VOCES Y ECOS DE EXILIO EN UN MODELO DE LA POESÍA DE «POSGUERRA» (1939-1944)

JOSÉ MARÍA NAHARRO-CALDERÓN
University of Maryland at College Park

La historiografía de la literatura y nuestra percepción del canon están basadas en postulados unidos más a la causalidad histórica que a los formalismos literarios. Con ello, no quiero decir que la obra literaria esté apartada de su circunstancia sociohistórica, pero sí matizar que en gran parte depende de un sistema autónomo de relaciones o literariedad. Este problema de nomenclatura siempre se plantea cuanto utilizamos premisas extraliterarias para sentar categorías que analizamos fundamentalmente con métodos formales. De ahí, por ejemplo, la insatisfactoria categorización generacional que permea nuestra periodización literaria.

Un problema de esta índole lo plantea la llamada «literatura de posguerra». Tradicionalmente, por motivos bien conocidos, sólo se incluían en ella, aquellos textos producidos en la España del interior. Pero en la actualidad, cuando se trata de considerar obras del exilio, o bien se estudian autónomamente, o les damos validez dentro de la corriente de la literatura del interior, porque manifiestan rasgos de una labor iniciada antes: así se suele proceder por ejemplo, con libros acumulativos como *Cántico* o *La realidad y el deseo*. Otras veces, el canon ignora el corpus del destierro por falta de ediciones en el interior. Por ello, me parece que, pasada la época de oscurantismo político, todavía mantenemos unos presupuestos y una nomenclatura inadaptados para abarcar la literatura del exilio. Seguimos admitiendo como premisa de trabajo no suficientemente cuestionada que la literatura de posguerra, salvo excepciones, generalmente corresponde a la del interior de España, mientras que la del exilio todavía se estudia en compartimentos estancos.

Con el cambio democrático surgió el reconocimiento y difusión de la literatura del exilio. Pero irónicamente esta labor de revisión se vio recuperada y en-

turbiada por la aparición de un nuevo término. Me refiero a la prótesis crítica de «exilio interior» como lo postulaba Paul Ilie en su *Literatura y exilio interior* de 1981.[1] A mi parecer, el concepto, tomado del acertadísimo título de la novela del exiliado Miguel Salabert, ha contribuido a prolongar esta vieja perspectiva estrecha de miras, respecto a la literatura de posguerra.

Primero, porque la ignorancia del interior respecto al exilio precisaba y todavía requiere una labor de recuperación y estudio de los materiales del destierro. Segundo, porque con el concepto «exilio interior», la atención crítica privilegiaba de nuevo la literatura peninsular al fijarse en textos ya conocidos, cuando lo necesario quizá hubiera sido estudiar el canon del exilio con una perspectiva de interior y destacar la incapacidad del interior para subsistir sin el exilio. Tercero, porque la discriminatoria e incompleta categoría de la «literatura de posguerra» parecía lograr una legitimación de la que carecía anteriormente. Efectivamente, con el término «exilio interior», se incluye el destierro como uno de los factores determinantes de la literatura de posguerra, pero por otro lado, del signo «posguerra» parece excluirse la característica esencial de todo exilio, es decir, la forzosa separación territorial. Con ello, la literatura de posguerra incorporaba el estudio del exilio, sin tener necesidad de tocar el canon surgido más allá del territorio español. Tras esta operación de imagen, el signo «posguerra» parecía asimilar el concepto de separación, propio del signo «exilio». Se deslizaba hacia la polisemia del «exilio» mientras adoptaba una «nueva» máscara, una postura monolítica al excluir de su significante el necesario desplazamiento sémico y territorial del destierro.

Además, el campo referencial de «posguerra» esgrime otra falacia. Con el término «posguerra», generalmente asociamos la idea de un período en el cual cesan las hostilidades entre dos o varias partes enfrentadas, para dar paso a una dialéctica diferente de la antagonista. Bien sabemos que históricamente, la posguerra española no fue un modelo pacífico, ni representó tampoco un período de aceptación cicatrizante. Al contrario, sí lo fue de exclusión y de ausencia, rasgos que como hemos visto parecen mantener su equivalente literario.

