



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Exilio y poesía en la obra de las poetas hispanomexicanas

TESIS

**que para optar por el grado de
Maestro en Letras**

PRESENTA

JOSÉ LUIS CANTÓN PATERNA

ASESOR: FEDERICO PATÁN LÓPEZ

**Entidad de Adscripción:
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México**

MÉXICO, D.F., ENERO DE 2015

Este trabajo de investigación fue realizado con una beca de excelencia otorgada por el Gobierno de México, a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Las personas a las que agradecer son tantas, y este espacio, tan breve... Y las primeras, deuda obligada, son las mujeres que me han descubierto un mundo poético que desconocía y ya no quiero olvidar: Nuria Parés, Tere Medina, Angelina Muñiz-Huberman y Francisca Perujo. Gracias, gracias, por vuestra poesía.

No quiero dejar de citar a mi familia y su apoyo desde el otro lado del mar: mis padres, Luis y Josefina; mis hermanos, Fran y Vicente; la abuela que nos queda, Antoñita, cuya madre también fue poeta republicana; y la que se fue, Juanita, mientras este trabajo daba fruto.

También quiero dar las gracias a mis amigos, de aquí y de allá, cuya ayuda y confianza siempre me hacen dar lo mejor de mí mismo: Ana Belén, Begoña, Silvia, Amalia, Pablo, Anna, Cristina, Beatriz, María y Maria, Conchi, Elisabeth, Salvador, Carmen, Emilia, Rosa, Vicente, Enrique, las chicas del Rovira, Paolo, Dani, Mireia, Lilia, Lola, Víctor, Héctor, Nancy, Cristina, León, Fernando, Marta, Luciana, y alguno más que después lamentaré no haber escrito.

Por supuesto, mi agradecimiento a mis profesores, verdadera fuente de inspiración durante esta estancia en México, en especial Arturo Souto, al que recuerdo con mucho cariño; Eugenia Revuetas, Angelina Muñiz-Huberman y, cómo no, Federico Patán, gran asesor e inigualable ayuda durante esta aventura.

E, indudablemente, gracias a ti, Alex, por acompañarme no sólo en esta tesis, sino también en esta intrincada travesía que llamamos existencia. A ti, especialmente, dedico mi trabajo y mis desvelos.

Índice

I.	Introducción: ¿Por qué las poetas hispanomexicanas?	VII
II.	Mujer y literatura: un contexto teórico hispanomexicano.....	1
II.1.	Algunas consideraciones sobre mujer y literatura	1
II.2.	Mujer, sociedad y literatura en la España entre 1900 y 1936.....	3
II.3.	Mujer, sociedad y literatura en México hasta 1950.....	9
III.	El contexto histórico: el exilio español de 1939	17
III.1.	El México de los transterrados	19
III.2.	México y la causa republicana.....	24
III.3.	Los refugiados y sus características.....	27
IV.	Las poetas de la generación hispanomexicana.....	33
IV.1.	La generación o el grupo hispanomexicano	33
IV.2.	El caso de las poetas: generalidades, antecedentes, nexos	44
IV.3.	Nuria Parés	52
IV.3.1.	<i>Romances de la voz sola</i> (1951).....	58
IV.3.2.	<i>Canto llano</i> (1959)	63
IV.3.3.	“Responso por León Felipe” (1968)	72
IV.3.4.	“Ocho poemas de sombra y un colofón de luz” (1987).....	73
IV.4.	Tere Medina.....	75
IV.4.1.	<i>El largo viaje</i> (1971)	78
IV.4.2.	<i>Rimas eróticas</i> (1974)	82
IV.4.3.	<i>Memorias del exilio</i> (2007)	84
IV.5.	Angelina Muñiz-Huberman.....	85
IV.5.1.	<i>Vilano al viento</i> (1982).....	90

IV.5.2. <i>El libro de Miriam o los cien días</i> (1990)	106
IV.5.3. <i>El ojo de la creación</i> (1992).....	108
IV.5.4. <i>La memoria del aire</i> (1995)	111
IV.5.5. <i>La sal en el rostro</i> (1998).....	113
IV.5.6. <i>Conato de extranjería</i> (1999), <i>La tregua de la inocencia</i> (2003), <i>La pausa figurada</i> (2006).....	116
IV.5.7. <i>Cantos treinta de otoño</i> (2005)	118
IV.5.8. <i>Rompeolas</i> (2011)	120
IV.6. Francisca Perujo	122
IV.6.1. <i>El uso de la vida</i> (1994)	126
IV.7. Algunos otros nombres de mujer.....	131
IV.7.1. Michèle Albán	131
IV.7.2. Maruxa Vilalta.....	134
V. Conclusiones	136
Bibliografía.....	141
Anexo: poemas nunca publicados en poemario o antologados.....	154
I. Michèle Albán	154
II. Nuria Parés	157
III. Maruxa Vilalta.....	158

I. Introducción: ¿Por qué las poetas hispanomexicanas?

La presente tesis pretende exponer y comentar la producción poética de un pequeño grupo de mujeres en el ámbito de un grupo más amplio de escritores, el llamado “segunda generación del exilio” o “hispanomexicano”. Ellas son, canónicamente, Nuria Parés, Angelina Muñiz-Huberman y Francisca Perujo, a las cuales se añade una gran olvidada por la crítica y por la misma generación: Tere Medina; así como a algunas otras que, siendo parte de la generación, tuvieron en poesía no más que breves incursiones, como Maruxa Vilalta o Michèle Albán. Para poder comprender y valorar la labor de estas poetas se propone, en primer lugar, establecer algunas consideraciones previas sobre la situación de la mujer escritora, fundamentalmente poeta, y el ámbito literario, particularmente en los contextos español y mexicano, por encontrarse las protagonistas del presente estudio entre ambas tradiciones: una, por herencia; otra, por adopción. En segundo lugar, se intentan esclarecer las circunstancias históricas que gestaron la especialísima situación de la generación hispanomexicana, así como la particular percepción que de la misma tuvieron las poetas del grupo. En tercer lugar, se procede a establecer una somera descripción de los rasgos que conforman el grupo hispanomexicano, así como la caracterización particular de las poetas que forman parte del mismo, indicando los precedentes en el contexto del exilio, las relaciones entre ellas y el seguimiento que la crítica ha llevado a cabo de su labor. Finalmente, se desarrolla a un análisis en profundidad de la obra poética de las autoras: Nuria Parés, Tere Medina, Angelina Muñiz-Huberman y Francisca Perujo —ordenadas según las fechas de aparición de sus primeros libros—, intentando abordar sus características principales, al tiempo que se sitúa como eje vertebrador la conciencia y el tratamiento del tema del exilio. Este análisis culmina con la mención de algunas otras mujeres que abordaron, dentro de la generación, el género poético, pero no llegaron a consolidar una obra plena.

Una de las preguntas que inevitablemente surge cuando se hace un estudio sobre mujeres que son poetas y, para qué negarlo, no han gozado de una estimación literaria universal —en el sentido de que no son tan reconocidas como Sor Juana Inés de la Cruz o Jane Austen— es el porqué. Parece necesaria una justificación. Y quizá en esa misma necesidad se encuentre la respuesta, que puede formularse a su vez en forma de pregunta: ¿por qué hay justificar el estudio literario de una escritora, o de varias de ellas, desde su condición de mujeres? Y es que a veces esta necesidad parece heredera de las explicaciones que han tenido que dar las mujeres a lo largo de la historia —Teresa de Jesús, María de Zayas, Sor Juana Inés de la Cruz, Jane Austen, Emily Brontë, etc.— para poder escribir: como ejemplo, indica Montserrat Roig que Victoria Ocampo «era consciente del soporte social que necesitan las mujeres escritoras para no tener que justificarse de haber empezado a llenar páginas y páginas en el mundo de la literatura» [Roig 1984: 13].

Muchas teorías feministas aducirán —con bastante razón— que el hecho de tener que fundamentar la especificidad de tres mujeres poetas respecto a su grupo, mayoritariamente formado por colegas masculinos, es en sí mismo una forma de minusvalorar su calidad y su hecho diferencial: «todavía hay que hablar de “mujer y literatura” cuando es impensable un título tan genérico, ambiguo y falaz como el de “hombre y literatura”» [Roig 1984: 9]. Respecto a las escritoras que incumben a este estudio, por ejemplo, en la lectura de muchos trabajos, artículos, libros y tesis —las menos— sobre el grupo poético hispanomexicano no se hallan explicaciones de por qué se estudia este grupo, y cuando aparecen algunas menciones iniciales, no deja de ser comentarios breves sobre su relevancia como grupo diferenciado o sobre la deuda que la historia literaria tiene con ellos, en una situación *nepantla*, ‘entre dos tierras’, que no haría su literatura ni de aquí ni de allá. Tampoco son extensas las justificaciones cuando se trata de definir un grupo en particular dentro de otro, como en el caso de la literatura en catalán en el ámbito de la literatura en el exilio: basta con reconocer el

hecho diferencial de la lengua y la cultura catalanas, en este caso. Sin embargo, una tesis que aborde la parte integrada por las mujeres de este grupo —y, en general, cualquiera que trate el tema de la mujer como autora, tema o lectora— parece no poder sustentarse solamente en la deuda que la historia literaria tiene para con ellas —que ha durado bastantes siglos, y no ha acabado de esfumarse del todo— o en el hecho diferencial de que esta literatura esté escrita por mujeres. Se hace necesario un análisis previo de su importancia o de lo que aportan, se reaviva a menudo la polémica de si existe una literatura “de mujer”, resurge el problema de si son o no marginadas por la crítica y por la academia, etc.

Esta tesis parte del supuesto de que cualquier hecho literario, quienquiera que lo haya llevado a cabo, puede ser abordado por la crítica sin necesidad de un estudio “utilitario” sobre su pertinencia o no, sobre su alta o su baja calidad, sobre su éxito o sobre su fracaso ante el público. Entre las poetas que se citan en este trabajo, los resultados literarios y su repercusión son desiguales; sin embargo, todas ellas han tenido su espacio en la literatura mexicana; algunas, por lo demás, con una gran producción y con obras de gran calidad ante las que, dicho sea de paso, gran parte de la crítica no ha ejercido una labor de estudio serio y profundo. Baste, de este modo, indicar que es necesaria una revisión de la obra de estas poetas: en primer lugar, por el escaso estudio crítico de su obra, sobre todo, en el ámbito de la poesía, que en la mayoría de los casos no parece justificado; en segundo lugar, porque casi todas ellas han desarrollado una obra distinta de las de sus compañeros de la generación que merece la pena comentar —aunque sea difícil defender que eso se deba al hecho de ser mujeres—; y, finalmente, porque el conjunto de la obra poética de las hispanomexicanas es simplemente un hecho literario que merece ser abordado como tal.

Sin embargo, esta tesis también quiere tener en cuenta un aspecto particular: exponer a estas escritoras de manera aislada, sin tener en cuenta la situación de la literatura escrita por mujeres durante el siglo XX, sería una forma de sesgar gran parte de su labor, al no tomar en

consideración el contexto en el que las poetisas que se pretende tratar desarrollaron su producción literaria. Hay que considerar que estas autoras vivieron de una manera u otra el hecho del difícil acceso de la mujer al mundo de la literatura. Un buen ejemplo sería Angelina Muñiz, de quien comenta Seymour Menton en *La nueva novela histórica de la América Latina*: «Angelina Muñiz fue tres veces marginada. Como española, como judía y como mujer no se aceptaba en los grupos principales del mundo literario mexicano de los setenta»¹. Vale la pena, por lo tanto, detenerse en cuál ha sido la situación de la mujer en el ámbito literario y, específicamente, en el ámbito español y mexicano durante parte del siglo XX.

Finalmente, hay que indicar que un estudio como éste tiene que contar, obviamente, con que su pretensión de totalidad es inabarcable: a pesar de que se ha recorrido exhaustivamente la bibliografía y las fuentes, siempre queda algo más, algún otro nombre, un nuevo poema por descubrir. Por ejemplo, Aurora Albornoz cita en 1977 —en un capítulo llamado, a propósito de lo dicho, «Poesía de la España peregrina. Crónica incompleta»— a una poeta llamada María Victoria Llanos, poeta que ha resultado imposible de localizar... ¿Qué revista, qué diario, qué antología la guarda? Lo ignoro. Y, como ella, seguro que otras voces de mujer —y quizá también de algún hombre— duermen ocultas, esperando al investigador, al lector, que las saque de su letargo. Por eso hago míos, en una particular interpretación, estos versos de Núria Parés, que me animarán, sin duda, a la continua revisión de estas páginas en el futuro:

*Algo debe quedar... una semilla,
una sola palabra verdadera,
una gota de sangre o una gota de llanto...
algo que no se pide y que se espera.*

¹ Cit. en Rico 2005.

II. Mujer y literatura: un contexto teórico hispanomexicano

II.1. Algunas consideraciones sobre mujer y literatura

El primer atisbo de cambio y de renovación en torno al tema de la autoría literaria femenina ha de buscarse en el siglo XIX. Los ejemplos anteriores son escasísimos: Safo, Corina, Santa Teresa, Sor Juana o Madame de Staël «no son más que felices excepciones individuales de grandes escritoras que gozaron del placer de escribir gracias al entorno social más relajado o a la autárquica vida moral que permitían los conventos» [Roig 1984: 3]. Es del espíritu ilustrado y de la Revolución Francesa que se gesta el germen de una revolución sigilosa de la mujer, que en el siglo XIX se plasmará en una rebelión, en un punto de no retorno: «que las mujeres escriban [...] y que lo hagan para publicar [...]. Con solo este hecho dejaban de cumplir con lo que la sociedad había considerado su función desde hacía seis mil años»². Eso no quiere decir que su literatura fuera aceptada o reconocida: por ejemplo, Rosalía de Castro, en el ámbito peninsular, solo fue realmente valorada después de su muerte. Será a finales del XIX y principios del XX cuando en lengua española, en torno al Modernismo y a los movimientos siguientes, irrumpen un conjunto de autoras con una expresión singular, sobre todo en el ámbito hispanoamericano: Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Clara Silva, etc., que tendrían una gran impronta en las escritoras de lengua española —principalmente, poetisas— de las generaciones siguientes. Por supuesto, también son importantes grandes autoras en otras lenguas, principalmente inglesa, desde las decimonónicas hermanas Brontë, Jane Austen o Emily Dickinson, hasta Virginia Woolf, también de principios del XX.

