OpenEdition Journals

SEARCH Tout OpenEdition

Mélanges de la Casa de Velázquez

Nouvelle série

52-1 | 2022
Les espaces alternatifs du politique (monde atlantique, XVIIIe-XIXe siècles)
Miscellanées

Puentes de poesía entre el interior y el exilio

Enrique Azcoaga y sus proyectos desde Argentina[1]

Ponts de poésie entre l'intérieur et l'exil. Enrique Azcoaga et ses projets depuis l'Argentine

Poetic connections between the interior and exile. Enrique Azcoaga and his projects from Argentina

Fernando Larraz

https://doi.org/10.4000/mcv.16413

Résumés

Español Français English
La relación entre las culturas del exilio y el interior es clave para interpretar la historia cultural y literaria de España desde 1939. Este artículo parte del análisis del concepto metafórico de puente como imaginario que idealiza las relaciones entre los dos sectores que la dictadura franquista segregó. En concreto, se critica que estos puentes hayan sido interpretados como realidad inconcusa más que como un horizonte y que se hayan usado para relativizar los perjuicios causados por la dictadura sobre la cultura. Para ejemplificar esta crítica, se examinan las insuficiencias de dos proyectos paradigmáticos de puentes entre el exilio y el interior: la antología *Panorama de la poesía moderna española* (1953) y la revista *Mairena* (1953-1954), publicadas en Argentina por Enrique Azcoaga.

La relation entre les cultures de l'exil et l'Espagne de l'intérieur est fondamentale pour interpréter l'histoire culturelle et littéraire du pays depuis 1939. Cet article se base sur l'analyse du concept métaphorique de pont en tant qu'imaginaire idéalisant les relations entre les deux secteurs générés par la dictature franquiste. Il s'agit plus précisément de discuter le fait que ces ponts aient été interprétés comme une réalité incontestée plus que comme un horizon, et qu'ils aient été utilisés pour relativiser les dommages causés par la dictature sur la culture. Afin d'illustrer cette critique, nous examinerons les insuffisances de deux projets paradigmatiques de ponts entre l'exil et l'Espagne de l'intérieur : l'anthologie *Panorama de la poesía moderna española* (1953) et la revue *Mairena* (1953-1954), publiées en Argentine par Enrique Azcoaga.

The links between the inner and exile cultures are a key to interpreting Spanish literary and cultural history since 1939. This paper sets an analysis of the metaphoric concept of bridge as an

image that idealises the relations between the two sectors that Francoist dictatorship split. It specifically criticises that these bridges have been interpreted as an incontrovertible fact rather than a horizon and have been used to minimise the damage which dictatorship caused on culture. In order to exemplify this criticism, the failure of two paradigmatic projects of bridges between inside and exile are examined: the anthology *Panorama de la poesía moderna española* (1953) and the journal *Mairena* (1953-1954), both published in Argentina by Enrique Azcoaga.

Entrées d'index

Mots clés : Anthologies, Antonio Machado, Censure, Losada, Revues, Transferts Culturels
Keywords: Anthologies, Antonio Machado, Censorship, Losada, Journals, Cultural Transfers
Palabras clave: Antologías, Antonio Machado, Censura, Losada, Revistas, Transferencias Culturales

Texte intégral

Sobre puentes posibles e imposibles

1 El lugar de enunciación de los discursos del exilio, al margen de las instituciones, cánones y cauces hegemónicos del imaginario de la literatura española, determina no solo las expectativas de lectores y lectoras a lo largo de los años, sino también su relevancia o valor extrínseco, sancionado por agentes como escuela, universidad, edición, prensa, historiografía y crítica[2]. Esta atribución de valor a la obra literaria del exilio opera siempre en dialéctica con otro corpus, el de la cultura peninsular intramuros, arraigada en el territorio y la sociedad nacionales. La resolución de esta dialéctica resulta multiforme, compleja y sujeta a interpretaciones variadas que coadyuvan a la exégesis general de los procesos de la cultura española contemporánea. La ausencia física de los creadores y creadoras del exilio, su irreductibilidad a las limitaciones censorias, la parcialidad de su presencia o su encaje problemático en los discursos historiográficos son discutidos por la crítica desde posiciones a veces polémicas que tratan de aquilatar la incidencia real que las interferencias políticas tuvieron sobre la recepción de la obra de los exiliados, sobre su incorporación a la historia y sobre la misma escritura de esta historia.

2 Los debates acerca del lugar en el que ha quedado la literatura desterrada en la historia cultural española son ineludibles para calibrar la incidencia de la dictadura sobre la creación y recepción literarias en la España del siglo pasado y para valorar hasta qué punto la cultura española se ha recuperado de aquellos daños. Un repaso a la bibliografía reciente evidencia que el valor relativo que tiene la cultura del exilio en los relatos sobre la tradición nacional es interpretado como una clave para dilucidar el sentido de la producción escrita de aquella diáspora y de la cultura española contemporánea en su conjunto[3].

3 En este debate, es preciso definir los canales a través de los que se fraguó, a lo largo del tiempo, la relación entre las dos ramas de la cultura española, la del interior y la del exilio, y qué nivel, condiciones y temporalidades definen la integración de ambas. Hubo momentos clave de este proceso: cambios en las políticas culturales del régimen o en la coyuntura internacional, movimientos de sujetos exiliados (retornos, publicaciones, cambio de expectativas, estrategias, polémicas...) y, sobre todo, las posibilidades abiertas con el fin de la dictadura y la Transición a la democracia. Examinar críticamente aquiescencias y recusaciones, así como actos de buena voluntad y manipulaciones interesadas sobre la cultura exiliada en cada etapa permite comprender la evolución de los discursos dominantes y cómo se pudieron acomodar a ellos las expectativas y la obra de los exiliados.

4 El exilio es un desplazamiento forzado que impele a quienes lo sufren a establecer lazos con las culturas de nuevos países al tiempo que, también inevitablemente,

obstaculiza su participación en la cultura de la nación que los ha expulsado. En este movimiento se mezclan la imposición violenta y la subsecuente fatalidad histórica. El exilio se autorrepresenta como una sala de espera previa al regreso al hogar perdido, donde se los esperaría para restaurar la memoria de un añorado tiempo edénico.

5 Sin embargo, al confrontar este modelo ideal con la realidad, se desvela una relación mucho más problemática entre el fuera y el dentro, entre los depositarios de la memoria y los desposeídos de ella. Se descubre entonces que la distancia no solo es física, sino eminentemente ideológica. Lejos de aquella imagen mítica que los exiliados cultivaron, la historia cultural del exilio ha de partir de la constatación de la menesterosidad de cada uno de los cuerpos en dialéctica. Mientras los autores del interior estuvieron cerca de los agentes de atribución de valor y fueron menos perjudicados por la censura, pues sometieron su obra a la autocensura preventiva, los autores del exterior, libres en su escritura de la sombra represiva y del desprestigio que esta proyectaba, se vieron abocados a la incomunicación con su público.

6 Frente a la figuración dominante de dos corpus absolutamente ajenos e incomunicados, hubo líneas de contacto tendidas por agentes de ambos lados; algunas privadas, como los epistolarios, y otras, con algún grado de publicidad. Para dar nombre a estas relaciones entre exilio e interior, desde los años cincuenta se generalizó la metáfora del puente. El puente representaba icónicamente un horizonte: el deseo de colaborar en la habilitación de condiciones para paliar las diferentes modalidades de minusvalía que había infligido la dictadura. Más que una realidad, el puente significaba voluntad de entendimiento e integración; en ocasiones, era incluso un imperativo.

