo que pertenece a su horizonte de formación, pero a lo que ahora se pone en primera persona. Más allá del caso de Lorca, importa aquí destacar la señalación que hace Zambrano del carácter esencialmente popular del arte y de la literatura españolas, en un paso que no tiene desarrollo en el prólogo, pero que será importante leitmotiv en algunas publicaciones sucesivas y, sin duda, una constante de su pensamiento. No es difícil entender, desde aquí, que el pueblo se configure como el *lugar* en que han quedado depositados y sedimentados los auténticos valores del ser colectivo. Lo auténtico, lo verdadero, está para Zambrano en el pueblo –un pueblo que ella ha visto, sin

duda, del que tiene experiencia directa desde su infancia a través de las figuras que sirven en su casa familiar, un pueblo que en la hora de la guerra exalta de manera romántica, sin duda, o neorromántica, y al que después, tras la derrota, seguirá rindiendo homenaje, por ejemplo, en *La España de Galdós* o en *España, sueño y verdad*.

El sexto apartado, también breve (dos párrafos de 14 y 15 líneas en la edición original), se adentra en la consideración del carácter dramático de la poesía de Lorca, pues “supone la existencia de la persona humana y el drama que lleva consigo encerrada en cárceles de angustia” (Zambrano 2015, p. 387). Vuelve sobre el tema de la sangre: “el ser persona añade soledad a la sangre al añadirle conciencia” (Zambrano 2015, p. 387). “Soledad y conciencia de ella, saber que ni el amor basta, es la vieja sabiduría que arrastra la poesía andaluza de Lorca” (Zambrano 2015, p. 387). Vieja sabiduría que en esta hora de la conciencia trágica de la guerra se confronta en el pensamiento de Zambrano con motivos de clara incitación existencialista, como son la angustia y la muerte. A cuya consideración (de la muerte) vuelve en el séptimo apartado, aún más breve (15 líneas), a través del simbolismo de la imagen del desierto y sirviéndose de unos versos, que cita, tomados de una poesía que incluirá en la sección antológica del libro, “Y después”, perteneciente a *Poema del cante jondo*: la conciencia plena de ese desierto en que todo queda en la vida, ese “saber del desierto” capaz de adornar la vida “sin olvidar nunca que se desvanece” (Zambrano 2015, p. 387). El saber y la conciencia que contemplan “con amorosa y burlona mirada” el desfile del desvanecimiento en el “gran teatro del mundo” (Zambrano 2015, p. 387). El desierto de Lorca elevado a símbolo de todos los desiertos de la existencia humana.

En el octavo apartado, en cierto modo casi continuación del tercero y cuarto, Zambrano desvela otra de las categorías de la vida andaluza, y, acaso por extensión, en su consideración, también española, el comedimiento: “el conformarse y conformar las cosas a la medida justa” (Zambrano 2015, p. 388). Esa justa medida “en que cada objeto parece respetar el lugar natural del otro” (Zambrano 2015, p. 388). Algo que Zambrano enlaza con el arte de Lorca, un arte que huye de la artificiosidad y de la artificio y que hunde sus raíces en el carácter artesano de las creaciones populares. Llama la atención que esa medida justa vaya a ser después (tal aparecerá en *El hombre y lo divino*) un rasgo distintivo de su reflexión sobre la piedad.

El último apartado es el más extenso, y en él puede apreciarse sin duda ninguna la colocación militante de Zambrano en la estética de su tiempo, ese giro operado por su generación de abandono de las tesis de *La deshumanización del arte* en favor de las de *El nuevo romanticismo*. Ya el título no deja lugar a dudas: Consideración social del poeta en España. El asesinato de Lorca marca el inicio: “El hecho es tan monstruoso que hay que

renunciar a su explicación, pero no a señalar cómo era socialmente esta Granada y esta España respecto a un poeta” (Zambrano 2015, p. 389). Ello la lleva a adentrarse “en la tragedia que hoy desangra a España, porque la monstruosidad del asesinato del poeta forma parte de la monstruosidad total de una clase social volviéndose contra su propia nación (Zambrano 2015, p. 389). Es una tesis que se desarrollará en *Los intelectuales en el drama de España*: la traición de las clases altas, la traición de la burguesía y de los capitales financieros, de los terratenientes y grandes propietarios, su traición a España, a lo que ella repetidamente llama la auténtica y verdadera España. Traición que no fue al pueblo sino a España, porque de haber sido sólo al pueblo habría sido una traición explicable tal vez desde la teoría de la lucha de clases, o alguna otra, pero no era el caso: si el pueblo parece traicionado no lo es en cuanto pueblo, sino en cuanto depositario de las esencias patrias. Hay, sí, un cierto esencialismo en la expresión del pensar zambraniano de esta hora. El recurso a lo monstruoso para adentrarse en la comprensión de la tragedia es un detalle que no debe pasar desapercibido. La inteligencia vacila y tal vez se siente impotente, incapaz de pensar esa magnitud desmedida, o sin medida, de la tragedia. Por ahí se cuelan los monstruos, pero el pensamiento vacilante, inseguro, acaso entrevé que esos monstruos pertenecen al orden de lo real, y algo peor, que acaso hayan sido alimentados por el mismo pensamiento dominante, el pensamiento hegemónico de la modernidad europea y occidental. No lo dice así Zambrano, pero la idea es esa, y la detalla en un par de artículos de ese mismo año de 1937: “La reforma del entendimiento” y “La reforma del entendimiento español”, respectivamente publicados la revista chilena *Atenea* y en *Hora de España*.

Habla Zambrano de la soledad del escritor en España, al menos “desde la época de Larra” (cuya referencia es índice claro del peso del espíritu de la Generación del 98 en esta hora, en este paso hacia la reivindicación del compromiso intelectual como compromiso político), y concluye que esta soledad acabó por traducirse en aislamiento. “El intelectual no tiene, en realidad, ningún puesto en la sociedad si no es el de heterodoxo” (Zambrano 2015, p. 390). Nótese la palabra heterodoxo (su enlace, hacia atrás, con la *Historia de los heterodoxos españoles*, de Menéndez Pelayo, y hacia adelante con el concepto de “historia heterodoxa” de Américo Castro). Y añade Zambrano que ese mismo intelectual, antes llamado escritor, ahora “es mirado como un extraño”. Extraño al pueblo, sin duda, pero no es esa la mirada a la que se refiere Zambrano, pues la extrañeza del escritor es cuanto menos tolerada por el pueblo, y es, además, sin consecuencias. La extrañeza a la que aquí se refiere es la de las clases altas, la de la burguesía y la de la aristocracia, pues sucede incluso que “la zona de la aristocracia y de la burguesía acaudalada que siente unas cuantas apetencias culturales van a

satisfacerlas en ambientes no españoles” (Zambrano 2015, p. 390). Ya está dicho, y claro, y el implícito es la traición antes aludida.

Nota Zambrano después que desde años atrás “el arte español popular iniciaba un poderoso renacimiento y [que] en él la poesía de García Lorca ha jugado un gran papel” (Zambrano 2015, p. 390). Habla del año 1928 (es, sin ir más lejos, el año del *Romancero gitano*) en que “lo popular rebrota y sale a primer plano de la vanguardia artística” (Zambrano 2015, p. 390). Cita, junto a Lorca, los nombres de Maruja Mallo, el de los dos Halffter, Rodolfo y Ernesto, Miguel Hernández, Rafael Alberti y Arturo Serrano Plaja, una suerte de grupo reducido y característico de aquella “no tan pequeña constelación de jóvenes intelectuales, pintores, poetas” (Moreno Sanz 2005, p. 158), músicos, cineastas, dramaturgos, novelistas etc., tan propia de la cultura española de la época republicana⁹. En ellos, o con ellos (y ella implícitamente también se cuenta), parece que el pueblo renace. “El pueblo renace. Y Federico García Lorca ha sido el primero, tal vez, en alumbrar este Renacimiento. La poesía no era cuestión de una élite, sino que iba haciéndose cosa social” (Zambrano 2015, p. 391). Lo cual, claro está, silencia esa otra vanguardia propia de la estética del “arte deshumanizado”, una vanguardia vista ahora, desde la estética del “nuevo romanticismo”, como vanguardia burguesa, o mejor, aburguesada, y, por tanto, “putrefacta” e “inauténtica” (apelativos en los que cabe también la denuncia de una traición al verdadero espíritu vanguardista). Zambrano habla desde ese horizonte que considera la llamada “literatura de avanzada” como la verdadera y auténtica vanguardia, es claro, y desde ahí teje el entrelazado de su pensamiento en esta hora de la tragedia de la Guerra de España. Un entrelazado complejo, que a la postre deja más de un cabo suelto, sin duda, pero que en esta hora representa un quehacer filosófico que no se deja regatear por las urgencias.

La dimensión social de la nueva vanguardia se entrelaza en ella con el carácter esencialmente popular del arte español, algo que la vanguardia rescata y recrea, pero tal vez introduciendo con ello una distancia que a la propia Zambrano, con los años, tal vez se le hizo sospechosa. Tal vez ahora aún no, como pone de manifiesto la contundencia de su crítica a Rosa Chacel

⁹ Es la propia Zambrano quien emplea el término de constelación con referencia a aquel momento tan particular de la cultura española de la Edad de plata, y lo hace, por ejemplo, en el Perfil biográfico que escribe precisamente de Lorca para la antología de su amiga Elena Croce, *Poeti del Novecento italiani e stranieri* (1960): “Y así creaba [Lorca] toda una atmósfera de la que difícilmente podría darse una idea adecuada. No era sólo él. Era toda una constelación de entonces jóvenes poetas y de otros que no escribían, sino que más bien vivían la poesía; de jóvenes músicos, pintores, universitarios... toda una España en flor, como si un nudo de la historia se hubiese desatado o como si una vida en germen desde hacía tiempo saliera ahora finalmente a la luz, convertida sin esfuerzo en creación de múltiples caras. De ese sentir puede decirse que la vida era un hecho poético o que la poesía circulaba por todas partes” (Zambrano 2006, p. 123, traducción nuestra).

en ese otro prólogo chileno a *Romancero de la Guerra española* (Zambrano 2015, p. 454), pero es muy significativo que la razón poética se le vaya a revelar –o se le esté revelando– casi con palabras de Machado, y no de Lorca, o de Alberti, por ejemplo.

El renacimiento del arte popular, del que Lorca es principal abanderado, enlaza en esta hora del pensamiento de Zambrano con ese otro renacimiento del pueblo español durante la guerra, del que ella misma también da cuenta, auspicia y reivindica. El pueblo, en la guerra, en efecto, dará a luz un nuevo renacimiento. Lo había dicho ya en modo claro, antes de escribir el prólogo a la *Antología* de Lorca, en el epílogo a *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*: “este Renacimiento del pueblo español que traerá un mundo nuevo para todos los pueblos” (Zambrano 2015, p. 377). Era una esperanza, claro está, pero era también el aliento de su filosofía política en aquel tiempo de guerra. “El poeta de la sangre, de «la fuerza de la sangre» que era García Lorca, tenía que ser sentido a la fuerza como enemigo por todos los que han querido ahogar este maravilloso Renacimiento de la cultura y del pueblo españoles” (Zambrano en García Lorca 1989, p. 16)¹⁰.

Cierra Zambrano su prólogo citando los versos finales del poema “Narciso”, uno de los seleccionados de *Canciones*: “Cuando se perdió en el agua / comprendí, pero no explico” (Zambrano 2015, p. 391). En la prisa del cierre se le cuela una errata, una coma por un punto: “Cuando se perdió en el agua / comprendí. Pero no explico” (Zambrano 2015, p. 403; García Lorca 1986a, p. 326; García Lorca 1989, p. 28). El punto da al final un carácter más incisivo, sin duda, algo que tiene que ver con el mito de Narciso, sobre el que Lorca vuelve a menudo, algo que tiene que ver con la comprensión del mito en la variación de Lorca, pero que, en el prólogo de Zambrano, extrapolados los versos de la situación del poema y referidos a la muerte trágica del poeta, a la brutalidad de aquel acto (nótese que sigue a la reflexión que ve en el crimen no un hecho casual sino deliberado), adquieren una nueva significación y sentido: Zambrano comprende, la muerte del poeta le da esa comprensión de la guerra que se estaba combatiendo en España. Lo comprende, sí, pero no lo explica. Tal vez porque no es el momento de las explicaciones, sino de la acción (y la *Antología* es, sin duda, acción), o tal vez porque, como ha dicho antes, “El hecho es tan monstruoso que hay que renunciar a su explicación” (Zambrano 2015, p. 389), o tal vez aún porque Zambrano, en ese preciso momento, está vital e intelectualmente situada en la cesura del verso de Lorca (“comprendí. Pero no explico”), en ese punto

¹⁰ La edición incluida en las *Obras completas* no respeta el entrecomillado de Zambrano: “El poeta de la sangre, de la «fuerza de la sangre» que era García Lorca [...]” (Zambrano 2015, p. 391), con lo que en parte se pierde la evidencia de la referencia a *La fuerza de la sangre*, una de las *Novelas ejemplares* de Cervantes: sin el artículo la referencia puede ser conceptual y no necesariamente queda referida a Cervantes; con el artículo, dicha referencia es inequívoca.

preciso, que es punto y no coma, un punto que abre a una discontinuidad, aunque sea seguida, ese punto en el que se han comprendido las cosas y se hace de la comprensión cauce de sentido y energía para llevar a cabo la acción. En Chile tuvo Zambrano, sin duda, esa clarividencia.

De la dimensión social del arte y de la figura de Lorca también da cuenta Zambrano en la breve nota biográfica del poeta que aparece al final del volumen, una página apretada titulada en modo escueto con el nombre del poeta en caracteres que ocupan todo el ancho de la página: “era el poeta más conocido de toda España y el poeta español de mayor éxito fuera de ella. Había logrado reunir el conocimiento de las minorías con el entusiasmo del gran público” (Zambrano 2015, p. 451). Algo así como la “reunión” de *ratio* y *pathos*, tal vez una quimera cuya resolución huía de los intelectuales y sólo podían lograr los poetas y en cuya más alta quebrada iba a colocar ella, después, la razón poética.

Otra muestra de las ya aludidas dificultades en la elaboración de esta antología nos la brinda el inicio de esta misma nota biográfica, pues Zambrano deja imprecisa la fecha de nacimiento del poeta: “hacia 1900” (Zambrano 2015, p. 450). Habla luego de la huella en su poesía de su temprana vocación musical, del grupo de amigos con quienes se reunía en Granada “en el rinconcillo del Café Alameda” (Zambrano en García Lorca 1989, p. 75)¹¹, de su paso por la Residencia de Estudiantes, de su primer fracaso teatral (sin citar el título, gesto sin duda elegante, de *El maleficio de la mariposa*), de sus primeros libros de poesía¹², del éxito del *Romancero gitano*, de su afirmación como “poeta dramático” con *Mariana Pineda* (y es interesante notar esta consideración de la dramaturgia del poeta), del “éxito definitivo” de *Bodas de sangre*, al que siguieron los de *Yerma* y *Doña Rosita la soltera*. Y concluye: “Ha muerto fusilado en Granada en agosto de 1936 por los facciosos. Su muerte arranca a España uno de sus nombres universales y deja un hueco de silencio en su poesía” (Zambrano 2015, p. 451).

Tal vez a ese hueco de silencio quiso de algún modo dar muda voz en el listado de obras del poeta que sigue a la nota biográfica: dividida en cuatro

¹¹ La edición incluida en las *Obras completas* transcribe erróneamente “rinconcito del Café Alameda” (Zambrano 2015, p. 450). No es un detalle banal, pues con el nombre de *El Rinconcillo* se conocía la tertulia de los jóvenes poetas granadinos de la que Zambrano tuvo noticia a través de su primo y amante Miguel Pizarro, amigo de Lorca y ambos miembros de la susodicha tertulia junto a (entre otros): Melchor Fernández Almagro, Fernando de los Ríos, los hermanos Fernández-Montesinos, Francisco García Lorca, Juan Cristóbal, José Navarro, Manuel de Falla, Andrés Segovia. (Gibson 1998, pp. 82-93).

¹² “[...] publicó su primer libro de Poemas (1921), al que siguió más tarde el de Canciones” (Zambrano en García Lorca 1989, p. 75), donde se cuela la errata referente al título de *Libro de poemas*, que no se corrige en las *Obras completas*, aunque sí se molestan en poner en cursiva el segundo título (Zambrano 2015, p. 450).

secciones (Prosa, Verso, Teatro, Libros en prensa y obras inéditas), es la última la que mayor espacio ocupa. También aquí hay errores y erratas, que no siempre subsana la edición incluida en las *Obras completas*, lo cual, siendo fácil de entender en el contexto y condiciones de 1937, resulta en cambio difícil de aceptar en nuestro tiempo.

3. La selección de Zambrano

Del listado de las obras del poeta se entiende el material que Zambrano tuvo a disposición a la hora de llevar a cabo el trabajo de selección de las poesías. Ya queda dicho: era una situación de emergencia, sin tiempo para afinar detalles, sin medios para poder hacer mejor las cosas. Que no extrañe, pues, si la antología de Zambrano difiere de las que hoy circulan en nuestro campo cultural, si su “selección” presenta diferencias apreciables, incluso notables, respecto de las más actuales. Las de hoy cuentan con la indudable ventaja de disponer de un corpus lorquiano, de un orden textual bien definido y de un buen conocimiento hermenéutico construido a partir de un ingente trabajo crítico y filológico. Con nada de eso pudo contar Zambrano, pues que de hecho no existía, y a esa dificultad se sumaron las circunstancias adversas de la urgencia de la guerra y de la distancia chilena.

La selección antológica agrupa las poesías en función de los libros de pertenencia, tal como aparece en el índice del volumen (Zambrano en García Lorca 1989, pp. 77-79), pero la disposición de los libros no sigue el orden cronológico de publicaciones que aparece en su listado final (*Libro de poemas*, 1921; *Canciones*, 1927; *Romancero gitano*, 1928; *Poema del cante jondo*, 1931; *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, 1935; *Poeta en Nueva York*, inédito), sino que después de *Canciones* va *Poema del cante jondo*, lo cual da buena idea del conocimiento nada superficial de Zambrano de la trayectoria poética de Lorca, cuyas publicaciones no siempre siguieron el orden cronológico de su escritura, sino que en general tuvieron un curso azaroso hacia la luz. Zambrano intuye esa trayectoria espiritual de la poesía de Lorca, algo que le hace anteponer las poesías de *Poema del cante jondo* a las de *Romancero gitano* (cosa que no hace en el orden de los libros del listado de obras), o situar correctamente *Poeta en Nueva York*, algo que sin duda permite ver mejor el desarrollo o la evolución del poeta, o, por mejor decir, su camino o su andadura. Pero lo cierto es que no logra, con los datos de que dispone¹³, acertar del todo con el orden efectivo de la escritura lorquiana (que

¹³Véanse en propósito las fechas –no siempre correctas– que acompañan entre paréntesis a los libros en la parte del listado final: *Canciones* (1921-1924), *Romancero gitano* (1924-1927), *Poema del cante jondo* (1924) (Zambrano 2015, p. 451).

sería, tal como reza la disposición de las *Obras completas* del poeta: *Libro de poemas*, *Poema del cante jondo*, *Primeras canciones*, *Canciones*, *Romancero gitano*, *Poeta en Nueva York*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, etc.¹⁴). Nótese que Zambrano no incluye ni en su selección ni en su listado el libro *Primeras canciones*, prueba de su desconocimiento a pesar de haber sido publicado en enero de 1936 por Concha Méndez y Manuel Altolaguirre¹⁵.

Respecto a las poesías seleccionadas cabe decir que Zambrano sigue un criterio muy personal, tendente sobre todo a un objetivo que sólo haría explícito muchos años después, en la ocasión del prólogo a la edición facsímil de la *Antología* de Lorca: “Llevados por esta pasión [se refiere al compromiso con que ella y su marido se desempeñaron en Chile], dimos a conocer la figura de Federico, que hasta entonces era un nombre, casi un mito que ha persistido durante largo tiempo. Se había creído que era un bardo que andaba por los caminos. Yo quería que lo conocieran de verdad, pues quienes se decían conocedores de él iban gritando por la radio y por los altavoces «La casada infiel», como si no hubiera escrito otra cosa” (Zambrano en García Lorca 1989, p. XII). La selección de Zambrano quiere, pues, o busca, mostrar un Lorca verdadero, o cuanto menos más verdadero que la figura de aura mítica que de él se había difundido y que ella declara haber querido contrastar. La misma idea de “querer dar a conocer al verdadero poeta” y de contrastar la imagen que daban “gentes que apenas conocían nada de él” se repite en la citada carta a Giner de los Ríos (Zambrano 2021).

Quiénes fueran esos no mejor precisados que “se decían conocedores” e “iban gritando por la radio y los altavoces” la tal emblemática poesía del *Romancero gitano* (la cual Zambrano incluye en su selección) no nos es dado saberlo. ¿Se refería Zambrano ya al ambiente chileno? Es posible: su muerte lo puso en boca de todos, sobre todo en los sectores progresistas entre los que se movía la embajada española en Chile, pero no cabe duda de que la poesía y la figura de Lorca circulaban en el campo cultural chileno ya desde antes de la guerra, sobre todo a partir de la irradiación que supuso el viaje del poeta a

¹⁴Nótese las fechas que acompañan a los libros en la edición de las *Obras completas* del poeta: *Libro de poemas* (1921), *Poema del cante jondo* (1921), *Primeras canciones* (1922), *Canciones* (1921-1924), *Romancero gitano* (1924-1927), *Poeta en Nueva York* (1929-1930), *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935) (García Lorca 1986a, pp. 1175 y sigs.). Nótese que Zambrano da en su listado de obras del poeta la fecha de 1924 para *Poema del cante jondo*, lo cual explica que en la antología chilena vaya después de *Canciones*.

¹⁵Federico García Lorca, *Primeras canciones*, Madrid, Ediciones Héroe, 1936. En el colofón del libro se lee lo siguiente: “Este libro se acabó de imprimir por Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, el 28 de enero de 1936, en Viriato, 73. Madrid”. El libro se abría, además, con la siguiente nota editorial: “Las *Primeras canciones* (1922), de García Lorca, milagrosamente inéditas, pertenecen a un libro de adolescencia aún no ordenado por su autor, importantísimo para el ulterior desarrollo de su mundo poético, y se reúnen aquí, al azar, como anticipo de más extenso y representativo conjunto”.

Argentina en 1933 (Neira en Emiliozzi 2009, p. 48), sin olvidar, claro es, el eco constante que le brindaba en su tierra Pablo Neruda (Macías Brevis 2004, pp. 81-92; Barchino – Binns 2011, p. 66). De ese interés chileno por la poesía de Lorca anterior a la guerra y a su muerte son buena muestra, por un lado, la *Antología de poetas españoles contemporáneos* (Santiago, Nascimento, 1934), del malagueño, también amigo de Lorca y entonces afincado en Chile, José María Souvirón¹⁶, y, por otro, el libro del jovencísimo Roque Esteban Scarpa, *Dos poetas españoles. Federico García Lorca. Rafael Alberti* (Santiago, Imprenta W. Gnadt, 1935). Sobre este último libro volveremos después, pues hubo de tener su importancia en la preparación de la *Antología* de Lorca: aunque Zambrano no lo cita, no cabe duda de que lo conocía y lo leyó (por su reciente fecha de publicación no podía pasarle inobservado), incluso es más que posible que se sirviera de él en algunas partes del prólogo y que pesara en la selección de las poesías (nótese que una buena parte de las poesías citadas por Scarpa va a ser incluida por Zambrano en su selección).

De la selección de Zambrano de las poesías de Lorca, la crítica, en general, se ha ocupado más bien poco (después se dirá a propósito de Ramírez 2004). “Por lo que se refiere a la selección de los poemas, se aprecia claramente cómo predomina la línea marcada en el prólogo: lo andaluz y la cultura andaluza en su más honda expresión, en el sentido de lo genuinamente popular descrito por la pensadora. Asimismo, se da la presencia de la muerte o de la angustia amorosa” (Berrocal 2011, p. 61). Es así, sin duda, pero teniendo bien en cuenta que el andalucismo y el popularismo de la antología chilena buscan –es el objetivo declarado por Zambrano– desvincularse de los estereotipos sobre la cultura andaluza y el pueblo español en general, deudores todos ellos de un imaginario romántico

¹⁶José María Souvirón (1904-1973), conoció y frecuentó a Lorca en Granada, cuando era estudiante de Derecho. Con José María Hinojosa, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre fundó la revista *Ambos* en 1923, y ese mismo año publicó su primer poemario, *Gárgola*, al que siguió *Conjunto* en 1928, muy bien recibido por la crítica y en línea con la poesía deshumanizada del Guillén de *Cántico*. En 1932 se trasladó a Chile como profesor de literatura española en la Universidad Católica, pero siguió manteniendo un estrecho contacto con España y con los poetas de la Generación del 27, y colaborando en revistas como *La Gaceta Literaria*, *Cruz y Raya* o *Caballo Verde para la Poesía* (también fue buen amigo de Neruda). La *Antología de poetas españoles contemporáneos* sigue muy de cerca la emblemática *Poesía española. Antología (1915-1931)* de Gerardo Diego, y tiene un precedente en su *La nueva poesía española: breve comentario expositivo y antológico*, también publicado por Nascimento en 1932 (pero de 52 páginas contra las 347 la *Antología* de dos años después). En los años cuarenta dirigió también la Editorial Zig-Zag de Santiago. En sus años chilenos publicó varios poemarios y algunas novelas que tuvieron buena resonancia y acogida (*La luz no está lejos*, *El viento en las ruinas*, etc.). En 1953 volvió a España para hacerse cargo de la cátedra “Ramiro de Maeztu” del Instituto de Cultura Hispánica y de la subdirección de la revista “Cuadernos Hispanoamericanos” que dirigía entonces su amigo Luis Rosales. En 1959 reúne sus ensayos más significativos en *Compromiso y deserción: el hombre actual y las artes*.

europeo plasmado por los viajeros franceses, ingleses y alemanes de los siglos XVIII y XIX, que a la postre iba a perdurar de manera bien visible al menos durante la primera mitad del siglo XX (tómese como ejemplo el caso del Grupo de Bloomsbury). El Lorca verdadero, o auténtico, que busca dar Zambrano, pasa necesariamente por sacar a la luz la elaboración intelectual con que el poeta trata los temas populares: esto se nota sobre todo en la selección que hace de *Canciones*, que es, como queda dicho, el poemario con mayor presencia en la *Antología*, o con las poesías de *Poema del cante jondo*, que también está muy presente, incluso con *Romancero gitano*, donde se aprecia una contención que acaso quiera huir de los tópicos.

De *Libro de poemas* Zambrano selecciona sólo “La balada del agua del mar”, de la que omite la dedicatoria “A Emilio Prados (cazador de nubes)” (García Lorca 1986a, p. 111). En verdad Zambrano omitió todas las dedicatorias (Berrocal 2011, p. 61), una práctica muy usada de Lorca, como se sabe¹⁷. Que eliminara todas significa que fue deliberado, aunque se nos escape el motivo de fondo, tal vez porque sus nombres –pudo pensar– no significaran nada en el general contexto chileno al que iba destinado el libro. Cabe señalar en esta apertura de la *Antología* una correspondencia con los primeros compases del libro de Roque Esteban Scarpa centrados en el tema del agua: “Federico García Lorca, hijo de la tierra, no podía sustraerse a su propia entraña y vocea su devoción al agua” (Scarpa 1935, p. 7). En este paso el joven crítico chileno se sirve de algunos versos de “Mañana”, “Lluvia” y “Manantial”, poesías que sin duda descarta Zambrano en su afán de dar un Lorca auténtico, o verdadero, que cree descubrir, o por el que apuesta, en “La balada del agua del mar”, que es, sin duda, una composición formalmente más cercana a la “depuración” de *Canciones* que a la mayoría de los poemas de este primer libro. Recoge, sí, pues, el tema del agua también para su inicio, pero busca un cauce hacia la sucesión del quehacer poético de Lorca.

Canciones aporta a la *Antología* el mayor número de poemas (30 de un total de 61)¹⁸, algo que tiene que ver, sin duda, como queda dicho, con el

¹⁷ En verdad hay alguna dedicatoria que permanece, si bien por error, pues lo que sucede es que la dedicatoria de la poesía sin título “[El lagarto está llorando]” (A Mademoiselle Teresita Guillén tocando su piano de seis notas) y la de la segunda luna de la poesía “Dos lunas de tarde” (A Isabelita, mi hermana), pasan en la *Antología* a convertirse en título de la poesía (García Lorca 1989, pp. 21 y 30). También permanecen en los títulos lorquianos que ya de suyo son dedicatorias, como por ejemplo “A Irene Gracia (criada)”.

¹⁸ Se trata de: “Cazador”, “Nocturno de la ventana” (titulado en singular, como si se tratara de un solo Nocturno, y no de cuatro separados, que es como ha quedado en las *Obras completas* con el título de “Nocturnos de la ventana”), “Cancioncilla sevillana”, “Caracola”, “[El lagarto está llorando]” (erróneamente titulado con la dedicatoria: “A Mademoiselle Teresita Guillén tocando su piano de seis notas”), “Paisaje”, “Canción tonta”, “Canción del jinete (1860)”, “Tarde”, “Canción del jinete”, “Es verdad”, “Arbolé, arbolé”, “Galán” (estas últimas seis, de un total de nueve, pertenecen a *Andaluzas*, la sección del poemario que García Lorca dedicó a Miguel

estado del corpus del poeta en aquel entonces, pero también, como acaba de decirse, por ese privilegio de la “depuración” que ella ve en el joven Lorca, algo que le venía sin duda de la lección de Juan Ramón Jiménez sobre la poesía pura, y que ella reconoce en esta hora como la primera voz lograda del poeta (eso parece indicar haber seleccionado sólo una poesía del *Libro de poemas*, además una de las que más se acerca al horizonte formal y espiritual de *Canciones*). Nótese en propósito que una de las poesías seleccionadas es la que lleva por título precisamente el nombre del poeta de Moguer, poesía de Lorca que es un homenaje de reconocimiento a su labor poética: “En el blanco infinito / ¡qué pura y larga herida / dejó su fantasía!” (García Lorca 1986a, p. 323; García Lorca 1989, p. 26).

De *Poema del cante jondo* Zambrano selecciona 18 poesías¹⁹, y de *Romancero gitano* sólo ocho²⁰, de cuya contención ya se ha dicho y aquí se reitera su significación en aras de ese intento que es la *Antología* de huida de la imagen tópica del poeta (el bardo que iba cantando por los caminos) en vista de poder ofrecer de él y de su poesía una vía de mayor acercamiento a su verdad y autenticidad, que era como decir también, en cierto modo, su pureza, un término cargado de significación estética en la época y del que ella misma había implícitamente partido para explicar los primeros libros del

Pizarro: “A Miguel Pizarro, en la irregularidad simétrica del Japón”), “Juan Ramón Jiménez”, “Debussy”, “Narciso”, “Ribereñas”, “A Irene Gracia (criada)”, “Dos lunas de tarde” (la *Antología* da sólo este título para el primer poema, de los dos que componen la poesía (García Lorca 1986a, pp. 340-341), y da el segundo poema o segunda luna de manera independiente con el título de la dedicatoria: “A Isabelita, mi hermana”), “A Isabelita, mi hermana” (es, como queda dicho, el segundo poema o segunda luna de la poesía “Dos lunas de tarde”), “Murió al amanecer”, “Primer aniversario”, “Susto en el comedor”, “Lucía Martínez”, “Nu”, “En el Instituto y en la Universidad”, Madrigalillo”, “De otro modo”, “Ansia de estatua” y “Canción del naranjo seco”.

¹⁹ “Baladilla de los tres ríos”, “El silencio”, “El paso de la seguriya”, “Y después”, “Poema de la soleá” (en verdad este título, que es el de una entera sección del libro lorquiano y de la que Zambrano seleccionará también los cinco poemas siguientes, se corresponde en la *Antología* con el primero de sus poemas, “Evocación”), “Pueblo”, “Sorpresa”, “La soleá”, “Encuentro”, “Alba”, “Paso”, “Saeta”, “Camino”, “Juan Breva”, “Memento”, “Lamentación de la muerte”, “Malagueña” y “Baile”. A propósito del *Romancero gitano* y en aras de su adecuada interpretación vale la pena recordar las palabras de Lorca en una significativa entrevista de 1934: “Mi arte no es popular. Yo nunca he considerado que lo sea. [...] El *Romancero gitano* no es un libro popular, aunque lo sean algunos de sus temas. Sólo son populares algunos versos míos, el romance de «La casada infiel», por ejemplo, sí lo es, porque tiene entraña de raza y de pueblo y puede ser accesible a todos los lectores y emocionar a todos los que lo escuchen. Pero la mayor parte de mi obra no puede serlo, aunque lo parezca por su tema, porque es un arte, no diré aristocrático, pero sí depurado, con una visión y una técnica que contradicen la simple espontaneidad de lo popular” (García Lorca 1986b, pp. 557-558).

