

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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