7 Por puente debemos entender un proyecto de diálogo entre sujetos puestos en coyunturas distintas y con intereses también distintos. Esta discordancia fue tan sustancial que impidió que el puente pasara del estado de potencia. Hubo algunos logros relativos y abundantes fracasos y frustraciones. Evidencia de ello, por ejemplo, es que Sender titulara «El puente imposible» al artículo con el que interpretó un primer intento de tender puentes de un franquista del interior, José Luis López Aranguren, que entendía manipulador y falsificador de la realidad[4]. O que se usara la misma imagen en 1961 cuando unos intelectuales –principalmente, Guillermo de Torre en América y Dionisio Ridruejo y el propio Aranguren en España– intitularon *El Puente* a una nonata revista y luego a una colección editorial de corta vida, parvos frutos y mínima repercusión.

8 Un error recurrente ha sido usar el término de puente para sobrevalorar la mera expresión de anhelo de repatriación de los desterrados y la existencia de algunos contactos dispersos. Aquellas relaciones –en su mayoría privadas– no implican que los daños causados por el régimen sobre la literatura quedaran restañados ni siquiera paliados. Sin embargo, la metáfora es usada con frecuencia para referir una realidad histórica supuestamente inconcusa que concluye que el aislamiento de ambas comunidades fue relativo y obtuvo reparación gracias a los puentes tendidos, cuyo tránsito permitió superar olvidos de injusticias y cancelar un tiempo de mutilación, represión y segregación. El reconocimiento del valor puntual de algunas de estas iniciativas suele opacar la mirada de conjunto, que revela que el impacto real de esos puentes fue muy reducido. Ello simplifica a menudo la realidad histórica de unas relaciones multiformes, asimétricas y sujetas a fuertes intereses y, en definitiva, elude el problemático encaje de la cultura exiliada en la construcción de los imaginarios contemporáneos de nación.

9 En general, entre los puentes se ha dado prioridad a los epistolarios, testigos de relaciones subjetivas sin trascendencia pública: solo los corresponsales los pueden cruzar. Por sí mismos, no sirvieron para transferir caudales significativos de cultura desde el exilio al interior y viceversa, aunque a veces se gestara en ellos proyectos de más amplio alcance. Otros tipos de puentes que sí tuvieron carácter público resultan más decisivos en la práctica. Una enumeración rápida de los espacios de tránsito y comunicación podría ser la siguiente: instituciones, revistas, colecciones editoriales, antologías, crítica e historiografía literaria. Son espacios en los que establecer diálogos: reseñar una obra de un colega al otro lado del océano, incorporar un artículo, un

cuento, un poema o un libro a un plan de publicaciones, invitarlo a dictar una conferencia o un curso en una universidad... construyen puentes cuya simetría, utilidad y durabilidad hay que analizar con meticulosidad crítica.

10 La tarea del historiador es juzgar la eficacia de cada puente en relación con su objetivo teórico: establecer un relato de la cultura española contemporánea sin discriminaciones derivadas del lugar de enunciación. En consecuencia, hay que escudriñar los elementos perturbadores para tal objetivo: por un lado, los intereses de los agentes del campo, divergentes aunque no sean conscientes de ello; por otro, un obstáculo insoslayable: la ideología del régimen que había provocado la escisión, cuyos ideólogos no estaban dispuestos a suturarla sin usufructuar el ostracismo infligido a los republicanos. Vista con la perspectiva actual, se constata la prevalencia de estas perturbaciones y, consecuentemente, el fracaso de los puentes, trazados a veces con buenas intenciones, pero la mayoría con intereses partidistas y cimientos informes. Las revistas, antologías y colecciones editoriales que a un lado y otro del océano intentaron ofrecer la imagen irreal de una comunidad intelectual dispersa geográficamente pero capaz de superar las distancias mediante la comunicación y mediante unas bases comunes tuvieron, examinadas con perspectiva amplia, efectos parcos y efímeros.

11 Esta hipótesis supone el punto de partida de este trabajo. En él se analizará un proyecto de puente olvidado por la historia literaria, pero relevante por su carácter temprano. Nos referimos a la labor emprendida por Enrique Azcoaga para, a principios de los años cincuenta, poner en contacto la poesía de ambas orillas a través de una antología y una revista poética. El ejemplo, tomado entre otros, servirá para contrastar la oportunidad abierta por las empresas poéticas de Azcoaga y su escasa repercusión, muestra del fracaso de los puentes tendidos, incluso como en este caso, con ánimo irreprochable.

Enrique Azcoaga, constructor de puentes

12 Aunque desatendido por la historia intelectual, la figura Enrique Azcoaga tiene relevancia por sí misma y como testigo del siglo pasado. A ello contribuyen sus antecedentes como joven intelectual republicano y el periodo que pasó en Argentina durante los años cincuenta. En 1933, con poco más de veinte años, promovió una revista de poesía, *Hoja Literaria*, muestra del empuje juvenil de la época. Por aquellos mismos años, participó en varias misiones pedagógicas[5]. En ambas aventuras político-literarias lo acompañaron Antonio Sánchez Barbudo y Arturo Serrano Plaja, colegas en la Escuela Industrial de Madrid, a quienes conoció en 1931. Con ellos dos recorrió también las bibliotecas del Madrid republicano y asistió a las tertulias de la Granja del Henar y el Pombo[6].

13 A la relación con Serrano Plaja y Sánchez Barbudo, se unieron otros compañeros de generación. El propio Azcoaga ha recordado que frecuentaban a Rafael Dieste, Ramón Gaya y María Zambrano[7]. Azcoaga se amistó también con Ricardo Gullón e Ildefonso-Manuel Gil. Este último lo recuerda en un texto en homenaje a Benjamín Jarnés, a quien Azcoaga consideró «el inolvidable mentor y amigo»[8]:

> A comienzos de 1931 coincidimos una tarde en casa del inolvidable Benjamín Jarnés cuatro jóvenes escritores; uno de ellos cambió muy pronto abandonando la actividad literaria años más tarde. Los otros tres hemos seguido la vocación literaria, con algunos rodeos y no pocas dificultades, pero considerando aun en periodos de aparente desviación profesional que esa vocación era esencial en nuestra vida. Salimos juntos de la acogedora casa del paseo de Santa María de la Cabeza –que tanto íbamos frecuentando– Enrique Azcoaga, Ricardo Gullón y yo, unidos en una amistad que se ha mantenido firme.[9]

14 Aquellas amistades germinaron en otros proyectos literarios, entre los que destaca la revista *Literatura*, dirigida por Gil, Gullón y Azcoaga, que dio a la luz seis números en

1934 y en la que publicaron textos primerizos, entre otros, José Antonio Maravall, Leopoldo Panero, Arturo Serrano Plaja y María Zambrano.

15 Acabada la guerra, Azcoaga permaneció en España. Si bien ajeno a los círculos de poder cultural, publicó en revistas de Falange, como *Escorial*. Azcoaga insistió en vivir de la escritura y pudo publicar varios poemarios. En una encuesta de *La Estafeta Literaria*, a la pregunta sobre cuántas páginas había escrito en el recién acabado 1945, respondía lo siguiente: «Muchas, muchísimas, demasiadas... Vivir de la literatura, para liberarse de vivir de cosas indudablemente peores, obliga a un cuartillo fatal. [...] Pienso en ese difícil día que no escriba más que lo que deba y lo que pueda»[10]. En otras respuestas, insistía que en su trabajo a destajo influía negativamente en su vocación. Fue secretario de la Academia Breve de Crítica de Arte, que dirigía Eugenio D'Ors[11], y colaborador de *Espadaña*, donde publicó artículos en defensa de la poesía social[12], lo que sirve de muestra de un gusto ecléctico y de la diversidad de las actividades que emprendió. También escribió novelas: *Diana o la casualidad*, que optó sin éxito al premio Nadal de 1946 y quedó inédita, y *El empleado*, que concurrió en la convocatoria del año siguiente, aquella en la que Miguel Delibes y Ana María Matute fueron finalistas con sus primeras novelas[13]. En ese tiempo, Azcoaga sintió, según su propio testimonio, un profundo aislamiento y una sensación de fracaso intelectual acentuados por la nostalgia de sus amigos desterrados, con quienes mantuvo correspondencia. En un texto evocativo dedicado a Zambrano, se expresaba así: «Lo que tú, María, y como tú, toda la gente que, sometida a los rigores de un exilio, habéis constituido durante muchos años, la vanguardia y la dignidad de la cultura española –de esa cultura a la que en la medida de lo posible servimos los exilados interiores–, no ha sido una broma»[14].