Es evidente, por otra parte, que la autoría femenina no es, por supuesto, un hecho contemporáneo, pero también lo es que su camino hasta el siglo XX ha estado plagado de obstáculos, que no desaparecen ni siquiera en el siglo pasado. Hay que resaltar, en este

² Prado en Caballé, vol. II, 2003: 23; *cit.* en Payeras 2003: 19.

sentido, el papel de la crítica literaria en torno a su obra: «En el campo de la crítica literaria, el peor enemigo del escritor es el olvido, y ese es el velo que ha cubierto mayoritariamente los productos literarios de autoría femenina. Nada hay peor que eso, ya que la crítica, incluso cuando es hostil, implica un cierto grado de reconocimiento» [Payeras 2009: 22]. Sin embargo, el problema es de muy difícil solución en la sociología literaria actual: muchas escritoras se niegan a ser marcadas dentro de la «autoría femenina», pues, por una parte, no les parece pertinente más que la calidad de su obra para su definición y, por otra parte, y lo que es peor, a menudo resulta inconveniente estudiarlas en bloque bajo la premisa de que son mujeres, como indica Payeras —basándose, a su vez, en Nichols—:

Esta práctica resulta lesiva para los intereses de las escritoras, pues pone en tela de juicio la originalidad de cada una de ellas, la diferencia que las separa a unas de otras y que hace a cada una irrepetible; englobarlas en un mismo bloque excusa muchas veces el trámite de insertar la obra de cada una de ellas en las corrientes literarias con las que guarda afinidad, por lo que parecen quedar al margen de las tendencias que dominan cada momento; por añaduría, ese expediente facilita la posibilidad de considerar sus aportaciones como un «apéndice marginal» al tema estudiado; y, más grave todavía, todo junto parece sugerir que sus aportaciones tiene, respecto a las de sus colegas, menor consideración e interés [Payeras 22-23].

Razones todas ellas ciertas, y que se habrá de evitar en lo posible en el siguiente trabajo, particularizando convenientemente a cada una de las poetas hispanomexicanas, e instando a reconocer sus méritos propios junto a los de sus compañeros de generación.

Hay que tener en cuenta, finalmente, que la revisión del papel de la mujer no solo como autora, sino también como objeto literario y como lectora, se produce sobre todo a partir de las teorías feministas y las teorías de género. La crítica literaria entendida desde este punto de vista distingue, como indica Elaine Showalter, dos modalidades:

La primera modalidad es ideológica; se ocupa de la feminista como *lectora*, y ofrece lecturas feministas de textos que examinan las imágenes y estereotipos de la mujer en la

literatura, las omisiones y falsos conceptos acerca de la mujer en la crítica, y el lugar asignado a la mujer en los sistemas semióticos [...]. La segunda modalidad [...] es el estudio de las mujeres como *escritoras*, y sus objetos de estudio son la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura de mujeres; la psicodinámica de la creatividad femenina; la trayectoria individual o colectiva de las carreras de las mujeres y la evolución, así como las leyes, de la tradición literaria femenina. No existe un término en inglés para este discurso crítico especializado, así que he inventado el término «ginocrítica»³.

Esta tesis se enmarcaría en la segunda modalidad crítica. Sin embargo, el hecho de que se aborde la autoría femenina desde estos postulados no implica en modo alguno que haya que inferir que la literatura escrita por mujeres pueda considerarse feminista en sí misma, a pesar de que, bajo determinadas épocas o circunstancias, el solo hecho de escribir haya significado un desafío a las estructuras sociales y culturales. En este trabajo se utilizan sus supuestos para explicar la situación de las autoras y de su literatura en los años centrales del siglo XX, sin indicar por ello que su obra tenga reivindicaciones feministas explícitas.

II.2. Mujer, sociedad y literatura en la España entre 1900 y 1936

Resulta interesante para este trabajo conocer la situación de la mujer en España antes del exilio de 1939, para entender así qué tipo de actitudes sobre la población femenina —y, por extensión, sobre las escritoras y otras intelectuales— predominaban en los refugiados a su llegada a México.

A principios del siglo XX, la situación de la mujer no había variado sustancialmente con respecto a las actitudes preponderantes en el siglo XIX, época en la que la mujer se mantiene en una posición subordinada, bajo el estereotipo femenino que Virginia Woolf denominara el «ángel del hogar»: la mujer, encerrada en el ámbito doméstico, se caracteriza por la sensibilidad, la ternura maternal y la carencia de deseo sexual; la consecuencia de estas

³ SHOWALTER, Elaine: «La crítica feminista en el desierto», en *Otramente: lectura y escritura feministas*, coord. Marina FE. México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 78 y 82. *Cit.* en Wangüemert 2003: 103-104.

pautas es la negación total del intelecto. En el siglo XX, la continuidad de la Restauración no impulsó grandes cambios, y mucho menos la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), que incluso finaliza su manifiesto golpista aduciendo que «este movimiento es de hombres: el que no sienta la masculinidad completamente caracterizada, que espere en un rincón, sin perturbar los días buenos que para la patria preparamos» [Ruiz Guerrero 1996: 130]. Sin embargo, sí se produjeron algunos cambios leves, sobre todo derivados de las transformaciones económicas y el desarrollo del comercio en las ciudades, que impulsó una pequeña pero paulatina incorporación de la mujer al mundo del trabajo y de la educación. En el mundo rural la mujer sigue llevando a cabo las mismas tareas, pero en la ciudad accede a nuevos trabajos no sólo en la industria, sino también en la Administración, aunque como auxiliares y con sueldos más bajos. En el campo educativo hay también avances, pues desde 1910 las mujeres no necesitan un permiso expreso para estudiar en la Universidad, aunque son pocas las que pueden salvar los obstáculos sociales hasta ella. Se crea asimismo la Residencia de Señoritas, a imitación de la Residencia de Estudiantes, y en 1916 Emilia Pardo Bazán se convierte en la primera mujer que accede a una cátedra universitaria en España —en la Universidad Central de Madrid—, aunque sufrirá el rechazo estudiantil, pues sólo acudirá un estudiante.

Son, además, importantes las influencias de la primera Guerra Mundial (1914-1918) y de los inicios del feminismo en Europa. Durante la contienda europea, la necesidad de que las mujeres mantuvieran la vida productiva de los países en lugar de los hombres, que estaban en el frente, hizo que la mujer se incorporara a trabajos y ocupaciones que ya no abandonaron. En España, el desarrollo industrial producido por la demanda de los países en liza hizo que las mujeres españolas se incorporaran al mercado laboral. Este retraso hizo, sin embargo, que el feminismo entrara en el país débilmente, pues cuando en España se empezaba a plantear la lucha feminista, en el resto de Europa ya había perdido su novedad y su fuerza beligerante, tras la conquista de varios logros importantes, como el derecho al voto.

En cuanto a los modelos de femineidad de esta primera parte de siglo, hay que decir que si bien el acceso al trabajo rebajó en gran medida polémicas de siglos anteriores, la mujer queda, sin embargo, excluida de la genialidad artística. Cristina Ruiz Guerrero lo resume así: «la mujer que se plantee una elevada actividad intelectual será juzgada como una anomalía en la sexualidad femenina, un ejemplo de masculinización» [Ruiz Guerrero 1996: 134]. Esta apreciación se fundamenta a principios del siglo XX europeo en las teorías de Weininger, Freud o Nietzsche, que justifican la desigualdad femenina en la psicología y la sociología. Especial importancia tuvieron las ideas de Weininger en España, cuyas teorías de la bisexualidad fueron interpretadas por Gregorio Marañón. Según estas, no existían sexos puros, por lo que las cualidades morales e intelectuales definían al hombre, mientras que la mujer era pura carnalidad, estimable por los elementos masculinos de su constitución. Así se expresaba Marañón sobre el particular en *Tres ensayos sobre la vida sexual*:

Insistimos una vez más en el carácter sexualmente anormal de estas mujeres que saltan al campo de las actividades masculinas y en él logran conquistar un lugar preeminente. Agitadoras, pensadoras, artistas, inventoras: en todas las que han dejado un nombre ilustre en la Historia se pueden descubrir los rasgos del sexo masculino, adormecido en las mujeres normales, y en ellas se alza con anormal pujanza, aunque sean compatibles con otros aspectos de una femineidad perfecta [Bados 2009].

Hay que indicar, no obstante, que Gregorio Marañón, defensor de estas teorías, algunos puntos de reivindicación feminista en derechos civiles o en el divorcio por su posición liberal.

El filósofo alemán Georg Simmel, por su parte, profundizaba en el antagonismo entre sexos, y defendía que el progreso de la mujer radicaba no en acceder a la cultura, sino en ahondar en sus características femeninas: la maternidad y el hogar. Estas teorías tuvieron gran eco en el país, sobre todo en boca de médicos ilustres como Ramón y Cajal, Juarros, Vital Aza y Novoa Santos, que achacaban a la mujer anormalidad sexual y masculinización cuando no aceptaba el papel asignado como mujer reproductora. Esta nueva misoginia no se basa, a

diferencia de las anteriores, en la inferioridad de la mujer, sino en su diferencia: la mujer ve reducida su personalidad al hecho biológico de la maternidad, que conlleva de nuevo la reclusión en el hogar. Si realiza una profesión, será una extensión de su abnegación maternal: enseñanza elemental, cuidado de niños y enfermos, o trabajos menores en la industria y la administración que no requieran desgaste físico o intelectual, ni responsabilidad alguna. La Generación del 98 agregará asimismo la misoginia de los filósofos alemanes Nietzsche o Schopenhauer, por los cuales sentían gran admiración.

Es la segunda República Española, que se inicia en 1931, la que tendrá por fin consecuencias importantes para la mujer. La Constitución de la República estableció su igualdad jurídica, reguló el trabajo hacia la igualdad salarial —aunque mantiene aún algunas discriminaciones—, protegió la maternidad y elaboró una ley del divorcio de corte progresista. El hito del voto femenino se consiguió tras una gran polémica: algunas mujeres, como Clara Campoamor, lo defendían como un derecho irrenunciable; sin embargo, otras como Victoria Kent se oponían porque el conservadurismo político de las mujeres de la época podía hacer peligrar la incipiente República. No obstante, al margen de la legalidad, la situación de la mujer no cambió en exceso, pues solamente fue asumida de forma importante por aquellas solteras menores de treinta años⁴. Los cambios fueron más palpables en las ciudades. También aumentó el número de mujeres en la enseñanza, pues se mostraban entusiastas de las innovaciones pedagógicas republicanas. Es asimismo el inicio del feminismo en España, aunque con no demasiada fuerza: la élite intelectual estaba marcada por la misoginia de las teorías científicas y filosóficas en boga, mientras que la población se ligaba al catolicismo conservador. Feministas destacadas fueron las citadas Campoamor y Kent, así como Margarita Nelken o María Martínez Sierra; algunas de ellas se incorporaron,

⁴ Domínguez Prats, Pilar (1991). «La segunda República», en Anderson, Bonnie S. y Zinsler, Judith P. *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcelona: Crítica, 2 vol. Cit. en Ruiz Guerrero 1999: 137.

con otras mujeres—Francisca Bohigas, Matilde de la Torre, Veneranda García Manzano, Dolores Ibarruri—, a la vida política por primera vez en el país.

La guerra civil, finalmente, vino a frustrar todas esas conquistas. Durante el conflicto, no obstante, se produce la incorporación masiva de las mujeres a la vida laboral y política en la zona republicana; esto será relevante en la conformación de la ideología de los posteriores exiliados. Al principio de forma voluntaria y gratuita, con un sueldo a partir de 1937, las mujeres se encargan de confeccionar las prendas para el frente, de las guarderías, de los comedores colectivos, de los hogares para refugiados y de otros trabajos necesarios para la causa republicana. Asumen papeles antes vetados, como su participación en el frente como milicianas, enfermeras y médicas, y se lanzan al activismo político en mítines, prensa ideológica, etc. Su responsabilidad en partidos y sindicatos aumenta, hasta el punto de que algunas ocupan cargos de gran renombre: Federica Montseny fue ministra de Sanidad, y Matilde de la Torre, directora general de Comercio Interior [Ruiz Guerrero 1996: 141]. Aun así, en la mentalidad social general, la guerra no supuso la auténtica emancipación de la mujer: por un lado, los cambios no afectaron a todas las mujeres; por otro, muchas de las labores parecían prolongaciones de sus ocupaciones domésticas, a las que volverían tras la guerra. Y qué decir del bando nacional: bajo el control de la Sección Femenina, se intensificó la propaganda de la sumisión y la abnegación de la mujer. Como indica Cristina Ruiz:

Desde las organizaciones de izquierda no se planteó una verdadera liberación de la mujer, ya que ésta fue considerada como un logro posterior a la victoria entre socialistas o comunistas. Sólo entre los grupos anarquistas se intentó una revolución social, en la que se integraban la emancipación femenina, revolución que no llegó a hacerse realidad. En la zona nacional, el mensaje unitario y reaccionario de la Sección Femenina impidió el desarrollo de la conciencia feminista [Ruiz Guerrero 1996: 141-142].

Establecido el panorama, no es de extrañar que la nómina de mujeres dedicadas a la literatura en el primer tercio del siglo XX en España no sea demasiado extensa, y no digamos ya que se

dediquen a la poesía, si bien Ana María Fagundo indica que, aunque poco conocida, «la presencia de la mujer poeta es extensa y constante en todo lo que va de siglo» [Fagundo 1995: 13]. Ella misma establece una serie de características de estas poetas nacidas entre 1900 y 1940: suelen publicar su poesía bastante tarde, ya a partir de la década de los cuarenta —Ángela Figuera, Elena Martín Vivaldi— aunque hayan escrito desde jóvenes, excepto cuando son esposas de poetas —Concha Méndez, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde—, que publican sus primeros libros en la década de los veinte; relativamente pocas aparecen en las antologías hechas por hombres: las más incluidas son Carmen Conde y, ya posteriormente a la década de los treinta, Gloria Fuertes; y, en general, «que las poetisas no suelen pertenecer ni a un grupo poético, revista, colección de poesía o tertulia como parece ser lo común en la poesía masculina. Las mujeres poetas aparecen aisladas, con excepciones por supuesto, laborando en solitario y publicando sus libros en colecciones por lo general minoritarias» [Fagen 1999: 13]. Las excepciones a las que alude son Concha Méndez y Ernestina de Champourcin, principalmente, que son por lo común incluidas en la generación del 27.

En conclusión, puede decirse la publicación de obras poéticas escritas por mujeres en las tres primeras décadas del siglo XX en España es muy escasa. La presencia de la mujer en la lírica comienza a ser relevante en la década de los cuarenta: Carmen Conde publica sus dos libros más representativos, *Ansia de la gracia* (1945) y *Mujer sin Edén* (1947), y Elena Martín Vivaldi, Ángela Figuera Aymerich y Pura Vázquez presentan sus primeros poemarios. Las razones de esta escasez hay que buscarlas en los datos anteriormente expuestos: el papel de la mujer en la sociedad española, el atraso del movimiento feminista, las posturas misóginas de la intelectualidad del país... Esta situación no puede obviarse a la hora de analizar la situación de la que parten las poetas de la generación hispanomexicana, así como la recepción de su obra tanto por parte del público como de la crítica.