A su vez, hay que pensar que en la dicotomía interior/exilio, el término pleno parece ser el de interior, pues señala el origen, el centro de producción cultural, mientras que exilio es un signo complementario y periférico. Pero si nos fijamos en «exilio» como término suplementario, también advertiremos que denuncia la insuficiencia terminológica de «posguerra» o «interior». He utilizado aquí la idea de un suplemento, como sinónimo de lo que completa una entidad parcial. Hemos visto que «posguerra» o «interior» excluyen históricamente el núcleo de textos del destierro. Pero paradójicamente «posguerra» e «interior» muestran su falta de plenitud al requerir la carga complementaria del suplemento «exilio», al término que intentan excluir. Recordando a Jacques Derrida, diría

1. Madrid, Fundamentos.

que los términos «interior» y «posguerra», irónicamente sólo pueden ser suplementarios del término exilio.[2] Es decir, que al invertir los términos, podemos privilegiar «exilio» a costa de «interior» y «posguerra» porque éstos están histórica y formalmente marcados por la exclusión y la intolerancia que causa toda expatriación. Y en este sentido, volvemos a comprobar como el término «exilio interior» ratifica mi idea de la falta de plenitud del paradigma «posguerra». Al contrario, como sinónimo de interior, como norma de lo completo, de lo no periférico, de lo no excluido, el signo «posguerra» se torna ahora suplementario de «exilio», pues irónicamente es «exilio» y no «interior» el sema dominante del signo «posguerra».

Consecuentemente, «posguerra» es una categoría muy problemática: histórica y formalmente inapropiada, estrecha de miras, incapaz de asimilar el conjunto de relaciones formales que establecen los discursos literarios de esa época. Con ello, quiero también comprobar, que algunos de estos textos, del interior como del exilio, funcionan precisamente dentro de esta economía general de destierro, rasgo semántico dominante para el período. Es decir que se presentan como respuestas a un sentimiento común de desarraigo, de perplejidad ante la historia y de inseguridad ante la «paz». Son ejemplos de la necesidad de insertar la voz «exilio» en un modelo permeable cuya economía apele a la escisión y la diversidad de lo que tan problemáticamente llamamos «posguerra». Con ello, me refiero al caleidoscopio intertextual que conforman textos de muy diversas procedencias: del interior oficial y lo que he llamado en otra parte «disidente» del exilio, de otras lenguas peninsulares, de las comunidades receptoras del destierro, etc...

Pero no puedo adelantar ahora más sobre este modelo, pues me llevaría por otra senda de la que quiero hoy pisar. Ahora me conformaré con rastrear algo de este juego de diferencias ya señalado al cotejar cinco textos aparentemente diversos. Me refiero a cuatro poemarios, escritos en el destierro, uno de ellos en catalán y otro en el interior. Son *En el otro costado* de Juan Ramón Jiménez. «Las nubes» y «Como quien espera el alba» de Luis Cernuda, *Elegies de Bierville* de Carles Riba y *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre. Los cinco se escriben en el primer lustro de la posguerra. Todos ellos representan un momento fundamental en el ámbito de sus respectivas obras. Para Jiménez, el abandono del sujeto moderno de la lírica de los años 30 y la aparición de un sujeto posmoderno y fragmentado; para Cernuda, la búsqueda cada vez más acentuada de un interlocutor transcendente en sus poemas; para Carles Riba y Vicente Aleixandre, libros que los consagran como mentores poéticos de diversos grupos líricos en lengua castellana y catalana.

Común a los cinco volúmenes es la noción de espacios alternativos ya presentes en sus respectivos títulos. En el caso de Jiménez, el indefinido costado

2. Ver *De la Grammatologie*, París, Seuil, 1967, pp. 203 y ss.

señala el ámbito disperso del destierro, ya que es imposible determinar cual es el anclaje original del costado aludido. Para Cernuda, los títulos de sus dos libros miran hacia entornos etéreos (nubes y alba), olvidando la perspectiva terrena que parecía haber abrazado en el último poema de *Donde habite el olvido* pero ratificando la tradición neorromántica anterior. En el caso de *Elegies de Bierville*, y al modo de *Primavera en Eaton Hastings* de Pedro Grafias, se apunta a su producción en tierra extranjera, y como toda composición fúnebre en los espacios móviles de la memoria. Y *Sombra del paraíso* también aspira a inalcanzables entornos míticos.