16 Los antecedentes descritos libraban a Azcoaga de toda sospecha de haber contemporizado con la dictadura cuando llegó a Buenos Aires en noviembre de 1951. Fue pionero de una segunda oleada de exiliados y desterrados a Argentina que no habían huido de la victoria franquista sino de su represión, más o menos directa y cruenta según los casos. Manuel Lamana, Nicolás Sánchez Albornoz, Luis Alberto Quesada, Ricardo Bastid..., todos ellos testigos de las cárceles franquistas, formaron aquel segundo exilio. Traían una visión menos totalizadora de la España de la posguerra que la de la comunidad republicana y se afanaron a través de su labor en la universidad, la creación, la crítica, y la edición por acercar el antifranquismo de las dos orillas.

17 Azcoaga fue bien acogido por la comunidad exiliada. En enero de 1952, Luis Seoane escribía a Rafael Dieste, a la sazón en Cambridge, lo siguiente:

> Azcoaga está ya instalado aquí con su familia, su mujer y cuatro hijos y trabaja en la imprenta Chiesino de Avellaneda. No deja de tener su aspecto heroico el emigrar así acompañado de cinco de familia y a un país como este tan distinto de España y donde todo es desconocido. Te está profundamente agradecido por el departamento, que por otra parte lo cuida y lo limpia él y los suyos de una manera un poco maniática según apreció Frontini. Para los chicos compró unas literas que no le estorban en el departamento. Pronunció tres conferencias al llegar, una en Artistas Plásticos sobre retratos de Goya, y dos sobre la poesía y la novela contemporánea en España en el Colegio Libre de Estudios Superiores, muy interesantes y con una información sobre jóvenes escritores españoles desconocida para muchos de los que estábamos allí. Escuchándole nos afirmábamos que una de las consecuencias más trágicas de la guerra civil es esta separación producida entre los escritores y artistas de uno y otro lado. Ellos apenas tienen noticias de cuanto se hizo fuera de España y a nosotros se nos escapan por falta de medios de información lo que allí se produce. Azcoaga está contento de haber salido y parece –no siempre Buenos Aires es una realidad demasiado abrumadora– animado a trabajar. Nuestros amigos en general le recibieron con simpatía.[15]

18 Azcoaga permaneció en Buenos Aires hasta 1960. En aquellos años, publicó cuatro libros de poesía: *El canto cotidiano (1942-1951)* (1952) –que recogía varias obras publicadas durante la posguerra en España– y *Cancionero de Samborombón (Pronto)* (1960) en Losada; *El poema de los tres carros* (1952) en Botella al Mar; y *Dársena del hombre* (1957) en la editorial Mairena, homónima de la revista que comentaremos más

adelante y en cuyo catálogo no tenemos constancia de otros títulos. Los sellos son relevantes. Losada, editorial de referencia del exilio con la que colaboraba también Seoane, comenzó con Azcoaga a prestar una inédita atención a los poetas del –o procedentes del– interior, que se vio amplificada años más tarde al incorporarse a la empresa los mencionados Lamana y Bastid, lo que muestra el empeño de la comunidad desterrada, tras lustros de residencia en Argentina, por conocer la literatura de posguerra de la Península: el catálogo de Losada de estos años es otro intento de construcción de puentes en un tiempo muy acotado. Azcoaga publicó además un ensayo sobre *Goya* (1956) en la editorial Schapire.

Panorama de la poesía moderna española (1953)

19 Esta magna antología poética, firmada por Enrique Azcoaga, se terminó de imprimir, según reza el colofón, el 1 de noviembre de 1953. En su portada llevaba una viñeta de Ramón Gaya que representaba a la maja vestida de Goya y la marca tipográfica de la editorial Periplo de Buenos Aires. Esta había sido fundada poco antes, en 1951, por el coronel Francisco Galán, exiliado en Argentina, con quien Seoane o Alberti debieron de poner a Azcoaga en contacto. Su catálogo, exiguo y heterogéneo, apenas contaba por entonces con unos pocos libros.

20 *Panorama de la poesía moderna española* fue la primera antología que incluyó la obra de posguerra de escritores del interior y del exilio. Hasta entonces, las prensas del exilio habían sido relativamente prolíficas en antologías poéticas, pero todas se detenían en la guerra o bien se dedicaban en exclusiva a la obra del exilio. Son los casos de la muy conocida *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* (1941), de la editorial Séneca, firmada por Emilio Prados, Xavier Villaurrutia, Juan Gil-Albert y Octavio Paz, que incorporaba autores latinoamericanos y que, como la de Azcoaga, aspiraba a definir la modernidad en poesía; la *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)* (1941), de Juan José Domenchina, en la editorial Atlante, con una reducida nómina de autores de la Edad de Plata; *Las cien mejores poesías españolas contemporáneas* (1945), editada por Joaquín Díez-Canedo, y *Las cien mejores poesías españolas del destierro* (1946), de la que se ocupó Francisco Giner de los Ríos, en la editorial Signo; o, en Santiago de Chile, *Poetas del destierro* (1943), compilada por José Ricardo Morales para la editorial Cruz del Sur. Estos casos muestran o bien la disyunción entre los campos del interior y del exilio como hecho irrefutable, o bien el modelo de transferencias culturales entre poetas de España y América Latina antes y después de la diáspora del 39. De ahí la novedad de la antología de Azcoaga: fue la primera que ofreció una imagen de unidad –artificial o natural, deseable o no– entre los poetas españoles en torno a su adscripción común al proyecto de la modernidad nacional[16].

21 El *Panorama* está encabezado por dos breves epígrafes de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Le siguen unas «Notas para un panorama» fechadas en diciembre de 1952, en las que Azcoaga justifica la antología y enuncia su propósito: «reunir, en la medida de lo posible, la tarea de quienes dentro y fuera de España dan cuerpo en una u otra forma al momento poético presente»[17], con objeto de demostrar en qué consiste la modernidad en la lírica española. Ese concepto de «moderno», al que ya hemos aludido y que consta en el mismo título, impregnado de connotaciones, resulta crucial. Durante sus primeros años, el franquismo definió la cultura del nuevo Estado como una reacción contra el proceso de modernidad de los años previos, que equiparaba al arte nuevo o la vanguardia. Sus ideólogos, sobre todo los de Falange, perseguían un modelo alternativo al europeo, al que caracterizaban con rasgos supuestamente antihispánicos como el liberalismo, el capitalismo, la lucha y las revoluciones de clase (burguesas, proletarias), el desarrollo industrial, el cientificismo y el positivismo, el racionalismo, el materialismo... Por su parte, los exiliados habían desarrollado otro modelo de

modernidad hispánica basada en la síntesis de tradición y progreso social, heredera de las vanguardias estéticas y políticas -de las que tanto Falange como el nacionalcatolicismo renegaban y de las que el exilio se sentía deudor-, a las que había sumado un naciente interés por las culturas de América.

22 Azcoaga zanja precipitadamente esta complejidad conceptual:

> El confusionismo que «lo moderno» ha creado alcanza a estas alturas una dimensión considerable, pero Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Miguel de Unamuno con Darío, resultan «precursores» de eso que se viene llamando lo moderno y «modernos», mientras no se demuestre lo contrario, son aquellos poetas españoles que componen su alrededor, su herencia o su continuación.[18]

23 Este criterio, tan axiomático como vago, vertebra la selección, que sobresale por su amplitud panorámica y la renuncia a cribar calidades. Y aunque a renglón seguido, Azcoaga desmienta estar acuñando una categoría historiográfica bajo el concepto de «moderno», «modernidad» o «modernismo», queda establecida una definición del periodo histórico mediante la relación de maestros: Darío, Jiménez, Machado y Unamuno. Representan la poesía española moderna, según Azcoaga, quienes han seguido su magisterio en un tiempo nuevo: «los mejores entre los novísimos tienen nada o muy poco que ver con aquellos que en los "días de vanguardia", animaban con su ímpetu indudable, formas expresivas de vigencia demasiado epocal»[19]. La evocación a los maestros de lo moderno tiene la intención de establecer una continuidad rota: «Lo moderno para cualquier poeta joven que aspire a una poesía legítima, es el puente con "los precursores"» (p. 11).