II.3. Mujer, sociedad y literatura en México hasta 1950

En México, el acceso de la mujer a la vida política e intelectual también fue lento. Los antecedentes decimonónicos eran escasos, pues las mujeres vivían en una situación de subordinación, relegadas al ámbito doméstico y con dos perspectivas vitales: el matrimonio o la vida monástica. Sin embargo, la irrupción del movimiento emancipador no solo en México (1810), sino en toda Hispanoamérica, dio a la mujer la oportunidad de adquirir un papel más activo en la sociedad, sobre todo ligadas a la empresa independentista⁵. Sin embargo, las consecuencias reales de esta participación en la situación de la mujer tras la Independencia, tanto en México como en otros países, fueron pocas: por una parte, estas acciones fueron llevadas a cabo por unas cuantas mujeres, muchas de ellas de una clase social determinada, sin que la gran masa femenina tuviera un reconocimiento social real; por otra, aunque en el contexto de la guerra se aprovechó su valentía, con la llegada de la paz su papel volvió al de señora del hogar. Habrá que esperar al último tercio de siglo para que se produzcan algunos cambios, con la fundación de *Las Hijas de Anáhuac* (1873-1874) por parte de las alumnas de la Escuela de Artes y Oficios; de *El álbum de la mujer* (1883-1901), de *El correo de las Señoras* o de *Violetas de Anáhuac* (1887-1889) y *Mujeres de Anáhuac* (1887) ambas fundadas por Laureana Wright de Kleinhans con el propósito de emancipar a las mujeres por medio del estudio. Como revista de cierta influencia no dirigida solo a la mujer, sino de acción política, encontramos *Vesper* (1891), dirigida por Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, antiporfirista, que llegó a participar en el Plan de Ayala y a ser nombrada coronela del regimiento Victoria por Emiliano Zapata [Pérez de Tudela 2010].

En contra de lo que pudiera parecer, la llegada del siglo XX, marcada por el inicio de la Revolución en México —en la cual la mujer cumple de nuevo el papel que ya había realizado

⁵ En México destacaron Gertrudis Bocanegra de Lazo de la Vega, María Ignacia Rodríguez de Velasco y Osorio Barba, conocida como la Güera Rodríguez; Leona Vicario y Josefa Ortiz Girón de Domínguez, la Corregidora.

durante la Independencia— opaca los pequeños antecedentes de un movimiento de liberación de la mujer dentro de la sociedad patriarcal mexicana. La recompensa a la acción revolucionaria es escasa, como lo fue tras la acción independentista. A pesar de que en 1916 se lleva a cabo el Primer Congreso Feminista de Yucatán, y de que a finales de ese año Hermila Galindo, secretaria particular de Venustiano Carranza, envió al Constituyente un escrito solicitando los derechos políticos para las mujeres, en la redacción de la Constitución de 1917 se niega el voto a la mujer, argumentando lo siguiente:

En el estado en que se encuentra nuestra sociedad, la actividad de la mujer no ha salido del círculo del hogar doméstico, ni sus intereses se han desvinculado de los miembros masculinos de la familia, no ha llegado entre nosotros a romperse la unidad de la familia, como llega a suceder con el avance de la civilización, las mujeres no sienten la necesidad de participar en los asuntos públicos, como lo demuestran la falta de todo movimiento colectivo en este sentido [...]. En las condiciones en que se encuentra la sociedad mexicana, no se advierte la necesidad de conceder el voto a las mujeres⁶.

Este argumentario resulta especialmente relevante ya que no solo se niega la participación de las mujeres en los hechos políticos acaecidos en los años precedentes, sino que además muestra que los constituyentes eran conscientes de la emancipación de la mujer que se estaba produciendo en otros países. Poco después, en la redacción de la constitución, habrán de declarar lo siguiente para justificar el hecho de la participación de la mujer en la contienda: «el hecho de que algunas mujeres excepcionales tengan las condiciones para ejercer satisfactoriamente los derechos políticos no funda la conclusión de que estos deban concederse a la mujer como clase. La dificultad de hacer la selección autoriza la negativa⁷».

Durante la década de los veinte, con el antecedente del Congreso de Yucatán, se retoman algunos de los puntos tratados en este —fundamentalmente, el voto femenino— en nuevos congresos feministas. Es importante en esta década el fortalecimiento de las clases

⁶ Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (1985). *Diario de los Debates del Congreso Constituyente 1916-1917*. México, 2 vols. *Cit.* en Tuñón 1998: 132.

⁷ Rascón, M. Antonieta (1979). «La mujer y la lucha social en la historia de México», en *Cuadernos Agrarios*. México, septiembre, n° 9, p. 107. *Cit.* en Tuñón 1998: 132.

medias y de las instituciones educativas, que hará que de estos grupos, cada vez más amplios en la vida social, surjan muchas mujeres educadas, la mayoría dedicadas a la enseñanza, que empiezan a organizarse y a hacer peticiones al Estado, con el fin de intervenir en el ámbito social y político. En 1923 se fundan dos organizaciones que intentaron unificar las asociaciones femeninas diseminadas por la República, y que personifican las dos posiciones feministas de las décadas siguientes: el Consejo Feminista Mexicano, de cariz comunista, dirigido por dos maestras (Elena Torres y Refugio García), que será el antecedente del Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM) en el cardenismo; y la sección mexicana de la Liga Panamericana, llamada Unión de Mujeres Americanas (UMA) y dirigida por Margarita Robles de Mendoza, que estaban influidas por las sufragistas estadounidenses y ejercieron gran presión, mediante sus contactos internacionales, para alcanzar el derecho al sufragio [Tuñón 1998: 135]. Sin embargo, durante los años veinte solo algunos estados, durante breves períodos de tiempo, reconocieron el sufragio femenino y la participación política: Yucatán, durante el gobierno de Felipe Carrillo Puerto (1922-1924), cuya hermana, Elvia Carrillo Puerto, fue la primera mujer mexicana diputada en 1923; San Luis Potosí, donde las mujeres obtuvieron el derecho a participar en elecciones municipales en 1924 y en las estatales en 1925, durante el gobierno de Rafael Nieto, aunque las leyes fueron derogadas en 1926; y Chiapas, que reconoce el derecho al voto femenino en 1925. Por otra parte, en 1923 se celebró en la Ciudad de México el Primer Congreso Feminista Panamericano.

No será hasta la segunda mitad de los años treinta —próxima ya la llegada de los refugiados españoles— que los movimientos en pro de la mujer adquieran una importancia mayor, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. Para llevar a cabo su proyecto político nacional, que contemplaba una creciente intervención del Estado en la vida económica y social, la recuperación de los recursos básicos del país que se hallaban en manos extranjeras, la reforma agraria y la organización de los trabajadores, el cardenismo abogó por un amplio

consenso y compromiso popular. De esta forma, las organizaciones femeninas se fortalecieron con el impulso del gobierno, estrechamente vinculadas en ese momento a la lucha por una educación socialista, que se instaura en 1934. Esta educación socialista apelaba a la participación de las mujeres como madres educadoras de sus hijos, pero también a la integración de éstas a la vida nacional y al uso de esta educación para la consecución de la igualdad entre ambos sexos. En este contexto se funda el FUPDM en 1935, que llegó a contar con más de cincuenta mil afiliadas de diferentes profesiones y tendencias. A pesar de las diferencias internas, una demanda sí contaba con el apoyo mayoritario de las afiliadas: el derecho al sufragio.

Así, en 1936 el FUPDM crea el Consejo Nacional del Sufragio Femenino para luchar por alcanzar la igualdad ante la ley mediante la reforma del artículo 34 de la Constitución. En 1937 el propio Lázaro Cárdenas reconocía lo injusto del veto al voto femenino: «En México el hombre y la mujer adolecen paralelamente la misma deficiencia de preparación, de educación y de cultura, solo que aquel se ha reservado para sí derechos que no se justifican» [Tuñón 1998: 139]. Las presiones de las mujeres del FUPDM, que incluso postularon sin esperar a la reforma constitucional a Soledad Orozco (del PNR) como candidata por León, Guanajuato, y a Refugio García por Uruapan, Michoacán, hicieron que Lázaro Cárdenas se comprometiera en agosto de 1937 a enviar al Congreso una iniciativa de ley para la reforma de dicho artículo. La iniciativa, discutida y aprobada en las Cámaras en diciembre de 1937, sólo restaba por ser publicado en el *Diario Oficial*; incluso Cárdenas empezó a recibir felicitaciones de grupos nacionales e internacionales, como la Comisión Interamericana de Mujeres (CIM). Sin embargo, el trámite se pospuso todo el período porque se instauró el temor entre las filas cardenistas de que, si se daba el voto a la mujer, podría repetirse la experiencia española de 1933: las mujeres, al votar por primera vez, dieron el triunfo a los conservadores. En el México de la época, ellas eran tradicionalmente católicas y estaban

influenciadas por la Iglesia, por lo que se temía que no apoyarían el programa reformista de izquierdas del gobierno. La tramitación de la norma se fue posponiendo tanto con Lázaro Cárdenas como con Ávila Camacho. Este fracaso hizo que el FUPDM se debilitara, en parte porque se integró en la política partidista. El voto y la participación en las elecciones municipales se conseguirán para la mujer en 1947 con Miguel Alemán. La reforma de la Constitución habrá de esperar al gobierno de Adolfo Ruiz Cortines, en 1953.

En cuanto al panorama literario, el siglo XIX circunscribió la presencia de la literatura escrita por mujeres a la prensa para ellas que se ha comentado. Así mismo, y a partir de 1870, algunas mujeres se reunían en círculos de estudio y tertulia en los que se debatía, y a menudo después se escribía, en torno a los derechos de clase, los derechos sociales y los políticos, el derecho al voto, etc. Muchas escribieron poesía, como lo demuestra la antología *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* (1891). Sin embargo, no aparece en México una escritora femenina de gran fama, como sí ocurre en otros países de Hispanoamérica: Gertrudis Gómez de Avellaneda en Cuba, Juana Manuela Gorriti en Argentina, María Firmina dos Reis en Brasil, Mercedes Cabello de Carbonera y Clorinda Matto de Turner en Perú, Lindaura Anzoátegui y Adela Zamudio en Bolivia. Hay que decir, no obstante, que existe aún hoy un gran silencio crítico en la recuperación de la obra escrita por mujeres en el siglo XIX. Como ejemplo, fue en 2003 que María Guadalupe García Barragán rescató para la historia literaria de México a Refugio Barragán de Toscano, autora de la primera novela mexicana escrita por una mujer conocida hasta la fecha: *La hija del bandido o los subterráneos del nevado*, de 1887, a unos 60 años de *El Periquillo sarniento* (1816) de Lizardi, la primera novela mexicana [Sabia 2011].

Sin embargo, hasta el siglo XX no se levantó voz tan potente como la de Sor Juana Inés de la Cruz, ninguna con su relevancia y con su fuerza. Con la llegada del nuevo siglo, la Revolución favorecerá el auge de la prosa cuando da inicio a un ciclo narrativo de gran

importancia para la literatura del país: el de la narrativa de la Revolución mexicana. No obstante, «desde Mariano Azuela, iniciador del ciclo, hasta Carlos Fuentes [...], la narrativa generada por la Revolución va a ser, por decirlo así, cosa de hombres» [Sabia 2011]. Una de las pocas mujeres que aborda el hecho revolucionario será Nellie Campobello (1900-1986), que se inició en el mundo de las letras cultivando la poesía, y cuyas novelas *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937) la hicieron única mujer merecedora de la inclusión en los tomos que Castro Leal dedica a la *Novela de la Revolución Mexicana* (1958-1960). Hasta mitad de siglo no encontramos por lo demás muchos más nombres de gran relevancia en prosa, aunque se producen de manera ininterrumpida: Benita Galeana Lacunza (1907-1995), Magdalena Mondragón (1913-1989), Julia Guzmán (1906-1977), María Enriqueta Camarillo (1872-1968), Dolores Bolio (1880-1950).

En poesía, por su parte, la voz femenina tampoco es demasiado reconocida a principios del XX, aunque aparece en escena María Enriqueta Camarillo (1872-1968), que en sus comienzos firmaba como Iván Moszkowski. Forma parte de la corriente del Modernismo, colaborando en *Revista Azul* y luego en *Revista Moderna*, y su primera recopilación de poemas, *Las consecuencias de un sueño*, se publica en 1902. Sin embargo, será a partir de 1912 cuando su obra empiece a ser reconocida en todo el mundo, tras publicarse su libro de cuentos *Rosas de la Infancia*, que se utilizó como manual de lectura en todas de las escuelas de México. No obstante el éxito de su obra narrativa, continuó publicando poesía hasta 1946, año de la publicación de *Recordando dulcemente*. Otra poeta conocida y que nace a principios de siglo es Aurora Reyes (1908-1985), famosa también por ser una de las iniciadoras del muralismo mexicano en pintura, pero que se inicia tarde en poesía, en torno a mitad de siglo. Sí publica en los años treinta la poeta Concha Urquiza (1910-1945), de quien Carmen Millán, en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua en 1975, dijo lo siguiente: «Concha Urquiza acabó con el anecdotario sentimental de las escritoras [...], con el mito de la

poesía femenina blanda o desapasionada, pero nunca noble, poderosa, madura»⁸. Rosario Castellanos la consideró a su vez «la mística mexicana más grande desde Sor Juana Inés de la Cruz» [Huidobro 2010]. Sus versos más conocidos datan de 1921; el estudio en profundidad de su poesía, sin embargo, se está produciendo en nuestros días: una poesía de formas clásicas, opuesta a las corrientes modernistas, novísimas y de vanguardia, que algunos calificaron de místico-erótica. *El corazón preso* (1990) reúne su obra poética.