La configuración espacial de los textos confirma lo dicho respecto a los títulos. Habría que destacar que los espacios cronotópicos (de dirección espacial en el tiempo) y topográficos (referenciales) nos acercan en todos ellos a entornos míticos. «Espacio» de Juan Ramón aspira por su disposición textual a una especialización del tiempo, a una sincronía de lectura, a eliminar la anécdota «sin asunto concreto, sostenido sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesivas, es decir, por sus elementos intrínsecos, por su esencia», nos dice el poeta en la explicación previa.[3] Por consiguiente se trata de un ejercicio de escritura circular donde ésta transciende la contingencia histórica para insertarse en la sucesión natural, en la repetición mítica: «Que fuera la sucesiva expresión escrita que despertara en nosotros la contemplación de la permanente mirada inefable de la creación; la vida, el sueño o el amor».[4]

En «Las nubes» de Cernuda, varios poemas se dedican a una sistemática labor de superación y eliminación de la inestable condición histórica. Así en «Impresión de destierro» España queda reducida a un signo aislado, inconexo de su referente: «Un nombre. / España ha muerto».[5] En «Un español habla de su tierra» el signo patrio cobra valor de veneno, pues la memoria de la tierra del sujeto se ha impuesto a la existencia y la ha convertido «sólo en una larga espera».[6] Para evadir los enajenantes espacios cronotópicos de la memoria histórica que paralizan completamente las acciones del sujeto desterrado, se buscan los espacios circulares del mito. Así en «Elegía I», la España histórica de la Guerra Civil se ha convertido en la España sagrada que puede sobrevivir a la muerte y superar la barrera negativa del tiempo: «Tu pasado eres tú / Y al mismo tiempo eres / La aurora que aún no alumbra nuestros campos».

El poema que cierra el volumen, torna sus ojos hacia el espacio simbólico de El Escorial, el cual combina en sus muros el ejemplo del recuerdo y la capacidad para trascender el tiempo. La elección de El Escorial es doblemente significativa: por un lado concluye el proceso de eliminación de la temporalidad para

3. Juan Ramón JIMÉNEZ, *En el otro costado* (ed. Aurora de Albornoz), Madrid, Júcar, 1974, p. 129.
4. JIMÉNEZ, p. 129.
5. Luis CERNUDA, *Poesía completa*, Barcelona, Barral, 1977 [2], p. 251.
6. CERNUDA, p. 269.

sacar a relucir su transcendencia; por otro, surge como muestra textual sagrada de una generación española que a través de sus símbolos, ignoraba la historia: «El himno de los hombres / Que no supieron cosas útiles / Y despreciaron cosas prácticas».[7] El sema dominante «piedra» de este ámbito se apoya en la propia naturaleza que lo sostiene «al coro de montañas sujetándola».[8] Por ello, augura su perseverancia más allá de la imperfecta imagen textual del poema que lo quiere captar, pues el texto «es tan solo una imagen» y el tiempo aparece «como un sueño», mientras sobre el poema se levanta la dureza del mito, «tu voluntad de piedra».[9] Como bien señala Juan Eduardo Cirlot, «la piedra constituye la primera solidificación del ritmo creador, la escultura del movimiento esencial. La piedra es la música petrificada de la creación».[10]

Este mismo afán petrificante del mito se refleja en *Elegies de Bierville*. El espacio cronotópico de los poemas nos lleva a la Grecia clásica, mientras que la segunda elegía asciende directamente a la memoria mítica del promontorio ateniense de Sunion. También aquí el sujeto abandona el lacerante recuerdo histórico para acogerse a la protección del templo que vela «per l'exiliat que entre arbreres fosques t'albira / súbitament, oh precís, oh fantasmal! i coneix / per ta força la força que el salva al cops de fortuna, / ric del que ha donat, i en sa ruina tan pur».[11]