24 El cuádruple magisterio pone en relación directa esta antología con la ya mencionada de *Laurel*, que entre los precursores señalaba además a Leopoldo Lugones en representación americana y que, a juicio pasado de Octavio Paz, «fue la última expresión del gusto poético predominante entre 1920 y 1945»[20]. Pero mientras *Laurel* significó la idea de un proyecto transatlántico de modernidad ya clausurado o a punto de estarlo –y ambos rasgos (hispanismo transatlántico y crisis radical en 1939) evidencian una conciencia de exilio–, el *Panorama de la poesía moderna española* parte de la persistencia en una estética nacional que subsiste en las nuevas generaciones, sin importar dónde haya ido a parar cada creador tras la guerra. Esta, por tanto, no habría supuesto una quiebra, sino un mero paréntesis cuyos efectos no afectaban al fondo del proyecto. Solo era necesario facilitar instrumentos para el reconocimiento entre los precursores de la poesía moderna y sus cultivadores en el presente:

> Hoy, el poeta se considera a la altura de su tiempo, siendo algo más que «moderno»; es decir: desarrollándose en su momento, y bien cruzado el puente, de la misma manera que se desarrollaron antes de este periodo crítico, y por tanto transitorio, esos precursores fabulosos –y no nos cansamos de repetirlo– que se llaman Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.[21]

25 Estas líneas están atravesadas por la misma metáfora del puente, que Azcoaga no utiliza para referirse a la comunicación entre la España desterrada y la España del interior, sino entre dos tiempos de la poesía española. No se explicita cuál es la falla que los separa y sobre la que ha de levantarse el puente, aunque es claro que se trataba de la guerra y la consiguiente dispersión y desorientación de los poetas. Tampoco se menciona explícitamente la separación de tradiciones como consecuencia del éxodo republicano, si bien en las últimas líneas de estas «Notas» se alude a la labor de reconstrucción que justifica este proyecto: «La grandeza poética, gloria definitiva de la nobleza humana, busca al hombre noble, al hombre mejor, al hombre fértil en suma. Y cuando en las actuales circunstancias sufre limitaciones monstruosas que la permiten esa comunión para la que la verdadera poesía nace, denuncia por el hecho de producirse, la social mezquindad»[22]. La alusión es muy insuficiente, pero encaja en el lenguaje abstracto, elusivo y, a veces, críptico del prólogo en su conjunto.

26 Cinco bloques estructuran la antología. Responden a un criterio cronológico, aunque la separación de periodos no está explicada. En la nota prologal, la única pista es la

mención a «las *levas poéticas* correspondientes a los años 1925, 1930, 1935, 1940 y 1945, aproximadamente»[23]. El criterio resulta cuestionable, pues los bloques son muy heterogéneos y no distinguen poéticas. El primero lo forman poetas nacidos en la última década del siglo XIX cuyos primeros libros son de 1925 o antes; el segundo, autores que publicaron sus primeros libros con posterioridad. Ello genera disyuntivas que distorsionan el conjunto, como que Rafael Alberti y Max Aub estén en el primer bloque mientras Vicente Aleixandre y Luis Cernuda figuren en el segundo. Los tres bloques restantes son de las sucesivas generaciones. Los nacidos antes de 1915 –como el propio Azcoaga– están en el tercero y los nacidos entre 1915 y 1920 –como Camilo J. Cela o Juan Eduardo Cirlot– en el cuarto. También es dudosa la adscripción machadiana, unamuniana y juanramoniana que Azcoaga adjudica a todos ellos y que resulta en una antología eminentemente acumulativa. Igualmente asimétrica es la extensión de cada bloque: mientras del primero selecciona cincuenta y tres poetas, en el segundo constan solo treinta y dos; en el tercero, cuarenta y dos; el cuarto, el más profuso, incluye setenta y seis; y el quinto, cincuenta y seis. Esta disimilitud es relevante, pues en los dos bloques más numerosos –el cuarto y el quinto– no hay presencia de exiliados, salvo por dos poetas de la segunda generación del exilio, Nuria Parés y Luis Rius. Todo ello hace pensar que la división buscaba paliar mínimamente el cajón de sastre.

27 En total, la antología recoge versos de 259 poetas. Tan nutrida representación demuestra que, pese a los criterios enunciados en la nota prologal, ha tendido a la exhaustividad. Consecuentemente, la antología pierde efectividad como artefacto canonizador o explicativo. Azcoaga selecciona tres poemas de cada poeta (salvo casos como el de Alberti, que abre la antología, o Miguel Hernández, de quienes se ofrecen cinco), sin fecha ni fuente, antecedidos de una escueta nota bio-bibliográfica. Mientras en algunos casos, como el del propio Alberti, se ofrece una prolija enumeración de sus libros, en otros, como el de Lorca, prima la elipsis: «Nace el 5 de enero de 1899 en Fuente Vaqueros (Granada). Licenciado en Derecho. Muere violentamente en Granada, en agosto de 1936. Sus obras completas están publicadas por la “Editorial Losada”, Buenos Aires, en ocho tomos»[24].

28 Si no completa, la recopilación de poetas del exilio es generosa. En el primer bloque, encontramos antologados a Alberti, Aub, José Bergamín, Eduardo Blanco Amor, Rosa Chacel, Dieste, Juan José Domenchina, Antonio Espina, León Felipe, Pedro Garfias, Jorge Guillén, Juan Larrea, Ángel Lázaro, José Moreno Villa, José Otero Espasandín, Juan Rejano y Pedro Salinas; en el segundo bloque, están Manuel Altolaguirre, Cernuda, Arturo Cuadrado, Ernestina de Champourcín, Concha Méndez, Emilio Prados y José María Quiroga Plá; en el bloque tercero, Agustí Bartra, Bernardo Clariana, Ramón Gaya, Juan Gil Albert, Francisco Giner de los Ríos, José Herrera Petere, Adolfo Sánchez Vázquez, Seoane, Serrano Plaja y Lorenzo Varela; en el cuarto, no hay ningún exiliado y en el quinto bloque, los mencionados Parés y Rius. A ella se suman no pocos poetas represaliados por el franquismo, además de Lorca y Miguel Hernández, como José Luis Gallego, Germán Bleiberg y Victoriano Crémer.

29 En definitiva, como ha señalado recientemente James Valender, el proyecto adolece de «falta de un adecuado criterio selectivo», no se entiende «el orden que rige la obra», y Azcoaga «nunca llega a precisar bien lo que este modernismo constituye para él»[25]. A ello se une una deficiente selección de poemas de cada autor. Un criterio tácito pero fácilmente deducible es la ausencia de poemas conflictivos desde el punto de vista ideológico con solo algunas excepciones leves, como la elegía a Miguel Hernández de Herrera Petere. Abundan, sin embargo, poemas religiosos o de carácter nacionalista. Si a ello se suman los abstractos cierres de las notas biográficas, en las que se elude mencionar el «exilio» o «destierro» de los poetas, sino únicamente el lugar de residencia (Vigo, Buenos Aires, México, Valencia…) desproveyendo el dato de connotaciones políticas –estrategia similar a la de otras obras de esos años, como el *Diccionario de literatura española* (1949) de la Revista de Occidente, dirigido por Germán Bleiberg y Julián Marías–, cabe pensar que Azcoaga, recién llegado de España, estaba aplicando una autocensura posibilista para que su antología pudiera circular en la España franquista[26].