Entre 1920 y 1930 nacen en México las tres poetas fundamentales para la poesía del país: Rosario Castellanos, Dolores Castro y Enriqueta Ochoa, «quienes nos muestran la lucha diaria, el dolor, la soledad, los roles que desempeña la mujer en el mundo cotidiano» [Vergara 2007: 74]. Todas publican a partir de mitad de siglo y son las que realmente cambian el panorama literario: las poetas entran con pleno derecho en las letras mexicanas. En este contexto de mitad de siglo, con estos antecedentes, hay que situar la llegada, las publicaciones y la recepción crítica de la primera por orden de edad de las poetas hispanomexicanas: Nuria Parés, nacida, como Rosario Castellanos, en 1925, publica sus primeros poemas en 1943, en México, y su primer poemario, *Romances de la voz sola*, es de 1951, mientras que el primer libro de poemas de Rosario Castellanos, *Trayectoria del polvo*, es de 1948. Distinta es la situación de Angelina Muñiz-Huberman, que no publicará poesía hasta 1982 —*Vilano al viento*—, y de Francisca Perujo, cuyo primer poemario es de 1985 —*Manuscrito en Milán*—: ya son conocidas las voces de las mexicanas Ulalume González de León, Carmen Alardín, Isabel Fraire y Thelma Nava, nacidas entre 1930 y 1940; y de Gloria Gervitz, Elsa Cross o Elva Macías, nacidas en los años cuarenta. Durante las décadas siguientes, en las que sobre todo Angelina Muñiz-Huberman desarrolla un amplio repertorio poético, la incorporación de la mujer a la literatura mexicana es indiscutible, y en poesía puede y debe hablarse de autoras

⁸ Millán, M. del Carmen (1975). «Tres escritoras mexicanas del siglo XX». *Cuadernos Americanos*, vol. 4, nº 5. México, sep-oct., p. 173. *Cit.* en Vergara 2007: 74.

como Carmen Boullosa, Coral Bracho, Verónica Volkow, Pura López Colomé, Kyra Galván, Myriam Moscona y Blanca Luz Pulido, entre otras.

En conclusión, la voz de la mujer en la literatura mexicana ha sido un hecho constante desde el siglo XIX, a pesar del olvido crítico y de las difíciles circunstancias sociales y políticas a las que se ve sometida. Sin embargo, no encontramos voces ampliamente reconocidas hasta el siglo XX. No obstante, la situación solo da un vuelco significativo hasta a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, época en la que la presencia de la mujer en la poesía mexicana deja de ser meramente anecdótica. Es en este contexto de auge y reconocimiento con escasos antecedentes en el que hay que situar a las poetas hispanomexicanas que recoge este estudio, su obra y su alcance, así como la recepción de la crítica y del público.

III. El contexto histórico: el exilio español de 1939

Resulta difícil establecer un contexto histórico para Nuria Parés, Tere Medina, Angelina Muñiz-Huberman y Francisca Perujo sin tener en cuenta varias consideraciones previas. En primer lugar, es indisoluble la relación de estas poetisas con el exilio español de 1939, provocado por la derrota del bando republicano en la guerra civil española. Este hecho marca sus vidas y se erige como referente obligado en su trayectoria vital y literaria, más cuando este se vivió en la infancia o la temprana adolescencia. La formación en una tierra que al principio es extraña y que poco a poco se va asumiendo, así como la nostalgia heredada por un país que sienten suyo, pero que apenas llegaron a conocer, se convierten en un referente obligado a la hora de estudiar su trayectoria vital y su obra literaria en profundidad. Asimismo, las relaciones de estas poetisas y de su grupo generacional con los exiliados que llegaron ya formados a México, esto es, los mayores, puede explicar en gran medida algunos de los rasgos de su poesía y, en general, de su producción literaria y de su manera de ver el mundo.

En segundo lugar, y una vez establecido el contexto general, está la cuestión de las fechas en torno a las cuatro autoras: si Nuria Parés y Tere Medina pertenecen a los mayores del grupo de poetisas hispanomexicanas, Muñiz-Huberman y Perujo son exactamente las más jóvenes. No hay más que fijarse en las fechas de publicación de sus poemas: Parés publica su obra poética entre 1951 (*Romances de la voz sola*) y 1987 (*Colofón de luz*); Tere Medina presenta *El largo viaje* en 1972 y *Rimas eróticas* en 1974, libros ambos casi desconocidos por público y crítica; Angelina Muñiz-Huberman comienza a publicar poesía en 1982 (*Vilano al viento*) y continúa hasta la fecha; finalmente, *Manuscrito en Milán*, de Francisca Perujo, se publica en 1985, y su segunda y última obra en verso, *El uso de la vida*, es de 1994. Entre veinte y treinta años median, por lo tanto, entre la publicación de las primeras obras de Parés, y de Medina, Muñiz y Perujo. Si a esto se añade que, antes de presentarse como libro, Nuria

Parés había publicado ya en 1943 algunas composiciones en el diario *El Nacional*⁹, hay una diferencia significativa entre las circunstancias de las cuatro escritoras.

Otro dato relevante respecto a la diferencia entre ellas corresponde a sus fechas de nacimiento y a la edad que tienen a su llegada a México. Tere Medina nace en 1924 y arriba a México en 1939, a bordo del *Mexique*, a la edad de 15 años. Nuria Parés arriba a México en 1943 después de un largo viaje por varios países de Europa y de América, y habiendo nacido en 1925, había cumplido ya 18 años al asentarse en el país. En ambas poetisas, su experiencia de la guerra civil española es ya significativa, así como la forja de una memoria de su país de origen, España. Frente a ello, Angelina Muñoz nace el mismo año de la guerra, 1936, en Hyères (Francia), mientras sus padres hacen camino hacia México, adonde llegará en 1942, un año antes que Parés, pero con tan sólo 6 años. Francica Perujo, por su parte, nace en 1934 y llega a México en 1939, por lo que apenas tiene 5 años. Estas fechas resultan especialmente significativas para el estudio de su obra poética y también del contexto histórico y cultural que las rodea, así como de su formación académica y vital, de su conciencia del exilio e incluso del desarrollo de su estilo literario.

Por otra parte, en la configuración de un contexto adecuado para estas cuatro poetisas es indispensable establecer una relación con el resto de los miembros del grupo llamado hispanomexicano, especialmente con los poetas del mismo, aunque sin dejar a un lado a ensayistas —muy numerosos— y narradores. Asimismo, y como se ha apuntado en el apartado anterior, resulta difícil abordar las condiciones en las que estas poetisas han accedido al mundo literario sin entender el contexto histórico, político, social e intelectual concerniente a la mujer en España y en México, en donde desarrollan su labor.

Finalmente, y como problemas teóricos, relativos a la crítica literaria, se ha discutido de manera más o menos frecuente si el grupo hispanomexicano, en el que se integran estas

⁹ En concreto, «Míos son», «Hoy te busco», «Voy subiendo la Loma» y «Volveremos», el 8 de agosto de 1943.

poetas, conforma una generación por sí mismo, o si ha de incluirse dentro de una generación más amplia de la literatura mexicana, habitualmente, la Generación de Medio Siglo o Generación de los 50. En este sentido, también se ha planteado a menudo la cuestión de si se trata de una producción literaria perteneciente a la literatura mexicana o si ha de considerarse como poesía española en el exilio. Además, la misma palabra *exilio* ha generado una discusión en absoluto baladí sobre la pertinencia del término. Es conveniente, por lo tanto, aclarar en apartados sucesivos estos problemas, si bien puede comenzarse por establecer una aclaración terminológica: si bien tras la Segunda Guerra Mundial se popularizaron las denominaciones *exilio* y *exiliado* o *exiliada*, el término generalizado para los llegados a México a causa de la guerra civil española fue *refugiado* —que a veces se transformaba despectivamente en *refugachos*, como en las discusiones infantiles de Blanco Aguinaga [2011: 60]—. Sin embargo, como indica escrupulosamente Clara Lida [2009: 11-12], jurídicamente la figura del refugiado no existió en México hasta 1990. Los españoles venidos a causa de la guerra lo hicieron en calidad de *asilados* diplomáticos o políticos. Fue incluso mayoritario el uso, frente a *exilio*, de la palabra *destierro*. Aun así, en el transcurso de estas páginas se utilizará mayoritariamente *exilio* y *exiliado* o *exiliada* por la absoluta preponderancia de esta terminología en la crítica actual, si bien a veces se emplearán algunas de las otras variantes. A todas estas denominaciones habría que añadir los neologismos *transtierro* y *transterrado* que acuñara el filósofo José Gaos.

III.1. El México de los transterrados

La obligación de un gran exilio a México puso de relieve un hecho no poco importante: la mayoría de los refugiados, nuevos residentes de la República Mexicana, había arribado a un país del cual poco o nada conocía. Se trataba de un México muy diferente al de hoy en varias cuestiones, como la demográfica: el país tenía unos veinte millones de habitantes, de los

cuales uno y medio vivía en la capital. Era un país predominantemente rural, en el que 3 millones y medio de los 5 millones de personas que formaban la población activa se dedicaban al cultivo de la tierra. En el caso de las mujeres, un número exiguamente pequeño tenía empleo remunerado, y el resto se dedicaba a las tareas domésticas [Medrano 2004: 227]. Desconocían en gran medida, de igual modo, su historia reciente y, en definitiva, casi cualquier cosa sobre el país de acogida. Así lo indica acertadamente Blanco Aguinaga: «Abundan los testimonios reveladores de que, al salir de Francia, los refugiados españoles sabían muy poco de México [...]. Otro pasajero del *Sinaia* dice: “No tenía la menor idea de lo que era México. Con decirle a usted que yo aún creía que Texas era parte de México”». [Blanco Aguinaga 2002: 97]. Pero ¿qué país encontraron los refugiados a su llegada?

México había iniciado el siglo XX con brotes de desorden político y social que vendrían a desestabilizar los últimos años del período de calma y progreso que, con luces y sombras, había mantenido el gobierno casi ininterrumpido de Porfirio Díaz durante unos treinta y cinco años (1876-1911): las huelgas de Cananea (junio de 1906), la Rebelión de Acayucan (1906) y la huelga de Río Blanco (1907) serán la manifestación del descontento de la sociedad —principalmente la clase obrera, aunque existían otros sectores disconformes— ante las grandes desigualdades sociales y las deplorables condiciones laborales y salariales. La proclamación en contra del gobierno de Porfirio Díaz del candidato a la presidencia Francisco I. Madero (20 de noviembre de 1910), producida tras su fuga de la prisión en la que había sido encarcelado durante las elecciones presidenciales, es considerada el inicio de la llamada Revolución Mexicana, que sentaría las bases del México que acogió posteriormente a los exiliados españoles. Este conflicto armado prendió primero en el norte del país y fue extendiéndose a otras partes del territorio, hasta que los sublevados lograron ocupar Ciudad Juárez (Chihuahua), momento tras el cual Porfirio Díaz renuncia y se exilia a Francia.

Las elecciones de 1911 dieron por ganador a Francisco I. Madero, que desde el principio tuvo problemas con otros líderes revolucionarios, como los levantamientos de Emiliano Zapata y de Pascual Orozco. Su presidencia duró hasta 1913, año en el que se produce el golpe de estado de Félix Díaz, Bernardo Reyes y Victoriano Huerta. Este levantamiento, la conocida Decena Trágica, acabó en el asesinato de Madero, su hermano Gustavo y el vicepresidente José María Pino Suárez. Huerta asumió entonces la presidencia, lo que de nuevo provocó reacciones adversas de líderes revolucionarios, esta vez, Venustiano Carranza y Francisco Villa. La ocupación estadounidense de Veracruz hará que Huerta renuncie a la presidencia y huya del país un año después. Este suceso provocará nuevos enfrentamientos entre facciones: Carranza convocó a todas ellas en la Convención de Aguascalientes para elegir un líder definitivo, pero desconoció el acuerdo una vez que la convención eligió a Eulalio Gutiérrez como presidente del país. Finalmente, Carranza ocupó la presidencia tras la derrota de la Convención y la aprobación de la Constitución de 1917. Esta es una de las fechas que los historiadores eligen como fin de la Revolución, aunque existe una amplia controversia respecto a este asunto.

Carranza fue asesinado en 1920 por los firmantes del Plan de Agua Prieta, integrado por el grupo de Sonora: Plutarco Elías Calles, Álvaro Obregón y Adolfo de la Huerta; Zapata ya había sido asesinado en 1919 y Francisco Villa lo será en 1923. Obregón ocupó la presidencia entre 1920 y 1924 y favoreció para su sucesión a Plutarco Elías Calles, lo que desencadenó la rebelión delahuertista. Esta fracasó, por lo que De la Huerta abandonó el país en 1924. Esta fecha también ha sido utilizada como referencia del final del proceso revolucionario. Durante el gobierno de Calles (1924-1928), por otra parte, la cuestión religiosa llegará a su punto crítico al explotar la llamada guerra cristera (1926-1929), pues una parte de la población se resistía a la aplicación de la Constitución de 1917 en lo relativo a la legislación que restringía enormemente el poder y los bienes de la iglesia católica.

Finalmente, Álvaro Obregón resulta victorioso en las elecciones de 1928, pero no pudo ocupar el cargo: fue asesinado por un fanático católico, José de León Toral, en un restaurante en la Ciudad de México. Tras su muerte, Calles aseguró en un discurso público que la etapa de los caudillos llegaba a su fin en favor de las instituciones: se funda así el Partido Nacional Revolucionario, actualmente Partido Revolucionario Institucional (PRI), que gobernará México durante setenta años. Corría el año 1929.

Diez años después, a la llegada de los refugiados españoles, el país había atenuado su intensa actividad política, aunque nunca llegó a atemperarse. De 1928 a 1934 es el período conocido como Maximato, caracterizado por la influencia de Plutarco Elías Calles —el “Jefe Máximo de la Revolución”— en la acción política mexicana. Se sucedieron tres presidentes: Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo L. Rodríguez (1932-1934), y nunca hubo verdadera estabilidad política, como demuestran la rebelión de José Gonzalo Escobar y el plan de Hermosillo (1929) o el fraude electoral que apartó del poder a José Vasconcelos. Finalmente, Lázaro Cárdenas del Río se convierte en presidente en 1934, iniciando un continuo enfrentamiento con Calles, que abandonó el país en 1936.

El gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), artífice de la acogida de los refugiados españoles, optó por acercarse a los grupos populares y los sectores radicales, como los comunistas, para fortalecerse tras la marcha de Calles. Libre de su influencia, tomó medidas que lo diferenciaron de sus antecesores: aceleró el reparto de tierras y la reforma agraria y se impulsó la educación socialista con el propósito de desplazar las doctrinas religiosas y de formar a la juventud en los vínculos con lo natural y social. Es la época del radicalismo en el mundo cultural: intelectuales y artistas creaban organizaciones, emergía la literatura nacionalista e indigenista, y se desarrollaban el Muralismo mexicano y el arte comprometido, aunque grupos como el de Los Contemporáneos se mostraban escépticos ante este radicalismo; eran por ello acusados de elitistas y europeizantes. Por su parte, el mundo obrero

y campesino vive una época de movilizaciones que dará lugar a la Confederación de Trabajadores de México (CTM) en 1936, con un fuerte enfoque en la lucha de clases; dos años después surgiría la Confederación Nacional Campesina (CNC). El cardenismo impulsará la labor de estas asociaciones y de los sindicatos, pues su intención era que fueran el contrapeso a las presiones de otros grupos, como los empresarios de Monterrey, y de otros estados, como los Estados Unidos. No obstante, esto produjo una centralización del poder en el partido, que pasó a llamarse Partido de la Revolución Mexicana (PRM), en la cual los conflictos y diferencias se resolvían según los intereses del partido oficial, como es el caso ya mentado del voto femenino¹⁰.