También apela concretamente al mito el poema «Mensaje» de *Sombra del paraíso*. Allí se les invita a despojarse de todos los signos de la temporalidad «los / artefactos tristes, / tristes ropas, palabras, palos ciegos, metales» para así poder entrar en los ámbitos eternos «de la mar, de la luz, de la dicha inviolada».[12]

¿Por qué esta fijación en la repetición de la especialización del tiempo? ¿por qué el temor a la historia en todos estos libros, que la historiografía de posguerra siempre nos ha presentado como productos de escrituras inconexas? Primero, porque todos ellos responden a lo que un ya clásico ensayo de Joseph Frank titulaba en 1945, «Spatial Form in Modern Literature»,[13] es decir que se insertan en la corriente postsimbolista mallarmeana que buscaba un lenguaje de la ausencia y no de la presencia. Más relevante para nuestro propósito, es notar que la tendencia generalizada de buscar paraísos míticos implica una singular preocupación por escapar de la tradición histórica, algo nada incomprensible si

7. CERNUDA, p. 274.
8. CERNUDA, p. 275.
9. CERNUDA, p. 276.
10. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978, p. 362.
11. Carles RIBA, *Elegies de Bierville*, Madrid, Visor, 1982.
12. Vicente ALEIXANDRE, *Sombra del paraíso* (ed. Leopoldo de Luis), Madrid, Castalia, 1982, p. 146.
13. Reimpreso en *The Widening Gyre*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1973, páginas 3-62.

consideramos que se trata de poemarios escritos poco después o durante el conflicto civil. Pero sí es notable que el mito aparezca con tal unanimidad de criterio. Como decía Frank tomando ideas de Wilhem Worringer, la tendencia plástica de ir del naturalismo hacia la especialización geométrica en arte, era indicativa de que la relación entre el hombre y el cosmos era inarmónica. La topografía mítica de estos libros ratificaba esta rotura y defendía a través de los textos un tiempo cíclico, mito que para Frank se expresaba apropiadamente en la forma espacial.

Por consiguiente, estos poemas sirven de alternativas para escapar a la pesadilla histórica. Ante esta negatividad, por lo menos ofrecen el consuelo del insomnio mítico. Pero es muy curioso observar que esta aceptación mística como forma de distanciación ante la historia e implícitamente de la contingencia del desastre civil, tampoco era ajena a la línea «oficial» del interior. Me refiero a aquellos intelectuales del interior que tornaban y tornarían sus miras hacia la genética esencial del 98 y a la insuficiencia biológica de la sangre goda defendida por Ortega y parodiada por Luis Martín Santos en *Tiempo de silencio*. En el caso del mítico Escorial, no hace falta recordar que Cernuda, ironías de la historia, coincidía en su símbolo, con aquel mismo grupo de neonoventaiochistas que lo tomarían como título de la revista del interior de mayor visibilidad en aquel primer lustro.

Si a esta predilección por el mito se le añade el hecho que responde a una concepción estética propia del romanticismo, ya que el remedio temporal que ofrece, se basa precisamente en su arcaísmo, no nos extrañará que la configuración generalizada de las voces poéticas de estos poemas sea la del poeta vate y origen de la creación. Así es el enunciador de «Espacio» que se presenta igual a los dioses: «Los dioses no tuvieron más sustancia de la que tengo yo. Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y todo lo por vivir».[14] La voz del poema «Las ruinas» de «Como quien espera el alba» se lamenta de «la sed de eternidad, que hace al poeta».[15] La de *Elegies* se sabe hijo de héroes, «Home entre els homes jo, contra els déus el / meu Déu» y como en «Espacio» «era en la llibertat i en cel de la meva paraula, / transfigurat pel déu que en els meus anys ha sofert; / sota els meus ulls, la terra vivia per mi».[16] También en el caso de Aleixandre, en línea con Hölderlin, como mostró Gonzalo Sobejano,[17] el poeta es el privilegiado sujeto que recuerda la época mítica cuando los dioses poblaban los espacios de los mortales, el único que puede elevarse a las alturas celestiales y dominar la inmensidad: «poeta, que sentiste en tu aliento / la embestida brutal