²⁰ “La casada infiel”, “Romance de la pena negra”, “San Rafael”, “Prendimiento de Antoñito el Camborio camino de Sevilla”, “Muerte de Antoñito el Camborio”, “Muerto de amor”, “El emplazado” (así también en la primera edición de *Revista de Occidente*, aunque después pasaría a las *Obras completas* como “Romance del emplazado”) y “Romance de la Guardia civil española”.

poeta. Cabe señalar, además, la no inclusión de ninguno de los tres romances históricos que, como sección, cierran el libro, sobre todo teniendo en cuenta el trabajo paralelo que Zambrano llevaba a cabo en esos meses sobre el *Romancero de la guerra española*, pues en ellos logra el poeta cimas indiscutibles en la reelaboración culta de temas clásicos.

De *Poeta en Nueva York*, entonces inédito, selecciona la “Oda al Rey de Harlem”, como atrás queda dicho²¹, y del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* sólo las tres primeras partes, dejando fuera la cuarta y última²². Sigue a las poesías de Lorca, sin separación, la “Oda a Federico García Lorca” de Pablo Neruda²³, que había sido incluida en la edición de 1935 de *Residencia en la tierra*, a la sazón publicada por la Editorial Cruz y Raya, la misma que en ese mismo año había publicado también el *Llanto lorquiano* y en cuya revista homónima Zambrano colaboraba desde su fundación en 1933.

En la introducción al facsímil de la *Antología*, Zambrano recordaría de otros momentos, ya en el exilio, en los que volvería a ocuparse de Lorca: “Muchos años después también tuvimos ocasión mi hermana Araceli y yo en Roma, de esclarecer su figura como el poeta era, aportando una antología de su poesía y prosa en el libro de Elena Croce *Poeti nazionali e stranieri* y antes, por mí sola, en la isla de Puerto Rico” (Zambrano en García Lorca 1989, p. XII). La antología de Elena Croce²⁴ se publicó en 1960 y fue, en el

²¹ Goretti Ramírez sostiene que la escasa presencia de *Poeta en Nueva York* en la antología chilena se debería a un “uso del silencio para ignorar el surrealismo” (2004, p. 173), cosa que Zambrano habría hecho debido a su contrariedad y repulsa de esta vanguardia: “Habla por sí sola la selección de los poemas: aunque ha elegido una muestra de más de sesenta poemas de diferentes libros lorquianos, sólo ha incluido uno de la etapa surrealista de *Poeta en Nueva York*: precisamente «Oda al Rey de Harlem», de marcadas connotaciones sociales” (id.). Algo pudo pesar, sin duda, pero en propósito cabe decir que Zambrano está también muy lejos de las estéticas “depuradas” o “deshumanizadas” y sin embargo incluye una buena selección tanto de *Canciones* como de *Poema del cante jondo*. No es cierto que la antología chilena “muestra su [de Zambrano] rechazo del lado vanguardista de Lorca” (id., p. 193), pues eso significaría no considerar parte de la vanguardia poemarios como los anteriormente mencionados o como el *Romancero gitano*. Parece, pues, más razonable pensar que el motivo de la escasa presencia del poemario más surrealista de Lorca no tenga que ver con el surrealismo, sino a lo ya aducido con relación a su inexistencia como libro en el momento de seleccionar poemas para la antología, lo cual dejaba la acción de la antóloga en manos de la dispersión de algunas publicaciones sueltas y dispersas en revistas.

²² Queda fuera: “Alma ausente”, y entran: “La cogida y la muerte”, “La sangre derramada” y “Cuerpo presente”.

²³ A la muerte del poeta la Oda de Neruda se incluyó también en el número de homenaje (diciembre de 1936) de la “Revista de la Sociedad de Escritores Chilenos”, que también incluía, entre otros, el poema en prosa de Juvencio Valle, “Federico García Lorca”, junto a algunas poesías significativas de Lorca: “Romance de la luna, luna” y “Muerte de Antoñito el Camborio”, de *Romancero gitano*, y “Nocturno hueco”, de *Poeta en Nueva York*, aún inédito, pero que había sido publicado en el n. 1 de *Caballo Verde para la Poesía*.

²⁴ La referencia exacta del libro que cita Zambrano es: *Poeti del Novecento italiani e stranieri*, edición de Elena Croce (1960). En dicho libro Zambrano cuidó la parte relativa a la poesía

panorama cultural italiano, una publicación importante. De ese mismo año es también una traducción italiana que Zambrano hizo de Lorca: “Poesie, lettere e disegni inediti di García Lorca”²⁵. Después, siempre en Italia y en una revista ligada al círculo de Elena Croce (*Settanta*, n. 9, 1971), publicó “Un nuovo libro su García Lorca” (Zambrano 2006, pp. 239-247), un artículo que acaso empezó queriendo ser una reseña del libro de Martínez Nadal, *El público: amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*, recién publicado entonces, y que acabó desbordando el espacio de la reseña para convertirse en una honda reflexión sobre el lugar de Lorca en la cultura española en la que se recogían y ampliaban no pocas de las ideas del prólogo chileno. Y siempre al hilo de los trabajos de Rafael Martínez Nadal, concretamente del que se refiere a la publicación de los *Autógrafos* del poeta, Zambrano escribió “El viaje: infancia y muerte”, publicado primero en la revista *Trece de Nieve* (n. 1-2, 1976) y sucesivamente en *Revista de Occidente* (n. 65, 1986). Más tarde, ya en España, escribiría la presentación a “Tres poemas juveniles” de Lorca en el primer número del *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (n. 1, 1987). Estos dos últimos textos, con el orden invertido, conforman el capítulo dedicado al poeta granadino en el póstumo *Algunos lugares de la poesía* (Zambrano 2007, pp. 163-164). Y en España escribiría también “Lo sacro en Federico García Lorca”, un breve texto para el catálogo de una exposición de dibujos del poeta de 1986 que después iba a quedar recogido en el volumen *Algunos lugares de la pintura*.

4. Tal vez el peso de un libro olvidado

Una antología es, como indica su etimología, una selección de flores, es decir, de lo mejor y más selecto (por eso se selecciona) de la obra de un autor, de un grupo, de una época o género literario, etc. Lo difícil es, claro está, dar eso que es lo mejor y más selecto, incluso pensar que tal cosa sea posible, puesto que la labor antológica responde siempre a su momento, al *hic et nunc* de cada caso, al gusto del tiempo, que cambia con el paso de los años, incluso al gusto del antólogo, que no siempre coincide con el de su propio tiempo y hasta hay veces que opera en contra. Hay, pues, en toda antología, un criterio que guía la selección. Puede ser declarado o implícito, más o menos consciente, etc. La de Zambrano tuvo criterio. Es decir, que lo tiene aun cuando el Lorca de entonces diste mucho del Lorca que nos es familiar en

española del siglo XX, con la relativa selección antológica y la elaboración de unos muy interesantes Perfiles biográficos de los poetas españoles antologados; dichos perfiles fueron después incluidos en la compilación de los “escritos italianos” de Zambrano (2006, pp. 116-128).

²⁵ La traducción fue publicada con resalto en la primera página de la revista *La Fiera Letteraria*, año XV, n. 7, 14 de febrero de 1960 (Zambrano 2006, pp. 110-115).

nuestro tiempo. Lo tiene porque Zambrano lo dijo claro en el prólogo a la edición facsímil. Lo tiene, pues, claro está. Pero responde a su momento. Y era un momento terrible –ya queda dicho–.

Hay que imaginarse el momento: recién llegada a Chile, con una guerra apenas comenzada en España, en la que participa desde lejos con sus armas, la palabra, la escritura, y acaso se sienta en su fuero íntimo como una miliciana de la cultura, en esa suerte de hermandad de la inteligencia con el pueblo, tal vez real o tal vez sólo soñada, en cualquier caso sentida y reclamada, en la que de manera repentina casi todo ha pasado a ocupar un lugar secundario respecto del objetivo final de ganar la guerra y promover un renacimiento del pueblo español capaz de alumbrar con nueva luz los destinos de un mundo nuevo. En ese horizonte y en esa situación llega a sus manos el libro de un joven de apenas veinte años sobre dos de los poetas de los que ella, que también es joven pero no tanto, se siente cercana, aunque por motivos distintos: Lorca y Alberti. Tal vez de ahí surge el proyecto o la idea de hacer también una antología de Alberti en la Editorial Panorama (Soto 1996, p. 18). Pero ella está empeñada ya en la otra, o la tiene en mente, cuando lee este libro en el que acaso pudo ver los signos de un cielo austral que le venía en ayuda. Roque Esteban Scarpa no es nadie (no lo es todavía²⁶), pero el libro le gusta, tal vez no todo, tal vez no siempre o sólo a ratos, y su lectura le cae como agua de mayo.

Dos poetas españoles. Federico García Lorca. Rafael Alberti consta de un breve prólogo y de dos capítulos, uno para cada poeta en cuestión, a su vez cada capítulo dividido en apartados, seis en el caso de Lorca: Granada, Infancia, Lo popular, Dramatismo, La pasión andaluza y Romancero gitano. Del primer apartado ya se dijo en ocasión del primer poema seleccionado por Zambrano. La primera poesía que cita Scarpa es “Arbolé, arbolé”, de *Canciones*, poesía que Zambrano también selecciona. Otras son: “Narciso”, “El lagarto está llorando”, “Tarde”, “De otro modo”, “Canción del

²⁶ Roque Esteban Scarpa Straboni (1914-1995) nació en la fascinante y multicultural Punta Arenas de principios de siglo, de padre croata y madre italiana. Se trasladó a Santiago en 1930 para estudiar, primero en la Universidad Católica y después en la de Chile. Desde 1936 se desempeña como profesor de literatura en esta última universidad y desde 1945 también en la primera. En Chile se convierte en punto de referencia del estudio y divulgación de la literatura española (*Lecturas medievales españolas, Lecturas clásicas españolas, Lecturas modernas españolas, Poesía religiosa española, Poetas españoles contemporáneos*), con incursiones notables también en la americana y en la chilena (*Lecturas americanas, Lecturas chilenas*). Es fundador del Instituto Chileno de Cultura Hispánica, del Teatro Ensayo de la Universidad Católica y del Centro de Investigaciones de Literatura Comparada de la Universidad de Chile. Fue también director de la Biblioteca Nacional y miembro de la Academia Chilena de la Lengua. Son notables sus trabajos sobre Gabriela Mistral: *Una mujer nada tonta* (1976), *La desterrada en patria: Gabriela Mistral en Magallanes* (1977). A Federico García Lorca, además de su libro primerizo, *Dos poetas españoles. Federico García Lorca, Rafael Alberti* (1935), dedicó también un importante estudio: *El dramatismo en la poesía de Federico García Lorca* (1961).

jinete (1860)”, “Canción del jinete”, las poesías de la serie sobre Antoñito el Camborio, “La soleá”, “Paso”, “Romance del emplazado”, las tres primeras partes del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (Scarpa cita abundantemente las cuatro, pero Zambrano, como vimos, selecciona sólo éstas).

A Zambrano tienen que haber irritado no poco las concesiones que hace Scarpa a los tópicos, por ejemplo, con la figura de los toreros o con ciertas formas de la religiosidad y del paisaje andaluces, incluso es posible que muchos años después, en la ocasión del prólogo para la edición facsímil y de la correlativa carta a Giner de los Ríos Morales de 1987, tal vez sin recordarlo bien del todo, estuviera pensando en este libro. Pero lo cierto es que, a pesar de todo, de esas concesiones acaso inevitables, que después de todo no son tantas y eran naturales entonces, pues respondían a la imagen difusa del poeta, el libro hubo de interesarle no poco a Zambrano, a juzgar sobre todo por la coincidencia en varios aspectos y partes de su prólogo de 1937 que parecen reclamar una sintonía o inspiración en el libro del joven crítico chileno. Una posible influencia, pero sin caer en la tentación de su angustia (y nos ahorramos la referencia), sino volviendo a su uso filológico que hunde sus raíces en la etimología de la palabra: lo que fluye dentro, o por dentro, una lectura que hace cauce en el espíritu y acaba por aportar a la inteligencia de las cosas, de Lorca en este caso, sugerencias, incitamientos, reflexiones, etc.

El prólogo del joven Scarpa es de honda admiración y reconocimiento a la altura del momento poético español, con pasos casi de visionario que no pudieron dejar indiferente a Zambrano: “Y si España fue un día un mundo que no conocía la noche, ¿por qué la descendencia que se ha lanzado al descubrimiento de un mundo nuevo en la creación, ha de verla?” (Scarpa 1935, pp. 3-4). El nuevo mundo descubierto en la creación es el de lo que hoy llamamos Edad de plata, y de hecho el crítico chileno pone a la Generación del 98 en el inicio de esa recuperación cultural que sobrevino al fracaso político del Imperio y que llega hasta la joven poesía de vanguardia. Nótese como ese “mundo nuevo” de la “creación” ha sido perfectamente acogido por Zambrano en su idea del nuevo renacimiento del pueblo español. Es como si Zambrano diera un paso más en busca de esa colaboración o “conjunción” que reclama entre los artistas e intelectuales, de un lado, y el pueblo, por otro. Y es que ese nuevo mundo de la creación no podía sostenerse en sí mismo, pues que ella estaba ya muy lejos de las proclamas del arte por el arte, del arte pura o deshumanizada que fuera, y se movía claramente, como hemos visto con relación al último apartado del prólogo de la *Antología*, dentro del radio de acción del nuevo romanticismo.

En el capítulo dedicado a Lorca enseguida sale a relucir la figura y el magisterio de Juan Ramón Jiménez (Scarpa 1935, pp. 7, 13, y ss.), con citas importantes que buscan explicar la conformación estética de los primeros

libros del poeta granadino. Luego, pero siempre en los inicios del capítulo, Scarpa somete a análisis el poema “Narciso” de *Canciones*: “En el *Libro de poemas*, su primer libro, el poeta llega a identificarse con su tierra, de tal manera que parece que su alma se mirara en un espejo. La delicada leyenda de Oscar Wilde sobre Narciso, recuerda a esta época de adolescencia de su poesía: el alma de García Lorca se ve bella en el alma de Granada y el alma de su tierra no hace sino complacerse en García Lorca. El mismo tema de Narciso preocupa al poeta que, clarividente, dice en *Canciones*: «... y en la rosa estoy yo mismo. / Cuando se perdió en el agua, comprendí. Pero no explico»” (Scarpa 1935, p. 11). Nótese que son los mismos versos que citará Zambrano al final de su prólogo, versos que, como vimos, cierran el prólogo de un modo que queda abierto a la sugestión interpretativa de los versos, en el juego de los versos entre su situación dentro del poema y la situación general de la Guerra de España a la que los obliga Zambrano. Pero la cosa no queda ahí, porque pocas páginas más adelante Scarpa cita por entero el poema (Scarpa 1935, p. 14), y lo introduce como ejemplo logrado de la técnica de la depuración juanramoniana: “lo espontáneo sometido a consciente” (Scarpa 1935, p. 13). Es obvio que no hay modo de saber, de saber a ciencia cierta, pero tampoco aquí se hace crítica o se estudian las cosas buscando ninguna ciencia cierta, sino, más bien, como se dijo, señalar alguna que otra sugestión o incitamiento en el quehacer de Zambrano sobre la poesía de Lorca. La cita de Zambrano de ese poema en su prólogo y su misma inclusión en la *Antología* bien pueden responder a ello, toda vez que hay que tener en cuenta siempre las dificultades con que se llevó a cabo: sin medios, sin noticias, etc. El libro de Scarpa pudo ser –y tal vez lo fue sin duda– una confirmación y un apoyo en el trabajo de Zambrano.

No será la sola ocasión en que las citas de Lorca que Zambrano da en su prólogo sean también citas en el libro de Scarpa: “Ay, ¡qué trabajo me cuesta / quererte como te quiero!” (Scarpa 1935, p. 20; Zambrano 2015, p. 383), “El lagarto está llorando [...]” (id., p. 17; id., p. 386). O que poesías que cita en el prólogo y luego incluye en la antología, como “Romance del emplazado”, estén también en el libro de Scarpa (p. 35; Zambrano 2015, p. 385). Incluso una cita de Zambrano que si bien no se encuentra en el libro de Scarpa, procede de un poema que también ha sido citado por él, como es el caso del verso “Mi soledad sin descanso” (Zambrano 2015, p. 383), verso que precisamente abre el “Romance del emplazado”.

El libro de Scarpa hubo de ser o pudo ser también una buena guía para Zambrano en lo que hace en su reflexión sobre el pueblo y lo popular, algo que en ella es, antes que nada, reflexión filosófica que se mide con la arquitectura intelectual de la orteguiana teoría de las masas, reflexión que ahora se veía en la tesitura de corresponder al caso concreto de la poesía de Lorca. Dice Scarpa: “no vaya a creerse, que al reconocer la fuerza de su

pueblo dentro de él, neguemos a García Lorca. No; es como aquellos caudillos que emergen de la necesidad, del ansia de toda una multitud” (Scarpa 1935, p. 12). Y luego: “Todo ha pasado por un cedazo de fina malla, con el aroma inconfundible del pueblo, pero con el sabor perfecto que le ha dejado Federico” (Scarpa 1935, pp. 19-20). Y aún: “Lo popular es el residuo del lento quemarse de las razas. [...] es la sabiduría ingenua o clarividente que dejan a su paso las generaciones. En Andalucía, donde han dejado alzados en monumentos su saber los árabes andaluces, las voces de esos muertos alcanzan a flotar entre el sonido del habla de este nuevo poeta andaluz” (Scarpa 1935, p. 20). No son ideas nuevas, desde luego, pues es bien sabido cómo habían arraigado y se habían difundido en el campo de la cultura española a través del institucionalismo y de la sucesiva labor del Centro de Estudios Históricos. Zambrano está al corriente, es obvio, incluso con un pensamiento en propósito posiblemente más acendrado que el del joven Scarpa, pero en su libro lo ve confirmado en el particular caso de Lorca. Y no es que ella no lo supiera, pues que desde la publicación del *Romancero gitano* se había hablado mucho de ello, pero ahora, en ese particular momento de dificultad, el libro de Scarpa es de ayuda en la confirmación y aquilatamiento de esa idea aplicada al caso de Lorca. Nótese también que es quizá la primera vez que la filósofa que es Zambrano se mide con un trabajo de crítica literaria (aunque tal vez, en propiedad, visto el trabajo antológico en el conjunto del corpus chileno, el nombre de crítica literaria no sea lo que mejor se ajusta y hace justicia a lo que efectivamente estaba haciendo Zambrano²⁷).

Para sostener esa idea de pueblo en Lorca, Scarpa cita versos de varias poesías, entre las que se destacan dos versos de “De otro modo” (poesía incluida por Zambrano): “Llegan mis cosas esenciales. / Son estribillos de estribillos” (Scarpa 1935, p. 20). Zambrano también selecciona “Pueblo”, de *Poema del cante jondo*, un logro impresionante de la poética de la depuración, sin duda, cuyos dos últimos versos (“¡Oh, pueblo perdido, / en la Andalucía del llanto!”) reenvían –pero sin el *pathos* que les era propio– a los horizontes noventayochistas, por ejemplo, del Azorín de *La Andalucía trágica*. De Azorín cita Scarpa *Los pueblos*, pero es para diferenciar el paisaje castellano, propio de los hombres del 98, del paisaje andaluz de Lorca y Jiménez (Scarpa 1935, p. 11). Es en este sentido que cabe ver, por ejemplo, el “Romance de la pena negra” como emblema o símbolo sucesivo de una misma Andalucía del llanto.

²⁷ Cabe decir en propósito que el libro de Goretti Ramírez (2004) lleva a cabo una reducción del alcance de la obra de Zambrano al considerar parte de su obra dentro del campo exclusivo de la crítica literaria. Zambrano piensa y hace filosofía desde la literatura, pero eso no convierte su trabajo en crítica literaria, sino en un modo de filosofar alternativo al proceder del canon hegemónico de la filosofía occidental.

Acaso donde más pesó en Zambrano el libro de Scarpa es en lo que hace al tema del dramatismo y de lo dramático en la poesía de Lorca. La “pasión del pueblo” –dice Scarpa– está en Lorca “intelectualizada” (Scarpa 1935, p. 27). Nótese que el cuarto apartado del capítulo sobre Lorca lleva por título “Dramatismo”, y que uno de los apartados del prólogo de Zambrano, concretamente el sexto, se llama “Poesía dramática”. Tampoco era nuevo, pero cabe advertir aquí que, en la economía del prólogo, acaso es la parte menos desarrollada y lograda, mientras que en Scarpa se ve una atención mayor y un análisis más minucioso (téngase presente que a ello dedicaría el Scarpa maduro uno de sus trabajos más celebrados, *El dramatismo en la poesía de Federico García Lorca*, de 1961). Cita Scarpa en este apartado los trabajos de Enrique Díez-Canedo y de José Mora Guarnido, nombres en modo alguno desconocidos para Zambrano: el primero por su importancia como crítico en la difusión y despliegue del vanguardismo español, y el segundo porque, aunque exiliado en Montevideo desde la dictadura de Primo de Rivera, era uno de los miembros de la tertulia granadina de *El Rinconcillo*, a la que también pertenecía Lorca y de la que sin duda le habló repetidamente Miguel Pizarro en sus años más jóvenes.

Dice Scarpa: “Si como señalamos, la tendencia a lo dramático estaba, en el primer libro, situada dentro de la melancolía contemplativa de introspección, llega, en los otros, a salvarse de su ensimismamiento para hundirse en la genuina alma gitana, y aún en la tristeza negra que encontró en Norte América. La resignada tristeza gitana le hizo comprender la melancolía de paraíso perdido que tiembla en los negros” (Scarpa 1935, p. 21). Y luego: “Este dramatismo que golpea al cielo sin perder la inocencia de su lirismo, señala su potencia especialmente en el *Romancero gitano* y en su último poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*” (id.). Y sigue con ejemplos que le llevan a la consideración del tema de la muerte, y de ahí a los últimos apartados dedicados a los dos libros de la cita anterior, a los que considera “los más bellos reflejos” de “su fino temperamento” (Scarpa 1935, p. 21).

5. La *Antología* de Lorca y (o en) el corpus de Zambrano

Ya queda dicho qué es de cada cual, lo que corresponde y lo que no. A cada cual lo suyo, César o dios o nada que sean. Fea es toda apropiación indebida, más aún cuando el beneficiario dejó las cosas como debían quedar, en el respeto de lo propio y de lo ajeno. Zambrano lo tuvo siempre claro: “Tampoco teníamos medios ni existía a la sazón la posibilidad de dirigirnos a los legítimos herederos de Federico García Lorca” (Zambrano en García Lorca 1989, p. XI); “Imagino que los herederos de García Lorca autoricen esta publicación [se refiere al facsímil de 1989]. Nosotros en aquel año de 1937 de la guerra civil no tuvimos la posibilidad de hacerlo, quiero decir de

solicitar la autorización” (Zambrano 2021, p. 32). Los conceptos de legitimidad y de autorización delimitan el perímetro de las obras y dirimen – por inútil– toda posible controversia. Después, a lo hecho pecho. O remediar, si se puede, que no siempre se puede; o si se sabe, que es aún más difícil.

Es obvio que ningún corpus es homogéneo, y que el de un filósofo o una filósofa, que es lo que es, en propiedad, Zambrano, no se reduce a poner orden en textos que son de exclusiva índole filosófica. Hay siempre, pues, textos que son de otro tipo (del tipo prevaleciente o dominante, que es el filosófico en el caso de Zambrano, aunque la forma de corresponder a ese privilegio de lo filosófico no sea siempre la misma y pueda variar, como de hecho hace, en el tiempo). Hay cartas, por ejemplo, y antes o después deberán entrar a formar parte del corpus, anuncios de novela con alguna parte escrita, incluso tal vez publicada, poesías, etc. Saber distinguir es importante, sin duda, sobre todo para poder llevar a cabo una mejor ordenación de los textos en aras de una configuración del corpus que responda a su íntima naturaleza y pueda así desvelar la potencialidad de su sentido. Pero sin que ese saber distinguir y acoger lo heterogéneo textual signifique poner lindes cuando acaso no las haya, o marcarlas más de lo que en efecto son. ¿Hace crítica literaria Zambrano? ¿Cómo debe valorarse su trabajo en la *Antología* de García Lorca, o sus numerosos escritos sobre poetas o novelistas, de San Juan a Galdós, de Machado a Valente, de Paz a Neruda? ¿Son esos trabajos, *stricto sensu*, crítica literaria?

Tal vez sí, si se consideran de manera aislada, es decir, separados del propio corpus y puestos en relación privilegiada con el autor o la obra o el corpus al que se refieren. Pero tal vez no sea esa la colocación justa de esos textos, y por justa se entiende aquí la más adecuada a su mejor comprensión, que es lo que está a la base del principio hermenéutico del *besser Verstehen* de Gadamer, por ejemplo. Los textos son autónomos, sin duda, pero eso no quiere decir que sean independientes, pues hay un significado que desciende del corpus a los textos y que los textos sólo adquieren en la interrelación con los demás textos del corpus. El corpus es siempre –o debe ser– cuerpo textual y alma de sentido. O sea, que tal vez no, que tal vez no sea lo correcto, lo justo, lo adecuado, considerar la *Antología* de Lorca como mera crítica literaria. Como no son –o no son sólo– mera crítica literaria los trabajos dedicados a los poetas y a los literatos en general. Bastaría acoger la problematización que hizo Zambrano del límite entre lo filosófico y lo literario para entender el horizonte de acción en el que se mueven sus escritos. Todos ellos, sin dejar de ser crítica literaria, o pudiendo serlo también, son siempre, además, algo más –o menos, como se prefiera. Y ese algo más o menos tiene que ver con la radicalidad filosófica del corpus, la cual dona significación y sentido también a los textos que, según taxonomías fáciles y canónicas, parecerían caer más del lado de la literatura o de la crítica

literaria. Zambrano piensa y hace filosofía en la más amable compañía de los poetas, con ellos y desde ellos, que es como decir, con la literatura y desde la literatura. Y eso no es ya crítica literaria –es más o es menos, no importa, pero es distinto.

Nota biográfica: Francisco José Martín es profesor titular en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Turín. Su campo de investigación comprende las relaciones entre filosofía y literatura y la varia forma de manifestación del pensamiento en lengua española. Es autor, entre otros, de *La tradición velada (Ortega y Gasset y el pensamiento humanista)* y *Olvidar a Schopenhauer. Filosofía y literatura en la crisis de fin de siglo en España*.

Dirección del autor: francisco.martin@unito.it

Bibliografía

- Alvar M. 1986, *Los cuatro elementos en la obra de García Lorca*, en “Cuadernos Hispanoamericanos” 433-434.
- Barchino M. y Binns N. 2011, *Una plaga de romances. El impacto de la muerte de Federico García Lorca en la poesía chilena*, en “América sin nombre” 16.
- Berrocal A. 2011, *Miguel Pizarro y María Zambrano y María Zambrano, antóloga de Federico García Lorca*, en *Poesía y filosofía: María Zambrano, la Generación del 27 y Emilio Prados*, Pre-Textos & Fundación Gerardo Diego, Valencia.
- Caudet F. 1993, *Lorca: por una estética popular*, en *Las cenizas del Fénix. La cultura española de los años 30*, Ediciones de la Torre, Madrid.
- Crabiffosse Cuesta F. 2018, *Cristóbal Mauro Arteche de Miguel*, en *Líneas al vuelo. Ilustración y diseño gráfico en Asturias (1879-1937)*, Museo Casa Natal de Jovellanos & Muséu del Pueblu d’Asturies, Gijón.
- Emiliozzi I. 2009 (ed.), *El 27 en Buenos Aires*, Pre-Textos, Valencia.
- Fuentes V. 2006, *Por los caminos de una poesía revolucionaria, popular (1917-1936)*, en *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*, Ediciones de la Torre, Madrid.
- García Lorca F. 1937, *Antología*, Editorial Panorama, Santiago de Chile.
- García Lorca F. 1986a, *Obras completas*, vol. I, Aguilar, Madrid.
- García Lorca F. 1986b, *Obras completas*, vol. III, Aguilar, Madrid.
- García Lorca F. 1989, *Antología*, Facsímil de la edición chilena de 1937, Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga.
- Gibson I. 1998, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Plaza y Janés, Barcelona.
- Linares Alés F. 2020, *Sueño y tiempo: Federico García Lorca a la luz de María Zambrano*, en “Antígona” 8.
- Macías Brevis S. 2004, *El Madrid de Pablo Neruda*, Tabla Rasa, Madrid.
- Martín F.J. 2020, *María Zambrano en la trinchera chilena de la Guerra civil española (De un contexto de escritura y a propósito de la razón poética)*, en “RiCognizioni. Rivista di lingue, letterature e culture moderne” 14.
- Moreno Sanz J. 2005, *Acuerdo, acordes del pensamiento. Desde una carta de María Zambrano a Rafael Martínez Nadal de enero de 1971*, en “República de las Letras” 89.
- Ramírez G. 2004, *María Zambrano, crítica literaria*, Devenir, Madrid.
- Robles L. 1990, *María Zambrano en la ‘guerra incivil’*, en “Barcarola” 34.
- Robles Ríos C. 2020, *Una Antología de Federico García Lorca en Chile por María Zambrano: resurrección a través de la poesía*, en “Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento” 7.
- Scarpa R.E. 1935, *Dos poetas españoles. Federico García Lorca. Rafael Alberti*, Imprenta W. Gnadt, Santiago de Chile.
- Soto García P. 2005, *María Zambrano en Chile*, en “República de las Letras” 89.
- Trueba Mira V. 2012, *Una muerte de luz que me consume. María Zambrano en el espejo de Federico García Lorca*, en “Bulletin Hispanique” 114 [1].
- Zambrano M. 2006, *Per abitare l’esilio (Scritti italiani)*, (ed.) Martín F.J., Le Lettere, Firenze.
- Zambrano M. 2014, *Obras completas*, vol. VI, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- Zambrano M. 2015, *Obras completas*, vol. I, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Zambrano M. 2021, *Carta a Francisco Giner de los Ríos del 19 de enero de 1987*, en *Vélez-Málaga o la vuelta a Ítaca de María Zambrano*, Catálogo de la exposición, Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga.

LOS ESCRITOS DE CLORINDA MATTO DE TURNER DESDE EL EXILIO

El derecho de pensar y expresar el pensamiento

GIOVANNA MINARDI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Abstract – After the “coup d’état” that overthrew president Cáceres in 1895, the novelist Clorinda Matto, who was one of his most significant supporters, left Peru. After being to Chile, she definitively established herself in Buenos Aires. This article explores her long and productive exile. In her writings, Clorinda continued with her defence of feminine emancipation and, despite being separated from her land, she continued to imagine the Peruvian nation. This article analyses the Peru imagined by Clorinda Matto in her books *Boreales*, *miniatures and porcelains*, *Viaje de recreo* and in her correspondence with Ricardo Palma.

Keywords: Clorinda Matto de Turner; exile’s literature; women writers.

*Si cometimos el pecado de mezclarnos en política,
fue por el derecho que existe de pensar y
expresar el pensamiento*
(Clorinda Matto de Turner, “Los Andes”,
7.9.1892, p. 23).

1. Introducción

La escritora, periodista y activista política peruana Clorinda Matto de Turner parte al autoexilio el día 25 de abril de 1895. Sin embargo, lejos de su patria, la ilustre cuzqueña continúa cuestionando el obrar del gobierno peruano y avanza hipótesis sobre un imaginario de nación más ‘panamericanista’. De hecho, Matto de Turner en sus escritos durante el autoexilio muestra un intenso compromiso con los hechos sociohistóricos, políticos, culturales del Perú. Para este análisis, me voy a centrar en *Boreales*, *miniaturas y porcelanas*, y, en parte, en su correspondencia con el tradicionalista Ricardo Palma y su obra póstuma *Viaje de recreo*.

1.1. Un brevísimo perfil biográfico

Clorinda Matto de Turner es conocida sobre todo por su novela *Aves sin nido*

(1889), sin embargo, ésta no es ni la primera ni la única obra que la escritora peruana escribió¹. Ella fue una atenta observadora de la realidad social y literaria peruanas, insertándose en los debates políticos sobre la construcción y modernización del estado peruano y reflexionando sobre el concepto de nación, desde el exilio, sobre todo.