Por otra parte, fue tiempo también de grandes proyectos: se creó el Instituto Politécnico Nacional (1937) para generar la formación necesaria para la industrialización, y también como contrapunto a la Universidad Nacional, autónoma desde 1929, que censuraba las políticas gubernamentales; y se invirtió en infraestructura urbana: agua potable, alcantarillado, mercados... Se llevó a cabo, además, una de las medidas más polémicas y simbólicas del gobierno cardenista: la expropiación petrolera de 1938, que fue respaldada por todos los sectores de la población. Esta insólita unidad de la sociedad mexicana en torno a una causa ha llevado a decir a los historiadores que «fue entonces cuando la idea de nación cobró gran vigor, quizá como nunca antes en la historia del país» [Aboites 2008: 481]. Ahora bien, este fue el único elemento unánimemente uniformador, pues el radicalismo cardenista tuvo su contrapartida: se estaba produciendo la división del país, que se plasmará en la creación del Partido de Acción Nacional (PAN), cuya intención era poner freno a los excesos socializantes y colectivistas del cardenismo y atraer a los sectores descontentos: grupos católicos y conservadores, terratenientes afectados por la reforma agraria y otros inconformes. Esto, unido a las presiones externas de los intereses extranjeros afectados por la expropiación

¹⁰ *Vid. supra*, pp. 20.

petrolera, hizo que el país atravesara momentos críticos a finales del mandato de Lázaro Cárdenas. En este escenario, el presidente apoyó a Manuel Ávila Camacho como candidato a la presidencia, que obtuvo bajo la acusación de fraude electoral en 1940. Ávila Camacho gobernó de 1940 a 1946, por lo que fue el gobernante del país durante los primeros años de los refugiados españoles, llegados a México en 1939. Habían llegado a una tierra cuya identidad e historia desconocían en gran medida, pero cuya historia reciente, convulsa y cambiante, tuvieron que asumir.

III.2. México y la causa republicana

¿Por qué México se ofreció a auxiliar a los españoles del exilio? Muchas pueden ser las causas, pero hay que tener en cuenta que la proclamación de la segunda República Española, el 14 de abril de 1931, acrecentó la relación entre España y México; relación que se integraba en una corriente de simpatías mutuas que se venía produciendo entre republicanos españoles e integrantes del régimen mexicano desde los años veinte. El levantamiento armado del general Franco provocó en el México dirigido por el presidente Lázaro Cárdenas una gran solidaridad hacia el gobierno legítimo de la República, pues la política exterior mexicana de esos años descansaba en el nacionalismo revolucionario, afín a los principios de la soberanía nacional, la libre autodeterminación de los pueblos o la defensa del principio de no intervención, con un apego absoluto al derecho internacional, que entonces encarnaba la Sociedad de Naciones [Serra Puche 2011: 16]. Por otra parte, estas simpatías entre ambas naciones durante los primeros años de la década de los treinta descansaban también en intereses particulares de ambos países. México buscaba desde finales de la década anterior el restablecimiento de unas relaciones internacionales marcadas por el recelo hacia su trayectoria revolucionaria y su nacionalismo económico, por lo que la proclamación de la República Española era una oportunidad para iniciar un acercamiento a la antigua metrópoli. Por otra, el gobierno de

Manuel Azaña dio mucha importancia a las relaciones con América Latina, intentando estrechar los vínculos políticos, económicos y culturales con las diversas repúblicas del continente americano —sin intentar, como gobiernos pasados, establecer un papel hegemónico en torno a ellos—, en un intento de reconocimiento al nuevo régimen constitucional, especialmente con países que, como México, habían vivido procesos de aproximación a una ideología política de izquierdas. Como muestra de estas dos tendencias de acercamiento mutuo, México y Uruguay fueron los primeros estados en reconocer el gobierno de Niceto Alcalá Zamora; poco después, España elevó el rango de sus legaciones en México y Brasil a la categoría de embajadas, hecho que fue recíproco con la creación de la Embajada de México en España. La recepción del nuevo embajador de España en México fue absolutamente amigable, e incluso se celebró una solemne e inusual sesión del Senado en su honor [Sánchez Andrés 2001: 35-38].

Hubo, al menos, tres frentes de acción en el desarrollo del apoyo mexicano a la causa republicana a raíz de la internacionalización de la Guerra Civil. En primer lugar, fue importantísima la lucha diplomática realizada por México en los distintos foros internacionales, fundamentalmente en la Sociedad de Naciones, centrada principalmente en la obligación de dicha Sociedad de observar el cumplimiento del principio de no intervención, puesto que las potencias fascistas —Alemania e Italia— actuaban de manera directa y evidente en apoyo de las fuerzas anticonstitucionales a pesar de haber firmado con otros siete países europeos una declaración en contra de la injerencia extranjera en el conflicto. Hay que decir, en justicia, que la Unión Soviética, también firmante, rompió asimismo el compromiso al ayudar al gobierno de la República. En cualquier caso, como denunció reiteradamente México en la Liga de Naciones, la “no intervención” era de facto una posición que favorecía a los golpistas, pues no se ofrecía apoyo material al gobierno legítimo, pero no se tomaban medidas para evitar las ayudas que el bloque fascista realizaba a los insurrectos.

En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, el gobierno de México prestó apoyo material al Estado español de la segunda República, aunque esa ayuda, junto con la posibilidad de que México sirviera de intermediario en la compra de armamento para la España republicana, hizo que el país fuera acusado en los foros internacionales de intervención ilegal en la guerra, obviando que se trataba de un apoyo al gobierno legítimo y que, por otra parte, no había sido un país firmante en la declaración anteriormente dicha. Sin embargo, México no contaba con una industria de armamento potente y aunque Cárdenas ofreció al gobierno republicano todo lo que pudo, su ayuda no era comparable a la que recibían las fuerzas del alzamiento [Fagen 1973: 27].

En tercer lugar, y como resultado de la coherencia de la posición ideológica del gobierno mexicano, México adoptó una excepcional política de ayuda humanitaria, que se tradujo en el ofrecimiento de un asilo sin parangón en la historia a los perjudicados y damnificados de la cruel guerra civil española [Lida 2009: 131-137]. A los motivos anteriormente expuestos, se añadían además una serie de razones prácticas que Cárdenas expuso al Congreso en septiembre de 1939: México recibiría un gran grupo de personas que incluía hombres y mujeres de gran capacidad y energía, útiles al desarrollo del país, con la ventaja de ser culturalmente próximos, por lo que se esperaba su rápida integración; por ende, esta contribución suponía un coste mínimo, puesto que el gobierno republicano se había comprometido a sufragar íntegramente el costo total de transporte y de acomodo [Fagen 1975: 36]. Los exiliados nunca olvidaron la actuación de Lázaro Cárdenas, al que situaron en el centro de su deuda de gratitud. Así lo describe Tere Medina en el capítulo dedicado a la muerte de Lázaro Cárdenas en su libro *Memorias del exilio* (2007):

Ha muerto. Sí. Aquel hombre que nos dio la posibilidad de ser de nuevo seres humanos, con libre albedrío. Que nos ofreció una tierra en la que enraizar nuestros sueños, que nos brindó la oportunidad de trabajar con dignidad, que nos hizo sentir de nuevo el valor de tener una patria respaldándote [...] Ha muerto el que nos ayudó, entre tanto país enemigo,

a sostenernos durante la guerra con sus envíos de armas y alimentos. El que nos ofreció su protección y nos abrió su país cuando la miedosa Francia nos aplastaba en el hambre y la ignominia, para tratar de amistarse con sus enemigos. El que, para que nunca más nos sintiéramos míseros errantes sin patria, formuló decretos que permitieron nacionalizarse a los recién llegados. El que logró que un México en alto grado enemigo de aquella afluencia de extranjeros, les aceptara y les permitiera desempeñarse en las cátedras de las universidades, en las casas de estudio, en los laboratorios de investigación, en los colegios, lugares de enseñanza en los que, con tanta frecuencia, lograron destacar agradecidos tantísimos de los asilados políticos [Medina 2007: 51-52]

III.3. Los refugiados y sus características

De esta forma, el 2 de febrero de 1939, concluida oficialmente la guerra un día antes, la Secretaría de Gobierno mexicana hizo pública su política de acogida de los refugiados españoles. No hay que olvidar que sólo México y la URSS se alinearán con el bando de los vencidos, el de los republicanos. Así pues, el 4 de abril partió desde Francia hasta Veracruz, arribando el día 21, una primera expedición de 300 exiliados, a bordo del vapor *Flandre*. Sin embargo, las grandes expediciones partirán el 23 de mayo, con 1599 republicanos a bordo del *Sinaia*, que llegará al mismo puerto el 13 de junio; a principios de julio, con 900 exiliados a bordo del *Ipanema*; y el 14 de julio, en el *Mexique*, que llegó a primeros de agosto a Veracruz con 2067 refugiados. Hubo, finalmente, tres expediciones menores a finales de 1939 —dos en el *Nyassa* y una en el *Santo Domingo*— que conformarían la llegada de la mayor parte de exiliados españoles en tierras mexicanas [Aznar 1997]. Los números, no obstante, varían bastante de unas estimaciones a otras, pues las cifran van de los 15000 a los 50000 refugiados españoles, según las fuentes, aunque muchos de los estudios se sitúan en los 20000 aproximadamente [Pla Brugat 1999: 157-160]. No puede hablarse, como a menudo se ha creído, de un exilio de intelectuales, pues había representantes de todos los sectores económicos, pero sí sería cierto que más de la mitad (más del 58%, según Dolores Para Brugat) pertenecían al sector terciario, esto es, eran profesionales, profesores, maestros,

intelectuales, artistas, empleados, comerciantes, etc. Solo el 22% correspondería al sector primario (agricultura, ganadería, minería, pesca). Esta composición distaba mucho de la requerida por el gobierno de Lázaro Cárdenas y, después, de Ávila Camacho: 60% de agricultores, 30% de obreros y técnicos cualificados y 10% de intelectuales, según los datos de Dolores Pla Brugat [1999: 163]. Sin embargo, su estudio se centra principalmente en los datos extraídos de los censos de pasajeros de los tres primeros grandes barcos llegados en 1939: el *Sinaia*, el *Ipanema* y el *Mexique*.

El estudio más profundo y actual acerca de este tema de Clara E. Lida agrega diversas consideraciones de importancia, pues amplía los datos a todos los llegados de España desde 1939 hasta 1950, gracias a las cartas de naturalización de la Secretaría de Relaciones Exteriores y las tarjetas de identificación de quienes ingresaban en el país que emitía la Secretaría de Gobernación a través del Registro Nacional de Extrajeros (RNE). En primer lugar, disminuye la estimación total de asilados a 17800; en segundo lugar, el análisis de esos datos demuestra que, tras la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en el último trienio analizado (1948-1950), los llegados a México eran diferentes a los refugiados republicanos, presentando características (origen geográfico, edad, ocupaciones) cercanas a las de los antiguos residentes, llamados de manera despectiva *gachupines* por los mexicanos. De hecho, consta en los registros que muchos de los que llegaron en esta última época se insertaron en las redes familiares y económicas de los antiguos residentes [Lida 2009: 25-26]. En general, el estudio de Lida también sostiene la afirmación de Pla Brugat del carácter eminentemente cualificado de los exiliados de los tres primeros barcos, aunque registra el cambio que se produce a partir de 1945, pues el perfil socio-ocupacional se fue asemejando al de los antiguos residentes, sobre todo en el caso de los que se agrupan en el sector terciario, pues se produce un aumento en las actividades relacionadas con el comercio y las finanzas, así como con los servicios personales y los empleos técnicos. También es interesante para este estudio

el rango de edad de los exiliados: según Pla Brugat [1994, 1999] en su análisis a los tres grandes barcos, un 18% de los 4660 refugiados que los integraban serían menores de 15 años, esto es, unos 839 niños y niñas. Clara Lida sostiene en general esos datos, y demuestra que fueron la parte minoritaria del exilio [Lida 2009: 31-35]. Entre ellos se encontrarían la mayor parte de los integrantes del futuro grupo hispanomexicano.

En este contexto no puede olvidarse, en el ámbito del proceso del exilio que narran estas páginas, que había habido un grupo de pequeños refugiados españoles que llegó a México durante la guerra civil, en 1937: el de los llamados «niños de la guerra» o «niños de Morelia», por ser esta la ciudad a la que se les envió en primer lugar: el gobierno de Lázaro Cárdenas y el de la República española, en una operación a caballo entre lo humanitario y lo propagandístico —se pretendía llamar la atención sobre el drama de la guerra en España, y sobre la ayuda que los golpistas recibían de varias potencias fascistas—, decidieron que México acogiera a un contingente de 463 niños y niñas (junto a 29 adultos acompañantes, que ejercían de profesores, médicos, enfermeras y cuidadores) para salvaguardarlos de los avances del ejército franquista, que bombardeaba sin cesar Madrid y otras ciudades. El barco, que partió de Burdeos, llegó a Veracruz, previo paso por La Habana, el 7 de junio de 1937. La intención de que estuvieran sólo unos meses se truncó con la derrota republicana, por lo que la mayoría no pudo regresar a España hasta muchos años después. En contra de lo que podría esperarse, la relación entre los refugiados de 1939 y de los niños de Morelia fue escasa: las autoridades del exilio español no se hicieron cargo de ellos, que siguieron dependiendo del gobierno de México; en general, los contactos entre ambos grupos fueron pocos, y cuando se produjeron, estos eran a manera individual, en el ámbito de la anécdota, de lo personal. Por ejemplo, uno de estos Niños de Morelia, que estudió secundaria en la Academia Hispano-Mexicana, fundada por los exiliados, recuerda su relación con los refugiados en 1939 —entre ellos, el después escritor hispanomexicano Inocencio Burgos— de la siguiente forma:

Yo eso lo noté [alguna discriminación] en la Academia Hispano-Mexicana. Fui a estudiar secundaria. Éramos pocos los [niños de Morelia] que continuamos estudiando la preparatoria. Ahí estaban, digamos, los hijos de los refugiados bien acomodados. Todos iban bien vestidos. Las chicas muy monas y muy arregladas [...]. Había algunos mexicanos pero también hijos de la élite intelectual mexicana. Ahí recuerdo a Inocencio Burgos, tipo bohemio, poeta maldito, eran poesías negras las que hacía él, que hablaba mucho de la muerte, del caballo..., en fin tenía unas cuantas frases hechas. Pero tenía gran éxito con las jovencitas, que lo consideraban una persona muy elevada [...]. En realidad, los españoles no nos trataron mucho, ni los antiguos residentes ni los nuevos [Sánchez Andrés 2002: 143-144].