30 La voluntad de tender puentes en esta antología se percibe en la integración de unos nombres y otros, como si no hubiera un océano ideológico que los separara e impregnara formas y temas. El criterio cronológico y alfabético de ordenación produce combinaciones chocantes: sorprende ver a Luis Cernuda a tan pocas páginas de distancia de Joaquín de Entrambasaguas; a Concha Méndez, vecina de Agustín de Foxá; a Rafael Dieste, cerca de su tocayo Sánchez Mazas; a Emilio Prados tocando a Félix Ros; a Juan Rejano y José María Pemán casi sin solución de continuidad; o a Federico García Lorca y Pedro Garfias justo antes de César González Ruano. Parece implicar que las diferencias políticas no tienen trascendencia estética. El voluntarismo de Azcoaga deviene en artificiosidad y, consecuentemente, en falta de operatividad. Aparte de la renuncia a la selección con criterios puramente cualitativos, el resultado es incoherente y no sirve para discernir una tradición concreta en la poesía española. El puente que tiende Azcoaga en esta antología recuerda a la ucronía escrita unos pocos años después por Max Aub bajo el título de *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, discurso apócrifo de ingreso en una Academia Española en la que la guerra no ha tenido efectos porque nunca ha estallado. En aquella imaginada Academia, cuando Aub lee su discurso –diciembre de 1956–, Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Entrambasaguas, Blas de Otero, Pemán, Riba, Ridruejo y Vivanco ocupan asientos contiguos a los de los exiliados Alberti, Altolaguirre, Bergamín, Cernuda, Domenchina, Guillén, Larrea, Moreno Villa, Prados, y Salinas y también García Lorca y Miguel Hernández, que en aquella ficción seguían vivos[27]. Estos nombres aparecen también en relación de contigüidad en la antología de Azcoaga. Pero mientras en el caso de Aub la ucronía despeja la ingenuidad para, por medio de la fantasiosa invención, llamar la atención sobre el foso que la historia ha abierto entre unos y otros, el efecto que produce la antología de Azcoaga es el contrario: pretender en vano disimular ese foso. Por eso, la antología no funciona: porque es inverosímil, una ficción ingenua malograda por su cándido voluntarismo.

31 El de Azcoaga integra una nómina de algunos otros intentos de antologías-puente igualmente fallidas. Quizá la más significativa, en 1965, fuera el proyecto de José Ramón Marra-López de ofrecer, para los lectores del interior, una ambiciosa antología de *Poesía española fuera de España*. En este caso, el fracaso fue obra de la censura franquista, que la condenó a quedar inédita[28].

Mairena (1953-1954)

32 Al año siguiente de la publicación del *Panorama*, Azcoaga emprendió la erección de un nuevo puente: una revista de poesía con el machadiano nombre de *Mairena*. El proyecto fue tan efímero como escasa la difusión de la antología: un año después la revista cesó después de haber sacado a la luz solo tres números.

33 A falta de un editorial de presentación, encontramos los propósitos de la revista en la solapa del número 1, aparecido en 1953 sin especificar el mes. Allí se enuncia de entrada que «*Mairena* no es la revista de un grupo ni de una poética sino de todos los poetas y de la poesía», para a continuación concretar que la conciencia y la identidad de esa comunidad son espinosas:

> Circunstancias nada líricas tienen la culpa de que los poetas hispanoamericanos se desconozcan, incluso entre ellos, y *Mairena* lo único que pretende es que, al lado de los suficientemente valorados, publiquen sus versos aquellos que en España y en países de estirpe española, entienden la grandeza y de la vida y del hombre por encima de lo circunstancial.

34 El objetivo de tal suma es el siguiente:

> Quiere *Mairena* contrastar principalmente a los poetas que en España y fuera de ella no han dejado de serlo, y remediar en la medida de lo posible un distanciamiento que la poesía no entiende. La generosidad, la amplitud argentina es terreno magnífico para que en estas páginas se reúnan todos los que un día se

> encontraron separados, con tantos americanos de valor indudable que desconocen el volumen de la poesía última.

35 Aunque el estilo de estas palabras sea intrincado y su sentido incluso cuestionable, está clara la pretensión principal del proyecto. *Mairena* se presenta como una revista «hispanoamericana». Por el contexto, entendemos que, más que un topónimo, Hispanoamérica es, para Azcoaga, una demarcación cultural que incluye a España y a los poetas españoles que están fuera del país. Pero el concepto de *Hispanoamérica* es una cuestión que aparta exilio e interior y, consiguientemente, dificulta los puentes. Los discursos del exilio solían enfatizar que las transferencias mutuas entre España –que ellos representaban– e Hispanoamérica –que los acogía– debían ser fértiles, pero nunca derivar en la desidentificación. De ello dependían tanto la identidad nacional de los exiliados, en crisis a causa de su ostracismo, como la evitación de suspicacias por parte de los intelectuales americanos, que en los años precedentes se habían reivindicado culturalmente como nunca antes; la polémica del meridiano, la vanguardia indigenista o el antihispanismo de la revolución y postrevolución mexicanas son ejemplos de ello. El modelo del exilio era pues el diálogo; de ahí, por poner solo un ejemplo, el medido título de las colecciones editoriales de Losada: Novelistas de España y de América, Narradores de España y de América y Poetas de España y de América, unidos en el catálogo, pero separados en la denominación. Por eso, no deja de sorprender en este contexto la mixtificación en que incurre la retórica de Azcoaga, que habría resultado inusitada en la pluma de un exiliado: *Mairena* decía pretender poner fin al hecho de que «los poetas hispanoamericanos se desconozcan», pero luego alude a «los poetas que en España y fuera de ella no han dejado de serlo», «todos los que un día se encontraron separados, con tantos americanos»... Expresiones como la de Hispanoamérica o «países de estirpe española» están filtradas, por decirlo de una manera gráfica, por la retórica de los *Cuadernos Hispanoamericanos* del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid y no por la de los *Cuadernos Americanos*, fundada con importante participación de exiliados, en el México de 1942.

36 De los fragmentos reproducidos más arriba cabe concluir que la revista tenía la misión de remediar disrupciones e incomunicaciones y contrarrestar el efecto de los motivos que habían llevado a la desintegración del campo literario y a la falta de noticias mutuas. En relación con esos motivos, se apunta crípticamente a «circunstancias nada líricas» que han generado desconocimiento entre poetas, expresión nuevamente elusiva y neutral con la que parece aludir a la censura o el exilio. La pragmática recurrencia a la elipsis para referirse a contingencias históricas y políticas contrasta de nuevo con la explicitud que se suele hallar al respecto en los prólogos e introducciones de las obras de exiliados. Un propósito tan claramente teñido de motivaciones políticas como el que dice perseguir la revista –contrarrestar el efecto de separaciones ilegítimas, motivadas por imposiciones del poder– se reviste de un tono ideológicamente equidistante y aséptico. Entre todas, llama particularmente la atención la elusión, que parece voluntaria, al exilio como causa principal de ese distanciamiento. No señalar circunstancias políticas es, precisamente, la condición que a los puentes ponen los intelectuales del interior y que Azcoaga reitera entre quienes no han dejado de ser poetas, es decir, quienes pertenecen a una hermandad capaz de entenderse por encima de desacordes políticos. Para que la revista, como la antología, pueda leerse libremente en España, era necesario asumir tales peajes.

37 La revista, asimismo, hace gala de apertura y sincretismo al proclamar la ausencia de líneas estéticas excluyentes. Sus amplísimos principios se basan en la inconcreta idea de «modernidad» a la que nos hemos referido al hablar de la antología, a la que se regresa reconociendo la crisis en la que se haya «lo “moderno”». En vez de acotar, Azcoaga menciona la comunión de los poetas en torno al aura de la poesía:

> Cuando todo se cierra alrededor de principios unilaterales y rígidos, *Mairena* abre sus páginas [...] a quienes deseen entenderse en esa plenitud milagrosamente descifrada que un poema en definitiva supone. En el momento que la “poesía pura” concluye su reinado para dar paso a una “poesía positiva”, dedicada desde

> su raíz a la más alta posibilidad viva y humana, nuestro gesto no quiere ser excluyente sino fraternal e integrador.