Clorinda Matto nace en Cuzco el 11 de noviembre de 1852; en 1868 deja la escuela para dedicarse al cuidado de su padre y de sus dos hermanos menores, ya que su madre había muerto seis años antes. Durante las noches se dedicaba a sus pasiones literarias. Estas dos labores le provocaron problemas de vista, por lo cual tiene que ir al consultorio médico y es allí donde conoce a José Turner, un médico inglés; los dos terminan enamorándose y posteriormente casándose el 27 de julio de 1871. Se mudan a Tinta, cerca de Cuzco, donde Clorinda se entrega al estudio de un tema que se convertirá en una de sus mayores preocupaciones: la emancipación de la mujer. Al morir su esposo, en 1881, se traslada a Arequipa, centro de actividades revolucionarias durante el tiempo del conflicto bélico entre Perú y Chile. En 1886 irá a Lima donde entra a formar parte del círculo literario que presidía Manuel González Prada y del Ateneo de Lima. Luego, inspirada por el modelo de las veladas literarias de Juana Manuela Gorriti, decide crear sus propias tertulias, reunidas semanalmente desde 1887 hasta 1891, y desde las cuales participa en el debate sobre la reorganización nacional luego de la pérdida de la guerra con Chile, y sobre lo que Mariátegui llamó “el problema del indio” en el Perú. En 1892, funda una imprenta feminista, “La equitativa”, donde solo se empleaba a mujeres. Allí imprime, entre otras cosas, el diario cacerista “Los Andes”, desde setiembre de 1892 hasta mayo de 1893.

Nuestra escritora experimentará en primera persona todas las dificultades que tiene que enfrentar la mujer, especialmente la que quiere jugar un rol activo en la sociedad. Ella no esconde sus simpatías por el Partido Constitucional de Cáceres, que posteriormente fue derrotado por Nicolás de Piérola, y, a causa de eso y de sus críticas en *Aves sin nido* y su semanario “El Perú ilustrado” (1881-82)² a la corrupción de los políticos, la iglesia y al olvido de los indígenas, se ve casi obligada al exilio.

Es necesario precisar que, después de la guerra con Chile, los peruanos se encuentran en una situación económica apremiante, y necesitan de un

¹ Recuerdo solo: *Tradiciones cuzqueñas* (Arequipa 1884), las novelas: *Indole* (Lima 1891) y *Herencia* (Lima 1895), el drama *Hima-Sumac* (Lima 1892), los manuales: *Elementos de literatura. Según el reglamento de instrucción pública. Para el uso del bello sexo* (Arequipa 1884), *Analogía. Segundo año de gramática castellana en las escuelas normales según el programa oficial* (Buenos Aires 1897).

² Cabe destacar como desde las páginas de “El Perú Ilustrado” Matto de Turner se ocupó de promover una visión más heterogénea de la identidad nacional que incorporara a la cultura aportes femeninos y andinos.

caudillo que los guiara a la recuperación moral, social y económica del país. Surge así la figura del general Andrés Cáceres, que combatió en el mencionado conflicto y resistió la invasión hasta el acuerdo de paz realizado por el presidente provisorio de turno, Miguel Iglesias, en 1884. Cáceres toma el control luego de haber forzado una convocatoria a elecciones. En 1885 es elegido legítimamente presidente y se verifica un período de aparente paz. En 1894, Cáceres iba a ser elegido presidente por su Partido Constitucional, pero eso ocasiona la protesta de otro caudillo y expresidente, Nicolás de Piérola. Estalla así una guerra civil entre liberales y demócrata-cristianos, en 1895. Cáceres renuncia a la presidencia y parte al exilio. Después de haber visto su casa allanada por las tropas montoneras del nuevo gobierno y su imprenta destruida, Matto también decide autoexiliarse en Buenos Aires, ciudad en la que residirá desde 1895 hasta su muerte en 1909.

De 1895 a 1909 viaja a Chile, Argentina y Europa, afirmándose como periodista, maestra, historiadora, ‘protofeminista’ y pensando siempre en su querida y añorada patria.

En este artículo, me voy a centrar en lo que escribe en este período: el conjunto de artículos *Boreales, miniaturas y porcelanas* (1902), la correspondencia que mantiene desde 1895 hasta 1902 con el tradicionalista Ricardo Palma y el libro de viaje *Viaje de recreo*, publicado póstumo en 1909. Estos textos han sido, injustamente, menos apreciados por la crítica, siendo, en cambio, de notable interés por contener las ideas políticas, sociales y el imaginario de nación peruana, y ‘supranación’ americana, de Clorinda Matto de Turner.

2. El autoexilio

El autoexilio representa para la insigne escritora una nueva etapa en su vida. Sus escritos nos demuestran la evolución de su perspectiva, su pensamiento anticolonial en busca de una identidad nacional que incluyera al indígena y la mujer, y su visión de un anhelado panamericanismo. En otras palabras, sus años de exilio la convierten en una de las precursoras de un Perú más moderno, al lado de Mercedes de Carbonera y Manuel González Prada, entre otros.

En *Boreales, miniaturas y porcelanas*, obra que publica en Buenos Aires, Clorinda Matto de Turner impulsa y defiende la labor intelectual de las mujeres de su época; critica a las instituciones civiles y eclesiásticas que quieren olvidar, vedar, hostigar la voz femenina; y asimismo analiza las realidades a ella cercanas, sobre todo, la peruana, y ofrece sus soluciones para crear un proyecto de nación que fuera más incluyente. Es un texto escrito con cierto estilo modernista –que se nota ya en su título–, y donde se mezclan hechos históricos con elementos, recuerdos personales, familiares, tono

documentarístico y vena emocional. La primera parte, “Boreales”, se compone de tres ensayos que marcan su trayectoria existencial: “En el Perú. Narraciones históricas”, “En Chile”, y “En la Argentina.”. En el primer artículo, que es el más largo de los tres (de p. 11 a p. 64) narra los acontecimientos peruanos de 1895, en vistas de las elecciones peruanas de 1903 donde tal vez se candidara Piérolas (ganará Manuel Candamo). En él se ve reflejado el dolor que siente al comentar los trágicos días de la invasión pierolista y las consecuencias de la misma le hacen exclamar “[h]abríamos querido trazar una línea roja en este punto del original, pero, estamos narrando episodios históricos, es decir estamos fotografiando cuadros y la cámara ha copiado la pústula con la misma precisión con que se retrata un encaje” (Matto de Turner 1902, p. 24). Sus interpretaciones se basan en documentos oficiales, y a la vez forja una visión propia de la historia con cierta dosis de apología y romanticismo a propósito de Cáceres, a quien considera un héroe, amigo del orden y un verdadero patriota por declararle guerra a Chile, versus Piérolas que para ella es un ser ambicioso y cobarde por fugarse del conflicto bélico. Su apoyo al general Cáceres le causó algunas discrepancias, especialmente con el que llegó a ser su amigo y colaborador, el líder intelectual de la época, Manuel González Prada, quien considera a Cáceres un ‘abusivo’, un despótico constitucionalista. Matto de Turner nos da una explicación y defensa de sus ideas y actividades políticas:

Defendimos en las prensas, en nuestro semanario *Los Andes*, la política del partido constitucional, glorificamos el nombre del esclarecido ciudadano [Cáceres] que descolló en nuestra patria y fue llevado por segunda vez a regir los destinos del país; lo hicimos por patriotismo sincero, con desinterés manifiesto y las consecuencias de nuestra inmiscuición las hemos arrostrado con serenidad, presenciando la destrucción de nuestro hogar, primero, después, la de nuestro taller de trabajo y por último aceptando el camino del extranjero para buscar el pan que no podíamos hallar en aquel suelo cargado de venganzas, de atropellos y de cuánto innoble puede producir la comandita del clericalismo con el pierolismo. (Matto de Turner 1902, pp. 23-24)

Estas líneas recuerdan los hechos acontecidos el día de la violenta invasión pierolista del centro de Lima, y las angustias y temores de la propia Matto de Turner durante aquellos momentos de saqueo y tiroteos, en los que se vio obligada a hacer de enfermera junto con su marido médico y el resto de su familia. Las consecuencias de aquella rebelión, como se manifiesta en la cita, fueron el exilio y la excomunión. El exilio es voluntario, pero la segunda fue decretada por José Macchi, amigo y colaborador de Piérola.

Ahora, en el momento en que escribe el artículo, nuestra exiliada quiere evitar otras luchas fratricidas, defiende los ideales de paz, trabajo y la construcción de un proyecto panamericanismo, haciendo un paralelismo entre Cáceres y Bolívar, ya que ambos soñaban con una unión latinoamericana,

lejos de toda lucha fratricida. Invita a los peruanos a que no se repitan cierta anarquía y casos social, luchas entre hermanos y entre peruanos y chilenos, “empuñando, [en cambio,] el aratro que es fruto” (Matto de Turner 1902, p. 64). Estas palabras me traen a la memoria el mensaje de Andrés Bello en su poema *A la agricultura de la zona tórrida*, de 1826, donde exhorta a sus compatriotas a que se dediquen a la labor del campo para fomentar el progreso de la nación y su ingreso al mercado económico internacional). Para Clorinda el trabajo representa uno de los valores éticos más altos, todo ciudadano y toda ciudadana tiene que contribuir al progreso y modernización de su propio país a través del trabajo honrado y útil. Además, se desarrolla en ella la idea de una nación que integrara al indígena, donde existieran medios de comunicación entre la capital, Lima, y las provincias, favoreciendo así la descentralización del país, y donde se diera el justo reconocimiento a la lengua quecha. En otras palabras, propone ‘peruanizar’ la nación (adelantándose a Mariátegui), a través de la entrega de la tierra al indio, la literatura de denuncia, el ejercicio de la justicia, y la valoración de la lengua quechua, una lengua que ella misma hablaba.

2.1. En Chile

Clorinda se dirige primero a Chile, donde escribe el artículo “En Chile” que aparece publicado en *La Lealtad* del 27 de abril de 1895, y luego formará parte de la primera parte de *Boreales, miniaturas y porcelanas*. En este artículo habla de los factores que la condujeron a su salida de Perú. A propósito de la destrucción de su imprenta, leemos las siguientes palabras, muy emblemáticas a propósito de su concepción del trabajo: “habíamos perdido la última fuente de la vida que nos quedaba para *la honrosa labor de buscar el pan con el sudor de la frente*” (Matto de Turner 1902, p. 67. La cursiva es mía).

En Chile encuentra una atmósfera contraria a sus compatriotas, no obstante, ella disfruta de buena acogida, gracias a su reputación como mujer de letras que disipa toda desconfianza. Para una nacionalista tan ardiente, como es Clorinda Matto de Turner, encontrarse en la nación rival, la que ha humillado al Perú en la guerra del Pacífico, supone una fuerte sacudida emocional. Se siente dividida por sentimientos contrapuestos, hostilidad por un lado y por otro agradecimiento hacia sus anfitriones. Después de pasar una temporada en Valparaíso, ciudad que no le agrada mucho, decide ir a Santiago, una capital que le parece “señorial [...], con sus construcciones peninsulares” (Matto de Turner 1902, p. 86). Destacan su admiración por la condición de la mujer en Chile –“La mujer es protegida en su trabajo con preferencia al varón. Los tranvías tienen mayoriales, y en las oficinas, tanto de estado como particulares, se la emplea con gusto” (Matto 1902, p. 81)– y el desarrollo del diarismo que demuestra la altura intelectual de la población.

Una última breve nota: aunque con pocas y rápidas palabras, cita a los araucanos y su lengua, demostrando siempre su preocupación por las ‘minorías indígenas’, y expresa su fervor hacia la belleza del paisaje andino entre Chile y Argentina, que tal vez le recuerde a su querido Cusco.

2.2. En Argentina

Su periplo acaba en Buenos Aires, donde llega en 1895, en compañía del escritor Roberto J. Payró, entonces corresponsal de “La Nación”. La elección de este país se debe muy probablemente al origen del abuelo materno de Matto de Turner, el salteño Juan José Usandivaras, como ella misma afirma en su escrito. Es recibida con expectativa, así como ella esperaba; escribe: “En realidad estaba, por fin, nuestro sueño acariciado desde la infancia, de visitar la patria de nuestro abuelo, don Juan José Usandivaras, la cuna de Juana Manuela Gorriti” (Matto de Turner 1902, p. 98).

En tierra argentina continúa su labor periodística, enseña en dos liceos de señoritas, traduce algunos textos sagrados al quechua para la “Sociedad Bíblica Protestante” y funda “Búcaro Americano”, un periódico de familias, que dirigirá desde 1896 hasta 1909, radicalizando su lucha a favor de la emancipación de la mujer. Su nombre procede del búcaro, es decir, de la tinaja de barro representada en la portada, llena de flores, símbolo de sus páginas que pretenden llevar a sus lectoras “toda la flora literaria exuberante hoy en América”, pero también contribuir al progreso intelectual de la mujer, quien necesita formarse para cumplir con las obligaciones que le exige el progreso. En “Búcaro Americano”, Clorinda exalta a la mujer escritora y profesional, como la mujer médico, por ejemplo, pero pronto problemas económicos pondrán en grave riesgo la sobrevivencia de la revista, y su directora se ve obligada a cerrarla: “La literatura es elemento negativo para el estómago”, se lamentará.

Clorinda observa y analiza la realidad argentina; a su llegada, soplan vientos de guerra entre Argentina y Chile, y ella, como peruana, hubiera querido ver castigada la osadía del invasor, pero la voz de la razón predomina en ella, y concuerda con la labor del presidente argentino, general Julio Roca, quien sabe aquietar al pueblo. Como bien afirma Martínez Hoyo: “Cree que el gobierno de Buenos Aires ha sido sensato al no arriesgar el futuro del país en un conflicto incierto, un conflicto que habría paralizado, según sus propias palabras, “el tren de su progreso gigantesco” (Martínez Hoyo 2010, p. 56), como le había pasado a su Perú: “Mucho temía yo que en caso de guerra les pasara los argentinos lo que nos ha pasado a nosotros” (Matto de Turner 1902, p. 99). De hecho, considera que en su tierra las cosas van cada día peor y se muestra de acuerdo con Palma en un punto: “Ni Cristo compondrá nuestro país”, afectado sobre todo por dos grandes males: la descomposición social y la degeneración de la sangre:

Bien me decía usted en una carta que ni Cristo compondrá nuestro país. La descomposición social es tan grande como la degeneración de la sangre. Desde esta distancia veo las cosas más claras y no cosecho más que la tristeza porque el futuro de nuestro país es peor que el de Polonia. (Carta a Palma del 25 de mayo de 1896)

Nuestra exiliada no oculta su admiración por ese país donde el general José de San Martín había iniciado la misión libertadora. Leemos, con un tono casi modernista: “Buenos Aires: [¡] á ti que guardas la Libertad coronada de rosas que no marchitaron las auroras boreales, á ti que enalteces el trabajo en el templo de la Virtud, á ti que estimulas el patriotismo con el ejemplo de los mayores, en la etapa del viaje te saludo!” (Matto de Turner 1902, p. 97).

Clorinda Matto de Turner se adapta muy bien a la sociedad bonaerense y frecuenta los círculos literarios, el Ateneo y la Unión Ibero-Americana, es profesora, como ya he dicho, en la Escuela Comercial de Mujeres y en la Escuela Normal. Comparte sus discursos en diversos centros de la capital argentina, dando a conocer su ideología. Consecuencia de esta actividad intelectual prolífica es la sección de “Porcelanas”, la tercera y última sección de *Boreales, miniaturas y porcelanas*, que está compuesta de ensayos de fervor político, de figuras literarias y heroínas.

En Argentina su feminismo se hace más agudo, como es evidente en su texto *Las obreras del pensamiento* que lee en “El Ateneo” de Buenos Aires en 1895. Aquí trata de hallar las causas del porqué de la situación subalterna de la mujer dentro de la sociedad. Defiende la emancipación de la mujer – hasta llegar a decir “la lucha se inició” (Matto de Turner 1902, p. 247), aunque un poco más adelante, reconoce la labor de unos hombres a favor de la participación de la mujer en el campo social y cultural, por una necesidad natural, histórica y para que se cree una sociedad más perfecta:

Surgen también espíritus retemplados con el vigor de los cuerpos sanos, que, estudiando la naturaleza y condiciones sociales de la época, comprendieron que postergar la ilustración de la mujer es retardar la ilustración de la humanidad; y nobles, se lanzan como paladines de la cruzada redentora. (Matto de Turner 1902, p. 248)

Las mujeres, para nuestra militante cuzqueña, no sólo tienen la función de dar hijos sanos a la patria, sino también la misión de mejorar la sociedad con sus ideas, de cambiar la forma de pensar. Menciona como punto de referencia a los Estados Unidos, donde las mujeres tienen una posición más activa en el mundo del trabajo, porque para Clorinda es gracias al trabajo –“al trabajo con libertad” (Matto de Turner 1902, p. 249)– “que las mujeres pueden liberarse de la esclavitud del padre, del hermano, del marido. [...] *Hoy la mujer es persona*” (pp. 311-312. La cursiva es mía).

En *Obreras del pensamiento*, como señala Torres Calderón,

hace una fusión de conceptos, como el de la obrera, término común del sistema industrial moderno de fines de siglo, con el de intelectual y así no sólo habla de las mujeres que hacen labores manuales sino de las que ejercen labores de periodistas, escritoras, filósofas, doctoras, etc. (Torres Calderón 2006, p. 84)

Éstas últimas juegan, para nuestra autora, un “rol de la ilustración (que) [...] será un grano de incienso depositado en el fuego sacro que impulsa el carro del progreso, y, [...] dará, siquiera, la blanquecina espiral que perfuma el santuario” (Matto de Turner 1902, p. 246). Matto no niega que la mujer sea esposa ni tampoco madre, pero además es un ser pensante, intelectual cuyo acceso al conocimiento y a la libre expresión de su pensamiento no le debe ser vedado.

El querer mantener a la mujer sumisa y obediente perjudica también al matrimonio, porque éste está basado en una relación de desequilibrio, desigualdad:

[l]os obscurantistas, los protervos y los egoístas interesados en conservar a la mujer como instrumento del placer y de obediencia pasiva, acumulan el contingente opositor; la cámara obscura para lo que ya brilla con luz propia, sin fijarse en que, de la desigualdad absoluta entre el hombre y la mujer, nace el divorcio del alma y del cuerpo en lo que llaman matrimonio, esa unión monstruo cuando no existe el amor. (Matto de Turner 1902, p. 247)

En el texto que lee, en 1899, en la Escuela Comercial de Mujeres de la República Argentina, “Discurso pronunciado en la fiesta patriótica de la Escuela Nacional de Mujeres”, que también forma parte de “Porcelanas”, Clorinda manifiesta su panamericanismo, su sentirse peruana y argentina a la vez:

Yo no me siento extranjera entre vosotros; porque vuestra patria y la mía, son dos ramas de laurel de un solo tronco, con sus mismas flores rojas, cuyas corolas revientan con el calor de mi padre Sol, hacia el espacio azulino, pregonando la hermosa libertad invocada el 25 de mayo de 1810, jurada el 9 de julio de 1816, alcanzada el 9 de diciembre de 1824. (Matto de Turner 1902, p. 306)

No olvida, mientras tanto, sus inquietudes indigenistas. Como ya he dicho, con el respaldo de una “Sociedad Bíblica Protestante”, traduce al quechua el *Evangelio de San Lucas y Los Hechos de los Apóstoles*, trabajo que ha de contribuir a las tareas de evangelización entre los pueblos andinos.

2.3. En Europa

En 1908, nuestra cuzqueña anuncia su marcha a Europa por motivos de salud. En el viejo continente planea dar conferencias y reunir materiales con destino a los futuros números de “Búcaro americano”. Tampoco perderá ocasión de relacionarse con mujeres que, como ella, se dedican al trabajo intelectual. Se considera una ‘pionera en establecer puentes entre América y Europa’: “Me toca, apartándome de falsa modestia, la gloria de ser la primera de mi sexo que ha venido cruzando los mares a iniciar la corriente de acercamiento entre las mujeres del Viejo y Nuevo continente y estrechar en fraternal abrazo a escritores y periodistas” (Matto de Turner 1909, pp. 46-47).

A bordo del vapor “Savoie”, desembarca en Barcelona el 17 de junio. Aprovecha su estancia para interesarse por la educación femenina y constata que son las monjas, por lo general, las que dirigen las escuelas públicas destinadas a mujeres. Además, Clorinda observa una multitud de pordioseros que acosan al viajero, y se acuerda de Buenos Aires, donde la mendicidad está prohibida. Sin embargo, la desgracia de estos pobres no es, para ella, consecuencia de un sistema social injusto sino, más bien, el resultado de escasos, o inexistentes, valores morales y éticos.

Sus dos patrias –Perú y Argentina– siempre están presentes en sus actividades: en el Ateneo de Madrid dicta una conferencia bajo el título “El Perú. Imperio. Virreinato. República”, y también en la capital española, invitada por la Unión Ibero-América, tiene ocasión de hablar sobre Argentina. Anima entonces a su auditorio a que crucen el Charco. “Hay porvenir”, les dice, pero mejor que no se centren sólo en Buenos Aires, donde la abundancia de población complica la existencia. “Mejor marchar al campo, con herramientas de labranza y ganas de trabajar, porque en tres o cuatro años se puede adquirir una fortuna” (Matto de Turner 1909, p. 17).

Madrid le sirve a la peruana sobre todo para entrar en contacto con periodistas y escritoras españolas, más numerosas y preparadas de lo que imaginaba, ya que en América no se conocía más que a Emilia Pardo Bazán, a Concepción Jimeno de Flaquer y a Carmen de Burgos “Colombine”. Además, defiende a España contra los tópicos que reducen su imagen a toreo, guitarra y castañuelas. Nadie parece darse por enterado de sus progresos industriales o de su rica literatura. Al mismo tiempo, a Clorinda no le extraña la ignorancia europea respecto a América del Sur.

Refleja las impresiones de su periplo por el viejo continente en el libro *Viaje de recreo*. Su mayor interés, quizá, estriba en la admiración de la autora, no exenta en ocasiones de sentido crítico, por una civilización occidental que, en parte, desearía ver trasladada a los países latinoamericanos, sin quitarles por eso nada de su noble tradición histórico-cultural. *Viaje de recreo*, además de ser un conjunto de comentarios sobre los varios países que Clorinda visitó,

también incluye sus memorias de sus padres (de descendencia española), de su marido, de amigos de épocas diversas de su vida, de sus propias experiencias y pasiones.

Durante este periplo europeo, Matto de Turner efectúa constantes comparaciones entre las diferentes culturas europeas con la peruana, la argentina y en general la andina. Hay que destacar como su pertenencia a la nación americana siempre es motivo de orgullo y de referencia, como se evidencia en la siguiente cita: “No nací en Londres, nací en el Cusco, y me siento llena de orgullo legítimo. ¿Por qué no confesarlo?” (Matto de Turner 2010, p. 88), o cuando, al entrar en el Museo de Historia Natural de Londres, lamenta la ausencia de las aves americanas, incluyendo en su discurso una palabra en quechua:

Recorremos sólo las principales colecciones, que con sus nombres indican la rama a que pertenecen. [...] Con honda pena noto la ausencia de tanta belleza americana, especialmente en la sección de las avecillas. La variedad y el colorido de plumas que constituye una flora aérea en nuestros bosques, daría una idea a los europeos de lo que América ofrece en la familia de los volátiles y cantores. “Aquí tienen” – digo a mi amiga -, su mirlo, susruiseños, nosotros podríamos traerles gorjeos sublimes en la garganta del zorzal argentino y del *chocllopokochi* peruano”. “¿Qué?”, responde Miss sin poder pronunciar el nombre del pajarito Yo río orgullosa de haber dificultado la lengua de una inglesa con una frase del idioma de los incas, el rico quechua, que puro y expresivo conserva la región de la sierra del Perú, sobre todo el Cuzco, la antigua capital. (Matto de Turner 2010, p. 96. La cursiva es mía)

Vuelve a Argentina con la salud quebrantada y muere en el 25 de octubre de 1909, destinando una parte de su herencia al Hospital de Mujeres de Cusco.

3. Conclusiones

Tanto en *Boreales, miniaturas y porcelanas* como en las cartas a Ricardo Palma y en *Viaje de recreo*, Matto de Turner no deja de pensar y ‘revivir en la memoria’ sus dos patrias americanas. *En el Perú. Narraciones históricas*, su crítica de la tiranía pierolista es implacable:

Nuestra patria está purificándose en el crisol de las grandes hecatombes y de los grandes desengaños, NO NECESITA MÁS DE TIRANOS; guárdese el rifle y la espada para herir a los de fuera y en casa empúñese el arado que es fruto, la piqueta que es oro, y por doquiera, henchida el alma de férvida esperanza, resuene la voz del poeta soldado [...]. (Matto de Turner 1902, p. 64)

Una vez en Argentina, establece unas comparaciones con la nueva patria que

la recibe y donde, aunque parcialmente, se han superado ciertos límites patriarcales y hegemónicos impuestos al sujeto femenino en la suya (Arango-Keeth 2020). Como mujer e intelectual, Matto de Turner no sólo es aceptada sino además admirada en la nación argentina, le escribe a Ricardo Palma:

Aquí, he sido acogida con mucho cariño. Me encuentro como entre los míos. Si yo pudiera trasladar a David mis dos sobrinitos y la familia de usted que es todo lo que quiero, no pensaría en ausentarme. Todos nuestros amigos, escritores y periodistas me han atendido sin recomendación particular. Ahora estoy escribiendo en *El Tiempo* que me paga 10 centavos por línea y en *La Producción Nacional* que me da 10 pesos por columna. Con esto tengo para los extras. (Carta a Palma de 9 de junio de 1895)

Y más adelante, destaca la dedicación al trabajo –el “alto espíritu obrero”– de los argentinos: –“Querido Palma. Este es un gran país. Qué ciudad tan grande y tan bella. Todo es grandioso y el espíritu obrero desarrollado en alto grado” – y expresa su admiración por la intensa vida cultural de la capital porteña, donde hay bien quince teatros, y todos funcionantes a la vez.

Sin embargo, debido a una enfermedad que la postra durante un período de dieciocho días, siempre al tradicionalista, en la carta de 18 de noviembre de 1895, Matto de Turner confiesa la añoranza que inunda su alma y el deseo de querer volver a su tierra. Su imaginario de ‘nación peruana íntima, emocional’ se centra en la familia:

Vea usted como vienen los contratiempos cuando la estrella es mala. Yo que pensaba distraer mi espíritu tan enfermo desde la muerte de mi adorado hermano, en cuya eterna ausencia no puedo creer aún, no hago otra cosa que pensar en él, en David y en los míos, en la patria: He querido que David me mande a mis sobrinitos para vivir del afecto de ellos, pero, David no quiere desprenderse, creo que para obligarme a volver por el cariño de ellos y tal vez esto tendrá que suceder. (Carta a Palma de 18 de noviembre de 1895)

La muerte del padre alimenta su nostalgia:

sueños horizontes del Cuzco a donde dirigía con frecuencia la mirada del recuerdo y de la esperanza porque algún día podría llegar a los umbrales paternos como el hijo pródigo y encontrar los brazos abiertos de mi padre. Pero él ya no existe sino entre estos seres invisibles que viven dentro de mí misma recibiendo la ofrenda de mis lágrimas. (Carta a Palma de 25 de mayo de 1896)

Como bien observa Arango-Keeth (2010), destacan dos momentos en el imaginario de nación creado por Clorinda Matto de Turner en el autoexilio, que coinciden con los períodos de salida del Perú y de llegada e instalación en Buenos Aires. La ensoñación con respecto al imaginario de nación “idealizada” en su memoria personal se traduce en un constante recuerdo de

su familia –el padre en Cusco, su hermano David con su esposa y sus dos hijos– y la familia de Palma en Lima. Estos recuerdos a menudo están preñados de nostalgia por la ausencia del espacio familiar que se ubica en su querida tierra de origen: la ciudad de Cusco.

De otro lado, la nación “real” sigue siendo cuestionada con respecto al abuso de poder y a la corrupción de los políticos que dirigen el país. Matto de Turner jamás deja de hacer presente su preocupación por la ausencia de representación de los grupos subalternos en los procesos de definición y de redefinición de la nación peruana. (Arango-Keeth 2010, p. 9)

En el mismo sentido, reconoce que su ausencia de la patria es únicamente física, pues continúa política, social y culturalmente vinculada al Perú. Su estadía en tierra argentina le brinda a la inquieta escritora el ‘espacio de reinscripción de su identidad’ sin ser sancionada por la sociedad patriarcal y hegemónica en su tierra. Además, en el exilio se afirma aún más en el campo del magisterio, periodismo y literatura.

En su obra póstuma, *Viaje de recreo*, se hace aún más evidente su reconciliación con sus dos patrias americanas. La comparación constante entre Perú y Argentina y los países europeos que visita, demuestra su decisión de ser y pertenecer a las dos naciones, confirmando con ello una visión más abarcadora, ‘panamericanista’ de América.

Parafraseando a Ward (2002), Clorinda Matto de Turner supera todo nacionalismo, y, rindiendo tributo a los sueños de Bolívar y Caceres, su obra escrita en el exilio es un himno a la liberación de la mujer y la fraternidad armónica de todos los latinoamericanos.

Estos textos sirven entonces para identificar las prácticas culturales de resistencia que Clorinda Matto de Turner, y otras mujeres latinoamericanas, utilizaron con la finalidad de romper con la cultura hegemónica del siglo XIX y a la vez inscribir su identidad como sujetos políticos activos dentro del imaginario de una nación que incluyera también a la mujer y al indio, aunque siempre desde una perspectiva de mujeres de clase media, de mujeres intelectuales no exentas de ciertas contradicciones.

Nota biográfica: Giovanna Minardi es profesora asociada de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Palermo, donde se doctoró sobre la cuentística de Julio Ramón Ribeyro. Ha publicado ensayos sobre el cuento y la minificción hispanoamericanos: *Augusto Monterroso e la minifinzione ispano-americana* (2007); *Historia del cuento hispanoamericano* (2003); *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*, (2002); antologías de narradoras mexicanas y peruanas del siglo XX y de minificciones: *Breves, brevísimos. Antología de la minificción peruana* (2006); *Cuentas. Narradoras peruanas del siglo XX* (2000); *Una voz de la literatura peruana de los 80: Cronwell Jara Jiménez. La vida es mágica y la magia de la literatura* (2021); además de varios artículos.

Ha traducido: *Passioni e scrittura. Antologia di narratrici messicane del XX secolo* (1998); *Silvio nel roseto. Racconti di Julio Ramón Ribeyro* (1990); *Cartucho. Racconti della rivoluzione nel Nord del Messico* (2010) y *Mani di madre* de Nellie Campobello (2015); *Montamaiali* di Cronwell Jara (2015); *Idee femministe latinoamericane* de Francesca Gargallo (2016).

Dirección de la autora: giovanna.minardi@unipa.it

Bibliografía

- Arango-Keeth F. 2020, *El imaginario de la nación desde el exilio en la obra y en la correspondencia de Clorinda Matto de Turner*, en “Leitrônica” 13 [1], pp. 1-10.
- Martínez Hoyo F. 2010, *El exilio de Clorinda Matto de Turner*, en “Cuadernos Koré” 1 [3], pp. 52-61.
- Matto de Turner C. 1902, *Boreales, miniaturas y porcelanas*, Imprenta de J. A. Alcina, Buenos Aires. <https://archive.org/details/borealesminiatu00turngoog> (30.8.2021).
- Matto de Turner C. 2010, *Viaje de recreo*, edición de Mary G. Berg, Stockcero, Florida.
- Matto de Turner C., *Correspondencia con Ricardo Palma*, Archivo Ricardo Palma de la Biblioteca Nacional del Perú (XRP), Lima, s/p.
- Matto de Turner C. 1909, *Cuatro conferencias sobre América del Sur*, Imprenta de Juan A. Alsina, Buenos Aires.
- Torres Calderón A. 2006, *Mujer, nación y progreso en el discurso del exilio de Clorinda Matto de Turner y Juana Manuela Gorriti*, tesis defendida en The Florida State University, College of Arts and Sciences, pp. 1-141.
- Ward T. 2002, *Clorinda Matto de Turner y sus ideologías nacionales*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/clorinda-matto-de-turner-y-sus-ideologias-nacionales/html/914d1b80-4f43-4309-bfc9-e06f95010787_6.html (30.8.2021).

“PARTIR ES SIEMPRE PARTIRSE EN DOS” Una aproximación a las palabras del exilio en la poética de Cristina Peri Rossi

ANGELA SAGNELLA
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA

Abstract – This paper aims to explore the deep inwardness of the exile in the poems and language of the Uruguayan writer Cristina Peri Rossi. In order to understand the key points of Peri Rossi’s poetics, it will be necessary to reconstruct and retrace the historical matrix that generated her departure from the South American country: the harsh repression of civil rights in the early seventies, forced the writer to travel to Barcelona. The linguistic dimension pursued in such works as *Descripción de un naufragio*, *Diáspora* (1976), *La nave de los locos* (1984) and *Estado de exilio* (2003) builds the pieces of an articulated semantic puzzle that becomes the bearer of one of the most tragic human experiences.