En cuanto a estos nuevos residentes, esto es, los refugiados a partir de 1939, una característica esencial de los exiliados españoles en México fue, si no el tópico de la alta proporción de intelectuales que formaban parte de estas expediciones, sí la decisiva impronta en el país de esta parte intelectual que, mayor o menor, se integró rápidamente en la vida cultural mexicana, ocupando un lugar propio y diferenciado. El mito de la afluencia masiva de intelectuales quizá se deba a la llegada de un grupo selecto que fue invitado por mediación de Daniel Cosío Villegas, a la sazón fundador del Fondo de Cultura Económica, el 18 de julio de 1937, para participar en la creación de la Casa de España en México, germen del actual El Colegio de México, y ofrecerles así una vía para escapar de los pesares de la guerra civil española [Medrano 2004: 221]. Se trataba de invitar a un número limitado de intelectuales¹¹ que, con el respaldo de otros destacados intelectuales mexicanos, impulsaran la Casa de España como un centro donde esta élite cultural pudiera realizar su labor humanística y científica en pro de ellos mismos y de la cultura y de la educación mexicanas, a través de conferencias, de publicaciones y de actividades académicas. La Casa de España tuvo el auspicio económico de la Secretaría de Educación del gobierno de México, del Fondo de

¹¹ Estos fueron seleccionados principalmente por Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas, y fueron primitivamente: Juan de la Encina, Enrique Díaz-Canedo, José Gaos, Gonzalo R. Lafora, José Moreno Villa, Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay, Dámaso Alonso y Ramón Menéndez Pidal. A ellos se añadieron muy pronto Pedro Carrasco, León Felipe, Manuel Márquez, Agustín Millares, Manuel Pedroso, Joaquín Xirau, Antonio Madinaveitia, Ramón Iglesia, Álvaro de Albornoz, José Medina Echevarría, uan Roura-Parella, María Zambrano y Josep Carner [Fagen 1975: 32]

Cultura Económica, del Banco de México y de la Universidad Nacional. En 1940 cambió su nombre a El Colegio de México. Esta afluencia de intelectuales fue previa a las grandes llegadas por mar de los refugiados que habían vivido en España el fin de la guerra, y pudo influir en la creencia de que muchos refugiados eran intelectuales y gente de la alta cultura.

De cualquier forma, la afluencia masiva de exiliados españoles en México se produce tras la derrota republicana. El traslado a México desde Francia —donde la mayoría de los refugiados malvivieron, o murieron, en campos de concentración incómodos e insalubres— se realizó desde 1939 hasta 1943, en plena ocupación alemana, mediante la coordinación de los funcionarios mexicanos en Francia y los líderes republicanos españoles a través de las dos asociaciones de ayuda a los transterrados: la Junta de Auxilio a los Refugiados Españoles (JARE), dirigida por el socialista Indalecio Prieto, y el Servicio de Emigración para Republicanos Españoles (SERE), encabezado por Juan Negrín y dirigido oficialmente por José Puche Álvarez. Esta bicefalia obedecía a que los refugiados estuvieron divididos en lo político y llevaron sus diferencias a México, como bien indica Pla Brugat: «Las diferencias políticas eran motivo de agrias discusiones y de acusaciones mutuas. Las heridas que se habían infligido unos a otros durante la guerra, primero, y la necesidad de atribuir “al otro” el terrible peso de la derrota, después, contribuyeron enormemente a distanciar a unos de otros [Pla Brugat 2002: 220]». Indalecio Prieto fue también el creador de un tercer organismo, el Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles (CTARE), que también prestó servicios de ayuda al refugiado [Artís 1979: 311]. A estas diferencias se unían, además, las de índole nacionalista, lingüístico y cultural, como es el caso del contingente catalán en el exilio, que fue mayoritario entre los exiliados españoles y cuyas particularidades ha estudiado en profundidad Dolores Pla Brugat [1999, 2002]. Aunque con el progresivo convencimiento de que el régimen franquista no sería derrocado y con la aceptación de una vida más larga de lo esperado en México la militancia ideológica y las divergencias políticas iniciaron un lento y

paulatino declive, fueron estas diferencias la razón fundamental de que se crearan distintos organismos con funciones parecidas durante los primeros años del exilio. Sin embargo, la labor del SERE y de la JARE fue importantísima para los refugiados, en palabras de Carlos Blanco Aguinaga:

Tuvieron muchos enfrentamientos entre sí [...], a pesar de lo cual no sé cómo habríamos sobrevivido los primeros años en México sin esas organizaciones. Porque aquellas agencias nos prestaban (o nos daban) dinero; ayudaban a nuestros mayores a encontrar trabajo; crearon grupos médicos para que se nos atendiera gratis; y crearon empresas para dar trabajo a los refugiados [...]. Además, fundaron cuatro excelentes colegios [...], a los cuales asistíamos gratis todos los niños y adolescentes refugiados [Blanco Aguinaga 2002].

IV. Las poetas de la generación hispanomexicana

IV.1. La generación o el grupo hispanomexicano

Mientras los exiliados mayores, como León Felipe o Luis Cernuda, llevaban a cabo una prolongación, adaptación o reinención en México de la actividad laboral e intelectual que realizaban en España antes del exilio, los refugiados menores en edad y experiencia tenían que formarse. La mayoría lo hizo en los colegios fundados por los propios exiliados. Serán algunos de estos niños y jóvenes que llegaron con el exilio los que conformarán la generación o el grupo hispanomexicano, un grupo literario que, a diferencia de otros escritores de mitad de siglo, desarrollo mayormente a poesía, sobre todo en sus inicios. Era esta una tendencia que vino, en general, con el exilio: «Si algo se ganó en el exilio fue la presencia de la poesía: su eterno reclamo de canto en canto, de eco en eco: incesante ola de mar guardada en el laberinto de caracol» [Muñiz-Huberman 1999: 180].

A diferencia de la extensa bibliografía en torno a los exiliados “mayores”, los estudios en torno a la generación hispanomexicana en México o en España son mucho menos frecuentes, aunque parece haber un repunte de su estudio en los últimos años. Pero, en lo que se refiere a sus características, resulta muy interesante la caracterización que llevara a cabo muy tempranamente José Pascual Buxó, hispanomexicano, estableció para el conjunto de sus compañeros y de él mismo en su etapa juvenil:

1. Preponderancia de un sentimiento de inseguridad, debida no tan solo a la de los tiempos que hoy corren, que son, en sustancia, los mismos de siempre, sino a haber sido sus primeras experiencias de vida, guerra y destierro.
2. Presencia de una España idealizada en todas sus actividades, literarias y extraliterarias.
3. Influjo casi exclusivo en toda su obra de la literatura española, principalmente clásica y noventayochista.
4. Desligamiento espiritual de México y sus problemas, no tanto por indiferencia como por mantener su raigambre en la tierra nativa [*Cit.* en López Aguilar 2012: 51-52].

Esto no es óbice para que el posterior desarrollo personal de cada uno de los integrantes de esta generación fuera por otros derroteros, aunque sí que parece caracterizar la etapa de formación de todos ellos. De hecho algunos, como Nuria Parés, parecen poder definirse con bastante precisión a través de estos postulados. Hay quien ha citado también otro aspecto que sería fundamental para la generación, la melancolía: «la melancolía es probablemente una de las características más marcadas de esta generación [...], melancolía por lo que no se tuvo, por aquello que se debió haber tenido, por aquello que se debió haber vivido en el país de origen pero que ni aun los que regresaron lograron obtener [Pérez Aparicio 2011: 714]. Palabras que parece confirmar Angelina Muñiz-Huberman, pero a las que añade la vertiente generadora, “luminosa”, que comentara Arturo Souto: «La pérdida del lugar de origen vuelve los ojos hacia la casa y la causa perdidas. Es inevitable la melancolía. Mas será una melancolía creativa, poderosa, inmensamente rica» [Muñiz-Huberman 2011: 1157]. Tere Medina expresa también esta doble vertiente de extrañeza y creación en *Memorias del exilio*:

[El exilio es] algo que despierta tu soberbia y que te impulsa a lograr convertir en tuyo – como fue tuyo todo lo que has dejado atrás–, todo eso que, al principio, ni siquiera entiendes aunque hable tu mismo idioma. Que te lleva a apropiarte de los modismos de lenguaje del nuevo país, de los sabores de sus frutas, de sus costumbres y mañas, de su Historia. Quieres, con avaricia, conocerlo todo... tal vez porque quieres convertirte en uno de ellos, de los que tienen derecho a estar ahí sin discusión... y dejar de ser la que fuiste, cargada de recuerdos dolorosos. Sí el exilio es temor, un estímulo, una ambición y una añoranza, todo junto, todo revuelto [Medina: 2006].

También se intuye importante establecer las diferencias entre una y otra generación. En este sentido, no hay que olvidar que una diferenciación generacional no puede fundamentarse únicamente en la cronología: ¿son diferentes, entre unos y otros exiliados (mayores y jóvenes), los temas, el estilo, las inquietudes literarias? Los propios hispanomexicanos, como acabamos de plantear, así lo refieren, y también la bibliografía al respecto lo indica, aunque al mismo tiempo se ve obligada a reconocer la importante influencia y herencia de la generación

de los mayores sobre los jóvenes. De hecho, de nuevo López Aguilar diferencia tres subgrupos de hispanomexicanos en los que tiene importancia la influencia de dos grandes poetas exiliados, Emilio Prados y León Felipe: Manuel Durán, Carlos Blanco Aguinaga, Jomi García Ascot y Tomás Segovia, los mayores (nacidos entre 1925-1928), se aproximan más al temperamento poético de Emilio Prados; mientras que Luis Rius César Rodríguez Chicharro, José Pascual Buxó y Enrique Rivas, nacidos entre 1930-1931, se inclinaron por el magisterio de León Felipe; en este sentido Nuria Parés constituye una excepción, pues siendo cronológicamente del primer grupo, estuvo apadrinada por este último. Los más jóvenes, que son Francisca Perujo, Gerardo Deniz, Angelina Muñiz-Huberman y Federico Patán (nacidos entre 1934-1937), se deslindan de la influencia de estos conocidos poetas. En todos ellos, aunque sea como reminiscencia lejana, puede encontrarse la huella de Antonio Machado y de la generación del 98 y del 27. La influencia de Emilio Prados o de León Felipe, no obstante, no consistió en clases o una formación literaria específica, sino en unas relaciones de amistad informal que configuraron «una cierta idea de la literatura, una cierta pertenencia a lo que los jóvenes hispanomexicanos consideraban una estética que valía la pena seguir, misma que abarcaba desde los quehaceres políticos hasta las múltiples percepciones que se pudieran tener del exilio, de España y de México» [López Aguilar: 2012, 53].

Sin embargo, los mismos poetas y escritores del llamado grupo hispanomexicano quieren establecerse generalmente como algo diferente a sus mayores. Así lo indica, por ejemplo, Angelina Muñiz-Huberman, al tratar de definir la poética de sus compañeros y a ella misma respecto a los exiliados mayores basándose en la experiencia del exilio:

La poética de la segunda generación en el exilio es la que intenta definir qué es esa situación. Para la primera, fue un hecho que se vivió, pero sobre el cual era difícil reflexionar. Para la segunda, situada en la distancia, o en el postexilio, las cosas fueron más claras y los recursos poéticos y narrativos más amplios y elaborados: dobles distancias dan dobles o múltiples visiones. La búsqueda artística se establece como prioridad [...]. Entonces, precisamente con la “generación postexílica” será cuando aparezcan los rasgos definitorios. El salto que había de

dar era el salto a lo desconocido para entrar de lleno en el reino de la imaginación creadora y de la violación de la metáfora [Muñiz-Huberman 1998: 58].

Parece claro, en consecuencia, que hay un elemento diferencial básico entre una y otra generación, que Muñiz-Huberman basa en una vivencia totalmente distinta del exilio; como consecuencia, la “generación postexílica” presenta una búsqueda artística caracterizada por la multiplicidad de visiones y las nuevas formas de creación¹². Esta multiplicidad de visiones no es extraña, si se tiene en cuenta la formación dual de los autores de este grupo: algunos de ellos, los de mayor edad, se han formado en su infancia en España; los menores no llegaron a tiempo, pero en su mayoría pasaron por los colegios creados por la primera generación de exiliados. Estos colegios se fundaron en la creencia de que el exilio era una condición pasajera, que se resolvería pronto, y de que los niños exiliados necesitarían una formación “a la española” a su vuelta al país. Así, la mayoría de los posteriormente conocidos como hispanomexicanos estudiaron en estos colegios: el Ruíz de Alarcón, el Luis Vives, la Academia Hispanomexicana y el Colegio Madrid. Pero la realidad se impone: el exilio se vuelve crónico y esos niños se hacen jóvenes y continúan sus estudios en las universidades mexicanas, madurándose, por decirlo así, el proceso de aculturación.