38 Seguramente, estas palabras no connotaban los mismos significados para el lector peninsular y para el argentino. Para aquel, señalan controversias eminentemente peninsulares. Una es la que enfrentó la poesía arraigada y la desarraigada; Azcoaga se había pronunciado a favor de la segunda en sus textos de *Espadaña*, a los que nos hemos referido ya. En el trasfondo de aquellas palabras se halla también una de las más sonadas y por entonces recientes polémicas en el franquismo: la que enfrentó a los llamados excluyentes y comprensivos y que Ridruejo hizo patente en un artículo así titulado de abril de 1952[29]. En los conceptos de «excluyente» y de «comprensivo» se quintaesenciaban dos actitudes que representaban a sendos grupos en España, los recalcitrantes e inflexibles, dogmáticos y cerriles, frente a los integradores, dialogantes y generosos.

39 Ninguna de estas categorías era, en cambio, relevante para los exiliados, pese a que el paradigma comprensivo de Ridruejo y otros falangistas reconvertidos definía los puentes que, desde el interior, se tienden al exilio. Se percibe a las claras en el texto más paradigmático en este sentido, al que ya se ha aludido, «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración», que Azcoaga debía de conocer. El mismo afán superador de aquel artículo está en sus palabras: «*Mairena* desea, como todos los poetas representativos en mayor o menor grado que han de colaborar con su empresa, acabar este ya crónico periodo crítico –tan esterilizador para el hombre y para lo poético– y conseguir su superación», en un contexto en que «todo se cierra alrededor de principios unilaterales y rígidos». *Mairena* aspira a ser puente en una historia poética escindida, que necesita, para funcionar orgánicamente, reunirse en torno al verso puro sin que la historia interfiera sobre él. Retrata así al ideal de intelectual para la progresía peninsular, con todas sus limitaciones, y traspasa el modelo al ámbito del exilio.

40 Los cimientos de este puente, a decir del texto de presentación, los constituyen los tres poetas bajo cuya advocación se sitúa la revista: en este orden, Machado –cuyo *Juan de Mairena* le da el título–, Juan Ramón y Unamuno. De nuevo, se apela a ellos como patrón de la poesía moderna e inspiración de los poetas que reúne la revista; son ellos y aquellos que aspiran a ser sus continuadores quienes «han supuesto algo en la poesía moderna, su mensaje y su canción».

41 Si Jiménez patrocinó las primeras revistas juveniles de Azcoaga, Machado era otra vieja devoción. Le había dedicado artículos antes y después de la guerra; uno de ellos, primera entrega de un folletón inconcluso, en el mismo número del *El Sol* del 19 de julio de 1936 que informaba de la sublevación militar[30]. En el trasfondo de esta admiración hacia ambos maestros y de la asunción un concepto amplio de «moderno» que ensancha el meramente periodológico de «modernismo» están las aportaciones críticas de Ricardo Gullón. Desde agosto de aquel mismo año de 1953, Gullón se encontraba en Puerto Rico con Juan Ramón[31]: la salida hacia América de ambos amigos había tenido lugar con menos de dos años de diferencia. Entre finales de los cincuenta y finales de los sesenta, Gullón publicó una serie de monografías en las que se explica aquello que implícitamente está esbozado en el proyecto de *Mairena*: *Las secretas galerías de Antonio Machado* (1958), *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* (1958), *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez* (1960), *Relaciones entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez* (1964) y *La invención del 98 y otros ensayos* (1969). Todos ellos suponen importantes hitos en la comprensión de la poesía de ambos maestros y en los esquemas periodológicos de la literatura española de la primera parte del siglo xx.

42 Juan Ramón y, sobre todo, Machado son además los cimientos de cualquier puente entre poetas de ambas orillas. El reconocimiento a Machado es extensivo a todos los poetas españoles; configura uno o, mejor, dos horizontes de expectativas ineludibles en los contextos de la dictadura y el exilio. Los exiliados, por una parte, levantaron el mito de Machado junto con el de los otros poetas del sacrificio: García Lorca y Miguel Hernández. Pero Machado es también reconocido por los antifranquistas del interior y

es una referencia incluso para los falangistas, quienes obviaron y justificaron sus heterodoxias políticas mistificando su legado[32]. En 1949 incluso se publicó en *Cuadernos Hispanoamericanos* de Madrid un homenaje a Machado que reunió textos de críticos y poetas de muy variada adscripción. En ellos, se ponderó el *Juan de Mairena*, que en su artículo de 1940 de *Escorial*, Ridruejo había caracterizado displicentemente como «un elegante y delicioso caos, un caos provinciano»[33]. En cuanto a Juan Ramón Jiménez, poeta del exilio al que también la élite intelectual del franquismo había intentado integrar, Azcoaga siempre lo consideró un inspirador. Lo había conocido en el Madrid de preguerra, cuando el poeta de Moguer patrocinó su *Hoja Literaria*[34]. A Machado y Juan Ramón se une el Unamuno poeta para conformar una trinidad lírica de la modernidad. Son de su *Cancionero* los primeros versos del primer número, los de «El Poeta»: «Dijo cantando el decir, / hizo cantando el hacer, / quiso cantando el querer, / vivió cantando el morir».

43 Los números de la revista se distribuían en tres secciones: Poesía Inédita, Poesía Escogida y Crítica y Noticias. Si atendemos a la nómina de autores que publicaron versos inéditos en *Mairena*, llama la atención que solo dos fueran exiliados, ambos en el primer número: Rafael Alberti y Antonio Aparicio. El resto, son poetas latinoamericanos, hay alguna traducción y una mayoría de escritores de la España del interior. A diferencia de la antología, el interés de *Mairena* como puente entre culturas fue dar a conocer la última poesía peninsular entre los exiliados: puente, por tanto, de un solo sentido.

44 El panorama que se ofrece es muy amplio. Se hallan nombres de jóvenes combatientes republicanos que habían pasado por las cárceles franquistas (Ramón de Garciasol, Leopoldo de Luis, Pascual Plá y Beltrán) o por el exilio (Juan Gil-Albert); está representada la poesía desarraigada de *Espadaña* (Victoriano Crémer, Eugenio de Nora) y la poesía humanista y social (Gabriel Celaya, Ángela Figuera, Rafael Morales); hubo también muestras del postismo (Ángel Crespo, Antonio Fernández Molina, Federico Muelas) y del existencialismo religioso (Carlos Bousoño, José María Valverde) así como jóvenes debutantes más difícilmente clasificables (Miguel Fernández, Miguel Labordeta, Jacinto López Gorgé, Manuel Pinillos, Concha Zardoya). Sobre todos ellos, está, en el número uno, el nombre tutelar de Vicente Aleixandre, avalista en cierta medida del proyecto con su poema «Como el vilano», que se integrará después en *Historia del corazón* (1954).

45 En Poesía Escogida se incluían textos traducidos y en castellano de poetas contemporáneos, solo dos del XIX (Valèry y Víctor Hugo). Además de los Machado y Juan Ramón, predominan autores españoles reconocidos durante los años veinte y treinta (Altolaguirre, Cernuda, Gerardo Diego, Lorca) y algunos jóvenes, como Gabriel Celaya. Los demás, son latinoamericanos o autores traducidos.