Keywords: Cristina Peri Rossi; dictatorship; exile; Uruguay.

*Un viento misionero sacude las persianas
no sé qué jueves trae
no sé qué noche lleva
ni siquiera el dialecto que propone*

*[...] lo curioso lo absurdo es que a pesar
de que aguardo mensajes y pregones
de todas las memorias y de todos los puntos cardinales*

*lo raro lo increíble es que a pesar
de mi desamparada expectativa*

no sé qué dice el viento del exilio
(M. Benedetti, “El viento del exilio”, 1981, p.
11).

1. Consideraciones introductorias

El exilio es uno de los topos literarios y poéticos más explorados y, sin embargo, uno de los campos con mayor potencial para nuevas búsquedas y redefiniciones, especialmente a la luz de los acontecimientos sociohistóricos contemporáneos. El exiliado es, de hecho, una figura polifacética, que escapa de la opresión interior –hecha de demonios y naufragios emocionales– o del

caudillaje exterior, sustancial y corpóreo, del poder constituido.

La fascinación del tema del exilio está estrechamente ligada a la interconexión conceptual que despierta: la imbricación filosófica de la experiencia del viaje material de un hemisferio a otro verbaliza la sustancia de las obras maestras de la llamada literatura *Exilliteratur*, es decir, aquellas obras escritas por los *émigrés*. Empero, el exilio es también una dimensión metafórica y existencial del hombre ensimismado tal y como lo representa emblemáticamente Roa Bastos en *Yo el Supremo*:

Estar. Quedarse. Permanecer. A un espíritu como el que siempre he tenido, nunca le han gustado los viajes, contratiempos trajinadores. Ah, si no fuera por esta horrible desazón que siempre he tenido, habría pasado mi vida encerrado en una gran habitación, llena de ecos. No en este agujero de albañal. Sin nada más que hacer que escuchar el silencio mucho tiempo guardado. Un gran reloj de péndulo. Escuchar, amodorrarse. No los ruidos del espíritu traqueado, enfermo. Las flatulencias intestinales. Oír el tic tac del péndulo. Seguir con los ojos el vaivén que va de lo negro a lo blanco. (1983, p. 250)

La inquietud es el rasgo amalgamador del exilio, que expresa la condición idiosincrática del hombre en relación con su entorno: “constituye el lugar, no tanto de la pena y del lamento, como del resentimiento razonado, de la reivindicación consecuente con el rechazo de toda iniquidad y opresión” (Campa 2000, p. 13). Los acontecimientos históricos y la literatura universal hablan de exilios forzados o voluntarios, es decir, de momentos cruciales de la experiencia humana, efemérides emocionales de la complejidad interior a través de las cuales el individuo trata de coser los pedazos de su existencia. Y si el exilio es un lugar añorado en tiempos de opresión y prevaricación, una vez interiorizado acaba siendo “una dimensión esencial de la vida humana” (Zambrano 1995, p. 14), una dimensión híbrida, indescifrable, compleja y contradictoria:

Fui alguien que se quedó para siempre fuera y en vilo. Alguien que se quedó en un lugar donde nadie le pide ni le llama. Ser exiliado es ser devorado por la historia. Y su lugar es el destierro. Para no perderse, enajenarse, en el destierro, hay que encerrar dentro de sí el destierro. Hay que adentrar, interiorizar el destierro en el alma, en la mente, en los sentidos mismos agudizando el oído en detrimento de la vista para evitar los espejismos y escuchar las voces. (Zambrano 1990, p. 37)

La matriz ontológica del exilio adquiere fuertes connotaciones epistemológicas en autores como María Zambrano. La huida del cúmulo de contradicciones interiores y el aterrizaje en una dimensión desconocida, a menudo endulzada por las fantasmagorías individuales, envuelven la interioridad del exiliado, hasta que, a menudo, el exilio termina correspondiendo con la “patria”:

Yo no concibo mi vida sin el exilio que he vivido. El exilio ha sido como mi patria, o como una dimensión de una patria desconocida, pero que una vez que se conoce, es irrenunciable. [...] amo mi exilio, será porque no lo busqué, porque no fui persiguiéndolo. No, lo acepté; y cuando se acepta algo de corazón, porque sí, cuesta mucho trabajo renunciar a ello. (Zambrano 1995, pp. 13-14)

La condición liminar del exilio, magistralmente representada por el lenguaje zambriano, es el rasgo común de un universo literario-lingüístico que ya no encuentra correspondencia con el suelo natal y que –habiendo renovado el lugar de pertenencia– se abre a una revelación, a un renacimiento. Éste suele estar connotado por las categorías de la esperanza y de la nostalgia, y por una experiencia cíclica: “¡Alejarse! ¡Quedarse! ¡Volver! ¡Partir! Toda la mecánica social cabe en estas palabras” (Vallejo 2005, p. 287). Es una especie de limbo anímico, tal y como lo expresa E. Said: “Es un estadio intermedio, ni completamente integrado con el nuevo ambiente, ni plenamente desembarazado del antiguo, acosado con implicaciones a medias y con desprendimientos a medias, nostálgico y sentimental en cierto plano, mímico efectivo y paria secreto en otro” (1994, trad. esp. p. 60).

La readaptación a un nuevo contexto es una cuestión problemática para el exiliado que, privado de su entorno original, busca en el laberinto de andanzas y ciudades las ilusiones de un nuevo presente. El hombre exiliado batalla entre las paredes de aquel difícil proceso de *enracinement* teorizado por Simone Weil:

Tener raíces es quizás la necesidad más importante y menos reconocida del alma humana. Es la más difícil de definir. Un ser humano tiene raíces en virtud de su participación real, activa y natural en la vida de una comunidad que conserva en su forma viva ciertos tesoros específicos del pasado y ciertas expectativas específicas para el futuro. (1949, p. 51)

El viaje, una nueva tierra, nuevos horizontes, entre rascacielos o colinas interminables a tres mil kilómetros de Buenos Aires como la quebrada milenaria descrita por Ernesto Sábato, el reajuste, la complejidad intelectual de la propia génesis y un nuevo lenguaje a través del cual verbalizar el renacimiento también son, a menudo, características preeminentes del exilio. Sin duda, a estos matices se suman los siempre presentes vagabundeos sentimentales que –como en *Exiliados* de James Joyce– determinan un nuevo estatus donde el enredo amoroso y el regreso a la patria catalizan aquel *malaise* latente de toda una época:

Not the least vital of the problems which confront our country is the problem of her attitude towards those of her children who, having left her in her hour of need, have been called back to her now on the eve of her long-awaited victory, to her whom in loneliness and exile they have at least learned to love. In exile,

we have said, but we must distinguish. There is an economic and there is a spiritual exile. There are those who left her to seek the bread by which men live and there are others, nay, her most favoured children, who left her to seek in other lands that food of the spirit by which a nation of human beings is sustained in life. (Joyce 2002, p. 63)

El paradigma joyciano del exilio en la ciudad de Roma, reverberado además en los majestuosos versos de Rafael Alberti –que define la capital italiana “peligro para caminantes” (1974)–, nos permite reavivar dos cuestiones sustanciales: el protagonismo del elemento espacial y la búsqueda de un lenguaje que exprese la ilegibilidad interior. Mas estos dos elementos están entrelazados y se influyen mutuamente: el espacio determina la forma del lenguaje y éste, a su vez, configura la apariencia del mundo exterior. No es casualidad que el propio Alberti sea uno de los mayores representantes de esta poderosa influencia, aún guardando su esencia primordial:

Viviendo en Cádiz, en el Puerto, frente al océano, corriendo por las dunas de aquella magnífica bahía, Alberti [...] se forja e interioriza un lenguaje muy plástico, hecho de formas, luces, colores; [...] De esa cadencia él no prescindirá jamás, aunque vaya enriqueciendo y potenciando ‘su lengua’ (la de su poesía) a medida que su contexto vital se amplía y se diversifica por circunstancias por lo más ajenas a su voluntad. Con el tiempo y a través de los espacios habitados por el artista en su largo camino de transterrado (Madrid, París, Buenos Aires, Roma), el potencial de articulación semántica y sintáctica de esa lengua ha ido incrementándose, sin que se alteraran la especial textura y la alquimia originarias. En sus obras [...] Alberti hablará siempre la lengua de la tierra, una lengua espacial. (Frattale 2020, p. 68)

Al mismo tiempo, otro ejemplo majestuoso ofrecido por *Le cygne* de Baudelaire cruza los ecos clásicos y la impotencia del volátil “que se mitifica como símbolo de los desterrados del mundo” (Santisteban 2004, p. 579). La alegoría del cisne, trasplantado artificialmente a la ciudad de París, responde a las evocaciones iniciales del poema (dedicado –entre otras cosas– al exiliado Victor Hugo), compuesto para trazar la alienación del individuo de las calles de sus recuerdos. Se trata de un exilio mental que se desprende del espacio urbano: “¡París cambia, mas nada, en mi melancolía, varió! Nuevos palacios, viejos suburbios, bloques, andamiajes, ya todo se me hace alegoría, y mis caros recuerdos pesan más que las rocas” (Baudelaire 1981, p. 201). El sentimiento del *trouble* baudeleriano engendra un exilio doméstico, desarrollado a partir de un desajuste con el propio lugar de pertenencia. Por otra parte, este matiz baudeleriano del destierro es una de las innumerables formas que adopta un tema tan profundo y cambiante como el exilio. De hecho, si a través de este breve *excursus* nos hemos subido brevemente “a hombros de gigantes” es para poder mirar con más cuidado y carga interpretativa el exilio contemporáneo de Cristina Peri Rossi, literata

uruguaya ingeniosa e inspiradora. Figura emblemática de una visión moderna de las antipatías políticas y emocionales, su nombre destaca en la llamada generación literaria latinoamericana del ‘postboom’ según la clasificación propuesta por J. M. Oviedo (2001)¹.

Ganadora del Premio Miguel de Cervantes 2021, la novelista sudamericana traza su trayectoria como exiliada a partir del rechazo a las represiones individuales vigentes en Uruguay: ese pedacito de tierra conocido en el siglo XIX como la “Suiza de América”, pronto se convirtió en el caldo de cultivo del autoritarismo y de implicaciones antidemocráticos exacerbados por la gestión de Pacheco Areco. En 1972, tras “quince días de mar” (2003, p. 58), Peri Rossi llega a Barcelona y despliega su gramática poética, basada en reglas universales en las que se reconocen todos los átomos de la sociedad: la mujer, el hombre encapuchado en sus perversiones, el niño, la familia y, *last but not least*, el exiliado. Aunque todas ellas son categorías conceptuales de extrema contingencia, y se entrecruzan entre sí dificultando el trazado de límites, a los efectos de este trabajo analizaremos en particular aquel “estado intermedio” previamente esbozado por otros autores y que en Peri Rossi adquiere nuevos significados. El viaje, el espacio, la ciudad, el *spleen* decadente, la periferia, la mujer –aquel “género femenino fantasma” (Peri Rossi 1996, p. 72)– emergen del subsuelo emocional a través de una escritura y de un lenguaje minuciosos que, en definitiva, marcan el ritmo de la poética y de la narrativa rossiana.

2. Genealogía de Cristina Peri Rossi: del microcosmo a la colectividad

Los hechos intimistas e históricos de Cristina Peri Rossi se ramifican desde la sangrienta represión de los años 60 en Uruguay, evidentemente con especial énfasis a partir del gobierno de Jorge Pacheco Areco. Este último, miembro del Partido Colorado y llegado al poder con el apoyo de la Unión Colorada y Battlista, protagonizó una conducta política ensombrecida por la represión del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros. Las cuestionadas “medidas prontas de seguridad”, adoptadas durante el llamado *pachequismo*, fueron duramente criticadas por la sociedad civil, sobre todo por considerarlas el elemento crucial del fuerte sofocón que provocó el enfrentamiento entre las fuerzas armadas y los manifestantes, tres de los cuales resultaron muertos. La censura de algunos medios de comunicación –entre ellos “Época”, dirigido por Eduardo Galeano, y “El Sol”– exacerbó la controversia social. Sin duda,

¹ Para otras categorizaciones distintivas de la generación literaria de Cristina Peri Rossi, véanse los extensos y detallados estudios de Rama (1986), Verani (1996), Aínsa (1993) y Benedetti (1988).

la época de Pacheco Areco fue sólo el momento inicial de una hipóbole autocrática, reforzada por la posterior presidencia de Juan María Bordaberry, durante la cual “la emigración con un origen y sentido político (destierro, organización y resistencia) fue marcando una tendencia que se convertiría en componente sustantivo del Uruguay dictatorial” (Dutrénit 2006, p. 7). Dicho componente fundamental, aunque menos intenso en la década de Cristina Peri Rossi, es el rasgo somático de un país sometido a derivas dictatoriales durante muchos años. Es aún más el *leitmotiv* de una generación marcada por la dificultad de reconciliarse con el vientre materno, atrapada en las garras de un continente subyugado por las dictaduras.

Las diásporas uruguayas se extendieron por gran parte del continente latinoamericano: muchos fueron a Chile, a Cuba, otros a Argentina durante el segundo peronismo, a México, a algunos países de Europa del Este –incluso a Uzbekistán– a Francia y también a la añorada España, como en el caso de Cristina Peri Rossi.

El barco italiano –“geometría perfecta del origen y el desenlace” (Peri Rossi 1993, p. 1)– que la llevó a Barcelona la haría desembarcar en un contexto fatigado por la dictadura franquista. En *El viaje*, poema contenido en la colección *Estado de exilio*, la autora esboza las formas y los delirios de una travesía agotadora, que le permitió dejar atrás un país desgarrado y con un futuro igualmente preocupante: “Mi primer viaje/ fue el del exilio/ quince días de mar/ sin parar [...] Quince días de mar/ e incertidumbre/ no sabía adónde iba [...] sólo sabía aquello que dejaba/ Por equipaje/ una maleta llena de papeles y de angustia/ los papeles para escribir/ la angustia / para vivir con ella/ compañera amiga” (Peri Rossi 2003, p. 58). El viaje dejó una huella indeleble en la vida de la escritora, asfixiada desde aquel entonces por los espacios reducidos, por esas inconsolables idas y venidas. Dicha laceración, resultante de la partida, también divide la biografía de la autora de manera bastante puntual, marcando una línea divisoria entre las obras anteriores y aquellas posteriores al exilio².

Sin duda, para contextualizar el trabajo rossiano es primeramente fundamental reanudar los hilos de la existencia de la intelectual uruguaya, nacida en Montevideo en 1941, e hija de aquellas texturas migratorias tan profundamente entretejidas de América Latina. Sus constelaciones familiares, de hecho, la situaron en referencias europeas desde su nacimiento: la madre, maestra de escuela, tenía linaje italiano y su padre, obrero textil, almacenaba raíces vasco-canarias. Ella misma se retrata como:

una niña curiosa, que creyó que el saber era poder, y decidió investigar, por cuenta propia, todo lo humano y lo divino (*La rebelión de los niños, La tarde*

² Véase Verani (1996, pp. 177-205).

del dinosaurio). En el seno de mi familia (emigrantes italianos llegados a la Tierra de Promisión, allende el Sur) aprendí mucho acerca de las pasiones y los delirios: una familia es un microcosmos (*El libro de mis primos*). (Peri Rossi 1993, p. 1)

La dimensión familiar, que también está muy presente en sus obras, representa así una honda parte de la reserva emocional a la que recurrir para verbalizar la dinámica interior. Sin embargo, la literatura también desempeñó un papel importante, encaminándola hacia una liberación sensorial: “la fantasía me pareció un territorio más fascinante que el de las leyes físicas. Fui romántica antes de saber qué era el romanticismo; amaba las ruinas, los días lluviosos, las pasiones morbosas, la intensidad” (Peri Rossi 1993, p. 1).

En Montevideo colaboró con el semanario izquierdista “Marcha” – dirigido por Juan Carlos Onetti– y trabajó como profesora hasta el fatídico día de su desplazamiento. Durante su tiempo en Uruguay escribió una colección de cuentos realistas, *Viviendo* (1963), *Los museos abandonados* (1969), *El libro de mis primos* (1969), *Indicios pánicos* (1970) y *Evohé* (1971). Sin embargo, los años de 1972 en adelante estarían densamente marcados por una prolífica producción, considerada hoy en día como una piedra angular de la literatura latinoamericana.

En la ciudad condal, en cambio, se dedicó a denunciar el régimen uruguayo, cuyo gobierno le había retirado el pasaporte. Cuando la situación en España se deterioró, debido al franquismo, Peri Rossi se vio obligada a huir a Francia donde tejió una de sus amistades más estrechas, la del escritor argentino Julio Cortázar. En cuanto se le concedió el pasaporte español, regresó a Barcelona –donde sigue viviendo– y donde estuvo en contacto con intelectuales de la época muy vinculados al compromiso político.

Sería superfluo y confuso mencionar, sin ninguna explicación exhaustiva o relación estricta con el objeto de estudio, los numerosos artículos, seminarios y conferencias impartidos por Peri Rossi a partir de su estancia en Cataluña. Por eso, nos limitaremos a mencionar algunas de sus obras más importantes y que tienen un interés considerable en el campo de investigación que aquí se propone.

Los trabajos sucesivos a la llegada a Barcelona tienen características heterogéneas, al tiempo que persiguen el tema fundamental del exilio y abordan muchos de los aspectos problemáticos de la realidad contemporánea: el erotismo en todas sus facetas, la familia y su legitimación institucional, la sociedad fundamentalmente patriarcal, las dinámicas biopolíticas, los nuevos espacios que surgen en las ciudades convulsas, y hasta los llamados “desastres íntimos”. De todas las obras destacamos: *Diáspora* (1976), *La tarde del dinosaurio* (1976), *La nave de los locos* (1984), *El ángel caído* (1986), *Una pasión prohibida* (1986), *Solitario de amor* (1988), *Cosmoagonías* (1988), *Babel bárbara* (1990), *Fantasías eróticas* (1991),

Estado de exilio (2003), *Habitación de hotel* (2007), *Playstation* (2008), *Habitaciones privadas* (2010), *Los amores equivocados* (2013) y *La insumisa* (2020). Se trata de obras pioneras que, de cierta forma, han anticipado algunas de las reflexiones fundamentales de nuestra modernidad: la relación foucaultiana entre los cuerpos y las instituciones, las pasiones y las demandas de la actual comunidad lgtbq+ y, finalmente, el fracaso de un modelo de desarrollo económico deshumanizante. Aunque el carácter innovador de las obras se debe también a las minuciosas técnicas de escritura y de lenguaje – cuestión que trataremos más detalladamente más adelante– aquí destacamos su valor universal, impulsado por un proceso creativo que hace de la fábula una realidad, y viceversa:

El cuento que sigue fue escrito en Montevideo, en 1971, dos años antes del golpe militar. Si lo hubiera publicado entonces, habría parecido descabellado, inverosímil. Los compañeros de viaje, además, lo habrían juzgado pesimista. Los hechos políticos, en mi país y en los países vecinos, han convertido lo que pudo ser exaltada imaginación, fábula delirante, en triste realidad. No es mi culpa. No he realizado las muchas correcciones que el texto necesita, para que la conciencia y la reflexión no modifiquen –a partir de los hechos conocidos por todos– aquella angustiada premonición. No hay ningún orgullo en haber inventado una fábula literaria que luego los militares se encargaron de copiar infamemente. Ni ellos ni yo inventamos nada. Este horror ya existió otras veces. (Peri Rossi 1988, p. 105)

Ante las premoniciones y la realidad, la escritura se convierte en refugio, más bien, en palabras de la misma escritora, en su casa: “[...] Mi casa es la escritura/ sus salones sus rellanos/ sus altillos sus puertas que se abren a otras puertas/ sus pasillos que conducen a recámaras/ llenas de espejos/ donde yacer/ con la única compañía que no falla/ Las palabras” (Peri Rossi 2007, p. 9). En los últimos versos de este poema, *Mi casa es la escritura*, recogido en *Habitación de hotel*, la autora nos abre las puertas a la visión catártica de la escritura y, en definitiva, de la literatura, de su literatura, construida a través de una gramática de emociones y rebeldías y, aún así, política y comprometida.

La convención literaria rossiana recuerda –por cierto, sin aquellas veleidades burguesas– las necesidades innatas del joven Sartre para quien “las palabras eran la quintaesencia de las cosas” (Sartre 1995, p. 96):

Yo he nacido de la escritura; antes de ella, sólo había un juego de espejos; desde que hice mi primera novela supe que en el palacio de los espejos se había introducido un niño. Al escribir, existía, me escapaba de las personas mayores; pero sólo existía para escribir, y si decía “yo”, eso significaba: “yo que escribo”. (Sartre 1995, p. 103)

Aunque el eco de Sartre no es más que una de las muchas referencias de la

narrativa rossiana, parece imposible no trazar similitudes en la común y urgente necesidad de escribir, de contar sobre ese *milieu* inalienable al que se pertenece: “empecé mi vida como sin duda la acabaré: en medio de los libros”, escribe Sartre (1995, p. 29). La imagen de los libros aparece en muchos de los versos de Peri Rossi, así como el valor adivinatorio de la literatura, concebida como un alivio: “[...] Cuando una palabra escrita/ en el margen en la página en la pared/ sirve para aliviar el dolor de un torturado, / la literatura tiene sentido” (Peri Rossi 2003, p. 30).

En definitiva, la literatura y la poesía constituyen el apego natural e irrenunciable a las palabras:

[...] escribo por amor a las palabras y a las emociones, a todo aquello que con el tiempo será mala memoria y fugacidad. Escribo para guardar y conservar el instante vanidoso y pasajero, contra la muerte. Y para inventar lo que no existe (razón suficiente para ser inventado) y testimoniar lo que existiendo, pronto dejará de ser. Escribo porque el tiempo todo lo cambia. Al testimoniar las cosas las modifico, recreándolas, y en esa dulce ocupación de gozar, sentir, apreciar formas, colores, texturas, gestos, paisajes, ideas y fijarlas en la escritura –para que no desaparezcan– siento que participo, humildemente, en la creación. Pienso, entonces, que escribo porque me muero, porque todo transcurre rápidamente y a veces experimento el deseo de retenerlo; y eso nos conmueve, nos pide a gritos resistencia. Escribo porque estoy momentáneamente viva, en tránsito, y no quiero olvidar aquella calle, un rostro que vi mientras caminaba, el horror frente a la injusticia, el odio a la opresión. A veces escribo para decir lo que otros no dicen o no pueden decir. Para fijar en un material evanescente y ambiguo –la palabra– el fluir y el tránsito de lo real y de lo fantástico. (Peri Rossi, en Pozanco 1976, pp. 25-26)

Las palabras, por lo tanto, sirven para delinear las formas de la eternidad, para “infinitar” como decía Montale, para armonizar el mundo real mediante corroboraciones oníricas. En los ecos universales, al salir de Montevideo –aquella “ciudad triste/ de barcos y emigrantes” (2003, p. 67)– Cristina Peri Rossi se hace portadora de su microcosmo íntimo y lo traduce – con elegancia y originalidad– en términos poéticos para la colectividad más amplia.

3. El lenguaje del exilio: matices y tonalidades

La obra de Cristina Peri Rossi, abundante y anclada a diferentes registros de formas complejas, está atravesada por lo que llamamos el tópico del exilio, tal y como esbozado anteriormente. Esta afirmación no está sustentada en la evidencia de ese concepto sólo en términos temáticos. Podríamos decir que el exilio forma parte de la configuración vital de la autora, y su subjetividad está indisociablemente construida en las diferentes modulaciones del exilio

explorables en su obra. Se ha escrito bastante en relación a esta suerte de condición exiliar de Peri Rossi, y como muestra podríamos citar el libro de Parizad Tamara Dejbord (1998) y varios artículos aparecidos en revistas académicas. En este apartado nuestra idea es hacer una lectura de dichas modulaciones del exilio en su obra poética organizada en algunos poemarios –entre todos *Descripción de un naufragio, Diáspora, La nave de los locos y Estado de Exilio*–, centrándonos en la edificación de algunos tópicos particulares para significar la experiencia de exiliada y la articulación de una escritura que no sólo es denuncia o experimentación estética, sino también espacio de interlocución con otras lenguas del exilio.

En los argumentos de Dejbord hay un elemento que consideramos contundente y de una sensibilidad muy interesante para observar la obra de Peri Rossi en particular: su incómodo habitar en el poema y, en general, una lente para mirar los lenguajes del exilio. Esta idea, apoyada en un desmenuzamiento de la etimología de la palabra ‘exiliarse’, apunta al carácter disidente que encarna el descentramiento espacial de una persona que se desplaza hacia otros territorios, ya sean estos físicos o simbólicos. Disidencia, derivada de disidir del latín *dis-sedēre*, alude a la noción de separar-se, no permanecer e incluso “no sentarse juntos”. De ahí que destaquemos la potencia de la acción, pues el gerundio de esta sustantivización. Entonces, la articulación de una voz poética desde el exilio, entendida como espacio de disidencia, implica un movimiento constante hacia aquello que podríamos identificar con la otredad, una suerte de capacidad de eludir la esencialización, una especie de actitud descentrada. El exilio en Peri Rossi es potencia significativa no temática, y aparece como una experimentación conceptual sobre el poema protagonizado por “el balbuceo confuso del extranjero, el habla ‘incomprensible’ del loco, la lengua ‘inventiva’ del niño, el discurso ‘apasionado’ del enamorado, el lenguaje ‘primigenio y gutural’ de la mujer [...]” (Dejbord 1988, p. 186).

Antes de poseer cualquier matiz, el lenguaje del exilio de Cristina Peri Rossi se construye a partir de una lengua traumatizada por el choque entre la lengua materna y el castellano que, aunque pertenezca a la misma matriz, tiene otras características, otros tonos y palabras desconocidas. De este modo, la intimidad se convierte en el lugar en el que conservar trozos de uno mismo y, por ende, su habla: “Bautizan todas las cosas/ con los nombres que recuerdan/ que vienen del otro lado del mar/ pedazos de un lenguaje otro/ distinto al que se habla,/ y en sus casas, / las plantas, los muebles, /los ceniceros y los gatos/ tienen otro nombre” (Peri Rossi 2005, p. 320).

Sabemos que el exilio siempre implica algún elemento opresivo, elemento que funciona como impulso para que el individuo se descentre, se desplace, se marche, se retraiga. De hecho, cuando nos referimos al exilio, aludimos a una condición social impuesta, a una decisión enmarcada en un

repertorio de acción restrictivo, violento, normativizado por reglas que constriñen al sujeto. Por todas estas razones el lenguaje del exiliado es un lenguaje caracterizado por partículas privativas, que lo sitúan geográfica o metafóricamente fuera de un lugar, siendo el mismo término exiliado (compuesto por *ex* – “fuera de” y *solis*, “tierra”) la demostración emblemática de ello.

Sin embargo, la escritora uruguaya no se coloca conceptualmente fuera de la escritura por el mero hecho de ser exiliada. Ya antes su forma narrativa se situaba al margen, tal y como lo explica Aventín Fontana:

[...] antes de ser desterrada de su país, Peri Rossi ya articulaba su discurso desde el margen en un doble sentido: en primer lugar como mujer, pero igualmente como ciudadana comprometida que aspiraba a denunciar y a contribuir al cambio de la situación política y social de un país que vivía una profunda crisis. (2011, p. 48)

Es interesante recordar la condición femenina, que creemos ser el verdadero *imprinting* del lenguaje rossiano y que –con elegancia y a la vez potencia– se desliza por los versos. En propósito, Dejbord subraya como “la mujer, como el exiliado, es un ser híbrido, que pertenece y no pertenece, a la vez, a las culturas, a discursos y mundos simultáneos” (1988, p. 45). Además de ser un lenguaje claramente femenino, es decir, que nombra piezas de la existencia mujeril a menudo calladas por la supremacía masculina³, el de Peri Rossi es una forma de expresión fluida, caracterizada por el recurrente elemento acuoso, tanto de la lluvia como del mar. Especialmente en *Descripción de un naufragio*, el mar es un lugar de pertenencia –“pertenezco a un mar en fugitiva” (Peri Rossi 1975, p. 20)–, es un catalizador de sentimientos tambaleantes –“El mar/ El temor a la inmensidad/ El arte de navegar/ La facultad de amar/ La soledad” (Peri Rossi 1975, p. 24)– y una asonancia fónica con el mal – “[...] los amigos me rodean/ guardan mis espaldas, / del mar, del mal” (Peri Rossi 1975, p. 26).

El mar abre laceraciones interiores y el lenguaje se convierte en portador de su inmensidad abrumadora: “Es el viento del mar que nos atormenta” (Peri Rossi 1975, p. 46); “En el mar/ hay gritos que me desgarran el alma/ voces que se estremecen/ como vientres en el alumbramiento” (Peri Rossi 1975, p. 51).

Sin embargo, si en *Descripción de un naufragio* el elemento atmosférico se ve favorecido por narrar la travesía dolorosa y atormentada, casi un naufragio entonces, en *Diáspora* los sonidos ásperos y repetidos

³ En este sentido, el útero representa, por ejemplo, el lugar de refugio por excelencia: “Me di cuenta que estaba enganchada a una lengua/ como a una madre,/ y que el salón de bingo/ era el útero materno” (Peri Rossi 2003, p. 65).

interiorizan el drama del exilio: piénsese en el “oscuro rumor” que exuda en los primeros versos (Peri Rossi 1976, p. 7), y la percepción por la que lingüísticamente éste sea asimilable a una “jaula del jardín/ donde te he encerrado/ entre espejos fríos / para que no te vayas, / para hacer poesía” (Peri Rossi 1976, p. 16).

Hay muchos elementos conceptuales y expedientes lingüísticos que merecen ser retomados en la obra rossiana, y entre ellos se encuentra sin duda el uso fluctuante de un lenguaje, a veces representativo de su individualidad, tachonado de una redundancia de la primera persona, otras veces marcado por un “nosotros” que quiere permanecer anclado a lo colectivo y luego –en otros momentos– una comunicación en tercera persona, como enajenada de la narración: “Le:/ regaló barcos dibujados/ muchos barcos que surcaban los mares del iperborev [...] Siempre hay algún tonto dispuesto a amarla/ Yo soy ese tonto” (Peri Rossi 1976, pp. 52-53). Estos últimos versos presentan otro matiz, el del mantenimiento –en algunos versos– de la forma adjetival masculina y, en otros, de la femenina. Recurso que la misma escritora dice utilizar:

según el efecto que me interese despertar en el lector, para provocarlo. Me interesa a veces neutralizar mi yo. [...] la atribución de un sexo es casi siempre neurótica. Querer ser hombre, o querer ser mujer, o querer ser homosexual, siempre es neurótico. Y lo es porque crea una tensión entre la multiplicidad del ser y las exigencias sociales [...]. (Peri Rossi, en Golano 1982, p. 50)

Es un lenguaje creativo, pero sobre todo simbólico, poblado de personajes característicos como los que encuentra metafóricamente Equis en *La nave de los locos*, cuyo nombre –entre otras cosas– evoca la incertidumbre, la vacilación del propio ser. La experiencia estética de Equis abarca muchos planteamientos psicológicos que asfixian el yo, incapaz de distinguir entre “lo significativo de lo insignificante”, atrapándolo en “el viaje incesante, la gran huida, la hipóstasis del viaje” (Peri Rossi 1984, p. 33).

El clímax –otra construcción lingüística que agrava la condición del exiliado, con el que Equis abre el relato de *La nave de los locos*– se construye sobre la repetición y la presión de reflexiones retóricas y preguntas desoladoras:

Extranjero. Ex. Extrañamiento. Fuera de las entrañas de la tierra. Desentrañado: vuelto a partir. No angustiarás al extranjero. Pues. Vosotros. Vosotros. Vosotros. Los que no sois. Sabéis. Vosotros sabéis. Nosotros empezamos a saber. Cómo se halla. Cómo. El alma del extranjero. Del extraño. Del introducido. Del intruso. Del huido. Del vagabundo. Del errante. [...] ¿Tenía alma el extranjero? (Peri Rossi 1984, p. 7)

En las palabras del exilio de la escritora uruguaya destaca, por tanto, el papel

fundamental de toda una serie de expedientes destinados a transformar la poeta o narradora en comunicadora, lejos de las refinadas formas barrocas, y más vinculada al uso de la parodia, de la ironía y la intertextualidad. Podríamos arriesgarnos a definirla un *aedo* moderno, que traduce la realidad y los sueños en palabras utilizables por un sector transversal de la colectividad. Es un lenguaje lírico, pero a la vez ponderado; piénsese en que la autora optó por publicar, treinta y un años después de su partida, en *Estado de exilio* (2003) los poemas escritos en 1973-74, temáticamente muy vinculados al exilio:

Fue el primer libro que escribí en el exilio y, sin embargo, no intenté publicarlo. Un extraño pudor me lo impidió. [...] Intentaba evitar, además, la autocomplacencia narcisista, la conmiseración. Por eso, muy poco están escritos en primera persona. No me interesaba tanto expresar mis sentimientos, mis emociones, sino el fenómeno en sí; miraba el dolor ajeno para dejar de mirar el propio. (Peri Rossi 2003, pp. 8-9)

En el desarraigo la escritura se vuelve terapia, el “yo” se eclipsa para dejar espacio a lo colectivo, a ese “nosotros” representativo de toda una condición privada y coral a la vez, que Cristina Peri Rossi relata con extrema elegancia y modernidad.