14. JIMÉNEZ, p. 61.

15. CERNUDA, p. 283.

16. RIBA, pp. 68 y 64.

17. «Sombra del paraíso, ayer y hoy», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CCCLII-CCCLIV (1979), pp. 370-383.

de las aves celestes, / y en cuyas palabras tan pronto vuelan las poderosas / alas de las águilas / como se ve brillar el lomo de los calientes peces / sin sonido».[18]

Pero en ningún caso este aparente refugio que parecen ofrecer los nuevos espacios míticos de los textos corresponden a una tradición poética anclada en la seguridad de la palabra. A pesar de sus rasgos postsimbólistas y su tendencia espacial, todos los poemas se insertan en una lengua que dista mucho de la plenitud y la transparencia de la modernidad. Aunque trencen en todos los casos coronas elegíacas que sustituyan la pérdida histórica, y cuya formalización particular no tengo tiempo de discutir aquí, estos adornos mortuorios distan mucho de no marchitarse. En «Espacio» la palabra refleja su incapacidad para eternizarse pues a pesar de que se presente como «la suma que no resta» «el nombre no inventado» también es lo que «nos decimos sin saber lo que nos decimos». Los signos aparentemente plenos se destruyen con el mito, comparado a una «fuga raudal de cabo a fin».[19] La imagen de la fuga señala por un lado la aversión y por otro lado la repetición de la composición musical en otra octava. Se trata de un sintagma clave que muestra la diferencia del signo dispersa por todo el poema. Como comenta el narrador de *Point counter Point* de Aldous Huxley, «cada parte se halla siempre sola, separada, individual. "Yo soy yo —afirma el violín—; el mundo gira a mi alrededor". "A mi alrededor" —reclama el violoncelo.... "A mi alrededor" —insiste la flauta. Y todos tienen igualmente razón y dejan de tenerla».[20]

También la voz poética de «A un poeta futuro» se sabe perecedera a pesar del espacio protector del poema pues el texto se diluye bajo «nombres ya idos» por lo que su afán sincrónico depende de la reescritura del lector futuro, ya que la preservación de los signos del sujeto siempre precisa la cooperación de un enunciado trascendente.

El sujeto aparentemente absoluto de *Elegies* se postula como mago de las palabras ya que «la meva presència amb cor violent us completa, mots!».[21] Pero de nuevo en clara intertextualidad con Jiménez exclama con desesperación: «déus! els mots són només per a entendre'ls: / són el començament, just un senyal del sentit. / Semblen predecir-nos camí del misteri i ens deixen / foscos davant d'un brocat, tristos a un eco que / fuig».[22]

Finalmente, en *Sombra del paraíso*, las palabras del poeta salvan pero no tanto, pues su «inmensa lengua profética [...] ilumina palabras que dan muerte a los hombres».[23] Por eso, al poeta se le recomienda que tire el libro, incapaz de ser el doble del universo, «Sí, poeta; arroja este libro que pretende encerrar / en

18. ALEIXANDRE, pp. 83-84.
19. JIMÉNEZ, pp. 61-62.
20. (Traducción de Lino Novás Castro), Barcelona, Edhasa, 1972 [2].
21. RIBA, p. 64.
22. RIBA, pp. 42 y 44.
23. ALEIXANDRE, pp. 84-85.

sus páginas un destello de sol» y que utópicamente se hunda directamente en el referente celeste sin la mediación de la palabra.

Lo que consiguen aunar estos textos es la tensión entre la cíclica plenitud espacial de los poemas y la deconstrucción temporal de los signos, dicotomía de lo pleno y lo excluido, de lo interior y lo exiliado, que veíamos determinaban la tensión del paradigma «posguerra». La tendencia generalizada de querer y no poder cubrir el jirón bélico con un lenguaje plenamente sustitutivo, también señala el dilema planteado entre mito e historia, entre interior y exilio. Vuelve a reiterar la necesidad de confrontar textos del exilio y del interior con amplitud metodológica y una mayor claridad en cuanto a los paradigmas de trabajo. Esto nos permitiría empezar a tejer un nuevo modelo para nuestra «posguerra», colección todavía muy remendada y pasada de moda.