46 En absoluto es secundaria la sección dedicada a Notas y Crítica. En sus páginas se ofrece abundante información de todas las provincias de la poesía en español, siempre sin firma, por lo que cabe pensar que muchos de los textos son de Azcoaga. Debió de ser una fuente riquísima para cualquier poeta o lector de poesía en español. Se reseñan las *Elegías de Bierville*, de Carles Riba, el *Cancionero* de Unamuno, *Hermosura sencilla*, de Concha Zardoya u *Ora marítima*, de Rafael Alberti; se relacionan los contenidos de revistas como *La Torre* de San Juan, *Cuadernos Americanos* de México, *Ínsula* de Madrid, *Alfar* de Montevideo y *Sur* de Buenos Aires, junto a pequeñas revistas de Zaragoza, Málaga, Ciudad Real o Córdoba; se anticipan novedades de editoriales como Botella al Mar, El Ateneo, Lautaro, Losada o Emecé; se recogen declaraciones de Aleixandre en Madrid o la polémica entre Juan Ramón y Jorge Guillén; se informa de fallecimientos como el de Máximo José Kahn; se anuncian libros de poetas como Leopoldo Panero, Pablo Neruda, Dulce María Loynaz, Clementina Arderiu, Agustí Bartra, Gabriel Celaya, Juan José Domenchina, Elvio Romero o Ida Vitale; y se da información de actividades como las conferencias que en Buenos Aires impartió Azcoaga sobre «La poesía moderna española», al hilo de la recién publicada antología homónima, y sobre Machado, la convocatoria y el fallo de los premios Adonais, los homenajes póstumos tributados a Pedro Salinas, o la aparición de un estudio sobre el

Juan de Mairena escrito por Antonio Sánchez Barbudo y publicado en *Hispanic Review*.

47 Es sin duda en esta sección donde encontramos un eco más generoso de la literatura exiliada. En el número 2, por ejemplo, leemos lo siguiente:

> Max Aub, el poeta y escritor a quien tan bien ha sentado intelectualmente su exilio (un día habrá que escribir sobre este especial beneficio), ha impreso a sus cincuenta años un ejercicio retórico titulado *Yo vivo*. La edición, como todas las de Tezontle de México, es una edición excepcional. La prosa del escritor valenciano alcanza valores de tal importancia, que consideramos un deber felicitarle poéticamente desde este poético lugar. (p. 42)

Balance de un proyecto de puente

48 Entre las causas del fracaso de los puentes entre el exilio y el interior, acaso la más habitual fue la ingenuidad de sus promotores. Azcoaga es un buen ejemplo: vistos con espíritu crítico, ni el *Panorama de la poesía moderna española* ni *Mairena* significaron una resistencia discursiva real frente a la ruptura en la historia literaria provocada por la dictadura. Ambos proyectos fueron inefectivos en su función de suprimir las distancias entre el exilio y el interior y de llamar la atención sobre la marginalización del exilio. En su exceso posibilista, ni satisficieron la necesidad del régimen de disimular el resultado de su represión y normalizar su imagen internacional como benefactor de las artes y las letras, ni sirvieron al exilio para reivindicar su papel de defensores legítimos de la tradición literaria y de las letras libres de España. Ello puede explicar que tanto la antología como la revista hayan quedado sumidas en el olvido, evidencia de que apenas tuvieron repercusión ni en Argentina ni en España. A ello se suma que, desde un punto de vista estrictamente estético, resulta difícil discernir un criterio de modernidad poética en la heteróclita relación de versos que incluyen los documentos producidos por el ánimo antologador de Azcoaga. Al contrario: vistas hoy, antología y revista constatan más bien la persistencia de la parcelación y la desorientación a la que fue sometida la literatura de la posguerra.

49 Los puentes imaginados por Azcoaga adolecieron de otra grave limitación: la inconsciente asunción de algunos presupuestos ideológicos que se habían difundido a través de los portavoces culturales oficiales, tales como la deseable desideologización de la cultura, la relativización del exilio como realidad político-literaria y la asunción de ciertos peajes para la integración de los desterrados en un virtual campo cultural reunificado. Sin embargo, tampoco esta acomodación a los axiomas de las políticas culturales del franquismo fue útil para la suerte de los proyectos de Azcoaga. Explicar esto nos lleva a la principal trampa en que cayeron los puentes: que más allá de las motivaciones más o menos desinteresadas de sus promotores, siempre estuvieron sometidos al variable cálculo oportunista del régimen.

50 La integración de la cultura del exilio en el sistema literario franquista nunca fue más que un proyecto coyuntural que tuvo un momento álgido en el llamado quinquenio liberal (1951-1956), periodo en el que se inscriben *Mairena*, el *Panorama de la poesía moderna española* y otros discursos representativos, como el mencionado artículo de López Aranguren. De haber sido más duradero este impulso, podría haber supuesto una oportunidad para la difusión en España de la revista y de la antología. Seguramente, así lo pensó Azcoaga cuando las fundó. Pero sabido es que, entre finales de 1955 y comienzos de 1956, cesó el vigor de las políticas presuntamente liberalizadoras y los proyectos de puentes se vieron refrenados durante al menos cinco o seis años.

51 La paradoja que ilumina este caso es que si los proyectos de Azcoaga han quedado en los márgenes de la historia intelectual de España ha sido, a partes iguales, por su dependencia de intereses cuyo poder trascendía la pretensión de los de los agentes que los propiciaron y por el escaso valor representativo de sus productos. La estrategia de disimular las cicatrices –única estrategia posible– en vez de asumirlas críticamente fue, en efecto, fatal para la validez de los proyectos de Azcoaga. Practicar el posibilismo

incluso cuando estaba lejos del alcance de la mirada del censor tampoco sirvió como estrategia para tender puentes.

52 Muy poco tiempo después de la aparición de *Mairena*, en un manual de historia literaria, Gonzalo Torrente Ballester consideró que la literatura del exilio «habrá de ser juzgada inevitablemente, como rama apartada, como sucursal efímera de la historia que, cualesquiera que sean sus condiciones y su valor, sólo se continúa verdadera, orgánicamente sobre el suelo nacional»[35]. Ofrecía con estas palabras una metáfora alternativa de la cultura nacional: no es una realidad separada geográficamente pero unida por puentes, sino un árbol con dos ramas condenadas a no encontrarse, una hermosa que crece hasta confundirse con su tronco y se nutre de la savia que procede del suelo natural, la de la cultura interior, y otra condenada a la consunción, la del exilio. No cabe obviar que, con aquella imagen, Torrente estaba celebrando la segregación de los desplazados y justificando la postergación de aquella «sucursal efímera» en su trabajo. Sin embargo, pese a la brutalidad de esta otra representación, que contrasta con la voluntad conciliatoria de gentes como Enrique Azcoaga, quizá quepa admitir que se acerca más a la realidad en que devino la cultura española del siglo pasado.

Bibliographie

Aub, Max (1956), *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, s. l., s. n.

Azcoaga, Enrique (1936), «Alrededor de la poesía de Antonio Machado (fragmento de un ensayo)», *El Sol*, 19 de julio, p. 2.

Azcoaga, Enrique (1946), en «De la cantidad y la calidad», *La Estafeta Literaria*, 40, p. 27.

Azcoaga, Enrique (1949), «Los problemas del escritor», *Espadaña*, 42, pp. 16-18.

Azcoaga, Enrique (1950), «Primero, verdad; poesía, después», *Espadaña*, 47, pp. 14-16.

Azcoaga, Enrique (1981a), «Las misiones pedagógicas», *Revista de Occidente*, 7-8, pp. 222-232.

Azcoaga, Enrique (1981b), «Carta no escrita a Juan Ramón Jiménez», en Benito Blancaforte, Edward R. Mulvihill y Roberto G. Sánchez, *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo: Ensayos de literatura española moderna*, Madison, University of Wisconsin, pp. 241-251.

Azcoaga, Enrique (1983), «María, mi siempre amiga», *Litoral*, 124-126, pp. 114-124.

Azcoaga, Enrique (1984a), «Arturo Serrano Plaja, mi compañero de grupo literario», en José Luis L. Aranguren y Antonio Sánchez Barbudo (eds.), *Homenaje a Arturo Serrano Plaja*, Madrid, Taurus, pp. 47-53.