4. Conclusiones

Resulta muy complejo agrupar en una sola reflexión las numerosas y diversificadas aportaciones de Cristina Peri Rossi a la literatura contemporánea. Como se desprende de las breves referencias que se hacen en este ensayo, hay varios temas rossianos interesantes en los que basarse para desarrollar una exploración orgánica de la contemporaneidad. Empero, aquí hemos intentado utilizar una sola lupa, la del exilio. Sin embargo, como se ha ilustrado ampliamente, este tema recorre toda la obra de la intelectual montevideana, aunque se puede encontrar con mayor profundidad en algunos trabajos. Lo que resulta es la silueta de una escritora modélica, innovadora, contemporánea y a la vez enérgicamente anclada en una serie de ecos literarios tradicionales. Y en esta síntesis fisiológica Cristina Peri Rossi llega al lector con su lenguaje directo, complejo e íntimo, formando parte de aquel imaginario colectivo construido por los “poetas comunicantes”:

Poetas comunicantes significa, en su acepción más obvia, la preocupación de la actual poesía latinoamericana en *comunicar*, en llegar a su lector, en incluirlo también a él en su buceo, en su osadía, y a la vez en su austeridad. Pero quiere decir algo más. Poetas comunicantes son también *vasos comunicantes*. O sea el instrumento (o por lo menos, *uno* de los instrumentos,

sin duda el menos publicitado) por el cual se comunican entre sí distintas épocas, distintos ámbitos, distintas actitudes, distintas generaciones. (Benedetti 1972, p. 16)

Posiblemente, su capacidad comunicativa esté también estrechamente ligada a su condición “fronteriza”: de hecho, se coloca “entre dos épocas, el fin de una modernidad latinoamericana y el inicio de una postmodernidad globalizante” (Cossio 2009, p. 28), es decir, un momento tópico para la catálisis de nuevas expresiones literarias, agobiadas por las exasperaciones políticas.

Cristina Peri Rossi logra convertir su desarraigo en una catarsis, su vacío existencial en una cornucopia de versos originales, centrados en la otredad y en la revalorización del exilio tal y como le habrá sugerido la profunda influencia de Cortázar, quien escribe:

Creo que más que nunca es necesario convertir la negatividad del exilio – que confirma así el triunfo del enemigo – en una nueva toma de realidad, una realidad basada en valores y no en disvalores, una realidad que el trabajo específico del escritor puede volver positiva y eficaz [...]. Seamos realmente libres, y para empezar librémonos del rótulo conmisericordioso y lacrimógeno que tiende a mostrarse con demasiada frecuencia. [...] Inventémonos, en vez de aceptar, los rótulos que nos pegan. Definámonos contra lo previsible, contra lo que se espera convencionalmente de nosotros. [...] En vez de concentrarnos en el análisis de la idiosincrasia, la conducta y la técnica de nuestros adversarios, el primer deber del exiliado debería ser el de desnudarse frente a ese terrible espejo que es la soledad de un hotel en el extranjero y allí, sin las fáciles coartadas del localismo y la falta de términos de comparación, tratar de verse como realmente es. (Cortázar 1994, pp. 165-167)

Al grito del escritor argentino, Peri Rossi responde con el valor de las palabras, hechas para exorcizar la realidad y a la vez para mejorarla: “Es bueno recordar –frente a tanto olvido–/ que la poesía nos separa de las cosas/ por la capacidad que tiene la palabra/ de ser música y evocación/ además de significado/ cosa que permite amar la palabra infeliz/ y no el estado de desdicha [...]” (1979, p. 15).

En su “excéntrica orfandad” (Said 2001, p. 189), la autora se despoja de sus haberes, se coloca frente al espejo imaginado por Cortázar y accede a una memoria privilegiada ya que

el viaje de la memoria lleva consigo el consuelo necesario para que la experiencia terrenal sea aún más precaria. El recuerdo inmanentiza los pensamientos, que fluyen desde la juventud con la rapidez y la brusquedad de un artefacto móvil a la deriva [...]. El apego desesperado a un lugar de la memoria constituye el auténtico tributo de afecto que, aunque involuntariamente, se deja como herencia a la tierra elegida. (Campa 2000, p. 253)

Al final de este viaje por las obras “insumisas” de Cristina Peri Rossi, se cierne el fantasma indescifrable de la irremediabilidad de su propia condición, desgarrada, dividida e imponderable: “–cuanto pesa lo imprescindible– / A veces preferiría marcharme/ El espacio me angustia como a los gatos/ Partir/ es siempre partirse en dos” (2005, p. 329).

Nota biográfica: Doctora en Relaciones Internacionales por la Università per Stranieri di Perugia. Sus áreas de estudio incluyen la compleja y articulada cuestión de la migración en la frontera hispano-marroquí y las interacciones lingüísticas en los enclaves de Ceuta y Melilla (*Sulle rotte di Ceuta e Melilla. Frontiere e osmosi sul confine ispano-marocchino*, Guida Editori, 2021). También se ha centrado en la repercusión de la semana trágica de Barcelona en la prensa italiana y en el legado filosófico de la “revolución moderna” de Ferrer y Guardia. Su investigación académica actual se centra en la obra de Ernesto Sábato –en sus aspectos histórico-políticos, culturales y traductológicos– y en el lenguaje de los movimientos no violentos latinoamericanos.

Dirección de la autora: angela.sagnella@unistrapg.it

Bibliografía

- Aínsa F. 1993, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*, Trilce, Montevideo.
- Alberti R. 1974, *Roma, peligro para caminantes*, Litoral, Málaga.
- Aventín Fontana A.M. 2011, *Algunas notas para el estudio del exilio en la obra poética de Cristina Peri Rossi*, en “Revista de Filología Románica”, anejo VII, pp. 45-54.
- Baudelaire C. 2003 [1981], *Obra poética completa*; trad. esp. de E. López Castellón, Akal, Madrid.
- Benedetti M. 1988, *Literatura uruguaya del siglo XX*, Arca, Montevideo.
- Benedetti M. 1972, *Los poetas comunicantes*, Biblioteca de Marcha, Montevideo.
- Campa R. 2000, *L'esilio. Saggi di letteratura latinoamericana*, Il Mulino, Bologna.
- Cortázar J. 1994, *América Latina: exilio y literatura*, en S. Sosnowski (coord.), *Obra Crítica/3*, Alfaguara, Madrid.
- Cossio G. 2009, *Sólo cuento con mi lengua. Poesía de mujeres en dictadura*, Corregidores, Buenos Aires.
- Dejbord T.P. 1998, *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*, Galerna, Argentina.
- Dutrénit Bielus S. (coord.) 2006, *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*, Trilce, Montevideo.
- Frattale L. 2020, *Roma, peligro para caminantes y la lengua ‘en vilo’ de Rafael Alberti*, en “Artifara” 20 [2], pp. 67-77.
- Golano E. 1982, *Soñar para seducir. Entrevista con Cristina Peri Rossi*, en “Quimera”, n. 25, pp. 47-50.
- Joyce J. 2002, *Exiles*, Dover Publications, Mineola (NY).
- Oviedo J.M. 2001, *Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. 4. De Borges al presente*, Alianza, Madrid.
- Peri Rossi C. 1975, *Descripción de un naufragio*, Insurgentes, ebook.
- Peri Rossi C. 1976, *Diáspora*, Insurgentes, ebook.
- Peri Rossi C. 1979, *Lingüística general*, Prometeo, Valencia.
- Peri Rossi C. 1984, *La nave de los locos*, Insurgentes, ebook.
- Peri Rossi C. 1988, *La rebelión de los niños*, Lumen, Barcelona.
- Peri Rossi C. 1993, *Piezas para una biografía*, en “Cristina Peri Rossi”, Diputación Provincial de Málaga, Centro Cultural de la Generación del '27.
- Peri Rossi C. 1996, *Aquella noche*, Insurgentes, ebook.
- Peri Rossi C. 2003, *Estado de exilio*, Visor, Madrid.
- Peri Rossi C. 2005, *Poesía reunida* (prólogo de Cristina Peri Rossi), Lumen, Barcelona.
- Peri Rossi C. 2007, *Habitación de hotel*, Plaza & Janés, Barcelona.
- Pozanco V. 1976, *Nueve poetas del resurgimiento*, Ámbito, Barcelona.
- Rama Á. 1986, *La novela en América Latina*, Ed. Fundación Ángel Rama, Universidad Veracruzana, México.
- Roa Bastos A. 1983, *Yo el Supremo*, Cátedra, Madrid.
- Said E. W. 1994, *Representations of the intellectual*, Vintage, London; Trad. esp. de I. Arias 1996, *Representación del intelectual*, Paidós, Barcelona.
- Said E. W. 2001, *Reflections on exile*, Harvard University Press; Trad. esp. de R. García Pérez 2013, *Reflexiones sobre el exilio*, Random House Mondadori, Barcelona, ebook.
- Santisteban S. 2004, *Evocación y clamor en un poema de Charles Baudelaire (lectura de Le cygne)*, en “Lexis” XXVIII [1-2], pp. 571-579.

- Sartre J.P. 1995, *Las palabras*, Alianza Editorial, Madrid.
- Vallejo C. 2005, *Poesía completa*, al cuidado de A. Merino, Ediciones Akal, Madrid.
- Verani J.H. 1996, *De la vanguardia a la posmodernidad. Narrativa uruguaya (1920-1995)*, Trilce, Montevideo.
- Weil S. 1949, *L'engracinement*; Trad. esp. de J.C. González, R. Capella, 1996, *Echar raíces*, Editorial Trotta, Madrid.
- Zambrano M., Gómez Blesa M. 1995, *Las palabras del regreso: artículos periodísticos, 1985-1990*, Amarú, Salamanca.
- Zambrano M., *Los Bienaventurados*, Siruela S.A., Madrid.

EL *DIARIO DE MI VIDA* DE JOSÉ MARÍA LAMANA Fuente testimonial y documento lingüístico

DIEGO SÍMINI
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract – Starting from the *Diario a dos voces*, the union of the diary written “in the heat of the moment” by José María Lamana in 1939 with the one reconstructed by his son Manuel almost forty years later, the study observes the textual modifications that José María’s work, the *Diario de mi vida*, undergoes in the typewritten text prepared by Manuel in 1985 and later published by Seix Barral in 2013. The textual testimony, written in José María’s own handwriting, is described, elements useful for reconstructing the exile’s preoccupations are detected, and the omissions, unintentionally set in the text, are examined. This article focuses specifically on what was written by José María, leaving out what was added by Manuel. The result is a consideration of a direct witness, stripped of any artistic or evocative intention. Reading the *Diario de mi vida* can be useful to avoid falling into the aberrations that allow the establishment of discrimination, oppression and other crimes committed by authoritarian or totalitarian regimes.

Keywords: Diary; José María Lamana; Spanish Civil War; Spanish Exile in 1939; Testimonial writing.

Me pareció una barbaridad mantener secretamente un documento de semejante magnitud; sentí que si una deuda tenía con mi padre, una manera de saldarla sería haciéndole pervivir, haciendo que no quedara sólo su existencia en los documentos administrativos y en el recuerdo de quienes le queremos, sino que su persona trascendiera, si en mis manos estaba el lograrlo; más aún, cuando él mismo - sin saberlo - me había dado todos los elementos para que así fuera.
(Lamana [1985], p. I; Lamana 2013, p. 14).

1. Estado de la cuestión

En 2013 se publicó el *Diario a dos voces* de José María y Manuel Lamana, aunque atribuido en el frontispicio del volumen solo a este último (Lamana 2013), un texto que circulara mecanografiado entre “entendidos”: lo leyeron antes de su publicación entre otros Manuel Vázquez Montalbán, Nicolás Sánchez-Albornoz y Javier Pradera (Vázquez Montalbán 1998; Sánchez-Albornoz 1996 y 2012; Pradera 2005). Se trata de un texto preparado en 1985

por Manuel Lamana, basándose en el *Diario de mi vida* redactado “en caliente” por su padre José María entre febrero y abril de 1939.

El primer trabajo que se centra en el *Diario a dos voces* se debe a Raquel Macciuci (1992). En los años siguientes, se publicaron diversos estudios sobre el trabajo de padre e hijo (Macciuci 1998, 2006 y 2014; Macciuci *Camino*; Martínez Rubio 2014; Sánchez Zapatero 2011 y 2015; Símini 2013, 2015 y 2021).

El *Diario a dos voces* se presenta, tal como lo indica el mismo título, como una suerte de diálogo entre el diario del padre y la reconstrucción de un diario que recalca las mismas fechas, hecha por el hijo casi cuarenta años más tarde. Como el padre reseña los acontecimientos día tras día, desde el 3 de febrero hasta el 27 de abril de 1939, el hijo intercala sus propias entradas, basadas en reminiscencias y deducciones más que en el registro cotidiano de los acontecimientos, imposible de realizar después de tan largo lapso. El propio Manuel, en la introducción, lo aclara, al advertir que hasta algunas de las figuras que aparecen son inventadas y los nombres no tienen por qué corresponder con los reales (Lamana [1985], p. II; Lamana 2013, p. 14).

El resultado es un texto sobrecogedor, en que se alternan las vivencias, inicialmente en el límite de la capacidad humana de sobrevivir, en el testimonio de José María, con las angustiosas, aunque menos terribles de Manuel, y se van sucediendo los acaecimientos, las reflexiones y las esperanzas de las dos “voces”. La intención creadora, aunque apegada a los acontecimientos, de Manuel, es la de crear un doble recorrido vivencial, dos líneas paralelas, unidas por la relación familiar y por la difícil condición del exilio. Además, el lector va alternando los puntos de vista y se identifica con los dos “polos” de la familia, separados por la guerra. En algún caso hasta se detecta el contacto, cuando José María habla de una carta y Manuel cita la que pudiera ser la misma carta, en otra entrada, por el tiempo que tarda la misiva en llegar de un lugar de reclusión al otro.

2. Breve recordatorio sobre Manuel Lamana

Cabe subrayar, en la transmisión del texto de su padre José María, la importancia de Manuel. El escritor, nacido en Madrid en 1922 y fallecido en Buenos Aires en 1996, rescata en 1985 el diario de su padre y construye el *Diario a dos voces* (Lamana [1985]), que cuenta con una edición (Lamana 2013) y una bibliografía crítica de cierto peso. De no mediar la escritura de este texto, con toda probabilidad el *Diario de mi vida* no contaría con ninguna difusión, fuera quizás del estrecho círculo familiar de los descendientes. Este es un primer mérito incuestionable. Además, cabe añadir que la manera con que el hijo va intercalando su diario reconstruido al diario de su padre,

creando una obra literaria de gran valor, sin modificar casi nada de lo escrito por José María, es una proeza que aumenta la incredulidad al constatar que el texto del *Diario a dos voces* permaneció inédito casi tres décadas. Con esta obra, Manuel concluye de alguna forma su recorrido de autor literario, después de *Otros hombres* y *Los inocentes*, ambas obras bien marcadas por el elemento autobiográfico, centrado en vivencias excepcionales del mismo Manuel (Lamana 1956, 1989 y 2005a; Lamana 1959 y 2005b). La crítica ha observado los aspectos fundamentales de la escritura lamaniana, y hoy, sin que se haya agotado la reflexión sobre este autor tan particular, disponemos de una bibliografía crítica bastante extensa como para poder afirmar que Manuel Lamana ya ha entrado en el canon de los autores españoles del siglo XX.

No podemos dejar de citar a Sauquillo 2015, Diamant 2004, Goytisolo 1997, Guillén 1959, Juristo 2013 o Arnscheidt 2007. Estas contribuciones permiten consolidar la figura crítica de Manuel Lamana. Para el caso, es importante recordar lo que dice con respecto al texto del *Diario de mi vida*, citado en el epígrafe del presente artículo.

La aportación de José María no cobra especial atención por parte de la crítica, si exceptuamos la ponderación del valor testimonial de su diario. La figura del padre termina siendo como eclipsada por el hijo (considérese la elocuente desaparición de su nombre en el frontispicio de la edición de 2013), lo cual se justifica sin lugar a dudas por razones válidas, pero no deja de suscitar, en quien escribe estas líneas, el deseo de profundizar en el estudio de la figura de José María Lamana.

3. El *Diario de mi vida*

En esta ocasión no nos interesa de forma específica el texto impreso, ni el texto mecanografiado preparado por Manuel en 1985, sino el documento que da origen al *Diario a dos voces*, o sea el *Diario de mi vida*, el manuscrito redactado de su puño y letra por José María en las primeras semanas de su exilio francés (Lamana inédito). Hallamos que este manuscrito contiene informaciones que por distintas razones no pasan a los dos textos que toman su origen del manuscrito mismo. No tanto, como veremos, por modificaciones en las noticias aportadas por el manuscrito, sino por algunas pequeñas intervenciones sobre el texto mismo, por un lado, y por la materialidad del manuscrito, que contiene elementos no textuales que desaparecen en las sucesivas transcripciones. Un elemento que se pierde, y que no va a ser objeto de estudio detenido en este trabajo, es el *usus scribendi* de José María, quien escribe con una grafía muy clara y regular, por un lado y comete muy pocos errores ortográficos, si exceptuamos cierta libertad en lo

relativo a los acentos tónicos. Los giros verbales también son característicos de la situación socio-cultural del escribiente, como la difusa tendencia a introducir oraciones subordinadas y relativas con el pronombre “el/la/los cual(es)”, en un posible afán de precisión del que carece el pronombre “que”. Algunas de estas características se mitigan en el texto dactilografiado y sobre todo en la edición de 2013. Sin embargo, remitimos a un estudio más pormenorizado, a realizar en ocasión de la edición comentada del *Diario de mi vida*.

3.1. Consideraciones sobre la materialidad del texto

Se trata de un cuaderno a rayas, un cuaderno escolar, de un formato muy aproximativo de 15 por 20 centímetros, de sesenta páginas numeradas en el ángulo superior y exterior de cada página (en la copia digitalizada en algún caso el número no es visible; asumimos que esto se deba al corte de la imagen), que cubre las fechas entre el 3 de febrero y el 21 de marzo, o sea el tiempo transcurrido a partir de la decisión de dejar España hasta la llegada en los campos de concentración de Argelès-sur-Mer, Bram y Montolieu; y cuarenta y siete páginas sueltas, también manuscritas, según parece de un formato algo mayor que el cuaderno, probablemente alrededor de 18 por 25 centímetros, que relatan lo ocurrido a partir de la “liberación” de José María, que se instala en la casa de la familia Cosculluela en Rieux-Minervois el 21 de marzo, y se concluye con la llegada en ese mismo lugar de la mujer de José María Lamana (cuyo nombre no se especifica en el texto) y de los hijos Manuel, Álvaro y Carmen, el día 28 de abril.

Dichas hojas sueltas que sí parecen lo escrito día tras día para “fijar en el papel” lo ocurrido cotidianamente. Las hojas sueltas son numeradas consecutivamente, aunque con un pequeño error inicial. Las dos primeras páginas llevan los números 55 y 56, y a continuación vuelven los mismos dos números, a los que siguen números consecutivos sin más errores, desde el número 57 hasta la última página escrita, que lleva el número 89.

La numeración de las páginas no es coherente entre el cuaderno y las hojas sueltas. Es lógico suponer que existía una primera redacción del diario relativo a la temporada comprendida entre el 3 de febrero y el 21 de marzo, que ocuparía 54 páginas, de la que la redacción en cuaderno sería la transcripción en limpio. Esta circunstancia no se puede confirmar, tratándose de reproducciones sin parámetro de dimensión, pero las páginas de cuaderno parecen ser más pequeñas que las hojas sueltas, lo cual explicaría el cómputo mayor de páginas en la versión escrita en el cuaderno. Hay que apuntar además que el diario en sentido estricto se ve precedido en el cuaderno por una introducción en que José María describe sucintamente su situación familiar y laboral. Esta introducción es el fruto de una reflexión que el

diarista realiza una vez instalado en su nueva residencia, antes de recopilar los acontecimientos.

Una vez transcrito el material, las páginas escritas “sobre la marcha” ya no cumplirían su función y se descartarían; no así el resto, que por razones al que el mismo José María alude en su texto, son (posiblemente sean) una primera redacción, que no tuvo la racionalización de la primera temporada, con escritura más ordenada y subdivisión del relato según las etapas de la peregrinación entre campos. Si la tarea fuera completa, la etapa a partir del 22 de marzo debería llevar el subtítulo “Quinta Parte. Rieux-Minervois”, según el padrón observado en las cuatro primeras partes. Además, en las páginas sueltas José María pone el día de la semana y el numeral, sin especificar el mes (*jueves 30*), cosa que en cambio siempre hace en el cuaderno (*Día 25 de Febrero*).

Como se ha advertido, el *Diario de mi vida* de José María Lamana consta de un cuaderno, al que se le añadieron hojas sueltas. Ahora bien, tanto en la materialidad del texto como en elementos que veremos más abajo, hay una diferencia neta entre lo relativo al período entre el 3 de febrero y el 21 de marzo y la escritura del diario entre el 22 de marzo y el final del texto, el 26 de abril (aunque hallamos la entrada del 27 de abril, sin ningún comentario, y una anotación final, de otra mano, probablemente de Manuel, en relación con el día 28 de abril: “Llego yo”).

Veamos una primera diferencia. El cuaderno lleva un título, escrito en letras capitales, *Diario de mi vida*, y está escrito de corrido, con las fechas completas de cada entrada (por ejemplo *8 de febrero*, y son muchas las entradas que incluyen el día de la semana), y está dividido en tres partes, cada una con su título (“Primera Parte: De Figueras a Argelès-sur-Mer”; “Segunda Parte: Argelès-sur-Mer”; “Tercera Parte. Bram”; “Cuarta Parte. Montolieu”). La materialidad del texto confirma que se trata de una “copia en limpio”, o sea de una sistematización de un diario o de simples apuntes, posiblemente con reconstrucciones de eventos recientes, y no de un diario redactado en la inmediatez de los acontecimientos.

Hay otro elemento, lingüístico en este caso, que diferencia los dos segmentos del diario. En las cuatro partes del texto transcritas en el cuaderno, José María Lamana, al relatar sus vivencias, utiliza siempre el pretérito indefinido, mientras a partir del 22 de marzo, intercala dicho tiempo verbal con el presente.

Lo que antecede son apuntes preliminares a una edición crítica en preparación, en que será posible apreciar las modificaciones aportadas por Manuel al texto de su padre y los cambios introducidos por los editores de 2013.

Sin haber realizado una labor pormenorizada de cotejo textual, parece que Manuel efectúa muy pocos cambios; solo hay alguna que otra omisión,

fruto quizás de la consideración que se trataba de noticias que poco tenían que ver con el relato de las tremendas condiciones del exilio.

Los editores de 2013, en cambio, intervienen con algunas modificaciones que, al menos aparentemente, responden a un criterio de “editing” comercial. Se transforman giros verbales, que a los editores posiblemente les resultaran anticuados, se divide el texto en partes según los meses naturales (“Febrero”, “Marzo” y “Abril”), subdivisión que no aparece ni en el manuscrito de José María (que como hemos visto introduce subtítulos según las distintas etapas de su recorrido por los campos de concentración), ni en el fascículo mecanografiado de Manuel (cuyo ritmo formal se basa solamente en las entradas de los distintos días, siempre alternados entre lo escrito por el padre y por el hijo).

Al no cotejar ambos testimonios textuales, la edición de 2013 no considera nada de lo que José María escribió y omitió Manuel. En definitiva, la edición resulta meritoria en cuanto dio a conocer a un público vasto lo escrito por Lamana padre e hijo, pero no es del todo adecuada en lo que concierne la restitución del texto, especialmente en la parte correspondiente a lo escrito por José María.

Solo como botón de muestra de los cambios sufridos por el texto en sus transcripciones, aportamos un ejemplo:

[...] hacía yo durante el día buena provisión de periódicos y, como entonces eran abundantes de papel, cubría con ellos el espacio de arena que me servía de lecho. (Lamana inédito, entrada del 18 de febrero)

[...] hacía yo durante el día buena provisión de periódicos y, como eran abundantes de papel, cubría con ellos el espacio de arena que me servía de lecho. (Lamana [1985], pp 61-62)

[...] durante el día hacía buena provisión de periódicos y, como eran abundantes, cubría con ellos el espacio de arena que me servía de lecho. (Lamana 2013, p. 96)

El ejemplo demuestra la diferencia de actitud ante el texto por parte de Manuel, por un lado, que solo omite el adverbio “entonces”, elección a todas luces oportuna, mientras que los editores de 2013, sin modificar el significado de la frase, intervienen sintácticamente y hasta eliminan el sintagma “de papel” (probablemente porque la palabra “papel” se repite a continuación, tanto en el manuscrito como en el texto dactilografiado; los editores procuran “fluidificar” el texto, sin considerar sus coordenadas históricas; quedan reseñados casos similares en Símini 2021).

3.2. Elementos específicos del texto de José María

La lectura por así decir exclusiva del material manuscrito de José María Lamana permite profundizar algunos aspectos de la redacción del *Diario de*

mi vida, que no afloran de forma tan clara en el *Diario a dos voces*.

El texto conservado en hojas sueltas está constituido por lo que José María fue escribiendo día tras día en su residencia de Rieux-Minervois, al tiempo que iba redactando el diario correspondiente a la etapa de los campos, basándose en su memoria y en los apuntes que consiguiera sacar a lo largo de los casi dos meses de calvario en los campos.

3.3. Análisis crítico del diario de José María

La crítica ha observado justamente que la escritura de José María Lamana carece de “literariedad”, o sea que su autor no dispone de una verdadera técnica literaria, a diferencia de su hijo Manuel, quien, al recordar su vida en las mismas fechas iniciales de exilio, plantea al mismo tiempo una obra testimonial y un texto literario. En efecto, en los datos biográficos de que disponemos, no hay indicios que dejen entrever en nuestro diarista una persona con ínfulas de expresión literaria, ni antes ni después de la redacción de su *Diario*. En el texto resalta el afán de dar testimonio, de documentar lo vivido, sin variaciones, sin especulaciones, sin grandes reflexiones, si exceptuamos algún breve comentario político o general.

La primera vez que José María registra noticias sobre España corresponde a una fecha de más de un mes después de su salida de Figueras:

Otra novedad del día fue la autorización de recibir prensa aunque limitada a un solo periódico, “La Dépêche” de Toulouse. Así conocimos el golpe de Estado en Madrid y la formación del Gobierno Miaja-Besteiro-Casado. (Lamana inédito, entrada del 7 de marzo)

Si bien antes, el 18 de febrero, había podido leer un periódico, aunque esto solo le procura irritación:

Sin grandes variaciones en cuestiones de correos y víveres, con noticias de España a través de unos cuantos periódicos que venden en el campo, los cuales tratan con un sectarismo irritante nuestro problema y empleando, cuando habla de nosotros, términos vejatorios. (Lamana inédito, entrada del 18 de febrero)

Como puede notarse, sin escasos los comentarios. Lamana padre toma nota de un acontecimiento político, sin más, como cuando escucha noticias por la radio:

Sesión de radio para escuchar las informaciones de los acontecimientos internacionales, de gran interés en aquella fecha, y comida a las seis de la tarde, siguiendo el horario francés tan distinto del español. (Lamana inédito, entrada del 22 de marzo)

Solo en una oportunidad, José María expresa su despecho por una decisión a su juicio inaceptable por parte de los vencedores de la guerra:

Las preocupaciones, cada vez más intensas, me impidieron conciliar el sueño durante gran parte de la noche. Las condiciones marcadas por Franco para fijar responsabilidades me parecieron de una dureza inexplicable y altamente perjudiciales para la pobre España que se verá privada del concurso de mucho ciudadanos patriotas y honorables por el solo delito de pensar, cuando su esfuerzo era tan necesario en la labor de reconstrucción de lo devastado por la guerra. (Lamana inédito, entrada del 28 de marzo)

Han sido necesarios casi tres meses para que se den cuenta del abandono en que nos tienen a quienes como yo han venido al destierro por continuar impertérritos en sus puestos de trabajo hasta que la guerra nos ha lanzado a tierras extrañas. (Lamana inédito, entrada del 19 de abril)

El matrimonio Cosculluela y su hija, así como unos cuñados suyos no pueden hacer más para procurar que mi estancia entre ellos sea agradable. Alegra el cuadro una nena de diez años, una catalanita que tienen recogida hace cinco meses de genio vivo y cascabelero lo cual con su charla trilingüe (catalán, patois y francés) nos distrae de la preocupación constante que la guerra española y la amenaza de una conflagración general hace pesar como loza ingente sobre el ánimo de todos. (Lamana inédito, entrada del 23 de abril)

Por la tarde coincidieron tres cartas de otros tantos que desean regresar a España y que no pueden hacerlo porque nadie les garantiza sus puestos de trabajo, ni siquiera su seguridad personal. Son hombres que durante la guerra se han debido exclusivamente a su trabajo y no comprenden como las cosas pueden ocurrir así. (Lamana inédito, entrada del 25 de abril)

De hecho, la escritura es una actividad que ocupa de forma considerable al autor, como lo reseña él mismo, al ponderar la necesidad de documentar su vivencia, por un lado, y dejar constancia, por el otro, de su actuación laboral, antes de la brutal cesura causada por la huida indispensable frente al avance de las huestes franquistas:

Paso el tiempo entregado enteramente a escribir pues además de una correspondencia algo copiosa, redacto las impresiones que recojo en este Diario y hago acopio también de cuantos datos acuden a mi memoria relativos a mi gestión durante la guerra al frente del Monopolio de Fósforos. (Lamana inédito, entrada del 25 de marzo)

Despacho de correspondencia y trabajo en mi Diario y en la memoria que estoy redactando. (Lamana inédito, entrada del 28 de marzo)

El día, salvo el fracaso de la gestión que acabo de reseñar no ofrece notas destacables. Lo paso trabajando en mis escritos que adelantan bastante.

(Lamana inédito, entrada del 30 de marzo)

Después comienzo un nuevo trabajo, el de reseñar con todos sus antecedentes el historial de la formación del Monopolio de Tabacos y Fósforos, trabajo cuya finalidad es la de tener reunidos todos los datos que pueden ir escapando a la memoria y que pueden servirme para proporcionar informes o para propia defensa de mi gestión. (Lamana inédito, entrada del lunes 16 de abril)¹

No tenemos noticia del “historial” sobre los antecedentes del Monopolio, posiblemente redactado por José María y entregado a sus antiguos superiores directos (que no nombra de forma explícita en su diario). Es lícito suponer que se trató de un trabajo técnico, destinado a allanar toda posible duda sobre su actuación administrativa al frente de dicho monopolio. No parece probable que aportara noticias útiles a la reconstrucción de las dinámicas del exilio que no estén reseñadas en el diario.

Una consideración al margen consiste en observar que la primera vez que José María recibe noticias indirectas de su familia, gracias a una llamada telefónica realizada a una familia sin nombrar residente en el departamento de Aude (que, por cierto, es donde se halla Rieux-Minervois), se sitúa el 7 de febrero. La primera carta que recibe de su mujer llega a sus manos el 13 de febrero, diez días después de la separación obligada por las circunstancias.

El texto manuscrito del *Diario de mi vida* revela un estilo muy claro, una apreciable capacidad descriptiva, que permiten al lector identificarse y revivir con el autor las vivencias narradas. Si por un lado es cierto lo que comenta la crítica, observamos que precisamente la “pobreza expresiva” es la que hace resaltar lo terrible de las experiencias relatadas.

Por lo tanto, si bien el texto “doble” es sin lugar a dudas una obra de gran importancia, en que Manuel consigue multiplicar, si es posible, el efecto del diario de su padre, al añadirle el suyo, puede resultar interesante concentrar la atención en el *Diario de mi vida* de José María.

En primer lugar, al estudiar el texto de Lamana padre, hay que despojarse del afán de descodificar un texto literario. Aunque es posible reflexionar sobre la elección de lo narrado y descrito y sobre las posibles omisiones, no es productiva la búsqueda de artificios retóricos que José María pudiera activar, ya que sin duda el funcionario de la Administración de Tabacos y Fósforos no está en condiciones de manejar dichos instrumentos.