La mayoría de los hispanomexicanos ingresarán en la Facultad de Filosofía y Letras o de Derecho, y compartirá con los jóvenes propiamente mexicanos las inquietudes de México, ese México que vivirá «un momento de transición de la cultura mexicana» en la llamada Generación de Medio Siglo [Pereira: 1997]. Esta relación puede observarse en la primera antología que recoge la poesía de algunos hispanomexicanos, la *Antología Mascarones*, de 1954. En ella Julio C. Treviño reúne a los principales poetas de la Facultad de Filosofía y Letras de mitad de siglo, como Jaime Sabines o Margarita Paz, e incluye a cinco

¹² En este sentido, de nuevo Nuria Parés constituye una excepción, pues su poesía apenas se alejó de los cánones de la generación del 27. Para este particular, fundamental a la hora de comprender la visión de la poeta, véase el apartado correspondiente en esta misma tesis (IV.3, p. 59 y siguientes). Algo similar ocurrirá con Tere Medina (IV.4, p. 79 y siguientes).

hispanomexicanos: Tomás Segovia, José Pascual Buxó, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro e Inocencio Burgos. De hecho, la relación entre las tradiciones poéticas mexicana y española se descubre ya en el prólogo de Treviño al presentar a los poetas de la antología: «Son mexicanos en su mayoría, pero quedan comprendidos, además, algunos jóvenes españoles y un nicaragüense, a los que incluimos por su calidad, porque la exclusividad de esta obra no se refiere más que a seleccionar poetas de la Facultad de Filosofía, y por las mismas razones de unidad de grupo» [Treviño 1954: 20]. Era demasiado pronto para identificar, además, características o rasgos peculiares respecto a sus coetáneos. Sí las establece, en cambio, Carmen Sánchez en la reedición de esta antología, realizada en 2010:

Dos tradiciones de nuestra poesía conviven en estas páginas: la española y la mexicana. [...] Los poetas de la segunda generación, los niños de la guerra, acusan una mayor nostalgia por la tierra perdida, parecen más titubeantes en su expresión que los mexicanos; más jóvenes, como si el exilio les hubiera jugado una mala obra lingüística: luchaban por dar con una forma y una voz propias; en sus versos hay transparencias de la tradición española, al tiempo que un gusto por cortar los versos a la manera moderna, separando verbo y complemento; poesía de búsqueda, de juventud, que habría de madurar y dar notables poetas y maestros [Treviño 1954: 11-12].

Hay que tener en cuenta, por lo demás, una diferenciación fundamental al tratar este grupo literario: que la condición de exiliados (o *postexiliados*, en palabras de Angelina Muñiz-Huberman) no implica que el exilio sea un tema literario para todos estos escritores, o que lo sea a lo largo de toda su producción. En este sentido son reveladoras las siguientes palabras de Arturo Souto a propósito de Tomás Segovia:

El exilio, como ha escrito Tomás Segovia en un ensayo sobre él mismo, no es tanto un tema como una condición de vida, un rasgo más de su existencia, un trazo profundo y natural [...]. Sentirse copartícipes de dos culturas, “nepantla” o “a la mitad” entre México y España, les planteó [a los hispanomexicanos,] sobre todo en sus primeros libros, un problema de identidad [Souto 1982: 380].

El problema de identidad entronca también, aunque con una naturaleza diferente, con la búsqueda de identidad de muchos de los escritores de la Generación de Medio Siglo, aunque en este caso el problema gire en torno a la identidad de México y del mexicano. No obstante, no es lo mismo sentirse exiliado que tratar literariamente el tema del exilio, diferenciación necesaria, a pesar de que el hecho de ser exiliado pueda tener consecuencias estilísticas. En este sentido es importante reseñar que en la lectura de las poetas hispanomexicanas, el exilio sí aparece frecuentemente como tema literario, sobre todo en Angelina Muñiz-Huberman, en Tere Medina y en Nuria Parés, y en menor medida en Francisca Perujo. Es importante porque establece una diferencia fundamental con otros escritores poetas de su grupo que apenas tocan el tema del exilio o lo hacen en su obra de juventud, como Manuel Durán o Federico Patán; o que directamente se declaran ajenos, como Gerardo Deniz.

Parece pertinente discutir brevemente la distinción terminológica de “grupo” o “generación”, con el fin de establecer el uso que en adelante se haga de los términos para tratar a este conjunto de poetas. Mucho se ha discutido al respecto, si bien no parece establecida una posición definitiva; es más, las consideraciones en torno a la cuestión han ido variando con el tiempo, incluso en los mismos teóricos implicados. Así, Arturo Souto, miembro del grupo y uno de sus principales historiadores, justificó de manera vehemente, con los argumentos de Ortega y Gasset sobre la teoría generacional, la consideración de “generación” para estos poetas, aunque reconoce el contexto de la poesía de los cincuenta en la conformación de la misma:

Esta generación hispanomexicana, que se sitúa en el más amplio contexto de la poesía de los años cincuenta, posee suficientes rasgos comunes para ser considerada en su conjunto. En mi opinión, satisface las más importantes condiciones que los teóricos señalan para una generación literaria. Sus límites cronológicos, por ejemplo, cuyos extremos son Ramón Xirau y Federico Patán, no llegan a los quince años orteguianos. Lo significativo, sin embargo, es que estos escritores no sólo son estrictamente contemporáneos, sino

coetáneos; es decir, que excusadas sus enormes diferencias individuales, una experiencia colectiva permite agruparlos en un sentido histórico [Souto 1981: 4].

Este análisis se produjo para comentar la publicación de la primera antología dedicada exclusivamente a este conjunto de poetas¹³: la recogida en la revista *Peñalabra* (1980), publicada en Santander con la selección de los poemas realizada por Francisca Perujo, que se tituló «Segunda generación de poetas españoles del exilio mexicano». Esta opinión será repetida por Souto de forma parecida poco después, en la magnífica obra *El exilio español en México*: «Hacia 1950 despunta una nueva generación que señala el límite de los españoles transterrados en México. Hijos de refugiados, sustancialmente formados en México, su definición es difícil [...]. A ella pertenece un buen número de poetas que, a pesar de su diversidad, poseen rasgos generacionales» [Souto 1982: 379].

Esta posición, sin embargo, será matizada con el tiempo, y Arturo Souto irá derivando hacia la postura de que no conforman una generación diferenciada, sino un grupo específico dentro de la generación de Medio Siglo, aunque su posición parece abierta al debate:

Ramón Xirau, Manuel Durán y Tomás Segovia están, en efecto, incluidos en la variante «poetas hispanomexicanos» [...], y a su vez insertos en una más ancha casilla clasificatoria que se nombra Generación del 50 o de medio siglo [...]. El grupo, variante o como se guste llamar, de los hispanomexicanos, en condiciones muy distintas a los peninsulares, comparte ciertamente [algunos rasgos] con sus mayores [Souto 1999: 66-67].

Unos años antes a esta propuesta de Arturo Souto, más laxa en la definición de estos escritores, se había publicado la segunda antología dedicada a los hispanomexicanos, con el esclarecedor nombre de *Última voz en el exilio. El grupo poético hispano-mexicano*, obra de Susana Rivera. En ella, Rivera se decanta por utilizar sin distinción las diferentes denominaciones:

¹³ La primera antología donde aparecen poetas hispanomexicanos es la *Antología Mascarones* (1954), de Julio C. Treviño; sin embargo, en ella aparecen diversos poetas que estudiaron en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (popularmente conocida como “Mascarones”), sin particularizar a los hispanomexicanos. Se incluía en esta antología a Inocencio Burgos, José Pascual Buxó, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro y Tomás Segovia.

Utilizo indistintamente los términos “generación”, “promoción” y “grupo” aun a sabiendas de que esas nociones son siempre polémicas y acaso aún más discutibles cuando se aplican a los poetas hispano-mexicanos [...]. En mi intención son sólo palabras necesarias —a las que ellos mismos apelan con igual imprecisión— para señalar un hecho innegable: la existencia de ciertos vínculos o condiciones compartidas que hacen del conjunto de esos poetas una entidad coherente y sobre todo bien diferenciada si los referimos a sus contemporáneos, tanto a los mexicanos como a los españoles [Rivera 1990: 31].

Solución inteligente, quizá de compromiso, incide, al igual que Souto, en que es indudable que forman un conjunto definido, más allá de su denominación específica, basándose en una serie de rasgos compartidos por todos sus miembros: una formación humanística, basada en los principios de la Institución Libre de Enseñanza; el ejemplo de los numerosos poetas entre los exiliados “mayores”; o la vinculación, de una forma u otra, con España; entre otros. Acierta Susana Rivera al indicar, por otra parte, que sus propios miembros utilizan con imprecisión el término “generación”, o más bien, no creen necesaria una justificación del término. En el caso de las poetas que nos ocupan, así parece suceder. Nuria Parés declara, en varios comentarios y entrevistas acerca de su obra poética, no tener apenas relación con los poetas de su generación:

La poesía de Sábines la siento muy afín, y la de otros poetas, no; es otra cosa. Pero me pasa lo mismo con poetas españoles. Por ejemplo, de los poetas de mi generación... No me identifico, prácticamente no me identifico con ellos. Y eso que más o menos tenían la misma carga emotiva que tenía yo, ¿no? La de haber dejado tu patria cuando eras chiquito, el vivir en un ambiente siempre de recordar aquello y, digo, a todos nos pasó eso. Pero yo creo que de los poetas de mi generación, no he tenido, digamos, la sensación de ser afín [Cantú 2011].

Así ocurre, del mismo modo, con Angelina Muñiz-Huberman, en algunos de sus comentarios o trabajos teóricos sobre el exilio o sobre sí misma:

En cuanto a la segunda generación, esto es, los hijos de exiliados que llegaron de niños o adolescentes, es interesante presentar cuáles son sus características como escritores [...].

El término de *hispanomexicana* aplicado a esta generación de escritores, fue acuñado por uno de sus integrantes e historiador de la misma, Arturo Souto [...]. La generación, como grupo, está bien definida (a pesar de sus diferencias individuales) y parte de unos antecedentes comunes generales [Muñiz-Huberman 1999: 155-157].

Francisca Perujo, por su parte, no nombra directamente el término “generación”, pero en varios de sus artículos sitúa a los que vivieron lo mismo que ellos, los hijos de los exiliados republicanos, como un grupo independiente, denominado a veces “español” que pertenece a un mundo diferente del de los compañeros mexicanos¹⁴:

Esta raíz, aferrada a su origen y alimentada por la doble experiencia de la familia y la escuela por una parte y por la sociedad mexicana en que crecíamos por otra, fue [...] vínculo dual irremediable, absoluto [...]. Hay algo que hace aún más compleja la esencia de la dualidad a la que me he referido [...], que ciertamente connota nuestra propia identidad, y es que nuestros contemporáneos españoles han vivido otra historia, otra realidad [Perujo 1995: 404-405].

Ocurre algo similar con los escritores de este grupo: muchos de ellos han seguido adjudicándose a sí mismos, formal o informalmente, la idea generacional; véase si no el siguiente comentario de Carlos Blanco Aguinaga: «los agradecimientos [a la acogida de México] son abrumadores y es difícil encontrar quejas importantes, tanto entre nuestros mayores como entre las gentes de nuestra generación, los llamados «hispano-mexicanos» [Blanco Aguinaga 2011: 57]. Ahora bien, a pesar de que sus integrantes siguen dándose a sí mismos el nombre de generación, la crítica ha insistido en rechazarlo. Quizá la primera sistematización sobre el tema sea la de Bernard Sicot, recogida en su antología *Ecos del exilio* (2003), en la que se establece de manera casi definitiva que no conforman una generación literaria, sino un grupo particular unido por las fechas de nacimiento y sus circunstancias históricas, pues «ninguna fecha simbólica, ninguna tendencia estética permitirían echar mano a dicho concepto para los hispanomexicanos» [Sicot 2003: 31]. Se basa, además, en las

¹⁴ El subrayado es mío.

palabras de Eduardo Mateo Gambarte, que indica que «a pesar de todo eso [las circunstancias comunes], no hay ningún asomo de que el estudio de sus obras pueda realizarse de forma que concluyamos que forman una generación literaria. [...] Media la distancia de unas claras diferencias [Mateo 1993: 137-138]¹⁵. Tanto Mateo Gambarte como Sicot aluden a la falta de un estilo unitario, a la presencia de grandes diferencias entre las obras de sus diversos integrantes. La última de las antologías de estos poetas, *Los poetas hispanomexicanos* (2012), de Enrique López Aguilar, coincide con Sicot y se muestra convencido en preferir la nomenclatura de “grupo” frente a “generación”:

¿Es la de los «hispanomexicanos» una generación literaria? Mi quinta hipótesis propone que no, aunque pertenece a una más amplia, en México, y no por todas las razones que los integrantes del grupo sugieren, ni por su conciencia de serlo, ni por sus declaraciones [...]. Conuerdo con Souto en que el grupo «hispanomexicano» resulta una variante peculiar de la Generación Mexicana del Medio Siglo [López Aguilar 2012: XXVII].

Las vacilaciones en la elección de una nomenclatura o de otra deviene, en mi opinión, de que se están tratando al mismo tiempo tres cuestiones diferentes bajo un mismo prisma teórico: por una parte, si este grupo cumple las características propias de una generación literaria, según los criterios que estableciera Ortega y Gasset, principalmente; por otra, si una generación literaria debe definirse por el estilo literario de su obra, por la proximidad en los motivos de su producción literaria, en definitiva, por sus características similares; y, finalmente, si la obra de los escritores hispanomexicanos pertenece a la tradición mexicana.

Por otra parte, esta polémica sobre si son o no una generación literaria parece haber surgido más a partir de su primer estudioso en profundidad, Eduardo Mateo Gambarte, y su posición crítica respecto a la teoría generacional, que considera no solo que los hispanomexicanos no conforman una generación, sino que la teoría generacional es errónea en la crítica literaria: se trata, en realidad, de un sinónimo de grupo. No resulta extraño que,

¹⁵ Sin embargo, *vid. infra*, p. 49.

conforme a esta postura crítica, Mateo Gambarte establezca no sólo que los escritores hispanomexicanos no son una generación, sino que no existen las generaciones literarias e, incluso, que «el método crítico del estudio de la historia de la literatura por medio de las generaciones es en esencia la ausencia y negación de la crítica» [Mateo 1993: 137]. Sin embargo, y esto es lo más significativo, indica que si existieran, en la generación hispanomexicana «tendríamos que tener una de librillo»:

Acabará contando un caso que yo he estudiado: el de los niños y adolescentes españoles que llegaron al exilio mexicano en 1940. Si existiesen las generaciones ahí tendríamos que tener una de librillo: tienen una herencia común, el exilio (fácilmente detectable en su obra), unas vivencias comunes e integradas frente a un mundo diferente, van a los mismos colegios en los que se les educa especialmente, están cerrados en el *gueto* o *campana de cristal* del lenguaje y las costumbres del exilio, tienen un prototipo de hombre claro, el humanista republicano, etc.... Pues, efectivamente, tienen una problemática sociológica común, incluso hay toda una serie de temas: el exilio, la herencia, la soledad, la guerra, España, la nostalgia... que aparecen con mayor o menor recurrencia en sus obras. Pues, a pesar de todo eso, no hay ningún asomo de que el estudio de sus obras pueda realizarse de forma que concluyamos que forman una generación literaria. Definitivamente, por ejemplo, entre las obras de Ramón Xirau, Tomás Segovia, Gerardo Deniz, Angelina Muñiz o Federico Patán media la distancia de unas claras diferencias [Mateo 1993: 137-138].