Azcoaga, Enrique (1984b), «Mi buen amigo Rafael Zabaleta», en Gabriel Ureña (coord.), *Rafael Zabaleta. Homenaje*, Jaén, Diputación Provincial, pp. 30-34.

Azcoaga, Enrique (ed.) (1953), *Panorama de la poesía moderna española*, Buenos Aires, Periplo.

Balibrea, Mari Paz (2007), *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*, Barcelona, Montesinos.

Balibrea, María Paz (coord.) (2017), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid, Siglo xxi.

Bozal, Valeriano (1992), *Pintura y escultura españolas del siglo xx: 1939-1990*, Madrid, Espasa-Calpe.

Caudet, Francisco (1975), «Visita al poeta Arturo Serrano Plaja», *Camp de l'Arpa*, 16, pp. 15-18.

Caudet, Francisco (2005), *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Cátedra.

Crispin, John (1981), «Antonio Sánchez Barbudo, misionero pedagógico», en Benito Blancaforte, Edward R. Mulvihill y Roberto G. Sánchez, *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo. Ensayos de literatura española moderna*, Madison, University of Wisconsin, pp. 9-22.

Gil, Ildefonso-Manuel (1971), «Ricardo Gullón y la revista *Literatura*», *Ínsula*, 295, pp. 1 y 5.

Gracia, Jordi (2010), *A la intemperie. Exilio y cultura en España*, Barcelona, Anagrama.

Gullón, Ricardo (1960), *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada.

Iravedra, Araceli (2001), *El poeta rescatado: Antonio Machado y la poesía del Grupo de Escorial*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Lanz, Juan José (2012), «Bajo el signo de Collioure», *Bulletin Hispanique*, 114-2, pp. 703-747. DOI : 10.4000/bulletinhispanique.2131

Lefevere, André (1992), *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge.

López Aranguren, José Luis (1953), «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 38, pp. 123-157.

López García, José-Ramón (2020), «La poesía del exilio republicano y la censura (1939-1966). Reflexiones en torno a *Poesía española fuera de España. Antología* (1965)», *Ínsula*, 879, pp. 32-35.

Mainer, José-Carlos (1995), «El lento regreso: textos y contextos de la colección "El puente"», en Manuel Aznar (ed.), *El exilio literario español de 1939*, Barcelona, Gexel, pp. 395-415.

Manrique de Lara, José Gerardo (1977), «Enrique Azcoaga, misional y contemplativo», *El Libro Español*, 229, pp. 13-15.

Naharro Calderón, José María (2017), *Entre alambradas y exilio. Sangrías de las Españas y terapias de Vichy*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Paz, Octavio (1983), *Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral.

Ridruejo, Dionisio (1940), «El poeta rescatado», *Escorial*, 1, pp. 93-100.

Ridruejo, Dionisio (1952), «Excluyentes y comprensivos», *Revista. Semanario de Información de Arte y Letras*, 1, pp. 8-9.

Sender, Ramón J. (1954), «El puente imposible», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 4, pp. 65-72.

Torrente Ballester, Gonzalo (1956), *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.

Valender, James (2018), «La poesía española de posguerra. Relaciones entre los poetas exiliados y los peninsulares», en José-Ramón López García (ed.), *La poesía del exilio republicano de 1939, I. Historiografías, resistencias, figuraciones*, Sevilla, Renacimiento, pp. 79-113.

Notes

1 Este artículo se ha escrito en el marco del proyecto *Spanish Expatriated and the Intellectual Field in the City of Buenos Aires. Networks, Conflicts, Discourses*, para el que obtuve una beca de la Fundación Alexander Von Humboldt en la Universidad de Tübingen.

2 Lefevere, 1992.

3 Veánse, como muestras de estos debates sobre la valoración de la cultura exiliada y su encaje en la historia de la cultura nacional, trabajos con conclusiones dispares como Caudet, 2005; Balibrea, 2007; Gracia, 2010; y Naharro-Calderón, 2017, así como el volumen colectivo Balibrea, 2017.

4 Sender, 1954; López Aranguren, 1953.

5 Azcoaga, 1981a, pp. 224-227.

6 Caudet, 1975; Crispin, 1981, pp. 11 y 15.

7 Azcoaga, 1983, pp. 114-117, y 1984a, pp. 47-53.

8 Azcoaga, 1984a, p. 49.

9 Gil, 1971, p. 1.

10 Azcoaga, 1946, p. 27.

11 Manrique de Lara, 1977; Azcoaga, 1984b; Bozal, 1992, p. 51.

12 Azcoaga, 1949 y 1950.

13 Según se lee en las crónicas del fallo del premio en la revista *Destino* (11 de enero de 1947 y 10 de enero de 1948), *Diana o la casualidad* obtuvo dos votos y *El empleado*, uno solo. Ninguna de las dos pasó a la segunda votación.

14 Azcoaga, 1983, p. 121.

15 Fundación Luís Seoane. Consultado en Fondos Documentales. Consello de Cultura Gallega, http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistola.php?id=3316&epistolario=1651, 17 de febrero de 2022.

16 Un año antes, en 1952, había aparecido en Valencia la *Antología consultada de la joven poesía española*. A diferencia del *Panorama*, la *Antología* era mucho más reducida y tenía mayor vocación de cribar un canon contemporáneo: la selección se había hecho mediante una encuesta en la que se preguntaba quiénes eran «los diez mejores poetas, vivos, dados a conocer en la última década». Entre los encuestados, ningún exiliado –sí figura, en cambio, Azcoaga– y tampoco entre los seleccionados. Los textos sobre «el modo de concebir y realizar su poesía» con que los poetas antecedían a sus versos tienden a eludir nombres de voces poéticas contemporáneas como

fuentes: apenas alguna mención a Unamuno y Antonio Machado (Bousoño) y a Aleixandre (Crémer, Morales) —la excepción es Nora, que alude a Juan Ramón, Guillén, Lorca y Miguel Hernández— frente a las alusiones reiteradas al arraigo y la comunicación con la sociedad española actual. Si a todo ello se une la vaguedad de esas poéticas, tan disímiles de las comunes quince o veinte años antes, se obtiene una muestra de la eficacia del barrido operado por la represión franquista. A pesar de que la selección no obedecía a criterios de escuela, estilo o estética, los poemas recopilados presentaban una notable homogeneidad, lo cual coadyuvó a la notable influencia de esta antología.

17 Azcoaga, 1953, p. 9.

18 Azcoaga, 1953, p. 9.

19 Azcoaga, 1953, p. 9.

20 Paz, 1983, pp. 56-57.

21 Azcoaga, 1953, p. 11.

22 Azcoaga, 1953, p. 13.

23 Azcoaga, 1953, p. 9.

24 Azcoaga, 1953, p. 62.

25 Valender, 2018, pp. 98-100.

26 Hay que notar alguna excepción a esto: la «muerte violenta» de Lorca, ya mencionada más arriba, o que Miguel Hernández «muere encarcelado» (p. 218).

27 Aub, 1956, pp. 33-39.

28 López García, 2020.

29 Ridruejo, 1952.

30 Azcoaga, 1936.

31 Gullón, 1960, p. 14.

32 Iravedra, 2001.

33 Ridruejo, 1940, p. 96. Véase Lanz, 2012.

34 Azcoaga, 1981b, p. 241.

35 Torrente Ballester, 1956, p. 322.

Pour citer cet article

Référence électronique
Fernando Larraz, « Puentes de poesía entre el interior y el exilio », *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En ligne], 52-1 | 2022, mis en ligne le 08 avril 2022, consulté le 15 mai 2025. URL : http://journals.openedition.org/mcv/16413 ; DOI : https://doi.org/10.4000/mcv.16413

Auteur

Fernando Larraz

- https://idref.fr/13909170X

Universidad de Alcalá, GEXEL-CEDID

Droits d'auteur

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.