¹ La fecha marcada en el manuscrito es errónea, se trata en realidad del lunes 17 de abril de 1939. El error es evidente no solo porque el calendario del año no deja espacio de vacilación, sino también porque la entrada anterior corresponde al día “domingo 16 de abril”. El texto dactilografiado realiza la enmienda, seguido por la edición de 2013. El mismo error se mantiene, en el manuscrito, en la entrada siguiente “martes 17” (en realidad martes 18), pero desaparece a continuación, ya que la entrada sucesiva es, correctamente, “miércoles 19” de abril.

Su lenguaje es preciso, claro, de expresión cotidiana, aunque su autor se halle en una condición excepcional.

En segundo término, el *Diario de mi vida* responde a todas luces a la necesidad de su autor de dejar constancia de lo vivido en una etapa excepcional de su vida. La “desbandada republicana”, que supuso una catástrofe para millones de españoles e implicó un desastre social, político y humano, tiene una vertiente general, histórica, la narración colectiva, en que entran en juego las dinámicas políticas, las decisiones y los avatares militares y los movimientos de grandes masas de personas, registradas por los estudios históricos, lo que se ha dado en llamar el “Holocausto español” (Pradera 2005; Sánchez-Albornoz 2012; Sánchez Zapatero 2011 y 2015). La vertiente personal, íntima, es la que se expresa en textos como el *Diario de mi vida* en que se constatan los efectos reales, concretos en la vida de las personas de las cuestiones generales antes aludidas.

3.4. Personas nombradas y aludidas

En el *Diario de mi vida*, José María Lamana nombra a varias personas, en especial a los hermanos García Reyes, ambos empleados en la misma administración que el autor del diario, y a todas luces amigos suyos. También se cita un Vicente Gaspar en la entrada del 8 de marzo y a otras figuras. Resalta el matrimonio Cosculluela, en cuya casa Lamana padre consigue alojarse al salir de campo de concentración de Montolieu, y desde luego el señor Butxaca, cuya intervención es determinante para conseguir la ansiada liberación. Sin embargo, es frecuente la alusión a personas sin que se reseñe su nombre. Hay varias citas de “un amigo”, “una persona”, o bien “un diputado a Cortes”. En algunos casos, la omisión del nombre parece responder al deseo de no dejar constancia de la identidad de personas que merecen el desprecio del autor; en otras oportunidades, cabe suponer que el anonimato de los aludidos responde a la prudencia, como si Lamana temiera que el manuscrito pueda caer en manos de agentes de la represión franquista, que podrían individualizar a alguien a raíz de las indicaciones del diario mismo. De una forma u otra, es considerable la tendencia a referirse a personas sin indicar su nombre.

Veamos un ejemplo elocuente:

A las dos de la tarde me llegan varios avisos de que el altavoz reclama mi presencia en la “sala de visitas”. Me encontré en ella con un español que me era desconocido el cual me dijo que su principal deseo era el de constatar que yo estaba allí; después me preguntó que era lo que yo deseaba respecto a dinero, salida del Campo o cualquiera otra cosa y le contesté que yo no tenía más que un deseo, el de salir libre de allí cuanto antes. Le pregunté a mi vez quien era la persona que le había enviado, pero guardó sobre ello una reserva

impenetrable, diciendo únicamente que la persona que se interesaba por mí lo arreglaría todo y que en los días sucesivos estuviese yo pendiente de los altavoces. El incidente no me produjo frío ni calor, después de las lecciones recibidas. (Lamana inédito, entrada del 21 de febrero)

3.5. Cartas

Es importante la cuestión de la correspondencia. José María vive pendiente de tener noticias, sobre todo de su familia. El único medio de comunicación es por el correo. Se reseña en el diario la dificultad de recibir cartas (en cada traslado de un campo a otro, vemos la preocupación por el riesgo que se pierda la correspondencia, dirigida a un campo en que él ya no está) y lo complicado que puede resultar enviarlas.

Pasamos después por la estafeta de Correos donde vimos verdaderas montañas de sacas de correspondencia y era lo grave que a consecuencia de los frecuentes traslados de emplazamiento sufridos por todos en el campo durante los primeros días, cada uno había dado diferentes direcciones lo cual producía una terrible confusión, habida cuenta de la cantidad enorme de refugiados que allí estábamos, cantidad que decían estaba cerca de los noventa mil (Lamana inédito, entrada del 16 de febrero).

Recibí dos cartas muy interesantes; una de mi mujer según la cual el trato que recibían en Ornans resultaba más humano. Vivían con otras mujeres y niños en unas casas donde no carecían de lechos y calefacción y comían caliente y a horas normales. La otra carta era del subsecretario de Hacienda, señor Sacristán, el cual me decía que había hablado con el Cónsul de Perpignan y que le había dado inmejorables impresiones respecto a mi liberación inmediata. (Lamana inédito, entrada del 26 de febrero)

Solo a partir del 3 de marzo, o sea después de un mes de exilio, José María consigue comprar sellos, gracias a un gendarme que acepta traérselos, mediante trueque.

Lo que funcionaba pésimamente era el servicio de correos pues ni teníamos sellos ni autorizaban a nadie para ir a comprarlos. Mediante la entrega de tabaco pudimos conseguir que un gendarme nos comprara algunos sellos en el pueblo. (Lamana inédito, entrada del 3 de marzo)

La comunicación con su familia se establece solo gracias al hecho de que José María por un lado y su esposa por el otro disponen de la dirección de una persona que recibe cartas de ambos y así consigue ponerlos en contacto directamente.

De hecho, en el texto leemos:

Tampoco recibí correo, aquello seguía preocupándome cada vez más. La mayor parte de los que esperaban noticias ya habían restablecido su correspondencia después de llegar a Bram. (Lamana inédito, entrada del 10 de marzo)

La primera carta que recibe de su esposa data del 26 de febrero, aunque ya había tenido noticias directas de “familiares y amigos” el día 23 del mismo mes.

Al margen, es interesante observar cómo explota literariamente Manuel el dato aportado por José María, respecto a una carta recibida de su mujer e hijos en fecha de 24 de marzo, al evocar el hijo el envío de la carta, el día anterior:

Papá escribe ya desde su nueva residencia, Rieux-Minervois [...] Al entrar yo en la habitación, [mamá] estaba escribiendo a papá. [...] Después he ido a ver a mademoiselle Yvonne, por indicación de mamá, y le he pedido permiso para bajar otra vez a Ornans a echar la carta.

[...] Al bajar al pueblo esta segunda vez, veía todo de otra manera: las casas y sus jardines, el camino. [...] Lo mismo me ocurría con la carta. Otros días ni siquiera pienso en que la llevo en la mano (en la mano es un decir), tomo el camino, bajo la cuesta, cruzo la plaza, llego a Correos o entro en las tiendas, esto es lo que tengo que hacer, es algo ya establecido. [...] Pero volver a bajar a Ornans y además hacerlo para echar al buzón una carta como ésta, una carta para papá [...], eso sí que no es de todos los días. Llevaba la carta en el bolsillo de la chaqueta y la palpaba cada tanto, como si llevara un objeto precioso que de ningún modo tenía que perderse. [...]

En todo lo que he hecho después a lo largo del día, ha estado presente la carta de papá. (Lamana 2013, pp. 212-214)

Como se ve, el matrimonio Lamana, dentro de la catástrofe, tiene la suerte de poder contar en Francia con alguien que pueda facilitar la reunión de la familia.

3.6. Dinámicas en el campo de concentración

En el *Diario de mi vida* encontramos reseñadas las situaciones que a menudo se verifican en las condiciones de confinamiento y reclusión. Por un lado, hallamos demostraciones de solidaridad, en que las personas comparten con José María lo que tienen (los hermanos García Reyes cobijan a nuestro autor arropándose los tres en la manta de que disponen, al igual que anteriormente un anónimo compañero de exilio, que consigue salir entre los primeros del campo de Argelès, como consigna José María en la entrada del 18 de febrero). Por el otro lado, sin embargo, no faltan episodios lamentables como la desaparición de vituallas o las disputas por fragmentos de comida. Lamana padre observa y reseña la grandeza y miseria de la naturaleza humana, que se

manifiestan de forma acentuada cuando el hombre se halla en condiciones extremas.

4. Consideraciones finales

Estudiar el *Diario de mi vida* permite pues medir con el metro de seres humanos las consecuencias reales de las dinámicas “altas” y debería ayudarnos a evitar que ocurran acontecimientos comparables o a que seamos cómplices más o menos conscientes de acciones, discriminaciones, posible preludio a situaciones como las relatadas por José María. La historia contemporánea nos indica que la lección que vivencias como la de Lamana padre no ha calado en la humanidad, y hasta en regímenes aparentemente demócratas, pluralistas y tolerantes hacia las minorías, se anidan actitudes y medidas que discriminan, oprimen, causando todo tipo de sufrimientos. Leer textos como el de José María debería ayudar a descodificar los comportamientos y las medidas discriminatorios y opresivos, evitando derivas autoritarias o, pero aun, totalitarias, que pueden germinar hasta en países “insospechables”, bajo formas inéditas, por ejemplo, a través del control inflexible de los comportamientos individuales y sociales por vía digital.

Si consideramos el título, podemos observar el dato interesante de que nuestro diarista escoge el sustantivo “vida” para resumir su historia, su peripecia del comienzo de su exilio. Hombre maduro, padre de cuatro hijos, con una carrera laboral y política satisfactoria, José María, significativamente a mi juicio, le atribuye a su relato definición de “vida”, aunque se concentre en un lapso de poco menos de tres meses. Los ochenta y cuatro días que median entre la decisión de salir de España y el reencuentro con su familia se configuran para Lamana padre como "su vida", como si todo lo anterior tuviera un interés relativo, no solo para él mismo, sino para un eventual lector. Conviene matizar esta afirmación, ya que el diarista incluye en su texto los elementos a su juicio esenciales de su existencia en España: resume su condición laboral y su afiliación política, además de especificar la situación de sus hijos en el momento del comienzo del exilio: el mayor, prisionero en el bando franquista; los tres restantes, que han ido siguiendo el matrimonio Lamana en su peregrinación por España, ya que José María era funcionario del gobierno republicano, que en 1936 se trasladó de Madrid a Valencia, más tarde de aquí a Barcelona y finalmente a Figueras, en vísperas de la derrota y la desbandada.

José María no da cuenta de su nacimiento, de sus orígenes, de sus estudios, ni de su evolución laboral. No ofrece detalles sobre su mujer, ni dice cuándo ni dónde la conoció. Es cierto que a diferencia de lo que ocurre hoy,

esto podía resultar algo privado: además el *Diario*, al destinarse a una lectura en un círculo familiar, podía dar por adquiridas las informaciones familiares generales. Esta escasez de noticias contrasta sin embargo con lo detallado del relato en lo que concierne la etapa del exilio en que José María se halla separado de su familia.

Consciente o inconscientemente, a la hora de disponerse a pasar en limpio su *Diario*, ya instalado en la casa de la familia Cosculluela en Rieux-Minervois, le atribuye el título que conocemos a un texto testimonial referido a una etapa objetivamente breve de su existencia. Lo excepcional, lo terrible de aquella vivencia permite y justifica este proceso metonímico, por lo que ochenta y cuatro días significan una vida entera. Probablemente, la magnitud del trauma sufrido permite y explica esta curiosa distancia entre la duración de lo relatado y lo vivido en su existencia por un hombre maduro.

El texto de que disponemos no puede definirse concluido. Con una delicadeza admirable y añadiendo su propio diario, Manuel le dará una forma definida, conclusa, pero no cabe duda de que José María no pudo finalizar su obra (o dejó de interesarle la conclusión de su labor), bien planteada en el cuaderno que cubre sus peripecias en la salida de España y en los tres campos de concentración en que fue recluso. Faltó la misma racionalización en lo relativo a la etapa de Rieux-Minervois y posiblemente una conclusión, de forma análoga a la introducción que antepone a su diario. Pero es muy comprensible que, al llegar su familia a Rieux-Minervois, resultara menos acuciante la necesidad de fijar en el papel sus vivencias, y las prioridades vitales resultarían distintas: ahora se trataba de construir una nueva vida en el exilio, de establecer una nueva normalidad en la existencia de la familia, si cabe utilizar esta expresión.

Tras varias décadas, este texto, sin embargo, resulta un testimonio de enorme interés para entender lo ocurrido cuando cientos de miles de personas dejaron España. Su única culpa era la de ser españoles y no rendir culto a una ideología represiva.

Nota biográfica: Diego Símini es doctor en Filología Hispánica por el Consorcio de las Universidades de Pisa, Cáller, Génova y Turín. Su tesis consiste en la edición filológica de las comedias de Antonio Fajardo y Acevedo, dramaturgo del siglo XVII. Actualmente es profesor titular de Literatura española en la Università del Salento (Lecce, Italia). Ha publicado más de un centenar de ensayos y artículos, principalmente sobre dramaturgos del XVII, relaciones literarias entre España e Italia y sobre literatura hispanoamericana contemporánea. Ha realizado asimismo numerosas traducciones al italiano de obras de autores españoles e hispanoamericanos.

Dirección del autor: diego.simini@unisalento.it

Agradecimientos: a Maruja Lamana, hija de Manuel y nieta de José María, por facilitarme la copia digitalizada del diario de su abuelo. Quisiera expresar aquí mi gratitud por la paciencia y disponibilidad con que ha accedido a mis solicitudes, que se refirieron también a pormenores biográficos de las personas citadas en el *Diario*. También quiero darle las gracias a Raquel Macciuci por darme preciosas indicaciones bibliográficas sobre Lamana padre e hijo, y a Carmelo Spadola, por su ayuda moral y su paciencia en el proceso de realización del artículo.

Bibliografía

- Arnscheidt G. 2007, *Uno de los otros: Manuel Lamana y la otra España a través de su novela Otros hombres*, en Arnscheidt G., Tous P.J. (eds.), «Una de las dos Españas...». *Representaciones de un conflicto identitario en las literaturas hispánicas*, Iberoamericana/Vervuert, Barcelona, pp. 239-256.
- Bértolo C. 2005, Prólogo a Manuel Lamana, *Los inocentes*, Viamonte, Madrid, pp. 9-30.
- Diamant A. 2004, «Manuel Lamana: un hombre del Atlántico», en *Encrucijadas* (Universidad de Buenos Aires), n. 28, noviembre 2004. http://repositorioubi.sisbi.uba.ar/gsdl/collect/encrucijadas/index/assoc/HWA_633.dir/633.PDF (2.1.2022).
- Goytisolo J. 1997, *Recordando a Manuel Lamana*, en “El País”, 9 de julio. https://elpais.com/diario/1997/07/09/cultura/868399209_850215.html (8.1.2022).
- Guillén C. 1959, *Los jóvenes novelistas españoles: Manuel Lamana*, en “Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura”, Paris, n. 29, pp. 45-48.
- Juristo, J.Á. 2013, *Manuel Lamana: el lado oscuro del poder*, en “Cuartopoder”, julio.
- Lamana J.M., inédito [1939], *Diario de mi vida. 3 de febrero de 1939 al 28 de Abril del mismo año*, manuscrito sobre papel, en poder de Maruja Lamana, consultado en copia digitalizada.
- Lamana M. 1956, *Otros hombres*, Losada, Buenos Aires.
- Lamana M. 1959, *Los inocentes*, Losada, Buenos Aires.
- Lamana J.M. y Lamana M. [1985], *Diario a dos voces*, texto mecanografiado inédito, edición facsimilar con transcripción a cargo de Raquel Macciuci.
- Lamana M. 1989, *Otros hombres*, “El Día” – Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
- Lamana M. 2005a, *Otros hombres*, prólogo de Javier Pradera, Viamonte, Madrid.
- Lamana M. 2005b, *Los inocentes*, prólogo de Constantino Bértolo, Viamonte, Madrid.
- Lamana M. 2013, *Diario a dos voces*, Seix Barral, Barcelona, (a diferencia de lo que aparece en el frontispicio, la autoría del texto es de José María Lamana también).
- Macciuci R. 1992, *Una novela inédita del exilio español: Diario a dos voces de José María y Manuel Lamana*, en “Revista Signos”, (Valparaíso), número especial «España en América, América en España», vol. XXV, pp. 85-90.
- Macciuci R. 1998, «Exilio y ficción en la obra de Manuel Lamana», en Aznar Soler M. (ed.), *El exilio literario español de 1939*, Gexel, Sant Cugat del Vallès, vol. 2, pp. 161-168.
- Macciuci R. 2006, *Singularidad, anomalía, diferencia, olvido: la derrota de los republicanos españoles en Francia. El testimonio de Diario a dos voces de José María y Manuel Lamana*, en Macciuci R., Pochat M.T. (eds.), “Olivar, Revista de literatura y cultura españolas”, *Número monográfico. Memoria de la Guerra civil española*, n. 8, pp. 165-193.
- Macciuci R. 2014, *El escritor entra en liza aunque no quiera. Entrevista con Manuel Lamana*, en “Caracol” 7, pp. 134-154. <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/98941/97469> (7.1.2022).
- Martínez Rubio J. 2014, «“Diario a dos voces” de Manuel Lamana. Dos textos y cuarenta años de distancia», *Culturplaza.com*. <http://epocal.valenciaplaza.com/ver/123419/-diario-a-dos-voces--de-manuel-lamana---dos-textos-y-40-a-%C3%B1os-de-distancia-.html> (7.1.2022).
- Pradera J. 2005, prólogo a Manuel Lamana, *Otros hombres*, Viamonte, Madrid, pp. 9-17.
- Sánchez-Albornoz N. 1996, *Manuel Lamana, escritor*, en “El País”, 21-XII-1996.

- https://elpais.com/diario/1996/12/21/agenda/851122803_850215.html (8.1.2022).
- Sánchez-Albornoz N. 2012, *Cárceles y exilios*, Anagrama, Barcelona.
- Sánchez Zapatero J. 2011, *La literatura testimonial española y la experiencia de los campos de internamiento franceses: una aproximación al corpus*, en “Castilla. Estudios de literatura”, n. 2, pp. 215-232.
- Sánchez Zapatero J. 2015, *Diario a dos voces (José María y Manuel Lamana): memoria de la derrota, el exilio y los campos de concentración franceses*, en “Anales de la literatura contemporánea”, vol. 40, n. 1, pp. 393-424.
- Sauquillo J. 2015, «Republicanos sin partido: la vida literaria de Manuel Lamana», en *Políticas de la literatura*, Universidad Autónoma del Estado de México/Università del Salento, colección «La Maga», n. 2, Toluca, pp. 345-356.
- Símimi D. 2013, «Manuel Lamana, un narratore tra le pieghe della storia», prólogo a Manuel Lamana, *Gli innocenti*, Trad. de *Los inocentes* por Fabia Del Giudice, Pensa Multimedia, Lecce-Brescia, pp. 5-15.
- Símimi D. 2015, «Gli uomini che non si piegarono al franchismo», prólogo a Manuel Lamana, *Altri uomini*, Trad. de *Otros hombres* por Fabia Del Giudice, Pensa Multimedia, Lecce-Brescia, pp. 5-14.
- Símimi D. 2021, *Doble exilio y doble escritura en Diario a dos voces de José María y Manuel Lamana*, en “Comparative Cultural Studies: European and Latin American Perspectives” 12, pp. 27-39. <https://oajournals.fupress.net/index.php/ccselap/article/view/12526> (20.1.2022).
- Vázquez Montalbán, M. 1998, *Manuel Lamana*, en “El País”, 28 de septiembre. <https://www.vespito.net/mvm/lamana.html> (18.1.2022).

EN EL *JARDÍN CERRADO* DE EMILIO PRADOS Entre destierro y exilio interior

CARMELO SPADOLA
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract – The article examines the representation of exile and internal exile in *Jardín cerrado* (1946), work written by Emilio Prados, one of the “minor” members of the famous Spanish Generation of 1927. The poems contained in this work are analyzed according to the recent landscape studies, giving emphasis, however, also to the most recurring themes, such as nature, landscape, body, solitude, death, and God. The structure of *Jardín cerrado* is elaborate, composed of four main books and several sub-sections. It offers a wide selection of poems, ranging from classical to modern poetic forms and styles. Starting from an autobiographical history, the poet writes about his ups and downs during his Mexican exile and then confesses to his reader his expectations and his wishes to achieve a new reality of transcendence beyond the limits of his body and the misery of the world and death.

Keywords: Emilio Prados; exile, internal exile and Spanish civil war; *Jardín cerrado*; landscape and nature; thanatology.

1. La poesía de Emilio Prados

En este estudio nos proponemos analizar una de las obras más importantes de Emilio Prados, es decir el poemario *Jardín cerrado*, escrito durante su exilio mexicano, entre los años 1940-1946. Perteneciente al grupo de los poetas de la Generación del 27, el autor malagueño tiene un amplio repertorio poético que según la clasificación de José Sanchis-Banús (1979, p. 22) se puede clasificar en tres etapas: la primera empieza con la poesía pura siguiendo el modelo del maestro Juan Ramón Jiménez, como testimonian sus primeros poemarios *Tiempo. Veinte poemas en verso* (1925) y *Vuelta* (1928), y termina con su adhesión al surrealismo (Bodini, 1988; Hernández Pérez 1993)¹. Sin embargo, de este primer período no podemos pasar por alto los poemas de *Canciones del farero* (1926), un claro ejemplo de canciones del litoral de Málaga, de la bahía de Cádiz.

Una segunda fase comienza con su poesía de empeño civil y humano, o sea de compromiso político, género del cual fue iniciador en España durante

¹ El crítico Vittorio Bodini identifica la etapa surrealista de Emilio Prados en *El llanto subterráneo* (1936), como explica en *I poeti surrealisti spagnoli* (1988, pp. 490-499).

los años '30 de la Guerra Civil y que, como argumenta Caballero Wangüemert, fue superado solo por Rafael Alberti que publicó más que él sobre esta temática (1987, p. 133).

Una tercera y última etapa se inicia en Francia, aunque se despliega más durante su destierro, y coincide con el regreso a “una poesía pura que entrara en comunicación con los demás seres” (Hernández Pérez 2011, p. 67). Esta búsqueda de comunión con los otros no será siempre sustancial y patente, puesto que la soledad en el nuevo espacio causará en Prados un complejo sentido de melancolía y nostalgia combinado con el deseo de volver a su patria. Esta última etapa se caracteriza entonces por una terrible sensación de desarraigo en la nueva realidad mexicana. Pero hay más que subrayar, es decir que en obras como *Jardín cerrado* se refleja la lección de Juan Ramón Jiménez, conocido durante los años de formación en la Residencia de Estudiantes. No debe sorprender si en la poesía de Prados hallamos un maravilloso universo de frescura dado por la naturaleza que irrumpe siempre con lo inesperado y lo original, con algunos símbolos herméticos y con algunas metáforas vinculadas a los agentes atmosféricos.

1.1. Jardín cerrado. Estructura, contenido y prólogo de una obra universal

Jardín cerrado es considerada universalmente la obra maestra de Emilio Prados escrita durante su exilio mexicano. Es el resultado de una larga gestación, dado que el poeta iba publicando muchos de los textos que formarían parte del poemario a lo largo de los años 1940-1946, en varias revistas mexicanas e hispanoamericanas. Fue el mismo autor en vida que prestó especial atención a esta obra que volvió a proponer varias veces, a partir de la publicación de una amplia selección de los poemas en 1953 integrados, al año siguiente, con una *Antología* de un centenar de páginas y que en 1969 fueron ellas mismas incorporadas en una segunda edición completa de la obra por la editorial bonaerense Losada. En definitiva, Prados se ocupó a menudo de su *Jardín cerrado*, libro fundamental porque allí nos cuenta² su crisis existencial en el destierro, pese a que no todos los poemas fueron elaborados en México, puesto que ya una decena se había escrito previamente en España. Para Prados, el exilio se convierte gradualmente en una pesadilla, ya que la nueva realidad en la que se encuentra no la reconoce como suya, a pesar de la libertad de la que puede gozar ahora lejos de la guerra. La verdad es que su actitud frente a la vida fue siempre de aislamiento desde grupos de intelectuales, como opina incluso María Zambrano: “En

² Aunque se trata de un poemario, hay estudios que han propuesto una lectura épica a los poemas de Prados. Véase, entre otros, V.R. Lombardi (2000, pp. 159-175).

Emilio Prados hay la evidencia de que se trata de un lograr, al fin, quedarse a solas en otro espacio, en otro lugar del tiempo (1977, p. 56). Y es precisamente esto lo que lo diferencia de los demás, dado que Prados no interpreta el espacio del exilio como un espacio abierto, sino como un universo clausurado en el que vivir su propia soledad ante un mundo que siente ajeno.

Desde el punto de vista de la métrica, hay una sobreabundancia de versos cortos, irregulares, sueltos y libres. Recurren los imparisílabos de arte mayor, con raras combinaciones con versos de arte menor. Por lo que atañe al género de poemas utilizados hay una prevalencia de romances, canciones y endechas. La rima es principalmente asonante y los metros más empleados son el hexasílabo, el heptasílabo y el octosílabo, aunque no excluimos la presencia de endecasílabos y alejandrinos en algunos poemas (en realidad muy pocos). Cabe resaltar el empleo del verso agudo –aunque predominen los versos esdrújulos y sobreesdrújulos– para empujar el ritmo, sobre todo cuando el poeta quiere abordar temas donde el énfasis es fundamental: es el caso de momentos de sorpresa y ansiedad.

El título hace referencia al *Cantar de los cantares*, obra atribuida al rey de Israel Salomón, el cual emplea metafóricamente la locución “jardín cerrado” para describir a su amada Sulamita (véase específicamente el capítulo IV). Pero hay que señalar más, visto que el título nos remite también al *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652) de Soto de Rojas, al *Paraíso perdido* (1667) de Milton y *Los Paraísos artificiales* (1860) de Baudelaire.

El título alude también a otros significados, a partir del Edén coincidente en la interpretación de su autor con su Málaga natal antes del estallido de la guerra y de la cual Prados se siente expulsado; es la configuración de su cuerpo sujeto a la muerte que no le permite comunicar con los demás; y en última instancia, es el paisaje solitario del destierro. Pero es también la soledad causada por el curso del tiempo que lleva consigo todo lo que encuentra sin posibilidad de salvación. O, mejor dicho, el poeta puede evitar el naufragio existencial buscando refugio en el universo onírico.

Publicado después de *Mínima muerte*, primer libro de Prados en el destierro, y después de una larga tradición de textos poéticos que comúnmente definimos como parte de su cancionero bélico, véase en particular *Destino fiel* (1938), en el que surge su compromiso social y político y, por tanto, se diferencia de estos nuevos poemas compuestos en México. De hecho, su nueva manera de hacer poemas adquiere un significado más intimista y trascendental, interpretada por muchos críticos como un cambio de dirección, sobre todo por lo que concierne las fuentes literarias. Es por esta razón que afloran temas clásicos, como por ejemplo el cuerpo y el alma, los sentimientos de nostalgia y soledad, que pueden relacionarse a voces poéticas

de la tradición hispánica, es decir al San Juan de la Cruz de *Noche oscura del alma* (1618) y al Juan Ramón Jiménez autor de *Espacio* (1948), otra obra escrita en el exilio como la de Prados.

Mientras la influencia de San Juan de la Cruz se refleja a través de lo trascendental en los poemas de tono místico e intimista, en los cuales afloran los temas de la vida y la muerte, del cuerpo y el alma, Juan Ramón Jiménez representa para Prados un alto modelo poético de búsqueda lingüística y de expresión metaliteraria. Hernández Pérez sostiene que:

Para Juan Ramón Jiménez ese poner orden al caos se vinculaba con la misión de ir creando conciencia para que al final llegue el ser humano a verse como realmente es. Con todo lo criticable que pueda ser esta visión superior del poeta, nos merece un gran respeto, pues Juan Ramón Jiménez no solo creyó en ella, sino que consagró toda su vida. El lenguaje poético no era para él un medio de expresión sin más, sino que iba más allá de su capacidad comunicativa [...]. Una evolución similar a la de Juan Ramón Jiménez se dio en la poesía última de Emilio Prados que la crítica en general considera hermética, pero que puede comprenderse mejor desde la óptica del pensamiento de Prados. (2011, p. 64)

La poesía final de Emilio Prados se caracteriza entonces, por una parte, por una atención orientada hacia el pasado que asoma poderosamente a través de incursiones en la memoria –mediante la recuperación de los recuerdos arraigados supuestamente en el olvido y en la soledad–; y por otra se adentra en la representación de la belleza del paisaje y la naturaleza andaluces, aunque siempre idealizado y nunca concreto, que, como en un juego de espejos, reflejan y se enfrentan con el nuevo espacio mexicano, espacio condicionado por la experiencia del exilio.

Cabe señalar que Juan Larrea fomentó la publicación de *Jardín cerrado* y que al final logró editarlo en los Cuadernos Americanos, con su célebre prólogo *Ingreso a una transfiguración* en el que define los textos poéticos fundados en un juego de contrastes entre la vida y la muerte, es decir una: “poética incorporeidad que vaga por otro mundo [...] entre el ser y el no ser por razones difícilmente accesibles donde, no la conciencia del poeta sino el universo entero, parece haberse desmaterializado” (Larrea 2000, p. 11)³, por lo tanto lo que se revela en este poemario es: “la conciencia de un pueblo que se desensimisma” (p. 14), donde la España de los desterrados republicanos en el mundo muestra su cara “transfigurada” (p. 19).

Para Larrea, *Jardín cerrado* es la manifestación de un viaje metafórico hacia la noche, pero no se trata de una suerte de “misticismo tradicional”, como nos sugiere López (1989, p. 226), donde el poeta enfoca su atención

³ Todas las referencias de *Jardín cerrado* remiten a la siguiente edición: E. Prados (2000). De ahora en adelante vamos a indicar solo los números de páginas entre paréntesis.

hacia la travesía del alma contra la angustia existencial, como ocurre en la obra de San Juan de la Cruz, sino de un viaje del cuerpo hacia la nada, o sea de una inmersión en la muerte del ser que sólo después de haber vivido una ineludible desintegración puede resurgir simbólicamente desde sus propias ruinas espirituales⁴. Lo que interesa a Larrea en *Jardín cerrado* es la representación de una transfiguración mística y universal a partir de un momento de crisis existencial de Prados el cual, sin embargo, ignora el valor colectivo de su obra. La angustia provocada por el exilio interior no concierne exclusivamente al poeta según la interpretación de Larrea, sino que puede manifestarse en todo ser humano que se encuentre o no en el destierro. En otros términos, *Jardín cerrado* se impone como una obra ejemplar en el amplio panorama literario de los autores republicanos exiliados en México. Su singularidad la otorga también el hecho de que su autor es inconsciente del resultado de desciframiento de la realidad, que tanto aprecia por el contrario Larrea, quien subraya que: “Las prodigiosas, las aparentemente desatinadas intuiciones de Emilio Prados coinciden de modo exactísimo con todos estos conceptos poéticos fundamentales que, según consta al que esto escribe, ignoraba el poeta prácticamente en absoluto” (Larrea 2000, p. 22). Prados se vuelve entonces emisor y receptor de su misma obra, y no es casual que testimoniara lo siguiente a su hermano Miguel, en una carta de 1946: “Mi libro no me ha dado alegría alguna; pero ahí está. No es eso lo que debo dar. Lo sé y aun no tengo el lenguaje hecho ni la forma construida”⁵. En resumidas cuentas, aunque siempre ha afirmado que consideraba el prólogo de Larrea como parte integrante del poemario, con eso nos declara también que entre el conjunto de poemas y la obra terminada existe una distancia que le hace percibir el producto final como ajeno en su forma y contenido. Por cierto, no se puede negar el hecho de que con *Jardín cerrado* Prados ganara un hondo reconocimiento respecto a sus obras anteriores, como lo testimonia incluso la alta consideración por parte de Gerardo Diego que, como es notorio, en su reseña de “Vuelta” de 1927, lo había denigrado acusándolo de excesivo intelectualismo y de haber emulado el patrón de Jorge Guillén.

1.2. Naturaleza y paisaje en el jardín del exilio

Jardín cerrado ofrece distintas claves de lectura, aunque el tema central es uno, como ya hemos afirmado, o sea la crisis existencial a la que tiene que

⁴ Entre los autores que han abordado la dimensión del ser y el cuerpo, desde una perspectiva filosófica y teleológica, mencionamos el peruano Jorge Eduardo Eielson que alcanza las cumbres más altas en *Noche oscura del cuerpo* (1955), título que es una clara paráfrasis de la obra de San Juan de la Cruz.

⁵ Carta a Miguel Prados del 24 de diciembre de 1946. Inédita y reproducida parcialmente en Prados (1946, p. 69).

enfrentarse el poeta. Lo que entristece su espíritu es la comprensión de que vivimos en un mundo efímero en el que todo perece, y que la salvación puede ocurrir solo encerrándose en lo onírico. De hecho, aunque Prados ha adherido al surrealismo solo durante un lapso de tiempo relativamente breve, el sueño representa una constante en su vida.

Dependiendo de si intentamos examinar uno u otro tema, *Jardín cerrado* se presta a un amplio abanico de interpretaciones de carácter en prevalencia temático, como el de la soledad, el tiempo, la muerte, el sueño y el espacio. Entre los sentimientos que se imponen principalmente, hay la nostalgia por el Edén perdido, el dolor de la existencia, el sentido de impotencia contra el *memento mori* y la caducidad de lo mundano, la transitoriedad de lo corporal y la eternidad del alma. Nuestro objetivo es adoptar un enfoque que tenga en consideración la presencia de la naturaleza en las distintas partes del poemario, para evaluar eventualmente el peso de ella en la visión hermenéutica de la existencia del poeta.

Nuestra elección interpretativa depende del hecho de que la naturaleza tiene un hondo sentido en todo el poemario y no es inusual encontrar textos vinculados al paisaje español, más específicamente andaluz, y al mexicano. A lo largo de *Jardín cerrado* aparecen muchos vocablos que remiten al mundo animal y vegetal, vinculados al interés del poeta por el universo natural. Con la precisión de un botánico, Prados cita varias especies de árboles, flores y plantas que podemos clasificar como un verdadero herbario, compuesto por: adelfas, alamedas, álamos, alhelíes, almoradujes, aulagas, azahares, cipreses, espinos, espliegos, habas, jaramagos, jaras, jazmines, juncos, mastranzos, olivares, oréganos, platanares, perejiles, pinares, rosas, sándalos, tomillos, toronjiles y yerbabuenas. Junto con el herbario cabe mencionar también el bestiario, aunque el número de los animales citados es mucho más bajo; de hecho, hay en prevalencia aves, como tordos y zorzales, y mariposas. Otros componentes recurrentes pertenecen a los cuatro elementos de la naturaleza, es decir el sol, el cielo, la arena, el agua, el mar, el río, la luna y el viento.

Compuesto de cuatro libros, cada uno con un propio título, el poemario tiene un carácter unitario. En particular, las varias secciones son: *Jardín perdido*, *Dormido en la yerba*, *Umbrales de la sombra* y *La sangre abierta*. Con el fin de investigar el papel de la naturaleza, vamos a destacar la presencia de cada elemento en una serie de poemas representativos en las distintas secciones que forman parte del poemario.

Jardín perdido se divide en *Nostalgias y sueños* y *Cantar de las alamedas*; la primera parte consta de treinta y tres poemas encabezados por un número romano y un título, mientras que la segunda incluye seis textos introducidos todos ellos también por un número romano y solo el quinto lleva un título, *Niños*. En su prevalencia se trata de coplas, refranes y romances con los cuales el poeta canta su angustia por haber perdido su jardín y, frente a la

imposibilidad de recuperación del pasado, denuncia su condena a la soledad. Está claro que el paraíso perdido al cual se alude es el Edén de Adán y Eva, o sea el de los primeros exiliados de la historia de la humanidad. Lo que crea el poeta es entonces un paralelismo entre su condición de desterrado y la de nuestros antepasados. Pero hay también otra clave de interpretación, considerando que no se trata solo de un exilio individual y personal, sino también de un destierro de carácter colectivo que atañe a todo ser humano. Por tanto, leído en clave bíblica, este exilio colectivo del cual escribe Prados puede referirse simbólicamente al destierro que cada uno de nosotros vivimos, el de la existencia terrenal, de la vida que conducimos y recorremos para ganar al final la eternidad según una visión cristiana de la vida y de la muerte.

Esta interpretación de la vida se desprende igualmente ya en algunos textos de la primera parte del primer libro, *Nostalgias y sueños*, donde hay poemas como *Árboles I*, de tipo intimista y reflexivo, en el que el objeto de análisis es un arbusto que, con sus raíces hundidas en el suelo, evoca en la mente del lector un fuerte sentido de enraizamiento en un territorio, pues una posible pertinencia que no tiene nada que ver con el espacio del exilio. Por consiguiente, es muy probable que en este poema Prados quiera representar la imagen de la España de la guerra civil, considerando que nos cuenta casi la historia de su huida del régimen de Franco:

[...]
 cansado, se ha evadido
 del largo cautiverio,
 desatándose al río,
 interior, de mi cuerpo.

Pesada está mi frente...
 Tal vez mi pensamiento,
 voluntario, sus alas
 ha fundido en el tiempo.

Sin embargo, la descripción del nuevo espacio que lo acoge, el del destierro mexicano, parece no satisfacer completamente el ánimo del poeta, que compara sus pies a “dos sombras larguísimas”, en un lugar “peligroso y urbano” –nótese el empleo del adjetivo urbano, o sea ciudadano en contraposición al campo que en Prados siempre asume connotaciones positivas, como pasa por ejemplo en Miguel Hernández, otro amante de lo agreste–. El yo poético afirma aún que sus pies “están sujetos”, en un territorio que, al contrario, debería asegurarle protección lejos del conflicto.

Además, contra el cansancio, que aquí se refiere más a un tipo de agotamiento moral que corporal, el poeta prefiere encerrarse en la soledad, en una forma de recogimiento espiritual:

[...]
 Mis pies, como dos sombras
 larguísimas, al suelo
 peligroso y urbano
 del día están sujetos.

Todo el hablar seguro
 de mi dolor, deshecho...
 Los caminos, cerrados
 para mi amor abierto.

[...]
 cansado de mí mismo
 mi soledad entrego.

Los términos y las expresiones que se refieren a una condición de incertidumbre y de obscuridad son varios, como por ejemplo “oscuro silencio”, “vacío”, “por falta de equilibrio”, “atropello”, “asalto de un grito”, “cansado”, “se ha evadido”, “largo cautiverio”, “pesada”, “están sujetos”, “mi dolor”, “cansado de mí mismo”, y “soledad”. Digamos que el número de sustantivos, adjetivos y verbos que se vinculan a una visión negativa de la existencia son bastantes y ocupan una buena parte del texto. Leído según la experiencia de la guerra civil y el consiguiente exilio en México, el texto sugiere que el poeta esté escribiendo sobre su real experiencia en España y en el destierro y que, por lo tanto, lo que escribe asume un valor autobiográfico, ya que denuncia simbólicamente las vejaciones y la lucha por la libertad por parte de un fugitivo.

En el poema hay también una alusión al mito adánico, que como veremos no es el único mito presente en el poemario. Igual que Adán, que ha perdido su Edén después de la tentación ante el Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal, el poeta es consciente de haber perdido su paraíso terrenal, coincidente con su Andalucía natía, y aunque no puede recuperar de manera tangible su pasado, el recuerdo lo ayuda a sentirse menos lejos de su tierra:

Sólo un árbol me llama,
 nivelador de vientos
 sobre el jardín...
 Sus ramas
 índices hacia el cielo.
 [...]
 ¡Quiero dormir!...

De todas maneras, no tenemos que leer el poema solo desde una perspectiva negativa, puesto que hay también pequeños destellos de luz, como cuando vislumbramos una posibilidad de salvación contra el desasosiego en el nuevo

espacio del exilio. Se trata de un nuevo camino hacia arriba entonces, como sugieren las ramas del árbol que van hacia lo alto, es decir que ellos se dirigen metafóricamente hacia lo transcendental, comunicando al lector una sensación de libertad contra lo padecido en lo terrenal, a lo que el poeta declara estar sujeto.

En *Llanuras de sol* aflora una inquietud por la pérdida de Andalucía, como sugieren los versos siguientes, en los que el paisaje campestre y la búsqueda del paisaje marino remiten supuestamente al sur de España:

Campo, campo y más campo...

–¿Y el olivar?

(Mi corazón, soñando.)

Campo, campo y más campo.

(¿Qué me persigue, Dios,

qué me persigue?...)

Campo, campo y más campo.

Y ¿dónde el mar?

(Mi corazón, llorando.)

Campo, campo y más campo. (p. 148)

O aún el recuerdo de los campos de olivos, árboles que como es notorio caracterizan gran parte del paisaje andaluz y que la voz poética combina con el olvido, en el poema *Vega del sueño*:

Oliva, olivar, olivo:

¡que viene el día!

(Y duerme el río...)

Olivo, olivar, oliva:

¡que viene el río!

(Y duerme el día...)

Olivo, oliva, olivar:

mi olvido, olvida olvidar...

¡Olivo! (p. 150)

El sentimiento de nostalgia aflora cuando se experimenta en el canto la ausencia de animales típicos del paisaje andaluz, como los tordos, o los zorzales, que antes volaban sobre campos. En el poema *Insomnio*, el poeta manifiesta su inquietud por la falta de pájaros en los olivares; y en *Campo*

abierto prevalece el silencio en el olivar, el cual señala la total ausencia de los zorzales:

¿Tordos en el olivar?...
–No, tordos, no.

(¿Qué tengo, que no duermo?
Soñar no quiero...
Pero, ¿qué tengo?)

–Tordos en el olivar, no.
No, tordos, no. (p. 150)

¿Sobre el olivo, el zorzal?
–Silencio en el olivar.
[...] (p. 151)

En *Bajo la alameda* el reenvío a la naturaleza se hace más patente ya a partir del texto 1, puesto que en ello observamos la percepción por parte del poeta de un fuerte sentido de extravío a causa de la lejanía desde su tierra natia, a través de un juego de palabras entre el tiempo de ayer y el de hoy:

Ayer, tan cerca el jardín.
Hoy, ¡qué lejos!

Me voy perdiendo de mí,
para buscarme en lo eterno...

–¿Hoy?...
¡Qué lejos! (p. 154)

Es indudable que los temas del recuerdo y la memoria tengan un hondo sentido en la poética de varios autores exiliados. Lo mismo pasa en la poesía de Prados, donde los elementos de la naturaleza, especialmente las flores y los árboles, tienen una función mnemónica expresada siempre mediante el empleo de preguntas y adverbios que hacen referencia a la lejanía. Es el caso de *Alegría*, texto en el que la voz poética exclama: “¡Ay, qué alta está, la alameda!” (p. 176) o el de *Temblor de estío*, en el que el poeta se pregunta: “¿Qué me importa la alameda, si no he de volver a ella? (p. 177), y también en el poema 2, en el que leemos: “¡Qué altos se mueven los álamos! / ¡Qué altos!” (pp. 178-179).

Otro poema en el cual observamos un interesante contraste entre el concepto de lejanía y cercanía, respectivamente indicados por el verbo

“acercar” y el adverbio “al fondo”, es *¿Todo se ha perdido?...* que aquí reproducimos parcialmente:

¡Ay, sombra, sombra,
búscame por el fuego!

Me acerco a la mariposa:
¡está al fondo del estanque!
Me acerco al árbol más bello:
¡está al fondo del estanque!
Me acerco al niño que juega:
¡está al fondo del estanque!
Me acerco al alma, en silencio:
¡está al fondo del estanque!...
[...]
Un jazmín cantaba
su aroma de estrella...

–¡Ay, jazmín!...
Me acerco;
su flor está en tierra.

Y la búsqueda sigue adelante en el poema, con la intención de alcanzar una serie de elementos que, sin embargo, al acercarse de la voz poética, desvanecen en la nada:

Un árbol soñaba
toda una alameda.

Me acerco...
Sus ramas,
sobre el suelo, secas...

Era una ascua el pájaro,
¡luz de primavera!

Me acerco...
Sus alas:
ceniza en la yerba.
[...]

Aún me queda una esperanza:
¿no seré yo el que está muerto?
[...] (pp. 180-181)

Por lo que concierne la temática del recuerdo con respecto al jardín perdido, – ahora en la semejanza de un huerto, como si el poeta quisiera indicarnos que algo ha mudado, que el jardín se ha convertido en algo más íntimo, como

veremos también más adelante en el poemario—, muy sugestivo resulta también el poema *Bajo el ciprés*, donde aflora el lado más triste del alma poética: “en el huerto estoy sentado. // Cuerpo triste: ¿en qué rocío / tu pena se está mojando?... [...] // En el huerto estoy llorando (p. 183). Recuerdo y pena vuelven igualmente en *La pena en el agua*, donde el poeta crea un verdadero paisaje olfativo, o *smellscape* según lo que nos sugieren los estudios de geografía humanística que se ocupa de los análisis sobre el paisaje literario⁶. A través de los olores de distintas plantas y flores, como por ejemplo el almoraduj, el jazmín, el azahar y el habar que llenan el aire del huerto con sus aromas, el poeta se dirige a un amigo suyo y vuelve con la memoria a su universo intimista, a su jardín de una vez, cuando se encontraba en su país de origen a contacto con el mundo de la naturaleza:

Recuerda conmigo,
amigo:

Platanares junto al mar;
almoraduj en el huerto,
jazmines bajo el pinar...
Y en la alberca, una guitarra
negra, con flores de azahar
clavando a la luna llena.

Llega el olor del habar,
hasta el chorro de la fuente...

Se oye al silencio cantar:
—¿Recuerdas conmigo,
amigo?... (p. 187)

La segunda parte del primer libro, *Las alamedas*, incluye seis poemas de *Cantar del atardecer*. Desde el punto de vista del contenido no hay mucha diferencia con la parte precedente, si bien ésta resulta ser más larga por número de textos. Lo que por el contrario hay que resaltar es el hecho de que contiene un rasgo autobiográfico importante, puesto en apertura como subtítulo: el topónimo Chapultepec, el único en todo el libro; así como otra indicación es la dedicatoria a José Luis, Paco y Odón, estudiantes del Colegio Luis Vives de México D.F., de los cuales Prados fue tutor. A tal propósito, es fundamental recordar que varios poemas fueron escritos en el bosque de Chapultepec, no muy lejos de la laguna del Tenochtitlán azteca. Julia Crespo confiesa que Prados: “Iba al parque que había cerca de su casa, al final de

⁶ Con *smellscape* o paisaje olfativo nos referimos a la capacidad que tiene un olor de activar en la mente de un individuo una emoción o un recuerdo. Véase J.D. Porteous (1985, pp. 356-378).

Ayotac. En un parquecito aislado con muchas plantas y una fuente en medio. Allí escribió muchos poemas del libro [...]”⁷. El testimonio de la estrecha relación entre Prados y la naturaleza vuelve otra vez en las palabras del prologuista Chica que afirma que: “escribía, leía y recogía a la vez las hojas que caían de los árboles, un detalle a valorar. Metidas y disecadas en sus libros, esas plantas surcadas por el tiempo son un símbolo del estado espiritual del que nacen los poemas” (Prados 2013, p. 5).

1.3. *En la soledad del jardín*

Acerca de *Dormido en la yerba* hemos afirmado que es el segundo libro de *Jardín cerrado* y que en él el poeta nos cuenta que está dormido en el jardín, mientras está creando cantares, coplas y sentencias sobre la vida. Este apartado se compone también de dos núcleos: *Cantares, coplas y sentencias* y *La soledad y el sueño*. Los temas son la soledad y la aflicción a causa de la presencia insoslayable de la muerte, así como la necesidad de dar un sentido a las experiencias de la vida humana.

Cantares, coplas y sentencias se compone de veinticuatro poemas (I-XXIV) que giran alrededor del tema del alma y la muerte vinculadas con el jardín y la interioridad más recóndita del poeta. De hecho, el lector tiene la sensación de hallarse ante un conjunto de contrarios, un espectáculo de luces y sombras, como sugieren la negrura de la noche del primer verso, la sombra del último y la blancura de los muros del jardín, de la nieve y del lucero de los versos tercero, cuarto y noveno del poema 1 de *El temor bajo el viento*:

Noche, cierra bien tus puertas
porque la muerte te ronda.

Muros blancos del jardín,
corona de tierra y nieve:
¡subid! ¡subid!
¡guardad la rosa!

Lágrima del surtidor,
rompe tu flor sin corola.

Baja al estanque, lucero.
Ven, luna.
¡Párate, sombra!...
[...]

—¿Pozo en el olvido?...

⁷ La cita de Julia Crespo se encuentra en el prólogo de E. Prados, *Jardín cerrado* (2013, p. 5).

–¡Sí!

Porque la muerte nos ronda. (p. 218)

En estos octosílabos es interesante notar cómo la presencia de la muerte está en todos lados. Más allá de la alternancia entre la claridad y la obscuridad, parece que el poeta quisiera mostrarnos al menos dos caminos de salvación contra la finitud; por un lado, hay el amor representado con el símbolo de la rosa, flor comúnmente asociada a este sentimiento y que aquí sugiere la aceptación de la muerte como parte integrante de la vida humana. Pero, por otro lado, es como si el poeta quisiera comunicarnos que existe otra solución, es decir el olvido, que con su acción de adormecimiento suaviza el peso de la agonía.

Agonía. Dolor. Tristeza. Sí, porque son estas las emociones que experimenta el yo poético, especialmente en toda esta sección. De hecho, podemos leer los textos de este conjunto como un viaje hacia la noche, una búsqueda que empieza con un cuerpo tendido sobre la yerba, indiferente a la acción destructora de la muerte que está llevando consigo todo lo que encuentra, mientras el poeta duerme, inerme e impasible al aviso de los demás que quisieran prevenirlo:

Todos vienen a darme consejo.
Yo estoy dormido junto a un pozo.

Todos se acercan y me dicen:
–La vida se te va,
y tú te tiendes en la yerba,
[...]
Y tú te tiendes sobre la yerba:
cuando ya tus cabellos
comienzan a sentir
más cerca y fríos que nunca,
la caricia y el beso
de la mano constante
y sueño de la luna.

Y tú te tiendes sobre la yerba:
cuando apenas si puedes
sentir en tu costado
el húmedo calor
del grano que germina
y el amargo crujir
de la rosa ya muerta.

[...]
Todos se acercan para decirme:
–Tú duermes en la tierra
y tu corazón sangra

y sangra, gota a gota,
ya sin dolor, encima de tu sueño,
como en lo más oculto
del jardín, en la noche,
ya sin olor, se muere la violeta.

Todos vienen a darme consejo.
Yo estoy dormido junto a un pozo.

Sólo, si algún amigo
se acerca, y, sin pregunta
me da su abrazo entre las sombras:
lo llevo hasta asomarnos
al borde, juntos, del abismo,
[...] (pp. 235-236)

En estos poemas del segundo libro, notamos que el paisaje no tiene mucha función alegórica como ocurría en los textos que hemos analizado antes. El canto se despliega en un paisaje nocturno casi amorfo, caracterizado por elementos de la naturaleza sorprendentemente inexpresivos, sobre todo a causa de la presencia de la muerte que todo destruye. En el poema precedente, el poeta declaraba, por ejemplo, que las violetas estaban muertas, mientras ahora, en *Bajo la alameda*, nos confiesa que se siente agobiado y acosado por la muerte:

Era de noche;
era de noche,
amor,
y las hojas secas
eran de noche.

Junto al ciprés,
un lucero
–amor, sí,
que yo lo vi–,
¡tan alto,
como el negror
del silencio!
Amor, sí,
que era de noche.

Era de noche
y sentí
que la muerte me llamaba.
[...]
De noche
y te abandoné,
amor, sí;

porque yo vi
 que era de noche
 y la muerte me llamaba.
 Era de noche
 y las hojas secas
 eran de noche.

¡Ay, qué solo me quedé,
 amor, cuando te perdí:
 que era de noche!
 ¡Qué solo, amor,
 cuando vi
 que era de noche,
 y las hojas secas
 eran de noche!

Y aquel dolor
 que sentí
 –amor, sí,
 que era de noche–:
 ¡qué solo!...
 Que era de noche
 aquel frío,
 amor, ¡sí!...
 ¡Qué solo! (pp. 240-241)

Después de haber perdido su amor, todo lo que está alrededor del poeta se vuelve silente y oscuro; las hojas secas remiten a la esterilidad y a la muerte, quizás al abandono del amante. El único rayo de luz procede de un lucero que se encuentra lejos, pero bastante próximo a un ciprés. Este último es un árbol que en nuestro imaginario solemos hallar en lugares silentes, como los cementerios, y que asociamos a la muerte, a la desolación y a la soledad. Este sentimiento es omnipresente en *Jardín cerrado*, como demuestra el poema largo *Tres tiempos de soledad*. El texto fue publicado por primera vez completo en “Cuadernos Americanos” (Prados 1942, pp. 175-180) y en él Prados confiesa su predisposición a una vida solitaria, hasta el punto de hallar en sí mismo el origen de la soledad, una emoción que construye lentamente en su ser:

Soledad, noche a noche te estoy edificando,
 noche a noche te elevas de mi sangre fecunda
 y a mi supremo sueño curvas fiel tus murallas
 de cúpula intangible como el propio Universo.
 [...]
 Soledad infalible más pura que la muerte,
 noche a noche en la linfa del tiempo te levanto,
 sin querer complicada igual que el pensamiento

que nace en mi memoria sin temor y huye al mundo.

[...]

Soledad, noble espera de mi llanto infecundo,
 hoy te elevan mis brazos como a un niño o a un muerto,
 como a una gran semilla que en el cielo clavara
 junto a esta misma luna con que alumbras mi insomnio.

[...]

A ti yo vivo atado, invisible y activo,
 como el tallo del aire que sostiene tus torres.

Bajo mis pies contemplo tus cuadernos en tierra
 y arriba la imprecisa concavidad del cielo.

Hoy te quiero y te busco como a una gran herida
 fuente y tumba en el tiempo de mi olvido sin causa.

¿Quién me dará la forma que una nuestras figuras
 y me muestre en tu cuerpo como un solo edificio?

[...]

Soledad, te construyo, constante, noche a noche,
 en la carne intangible del cuerpo de mi alma.

Soledad, noche a noche te vengo levantando
 de mi sangre, tendida como sombra a tus plantas. (pp. 251-256)

Como es evidente, en cada estrofa que acabamos de reproducir, asoma la certeza de que el poeta es el artífice de su soledad que edifica, construye y refina como si fuera un Pigmalión ante su obra de arte.

La soledad se puede calificar como una condición interior que al sujeto permite evitar toda forma de distracción, como la seducción y la atracción hacia imágenes procedentes del exterior (Prete 2016, p. 66). Como afirma Montaigne en sus *Ensayos*, cabe alejarse y aislarse del mundo para encontrar la paz interior, es decir que resulta insuficiente evitar a la gente y a los espacios públicos si no tenemos la tranquilidad de la mente. La soledad es entonces una suerte de teatro del yo en acción, o como diría todavía Montaigne, este sentimiento comporta la creación de una “trastienda” en la que encontramos nuestra verdadera libertad en plena soledad. En su trabajo, Prete cita un célebre verso de Tibullo que dice: *In solis sis tibi turba locis* (en la soledad sea para ti una muchedumbre), al cual nosotros añadimos otro verso famoso de Heráclito que parece hacerlo eco: *γνώθι σεαυτόν*, en griego moderno *gnōthi seautón* (conócete a ti mismo). Esto significa que no obstante estemos acostumbrados a vivir la soledad como una emoción que nos aleja de todo y todos, en realidad ella nos permite hallar y enfrentar nuestras sombras (término que Prados aprecia particularmente, hasta el punto de repetirlo con insistencia en su poesía).

En definitiva, la soledad representa para Prados una manera de protegerse a sí mismo del mundo externo en disonancia con su intimidad cándida y sosegada, como declara en la tercera parte de *Tres canciones*:

Me pierdo en mi soledad
y en ella misma me encuentro
que estoy tan preso en mí mismo
come en la fruta está el hueso.

Si miro dentro de mí,
lo que busco veo tan lejos,
que por temor a no hallarlo
más en mí mismo me encierro.

Así, por dentro y por fuera
se equilibra mi destierro:
dentro de mí por temor,
fuera, por falta de miedo.

[...]

Pero lo que busco en él
de tal manera lo anhelo,
que sólo quiero alcanzarlo
cuando esté libre del cuerpo

Hoy, mi soledad me basta,
que en ella sé lo que espero,
lo que por ella he perdido
y lo que con ella tengo. (pp. 260-261)

1.4. El cuerpo, ese límite entre la realidad y el sueño de la trascendencia

Umbrales de la sombra. Meditaciones, coplas, insomnios y presentimientos al margen de un jardín es el libro más extenso y está formado por cuatro secciones: *Noche humana*, *Otro amor*, *Constante amigo* y *Ángel de la noche*. El tema de la soledad no desaparece totalmente, como se puede constatar en textos cuales *Tres coplas de guitarra en la noche*, *Yunques de soledad* y *Soledad*, así como no desvanece la temática del jardín perdido. Sin embargo, los argumentos principales son los motivos del alma y del cuerpo, tema, este último, que ya Prados había abordado en *Cuerpo perseguido*, escrito entre 1927-1928 y publicado en 1946.

El cuerpo y sus partes –cabellos, ojos, piel, pies, y sienes entre otros– se convierten en la entidad de la expresión ética y estética del poeta, lo cual crea paralelismos y contrastes con el sujeto del alma en una dimensión ya de trascendencia, ya de realidad física concreta. Siguiendo la filosofía de Merleau-Ponty, podemos afirmar que Prados empieza una búsqueda ontológica, o sea una búsqueda de lo sensible, del ser a través del cuerpo y del mundo mediante el otro. Recordemos que, según la fenomenología, el cuerpo es el único “residente” de la *Lebenswelt* y se caracteriza por su ambigüedad, siendo al mismo tiempo objeto y sujeto del conocimiento (Merleau-Ponty

1945). En otros términos, el filósofo francés define el cuerpo como lo que podemos percibir y que representa una cosa en el mundo, algo que puede definirse con la expresión “j’ai un corps”; y también como cuerpo lo que no podemos percibir y que solemos expresar con la frase “je suis un corps” y que en fenomenología llamamos cuerpo fenomenal. En el primer caso se trata del cuerpo objetivo, el que puede examinarse en sus rasgos anatómicos y materiales, mientras que el segundo corresponde a un cuerpo-sujeto que cambia de individuo a individuo según sus propias necesidades. Cada cuerpo es entonces al mismo tiempo un cuerpo fisiológico y un cuerpo vehículo de emociones y del propio ser-en-el-mundo. La diferencia entre las dos tipologías corporales es la distinción primordial entre necesidades (*besoin*) y deseos (*désir*).

En el primer caso hablamos de una necesidad que es esencialmente intermitente, ya que nos encontramos ante un cuerpo fisiológico que requiere ser satisfecho, de vez en cuando, por ejemplo, con víveres; en el segundo caso, el deseo que nuestro cuerpo requiere es constante e incesante, puesto que no existe un deseo que podamos extinguir totalmente.

Hemos incluido algunos conceptos teórico-metodológicos inherentes a la filosofía fenomenológica acerca del tema del cuerpo porque en *Jardín cerrado*, así como en otras obras de Prados que aquí no podemos abordar por motivos obvios, la dialéctica corporal tiene una importancia fundamental. Más adelante damos solo algunos ejemplos de textos poéticos que abordan este argumento, sin detenernos, considerando que nuestro intento es el de no alejarnos mucho del hilo rojo emprendido.

Como punto de partida, cabe aclarar que es sobre todo el cuerpo fenomenal lo que le interesa tratar a Prados en su poesía. De hecho, casi siempre la escritura se convierte en testimonio autobiográfico, en una posibilidad de rastreo del propio yo en el mundo a través de la expresión esencial de deseos y necesidades físicos y morales.

Ya en *Noche humana*, sección compuesta de veintinueve textos, hay poemas en los cuales la voz poética explora la dialéctica del cuerpo, como por ejemplo *Insomnio*, editado precedentemente en 1939 como *Primer insomnio* en *Tres Canciones de Despedida* y un *Insomnio* en la revista “Letras de México”. Es un texto que da espacio a varias imágenes corporales bastantes inesperadas, a partir de una sien golpeada por una azada hasta dos ojos abiertos y algunos cabellos sueltos seguidos por la nada del tiempo:

¿Quién persigue en mi cuerpo como a golpes de azada
esta sien imprecisa que va acabando el mundo?

¿Qué deserción la enciende, sin luz, sobre la angustia,
ánima de la fiebre que en su vena atiranta?

[...]

Se me quedó en el borde del descanso

como junto a un abismo, medio cuerpo hacia fuera,
con los ojos abiertos, los cabellos colgantes,
frente a frente a la nada perezosa del tiempo.

No sé dónde la luna medrosa se levanta;
no sé qué nueva imagen me alumbró en su desierto;
qué pecado persigue mis ojos sin herencia,
qué destierro infecunda la razón de mi sangre...

Perdido estoy en cuévano infinito,
sin tacto y sin espera que mi dolor razone.
No sé —¿lo dije?— el sueño, no es tierra de mi raza.
No sé dónde el olvido devana el nacimiento
futuro de mi vida...
[...] (pp. 292-293)

Pero, más allá de las imágenes referidas al cuerpo hay que señalar otra presencia en el texto. En *Insomnio* vislumbramos, por momentos, la representación del mito de Prometeo, el célebre Titán amigo de los seres humanos, castigado por Zeus después de haber robado el fuego a los dioses, para entregarlo a los mortales:

[...]
Me duele el pensamiento, desnudo y agitado
dándome gota a gota por la noche, inconsciente.
Gota a gota, su herida va fluyendo constante,
sobre un papel de arena, carne de inútil tierra.

¿Qué pecado la muerte hunde en la piel del día?...
¿Qué pesada cadena le rueda entre la sombra?...
No sé dónde mi sueño quema su nueva raza;
dónde derrama el pueblo, sin razón, de sus límites.
[...] (p. 292)

Prados retrata el momento en el que Hefesto encadena a Prometeo en el fin del mundo, donde el padre de los dioses lo ha enviado. El castigo no comporta solo las penas corporales, sino también el dolor del alma por el confinamiento. Y es este aspecto de la tragedia de Esquilo lo que interesa excepcionalmente al poeta malagueño, considerando que percibe como parte de sí mismo el tema del destierro, vivido y sufrido en México.

Con respecto a la tragedia griega, el poema se nos presenta bajo la forma de una reescritura mitológica, lo que conlleva algunos cambios y variaciones. Los diferentes personajes presentes en la tragedia de Esquilo no participan en el desarrollo del poema. En el texto desaparecen Hefesto, Fuerza, Bía, Hermes, el coro de oceánidas, Ío y todos los demás. Además, no aparece el episodio del banquete, o sea del engaño a los dioses, ni el robo del fuego. Por el contrario, la escena central es la del castigo, que recordemos

que ocurre en el destierro.

El mito de Prometeo vuelve a aparecer en *Jazmín nocturno*, en el que en vez del robo del fuego Prados emplea la sinécdoque de la luz, no robada por el Titán como ocurre en la tragedia, sino por los seres humanos mismos:

... Al fin, la luna,
yo no sé si al crepúsculo pregunta,
si sus rayos, deben o no dorar
—soñando entre la nieve—,
este o aquel país;
donde los hombres luchan
y luchan siempre,
por la luz de los dioses tan querida. (p. 298)

Además de la reescritura del mito prometeico, en este poema la naturaleza vuelve a asumir una considerable importancia que, junto con sus elementos, como el agua, la yerba, el mar y la flor, desempeña un papel fundamental en la producción de recuerdos asociados a experiencias vividas en España. En particular, la voz poética confirma que el aroma de una flor engendra en su mente otro paisaje olfativo vinculado con la imagen de su país antes del destierro.

El empleo del adverbio “aquí” expresa el nuevo mundo del exilio en un juego de opuestos entre “este o aquel país”:

Yo no lo sé; pero aquí estoy contigo,
agua dormida en paz sobre la yerba
y pienso en una flor
que, junto al mar nacida
casi se ve y es dueña por su aroma,
del mundo que perdí
y el sueño en que recuerdo... (p. 298)

En *La rosa en la mano* el paisaje aparece otra vez bastante despojado, con sus agentes naturales adormecidos, como por ejemplo las hojas silenciosas, el agua agotada, la luna desaparecida y las estrellas apagadas. En resumen, todo lo que podría liberar energía y desprender vida, al contrario, está condicionado por la muerte. El único animal que se entrevé es un pájaro que, de todos modos, ha perdido el “abrigo” de su cuerpo. Y esta pérdida, asociada a los límites de la materia corporal, metafóricamente le otorga libertad:

Ahora, tal vez duerman las hojas
y el agua se retira, sin luna, confiada,
a ensayar el oscuro corazón de otra
fuente...

Desnudo, el mar,
igual que un astro muerto,
yacerá en el reflejo de su olvido...

Quizás el pájaro en la sombra,
sin cuerpo, al fin,
se abandonó a su canto,
y sube en paz, perenne, hacia
la estrella. (p. 95)

En *Vuelta de la sombra* los límites del cuerpo son los del yo poético que gracias al recuerdo vuelve a vivir cuando había franqueado los confines de la materia corporal, aunque en su espíritu se hallaba prisionero, dado que se encontraba bajo el régimen. Entonces ahora goza de más libertad, pero, paradójicamente, sigue percibiendo la cautividad y se ve a sí mismo nada menos que como “carne del infierno”:

¿Adónde, adónde llega,
la piel de lo infinito?...

Si después de haber dado
los límites que el cuerpo
con sombra o con dolor me dibujaba,
hoy, más preso de mí, más diminuto,
temerosa semilla sólo entrego,
infecunda y opaca
–pupila ciega–, carne del infierno

Por lo que concierne la temática corporal, en las últimas estrofas, hay varios momentos en los que el poeta declara haber salido de su cuerpo, haber dejado los límites físicos a favor de otra realidad. Por esta razón no sería exagerado argumentar que las referencias a las salidas de su cuerpo –como ya veremos en los versos que reproducimos a continuación– pueden estar vinculadas a sus continuas crisis nerviosas, bien conocidas por los lectores de Prados, crisis que lo llevan a vivir incluso experiencias extracorporales. Éstas son sensaciones principalmente psíquicas, según las cuales se cree estar flotando en el aire proyectado fuera del cuerpo, a veces experimentadas con acontecimientos de bilocación y de autoscopia, es decir que el individuo percibe y ve su cuerpo desde afuera, como si fuera un observador exterior (Muldoon 2011).

En resumidas cuentas, podemos afirmar que son disociaciones provocadas por varios fenómenos psicológicos y neurológicos y puede ser que Prados haya vivido realmente estas experiencias, según lo que explica en los siguientes versos:

[...]
 Fuera de mí ¿qué mano mueve al sol
 que así le ordena
 su ritmo cotidiano y amoroso?
 [...]
 Hoy, tanto me miré, tanto he salido,
 que he vuelto a ver sus nombres separados.
 He visto el mío, al fin, tan diminuto,
 que al volver a nacer me encuentro ciego.

Pero... ¿en dónde está, pues, el Infinito?... (pp. 310-311)

El motivo del cuerpo aparece también en *Otro amor*, o sea la segunda parte del tercer libro, que incluye treinta poemas, a lo largo de los cuales la voz poética confiesa sentirse afligida y desorientada en el mundo, considerando que no logra encontrar un sentido a su existencia.

La voz en el jardín nos muestra un perfil inédito y fragmentado del cuerpo del poeta, que aborda el dolor físico con un lenguaje hermético y aparentemente absurdo. Pero, al mismo tiempo, expresa de manera concreta rastros de su autobiografía, como demuestran algunos vocablos empleados, propios del campo lexical de la esfera militar: “espada”, “golpe”, “ruinas”, el gerundio del verbo “colonizar”, “campo”, “sangre”, “fuego”, el verbo “desatar”, “ejército” y el término “fronteras”. La terminología utilizada remite a una nueva vida lejos del país de pertenencia del poeta que ha vivido la guerra y que tuvo que huir más allá de los confines nacionales:

Como una blanca espada,
 de golpe por mis ojos
 clavó el dolor mi cuerpo.
 Bajó por mí, pisando mis ruinas;
 colonizando el campo de mi sueño.

Como un rayo de luz mojó mi sangre
 su lágrima de fuego
 y quedé iluminado, perseguido:
 toda mi entraña abierta al nuevo dueño.
 La heredera al dolor de mi locura
 desató las corrientes de su ejército
 y hallando ya mis ojos sin fronteras,
 mi plaza tomó en ellos.

Hoy canto con la flor de mi tristeza
 oculta en el silencio:
 ¿Para qué voy a entrar en la alameda

si no llega a lo Eterno? (p. 330)⁸

2. Emilio Prados en el jardín panteístico. En búsqueda de Dios contra la muerte

El cuerpo y el sentido metafísico de la vida vuelve en *Puñal de luz*, ya que después que en la vida del poeta han quedado solo los sentimientos de melancolía y angustia, no logra gozar ni siquiera ante la presencia de Dios, que podría salvarlo de la soledad, pero que, al contrario, lo encamina con el peso de un cuerpo anónimo hacia el olvido:

Este cuerpo que Dios pone en mis brazos
para enseñarme a andar por el olvido,
no sé ni de quién es.

Al encontrarlo,
un ángel negro, una gigante sombra,
se me acercó a los ojos y entró en ellos
silencioso y tenaz igual que un río. (p. 320)

De todas maneras, cabe destacar que Emilio Prados nunca se ha declarado contra la religión y que entonces no podemos sellar su poesía como apóstata. Aunque no tenemos registro oficial de su afiliación religiosa, es bastante notorio que, hacia el final de su vida, en coincidencia por tanto con los años del destierro, el poeta desafía su obsesión por la muerte con el panteísmo. Hay un poema construido en forma de monólogo que lleva un título que se repite en varios poemas, *La voz en el jardín* (XXVI), en el que abre su espíritu al lector y su interlocutor es nada menos que Dios:

Mírame, ya en el silencio
que otras veces me uncía
con la red que mis venas
sobre el mundo arrastraban,
lejano está, Dios mío.
La red abandonada
como un islote muerto
sin forma y sin calor;
mi voz, perdida...

Turbio me acerco a ti,
no sé por dónde,

⁸ Este texto ya había aparecido con algunas modificaciones en *Memoria del olvido* como *Posesión luminosa* (pp. 133-134).

ni qué fuerza interior
de ti me llama.
Yo me dejo llevar...
Soy como un barco.
Como una nube más
sobre tu cielo. (p. 358)

En la primera parte del poema es fácilmente reconocible el episodio del *Evangelio* de Mateo (4:18-20), cuando Jesús encuentra en el mar de Galilea a los entonces pescadores Simón Pedro y su hermano Andrés, que echan la red en el mar. Y les invita a unirse a él, que los hará pescadores de hombres. Aquí, al contrario, Prados efectúa una reescritura de la Palabra de Cristo, ya que la voz poética se presenta descarriada y con una red –término que repite dos veces, como si quisiera indicar su importancia– abandonada y vacía. El episodio vuelve también en la segunda estrofa, mediante una analogía, cuando en el antepenúltimo verso afirma: “Soy como un barco”.

No obstante el tono de extravío del que sufre el poeta, en el texto vislumbramos un aliento de esperanza, considerando el ímpetu con el que afirma: “Yo me dejo llevar...”. Naturalmente él se deja transportar por la fuerza divina, ya que únicamente Dios puede salvarlo de la sensación de una muerte apremiante.

En la tercera parte de *Umbrales de sombra*, o sea *Constante amigo*, compuesta por trece poemas, el motivo imperante es siempre el de la muerte inminente, puesto que como asevera el poeta en *La muerte y el jardín*: “Sólo la muerte me acompaña y sigue // como constante amigo” (p. 367); y en *La voz del jardín. Soledad* el tono existencialista se vuelve aún más sentencioso: “Una cosa es renacer // y otra vivir con la muerte // para no quererla ver (p. 372).

Además, hay textos que muestran cómo la cuestión tanatológica sea central en la última etapa poética de Emilio Prados; entre los poemas paradigmáticos inherentes a este argumento no podemos dejar de mencionar *De pie bajo un árbol*. Es un poema en octosílabos distribuidos en cuatro tercetos y un dístico, que siguen la técnica de los tercetos encadenados, aunque de modo no regular. El dístico final podría interpretarse como los dos versos iniciales de un terceto final, dado que las rimas respetan el orden del terceto precedente; otra licencia es que la rima del primer verso no es consonante, sino asonante (espero-cuerpo), como también ocurre con el verso central del último terceto (cuerpo-muerto).

Cabe señalar que todos los versos riman, salvo uno: “y otro es cerrar los ojos”, lo cual pone de relieve el vocablo “ojos”, que remite al órgano del cuerpo que trabaja para conectarnos con el mundo circunstante y que con su cierre, que puede ser voluntario, nos permite el retiro y el aislamiento:

Una cosa es estar muerto y otra es cerrar los ojos por temor a estar despierto.	a b (único verso libre) a
Yo sé bien lo que es morir y sé lo que es despertar por temor a no dormir.	c d c
Dejadme morir despierto, que yo no quiero soñar que dormir es estar muerto.	a d a
Lo que quiero es despertar, cuando se acerque a mi cuerpo quien lo tiene que llamar.	d a (asonante) d
Llámeme, que ya lo espero y ya no puedo esperar.	a (asonante) d

Otro poema emblemático con respecto al tema de Tánatos es *Invitación a la muerte*, título homónimo del drama en tres actos del autor mexicano Xavier Villaurrutia. Aparecido en *Memoria del olvido*, el texto de Prados se puede leer como un testamento poético, a partir de los primeros versos en los cuales confiesa:

Estoy aquí, preparado
a caminar por lo eterno
y a soportar el viaje
sin sed y sin llanto.

Mira

la blanca cruz de mi pecho,
signo final de la suma
de mis actos.

Mira el huerto

que, sobre el papel, labrado,
dejo tras mí floreciendo.
Mira el árbol de mi pluma
tendido sobre mi huerto.

En este poema la relación entre la naturaleza y el hombre adquiere algunas connotaciones extraordinarias; a medida que vamos acercándonos al final de la obra, el jardín muda otra vez su tamaño y se convierte en un huerto, como ya había ocurrido antes. Entonces se vuelve algo más pequeño e íntimo, ahora que las cuestiones abordadas se relacionan con el fin de vida del poeta, en cuanto hombre y artista. Y dado que la transcendencia ha tomado el dominio y el argumento central tiene un sentido más profundo con respecto al pasado,

también se debe calibrar el espacio de acción inherente a la sacralidad del momento.

Invitación a la muerte tiene una fuerte tendencia religiosa, en parte panteísta como ocurre en toda la obra de Prados, aunque aquí es innegable la presencia de un hondo sentido cristiano. De hecho, hay varias referencias a la simbología del cristianismo, como por ejemplo demuestra el empleo del vocablo “cruz” –que aparece tres veces, como si el poeta quisiera evocarnos el peso que ha llevado durante su vida–, además de su declaración de estar listo para la eternidad, como precisa en el segundo verso del poema; hay incluso una explícita referencia a la vida de tipo binario, basada en la cohabitación del bien con el mal en cada ser, como leemos a continuación:

[...]
 Detrás de mi cruz, se alzan
 los fantasmas de mis hechos,
 al lado izquierdo los malos
 y a la derecha los buenos,
 para ahorrarle a la balanza,
 de tu justicia, su peso.
 De tanto estar aguardando
 se van cambiando en recuerdos
 y mi cruz, en tu balanza
 y en ti, yo mismo, en mi cuerpo.
 [...] (p. 385)

El término “balanza” remite todavía al sentido cristiano de la existencia, o mejor dicho al momento del traspaso, cuando según el *Evangelio* se nos juzgará en el Juicio Final en base a una evaluación del peso de nuestras acciones pasadas.

Umbrales de sombra concluye su cuarta y última parte con el poema largo *Ángel de la noche*. En él, Prados retoma lo que ha afirmado en los textos anteriores del tercer libro y sigue preguntándose sobre el sentido de la existencia del ser humano, todavía en forma de monólogo, considerando que el ángel, que tendría que ser el interlocutor, nunca dialoga con el poeta:

Yo no me conocía.
 Estaba solo, en medio de la cumbre
 alta y plana del mundo;
 debajo de una noche
 tan honda, tan lejana
 [...]
 Era en ella el silencio
 aún mucho más silencio
 que el silencio del alma,
 porque estaba su sangre
 sin carne, piel, ni huesos,

siendo cuerpo en la noche suspendido
 de pie y ante los ojos:
 universal presencia
 de la sombra, tan hueca,
 que a cada estrella parecía
 poder pasársele
 la mano por la espalda.

Sin carne el mundo así, sin carne el cielo:
 ¡qué angustiada existencia
 la del hombre, esperando
 fuera cada minuto
 el fin del equilibrio!

[...]

Ángel mío: ¿estás aquí?
 Sí; porque este frío,
 que va cuajando mi cintura,
 es –presiento– la luna
 bajo esa noche

[...]

Ángel mío: sé bien,
 que tu verdad pudiera serme irresistible;
 pero sigue cercano a mi cuerpo mortal,
 porque sólo el sonido
 del batir de tus alas misteriosas
 sobre la doble noche de mis ojos,
 me hace pensar que el hombre
 por lo bello persiste y soporta el dolor
 de su terrible sangre inconsistente;
 porque también, a veces él,
 cuando se olvida de sí mismo
 para mirar a los luceros,
 es, como tú, ángel mío,
 un sollozo de Dios
 puesto en el mundo
 y como el mundo, en pena
 sólo por el amor
 del cuerpo más perfecto. (pp. 391-396)

En este texto vuelve a imponerse la atención hacia la importancia del cuerpo, aunque no pretende sustituir otros temas que el poeta ha abordado hasta ahora, como la noche vivida metafóricamente por el alma que aspira a su encuentro con Dios, la belleza del hombre, la tolerancia del dolor físico en el mundo y otros motivos más.

Jardín cerrado termina con su cuarto y último libro compuesto de cuatro partes: *La voz es río*, *Puerta de la sangre*, *El germen que se cumple* y *El cuerpo en el alba*.

En la primera observamos el regreso del tema de la naturaleza, a tal

punto que entre el poeta y los elementos naturales se produce una verdadera identificación, una relación casi de parentesco, como leemos en *Jazmín de la noche*:

[...]
 Y, así, jazmín, por olvido,
 soy tu flor y sueño vivo
 en la noche, entre suspiros
 de amor que, sin ti, perdía
 [...]
 Vengo de la flor, tan lejos,
 que ya desconozco el sueño,
 y, al desconocerlo, entrego
 mi flor entera, a su vida...
 [...] (pp. 409-410)

Y en el poema *Jacinto en el alba* se instaura una relación de igualdad entre la voz poética y el mundo de la naturaleza, cada vez más intensa e íntima, como nos sugiere la serie de paralelismos e identificaciones en el siguiente texto:

Verde y pequeño, entre espadas,
 jacinto, tu flor abrasa.

Mis pies van buscando tierra.
 Todo el jardín es estrella
 de la noche, en que la hoguera
 de tu flor tierna naufraga.

[...]
 Yo estoy, como tú, cautivo
 de aroma. Tu aroma sigo...
 Y, como tú, en él me olvido,
 humilde marfil en llamas...

[...]
 Como tú, al nacer, no olvidas
 el suelo y hasta él inclinas
 tu olor y nieve, flor cándida,
 en él mi desmayo salvas.

[...]
 Y, en ti, contigo, hallo tierra.
 Y de nuevo en la alameda
 la estrella luce entreabierto
 mientras el surtidor canta.
 [...] (pp. 413-414)

En *Árboles*, poema contenido en *Puerta de la Sangre*, asistimos a la unión intrínseca entre el ser del poeta y la madre naturaleza. No se trata solo de una relación amistosa o de parentesco entre el yo poético y los elementos

naturales como los arbustos, sino de una incorporación del jardín en el poeta –y viceversa–, mediante la participación de cada agente del cosmos:

[...]
 –¿Un árbol? – ¡Sólo un árbol!...
 Y mi mano se acerca
 para tocar el tronco
 o el sueño que la asedia.

Mas ¡no hay árbol!...

La mano

abierta, insiste y palpa.
 (Como la piel de un eco
 una sombra resbala.)

Y... ¡otro árbol!

Y voy

y otra vez se me escapa.
 (Sobre mi mano, el viento
 se va cuajando en lágrimas.)

De árbol en árbol voy
 formando mi alameda.
 Del cielo entré en su sombra:
 ahora soy sombra en ella.

¿Sombra en ella?...

¿Y mi cuerpo?...

(Un álamo, sus ramas,
 húmedas por la luna,
 hacia mis hombros baja.)

[...]
 Un árbol y otro y otro
 y ninguno, son todos
 los árboles que llaman... (pp. 419-420)

Cabe subrayar que si en un primer momento el poeta siente el jardín encerrado en sí mismo y le cuesta percibir el sentido de su cuerpo, o en otros términos lo percibe oníricamente como un obstáculo para su fusión total con la naturaleza, de pronto entrevé la luz dentro de sí, como advierte en *Réplica*, texto de *Canción de dos rumbos*:

[...]
 Mira, que el jardín nació.
 –¿En dónde?
 En mi corazón.
 [...]
 ¿Árbol en tu corazón?

–Sangre de luz en mis ramas. (p. 424)

Las voces del jardín asoman en el alma del poeta y ahora él se siente identificado totalmente con la naturaleza y sus elementos, convirtiéndose en árbol gracias al poder del pensamiento y del sueño que lo llevan a una dimensión ascética y mística, aunque todavía no logra gozar plenamente de la presencia de Dios (Lombardi 2000, p. 173). Entonces el poeta tiene necesidad de seguir adelante con su búsqueda del jardín, dado que ya no es suficiente idealizarlo y crearlo en su pensamiento. Lo que falta es el encuentro final, conseguirlo para que pueda ocurrir el matrimonio del alma con la divinidad. A partir del texto 1 de *Un árbol nace*⁹, incluido en la tercera parte del cuarto libro, *El germen que se cumple*, el poeta empieza a formular una serie de preguntas como las siguientes:

Pero el jardín, tan cerrado,
¿en dónde está?
[...]
Jardín sin tiempo, dolor–:
¿dónde está tu cuerpo?
¿hacia dónde huye?...
«El misterio nos hace vivir»
lo sé, jardín cerrado;
pero... ¿en dónde tu misterio?
[...] (p. 436)

Y el poeta se contesta a sí mismo e ilumina al lector acerca de su misterio, revelándonos cómo y dónde encontrarlo en la naturaleza:

[...]
Pero búscame en el árbol.
Bajo la sombra del árbol.
Verde, en la tierra, a su sombra;
tierno en la yerba, en la sombra
del árbol:
¡toda mi sangre a tus labios!
[...] (p. 444)

O sea que ha llegado a la conclusión de que el jardín está cerrado y guardado en sí, como admite en el texto 5 de *El germen que se cumple*:

[...]
(Semilla soy, fecundada
del tiempo, en la tierra eterna...)

⁹ En la primera edición de *Jardín cerrado* este poema llevaba el título *El germen que se cumple*.

–Semilla, no, cuerpo y luz
hacia arriba...

¿Y árbol ya?

–¡Árbol! (p. 436)

En conclusión, para terminar este estudio de *Jardín cerrado* hace falta comprobar, como sugiriera San Juan de la Cruz, si la esposa logra encontrar a su esposo y el poeta alcanza su unión con Dios; o si no consigue ir más allá de la incorporación panteística de su alma en la naturaleza. El poema *El cuerpo en el alba*, que es el título homónimo de la cuarta y última parte del libro cuarto, resulta eficazmente explicativo:

Ahora sí que ya os miro
cielo, tierra, sol, piedra,
como si al contemplaros
viera mi propia carne.
[...]
Hoy, siento que mi lengua
confunde su saliva
con la gota más tierna del rocío
y prolonga sus tactos
fuera de mí, en la yerba
o en la oscura raíz secreta y húmeda.
[...]
Hoy sí, mi piel existe,
mas no ya como límite
que antes me perseguía,
sino también como vosotros mismos,
cielo hermoso y azul,
tierra tendida...

Ya soy, Todo: Unidad
de un cuerpo verdadero.
De este cuerpo que Dios llamó su cuerpo
y hoy empieza a sentirse
ya, sin muerte ni vida,
como rosa en presencia constante
de su verbo acabado y, en olvido
de lo que antes pensó aun sin llamarlo
y temió ser: Demonio de la Nada.

Lo que se desprende de la lectura de este poema es que al final la voz poética logra unirse a la totalidad representada por un Dios que vive panteísticamente en la naturaleza (véanse los elementos citados, cuales “tierra, cielo, sol,

piedra”) y, al mismo tiempo, por un Dios cristiano que crea sus criaturas a su imagen y las ama sin reservas. El poeta se deshace de sus límites corporales y se vuelve, como diría Huidobro, “un pequeño Dios”, un verdadero poeta, un creacionista de su materia literaria, sin experimentar el miedo del fracaso y de la nada.

3. Conclusiones

La experiencia del exilio de Emilio Prados es indiscutible, aunque no podemos ignorar que haya experimentado varios tipos de destierro, porque cuando abordamos el tema del exiliado no tenemos que detenernos en las apariencias. Por su parte, Ilie distingue: «entre exilio “residencial”, que afecta a la totalidad de la población de la España peninsular en lo que se refiere a emigrados y emigrantes, y el exilio “interior”, limitado a los sectores descontentos dentro de esa población en relación con esa cultura oficial» (1981, p. 11). De todos modos, Ramírez pone en duda esta clasificación de tipo binario y asevera que estamos acostumbrados a aceptar la idea errónea según la cual solo el que se queda en su país vive el exilio interior, y el más de las veces este exilio está asociado únicamente a la esfera política. En efecto, si aceptamos la propuesta de Ilia, el exiliado interior piensa y vive en disonancia con el régimen o el sistema político vigente, como en el caso de los españoles que se quedaron en España durante el franquismo, en vez de ser desterrados o de haber elegido espontáneamente ir a otro lugar.

En definitiva, hay que considerar que existen diversas facetas del exilio interior, ya a partir de su denominación incierta, dado que hay quien habla de exilio residencial y quien de exilio interior. Este último término fue acuñado en 1958 por el periodista y escritor español Miguel Salabert, que lo utiliza en un artículo sobre la España de Franco, titulado *L'exil intérieur*, en el semanario francés “L'Express”. La locución tuvo tan éxito que en 1961 Salabert volvió a emplearla como título de su novela *El exilio interior*, edita en París en traducción de Claude Couffon.

El insilio o exilio interior es de carácter más íntimo y se percibe mediante una elaboración interior en el ánimo del ‘exiliado’, el cual experimenta un profundo sentido de aislamiento y extrañamiento frente a la sociedad en la que vive, independientemente del hecho de que se encuentre en su propia patria o en el extranjero. Éste es el caso de Emilio Prados, que no experimenta solo el exilio residencial, sino también el interior en un país al que tiene que agradecer por su acogida, pero en el que nunca se sentirá integrado.

Jardín cerrado es una obra representativa del exilio mexicano del poeta, pero al mismo tiempo nos ofrece una amplia gama de lecturas; en

nuestro caso, nos hemos propuesto hacer hincapié en la representación de la naturaleza en esta obra de Prados, mediante un estudio de la relación establecida entre el poeta como ser humano y la madre naturaleza. En conclusión, podemos afirmar que, gracias a su contacto con los elementos del mundo vegetal, se produce en el poeta un enriquecimiento espiritual, una correspondencia que lo empuja a identificarse por ejemplo con los árboles, para luego madurar una visión panteísta y metafísica del cosmos, liberándose metafóricamente de los límites del cuerpo y poder subir a una realidad trascendente, no exenta de la presencia del Dios cristiano.

En última instancia, cabe subrayar que además de los motivos de la naturaleza y del cuerpo, existe en la poética de Prados una tendencia casi obsesiva hacia la dimensión tanatológica. ¿Cómo interpretar esta manía psicótica? ¿Aspiración al suicidio o simplemente interés filosófico hacia otra realidad? Para poder dar una respuesta plausible, nuestro punto de partida debe empezar necesariamente con una constatación más amplia acerca de *Jardín cerrado*. Lo que notamos mediante la lectura del motivo de la muerte en Prados es que ella es siempre impelente, pero nunca amenazante o intimidante. Al contrario, ella coincide con algo de reconfortante y paradójicamente pacífico. En resumidas cuentas, la visión de Tánatos en Prados concuerda con los juegos de palabras con los que otro poeta contemporáneo y precisamente mexicano, Xavier Villaurrutia, trata serenamente el fin de la vida. Recordemos su poema *Volver*, contenido en su obra maestra *Nostalgia de la muerte*, con el que expresa su voluntad de regresar a los orígenes, a la nada, después de haber vivido lo que los cristianos llaman el exilio, que es la vida terrenal:

Volver a una patria lejana,
 volver a una patria olvidada,
 oscuramente deformada
 por el destierro de esta tierra.
 ¡Salir del aire que me encierra!
 y anclar otra vez en la nada.
 La noche es mi madre y mi hermana,
 la nada es mi patria lejana,
 la nada llena de silencio,
 la nada llena de vacío,
 la nada sin tiempo ni frío,
 La nada en que no pasa nada. (p. 72)

Poema de la nada o de la vida el de Villaurrutia, al que Prados parece hacerle eco cuando escribe:

[...]
 Muerto mi cuerpo, en mi alma

vivirá el mundo cautivo.
 El mundo muerto, en mi alma
 se alzaré mi cuerpo vivo.
 Vencida tengo a la muerte
 que anduve el mismo camino
 [...] (p. 375)

Es tal vez pertinente concluir estas reflexiones recordando lo que Octavio Paz sugiere en *El laberinto de la soledad* con respecto a la representación de la muerte en los mexicanos:

[...] Para los antiguos mexicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía insaciable. La vida no tenía función más alta que desembocar en la muerte, su contrario y complemento; y la muerte, a su vez, no era un fin en sí; el hombre alimentaba con su muerte la voracidad de la vida, siempre insatisfecha. El sacrificio poseía un doble objeto: por una parte, el hombre accedía al proceso creador (pagando a los dioses, simultáneamente, la deuda contraída por la especie); por la otra, alimentaba la vida cósmica y la social, que se nutría de la primera. [...] Los muertos [...] desaparecerían al cabo de algún tiempo, ya para volver al país indiferenciado de las sombras, ya para fundirse al aire, a la tierra, al fuego, a la substancia animadora del universo. (Paz 1998, p. 21)

En definitiva, podemos afirmar que puede ser que el exilio en México haya sido demasiado impactante para Emilio Prados, al punto de hacerle preferir muchas veces la vía del silencio y la soledad en lugar de adherir a los grupos de intelectuales españoles que allí solían congregarse. Sin embargo, cabe observar que el poeta ha logrado integrarse en la cultura nacional, ya que al igual que la mayoría de los mexicanos, Prados celebra la vida y sobre todo la muerte en su obra, puesto que como nos ha mostrado en *Jardín cerrado* su deseo de alcanzar la transcendencia del más allá se ha realizado, de modo que no tiene nada que envidiar a los máximos poetas de México con respecto a este tema, cuales fueron José Gorostiza y Xavier Villaurrutia. Sin duda construir una obra poética como la de Emilio Prados ha sido una manera excepcional de abordar y vencer los límites impuestos por el destierro y el exilio interior.

Nota biográfica: Carmelo Spadola es Doctor de Investigación en Lenguas, Literaturas y Culturas Comparadas por la Universidad de Florencia y ha obtenido su acreditación como Profesor Asociado en Hispanismo por el Ministerio de Educación Italiano. Trabaja en la Universidad de Padua, Lecce y Catania donde enseña lengua y literatura española. Se

ocupa de la temática del paisaje literario, de ecocrítica, de exilio e insilio, de la reescritura de los mitos clásicos en la literatura contemporánea y de la relación entre poesía y melancolía. Ha publicado *El paisaje literario en las voces femeninas del Uruguay del siglo XX* (2018), *Il linguaggio poetico di César Moro* (2019), la versión italiana de *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia (2019), además de varios ensayos y resultados de investigación en revistas científicas. Ha organizado y participado en distintos congresos internacionales y dirige el grupo de investigación permanente *El paisaje literario. Naturaleza, cultura y bestiarios de géneros en la literatura de lengua española..*

Dirección del autor: carmelo.spadola@unisalento.it

Agradecimientos: Quisiera dar las gracias a los Proff. Martha L. Canfield y Diego Símini por haber compartido conmigo la preparación del congreso y de esta publicación.

Bibliografía

- Altolaguirre M. 1986, *El caballo griego. Reflexiones y recuerdos (1927-1958)*, Istmo, Madrid.
- Aznar Soler M., López García J.R. 2011, *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Editorial Renacimiento, Sevilla.
- Blanco Aguinaga C. 1962, *Vida de Emilio Prados*, “Índice”, n. 168, diciembre, pp. 15-17.
- Bodini V. 1988 [1963], *I poeti surrealisti spagnoli. Nuova edizione a cura di O. Macrí*, t. I – II, Einaudi, Torino.
- Caballero Wangüemert M.M. 1987, *La vivencia del exilio en Emilio Prados*, en B. Torres Ramírez, J.J. Hernández Palomo (coords.), *Andalucía y América en el siglo XX: Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América, Escuela de Estudios Hispanoamericanos-CSIC*, Sevilla, pp. 131-138.
- Chica Hermoso F. 1995, *Emilio Prados: una visión de la totalidad (biografía y poesía): de los orígenes a la culminación del exilio*, Universidad de Málaga, Málaga.
- Chica Hermoso F. 1999, *Emilio Prados 1889-1962*, Residencia de Estudiantes, Madrid.
- Díaz Silva E. 2018, *Las heterodoxias del exilio: Emilio Prados a través de su correspondencia*, en Ead., A. Reimann, R. Sheppard, *Horizontes del exilio: nuevas experimentaciones a la experiencia de los exilios entre Europa y América Latina durante el siglo XX*, Ediciones de Iberoamericana 101, Madrid.
- Hernández P. 1988, *Emilio Prados: la memoria del olvido*, Universidad de Zaragoza – Secretariado de Prensas Universitarias, Zaragoza.
- Ilie P. 1981, *Literatura y exilio interior (escritores y sociedad en la España franquista)*, Editorial Fundamentos, Madrid.
- Larrea J., *Ingreso a una transfiguración*, en E. Prados [1946] 2000, *Jardín Cerrado*, Cuadernos Americanos, México.
- Lida C.E. 1991, *Del destierro a la morada*, en J.M. Naharro-Calderón (coord.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿adónde fue la canción?*, Anthropos, Barcelona.
- Lombardi V.R. 2000, *Una épica del espíritu: el poemario Jardín cerrado de Emilio Prados*, “Milenio. Revista de arte y ciencia” 4, pp. 159-175.
- López I.-J. 1989, *Larrea y Prados: la poesía como mística y transfiguración*, “Nueva Revista de Filología Hispánica” 37 [1], pp. 221-236.
- Merleau-Ponty M. 1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris.
- Muldoon S. [1973] 2011, *Projection of the Astral Body*, Muller Press, Zürich.
- Pascual Buxó J. 1996, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, UNAM – IMC, México.
- Pascual Buxó J. 2006, *Sor Juana Inés de la Cruz – lectura barroca de la poesía*, Editorial Renacimiento, Madrid.
- Pascual Buxó J. 2010, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, UNAM, México.
- Paz O. [1950] 1998, *Todos Santos, Días de Muertos*, en *El laberinto de la soledad*, FCE, Madrid.
- Paz O. 1938, *Voces de España (Breve Antología de Poetas Españoles Contemporáneos)*, Ediciones Letras de México, México.
- Porteous Douglas J. 1985, *Smellscape*, “Progress in Human Geography” 9 [3], pp. 356-378.
- Prados E. [1946] 2000, *Jardín cerrado*, Cuadernos Americanos, México.

- Prados E. 15 de septiembre de 1939, *Primer Insomnio*, en *Tres Canciones de Despedida y un Insomnio*, “Letras de México” II [9], p. 3.
- Prados E. 1942, *Tres tiempos de soledad*, en “Cuadernos Americanos” I [4], julio-agosto, pp. 175-180.
- Prados E. 2014 [1946], *Jardín cerrado*, edición, introducción y selección de F. Chica.
- Preto A. 2016, *Per una grammatica dell’interiorità: la solitudine*, en Id., *Il cielo nascosto. Grammatica dell’interiorità*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Remacha B. 2020, *Franco creó 300 campos de concentración en España, un 50% más de lo calculado hasta ahora*. https://www.eldiario.es/sociedad/franco-campos-concentracion-espana-calculado_1_1164756.html *creó 300 campos de concentración en España, un 50% más de lo calculado hasta ahora (eldiario.es)* (23.12.2021).
- Sanchis-Banús J., Prados E. 1995, *Correspondencia (1957-1962)*, J.M. Díaz de Guereñu, Pre-Textos, Valencia.
- Valender J. 2002, *Los pasos perdidos: Emilio Prados sale al exilio*, en F. Chica, J.M. Espinasa, J. Valender, P. Altolaguirre, et al. (eds.), *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las terceras jornadas (dedicada a Emilio Prados)*, Colegio de México – Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, México.
- Valender J., Rojo Leyva G. 2006, *Poetas del exilio español: una antología*, El Colegio de México, México.
- Villaurrutia X. [1938] 2015, *Nostalgia de la muerte*, FCE, México.
- Villaurrutia X. 2019, *Nostalgia della morte*, introduzione, traduzione e note a cura di C. Spadola, Edizioni Centro Eielson, Firenze.
- Zambrano M. 1977, *Pensamiento y poesía de Emilio Prados*, “Revista de Occidente” 15, pp. 56-59.

© 2022 University of Salento - Coordinamento SIBA



<http://siba.unisalento.it>