Nada que objetar a tan interesante comentario, sino que está determinado por la postura crítica del autor, y no por las características propias del grupo. Además, la cita anterior resulta importante en el desarrollo de este análisis por otras dos razones: en primer lugar, si se asume que no existen las generaciones literarias y, por tanto, no existe la generación hispanomexicana, se ha de asumir que tampoco existe la generación de Medio Siglo (ni la mexicana, ni la española); es decir, no puede utilizarse el argumento de Mateo Gambarte para integrar a este grupo de escritores en la generación de Medio Siglo, simplemente porque este autor considera que las generaciones son una falacia.

Así pues, la pregunta pertinente sería la siguiente: para aquella parte de la crítica que considera útil la clasificación generacional, ¿sería adecuado aplicar a los hispanomexicanos la

categoría de generación? Como se ha reseñado, para las tres antologías restantes, la posición varía. Lo que parece claro para todos los autores que los han estudiado y antologado es que los hispanomexicanos conforman un grupo de escritores con características en común, aunque se incida en las diferencias individuales de su obra literaria. Este trabajo opta por utilizar indistintamente las caracterizaciones de grupo y de generación pues, aunque sea en un «sentido biológico», como lo utiliza a veces Mateo Gambarte [1996], es indudable que sus propios integrantes tienen o tuvieron una conciencia generacional, al menos, en los primeros años de conformación del grupo, y que la crítica, apoye o no la terminología, ha venido utilizando indistintamente ambas denominaciones.

IV.2. El caso de las poetisas: generalidades, antecedentes, nexos

El asunto que nos ocupa, el de las mujeres poetisas, es especialmente sintomático al respecto del, en general, poco seguimiento por parte del público de la obra de los hispanomexicanos [Mateo: 1991a; 1996: 229-250], pues a la falta de atención sobre este grupo en particular se une el olvido que suele acontecer, como ya se ha comentado, sobre las creadoras. Bien es cierto que estadísticamente puede comprobarse que ellos por lo común son mayoría. Angelina Muñiz-Huberman deja constancia de este hecho indirectamente al hablar de las revistas fundadas por los hispanomexicanos, que fueron territorio de hombres: «*Hoja, Segrel, Clavileño, Ideas de México, Presencia*. En ellas participan Manuel Durán, Tomás Segovia, Carlos Blanco, José Miguel García Ascot, Francisco González Aramburu, Arturo Souto, Luis Rius, Inocencio Burgos, Ramón Xirau, Enrique de Rivas, entre otros» [Muñiz-Huberman 1999: 158]. Con el tiempo se agregarán tres mujeres a los poetisas hispanomexicanos generalmente considerados: Nuria Parés, Angelina Muñiz-Huberman y Francisca Perujo. Esto no es, sin embargo, motivo para pensar que no hubo otras mujeres que escribieron poesía: es el caso de Tere Medina, que jamás ha sido considerada en los estudios sobre el tema. Pero sí

que indica cómo solamente tres de ellas han sido incluidas en algunas de las antologías sobre la generación. Y es necesario decir algunas, porque no ha sido así en todas ellas. De este modo, en la *Antología Mascarones* (1952) no aparece ninguna, mas esto se explica porque, aunque Nuria Parés ya publicaba poemas desde hacía una década, la antología recoge poetas de la Facultad de Filosofía y Letras, donde ella no estudió nunca; Muñiz-Huberman y Perujo aún no habían publicado, y otras mujeres universitarias hispanomexicanas, como Michèle Albán, no contaban con una obra sólida. *Peñalabra* (1980), por su parte, omite inexplicablemente a Nuria Parés, lo que deja intuir una cierta marginación de esta poeta en el grupo. Más inexplicable aún es la omisión consciente que hace Susana Rivera en *Última voz en el exilio* (1990): no incluye a Angelina Muñiz-Huberman ni a Francisca Perujo porque «publicaron libros de poemas, pero su relevancia dentro de la generación se debe, ante todo, a su obra novelística» [Rivera 1990: 42]. Curioso aserto, cuando para 1990 Angelina Muñiz-Huberman ya tenía dos poemarios publicados y numerosos poemas sueltos en revistas, y Francisca Perujo había publicado un solo poemario en 1985, *Manuscrito en Milán*, pero también una única novela, *Pasar las líneas*, en 1977. Es la antología *Ecos del exilio* (2003), de Bernard Sicot, la que establezca la tríada de poetas que conocemos como hispanomexicanas, criterio que asentará finalmente Francisco López Aguilar en *Los poetas hispanomexicanos* (2012). Aunque existen algunas otras incursiones de mujeres de este grupo en poesía, su relevancia ha quedado opacada por el poco volumen de su producción, por encontrarse en los límites de la generación o, simplemente, por el olvido crítico: Michelle Albán, Maruxa Vilalta, o Mada Carreño, a las que se dedicarán unas líneas en este estudio. Hay que indicar además, en honor a la verdad, que la publicación de poesía en México en la primera mitad del siglo XX parece reservada en su mayoría a los poetas. Así, en la *Antología Mascarones*, por ejemplo, solo aparecen seis mujeres entre los 22 poetas que se incluyen: Rosario Castellanos, Dolores Castro, Luisa Josefina Hernández, Margarita Paz Paredes,

Armida de la Vara y Robles y Norma Lorena Wanless; y en *Poesía en movimiento*, antología compilada por Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis que establece el canon de poesía en México de 1915 a 1966, sólo se cuelan cuatro mujeres: Rosario Castellanos, Isabel Fraire, Margarita Michelena y Thelma Nava¹⁶.

No puede decirse, por otra parte, que la aparición de mujeres poetas en el exilio sea un rasgo único y propio del grupo hispanomexicano. Encontramos dos precedentes entre la primera generación exiliada: Ernestina de Champourcin y Concha Méndez. Ambas pertenecen para la crítica a la generación del 27 y tienen la particularidad de haber sido esposas de poetas: la primera, de Juan José Domenchina; la segunda, de Miguel Altolaguirre. Es sencillo adivinar que estos matrimonios ayudaron a su reconocimiento en ciertos círculos poéticos, sobre todo en el exilio, aunque es justo reconocer que Concha Méndez publicaba poesía desde mucho antes de siquiera conocer a Altolaguirre: su primer poemario, *Inquietudes*, se publicó en 1926; del mismo modo, Ernestina de Champourcin había publicado en ese mismo año, diez años antes de su boda con Domenchina, el poemario *En silencio*. Pero, en este sentido, las poetas hispanomexicanas sí marcarán una diferencia con sus predecesoras, puesto que sus cónyuges no se han dedicado nunca a la escritura. Eso sí, ambas escritoras sufrieron el olvido crítico que parece haberse instalado en las mujeres del exilio. Respecto a Concha Méndez se ha dicho lo siguiente sobre este particular:

El caso de Concha Méndez no es único; José María Hinojosa, Rafael Porlán, Joaquín Romero Murube, Juan Sierra, José María Souviron y otros más —incluida alguna escritora, caso de Ernestina de Champourcin— no se merecen el desinterés o el desdén de editores, críticos y lectores [...]. Que su condición de mujer [...] perjudicase a Concha Méndez, es seguro; también, que estuviera a la sombra de hombres de brillante porvenir (Buñuel, Alberti, Lorca, Altolaguirre); y no menos, que acabara en el exilio [Sánchez 1998].

¹⁶ Como curiosidad, del grupo hispanomexicano sólo aparecen Manuel Durán y Tomás Segovía; éste último es calificado así: «representa en esta selección al valioso grupo de los poetas españoles “trasterrados” a México».

La producción poética de Concha Méndez es extensa. Sus tres primeros poemarios, *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928) y *Canciones de mar y tierra* (1930) recuerdan a sus mentores (Juan Ramón, Alberti, Lorca) y responden a las tendencias del momento: un vanguardismo moderado, entre la innovación y la tradición, lleno de alegría y de vitalismo: «constituyen una trilogía caracterizada por la influencia del Alberti neopopularista y por la incorporación al verso de todo aquello que en los años veinte representaba la modernidad: el deporte, el cine, los automóviles» [García Marín 2004: 282]. A partir de su vinculación con Altolaguirre y sus experiencias vitales, sobre todo, la guerra, el exilio y la pérdida de un hijo que no llegó a nacer, Concha Méndez inicia una segunda etapa poética que abandona el vanguardismo y deriva hacia «una voz depurada y personal, que adquiere un aire estrictamente suyo, una voz impregnada de un dramatismo de tono de verdad auténtico» [Sánchez 1998] en sus poemarios *Vida a vida* (1932), *Niño y sombras* (1936) y *Lluvias entrelazadas* (1939), publicado este último ya en el exilio, en Cuba.

A decir de algunos críticos, sus mejores obras son anteriores al exilio: «acaso el resto de su producción —sobre todo el de su etapa mexicana— resulte de menor interés» [Sánchez 1998]. Sin embargo, James Valender ha resaltado su «sorprendente intensidad lírica» [Valender 1987: 2] y García Marín considera que quizá su mejor obra fue escrita en México: *Poemas. Sombras y sueños* (1944), que se aproxima a Machado y a Bécquer. Le seguirá *Villancicos de Navidad* (1944), *Vida a vida y Vida o río* (1975) y su último libro, con el significativo título *Entre el soñar y el vivir* (1981). Hay desde *Lluvias entrelazadas* una reflexión sobre el exilio muy propia de los poetas del 27 que compartieron ese sino, y que podría recordarse en la amargura de ciertos versos de Nuria Parés. Véase, si no, el poema de *Sombras y sueños* (1944) «Ya no puedo cantar», en referencia al “cantar” y al “canto” que tanto utiliza también Parés: «Ya no puedo cantar, que se me ha roto / la alegre voz al ángulo

del alma; / ni puedo ya reír, porque la risa / por el dolor ha sido aprisionada. / Ni puedo tener fe; mi fe se ha ido / volando a un cielo alto que no acaba» [Méndez 1976: 102]

Por lo que respecta a Ernestina de Champourcin, resulta paradójico el olvido que ha sufrido, si se compara con la alta estima de la que gozó entre los integrantes del 27:

Si tenemos en cuenta lo olvidada que ha sido Ernestina en los últimos años, resulta muy sorprendente ver cómo Alberti, Aleixandre o Guillén le mandaban sus poemarios, dedicados, para que los reseñara. Por todo esto, y por la calidad y continuidad de su obra, puede considerarse que Ernestina de Champourcin fue la única mujer que realmente estuvo, durante estos años, en una situación de igualdad con el resto de los poetas hoy llamados de 27 [Fernández Urtasun 2008].

Ernestina de Champourcin tuvo desde su juventud, por otra parte, una constante preocupación por que se reconociera el valor de la mujer en el mundo cultural e intelectual, y trabajó por este modelo de feminismo: colaboró desde 1926 en el Lyceum Club impulsado por María de Maeztu, primera asociación femenina española, que pretendía «defender los intereses morales y materiales de la mujer, admitiendo, encauzando y desarrollando todas aquellas iniciativas y actividades de índole exclusivamente económica, benéfica, artística, científica y literaria que redunden en su beneficio» [Fernández Urtasun 2008]. De esta etapa “española” son sus obras *En silencio* (1926), *Ahora* (1928), *La voz en el viento* (1931) y *Cántico inútil* (1936). Después, a su llegada a México, quiso promover las actividades culturales y de formación de las mujeres indígenas del Distrito Federal, y animó a las intelectuales a iniciar sus propias agrupaciones y revistas literarias. Pero, al mismo tiempo, su obra dio un giro religioso tras el exilio, lo que, junto a la atención exclusiva que le dedicó a su marido en los últimos años de su vida, quien estaba sumido en una gran tristeza y melancolía, se ha interpretado como un retroceso en los ideales de Champourcin. Su entrada en el *Opus Dei* en 1952 reforzó esta idea.

En efecto, la poeta había sentido siempre una gran admiración por la mística española, que se rastrea ya en sus primeros versos. Sin embargo, en la etapa anterior al exilio esta

influencia es «de orden exclusivamente estético, muy cercanas a las que pueden percibirse en las obras de Juan Ramón Jiménez o Gabriel Miró» [Fernández Urtusun 2008]. Sin embargo, el redescubrimiento de Dios en su etapa mexicana hará que la poesía mística, sobre todo la del Siglo de Oro español, tome para ella un significado nuevo: «la mística ya no es sólo una fuente de imágenes y símbolos, sino que se convierte en el vehículo para expresar una vivencia interior. Se trata ahora propiamente de poesía religiosa» [Fernández Urtusun 2008]. En lo formal regresa a las estrofas y los poemas tradicionales (sonetos, décimas, romances), aunque hace un curioso experimento en *Hai-Kais espirituales* (1962), donde utiliza forma del *haiku* japonés. A esta etapa pertenecen *Presencia a oscuras* (1952), *El nombre que me diste...* (1960), *Cárcel de los sentidos* (1964), *Cartas cerradas* (1968) y *Poemas del ser y del estar* (1972). En cualquier caso, su sobrino Emilio Lamo de Espinosa, catedrático de Sociología en la Universidad Complutense, decía sobre su silenciamiento lo siguiente: «Se ha dicho que por ser mujer, y puede que sea así, aunque sospecho que no es la razón más importante. Más relevante me parece resaltar su intimismo, el peso creciente de una poesía religiosa, mística. Si hubiera hecho poesía social o de combate, *comprometida*, sería sin duda mucho más conocida»¹⁷. Y añade Fernández Urtusun [2008]: «Más importante aún me parece el hecho de que Ernestina era de izquierdas, con el currículo perfecto del exiliado republicano, pero al mismo tiempo era profundamente religiosa e incluso se incorporó al Opus Dei [...]. Ernestina ha padecido un poco la mala suerte de las “terceras vías”, de quienes no acababan de estar claramente ni en la derecha ni en la izquierda, un poco como Ortega».

Ernestina de Champourcin tuvo una última etapa poética, incluso menos tratada que la de su etapa mexicana: es la poesía que escribió tras su regreso a España, donde se instaló definitivamente en Madrid en 1972. Pero llegó a un Madrid que no se parecía en nada al de su recuerdo, experiencia muy habitual entre los exiliados que retornaron al país que los vio nacer

¹⁷ Cit. en Fernández Urtusun 2008.

[Blanco Aguinaga 2006]. La poeta vuelve a sentir la experiencia del destierro, y en *Primer exilio* (1977) alterna el peso de la memoria con la reflexión meditativa sobre el paso del tiempo, la vejez y la decadencia, a la vez que agradece los hechos pasados, la fascinación serena por la verdad encontrada y el gozo por la plenitud alcanzada en su vida [Fernández Urtusun 2008]. Esto se mantiene hasta su última obra, *Presencia de pasado* (1996), escrita con más de noventa años. De sus obras de esta etapa ha dicho García Marín que «a partir de *Huyeron todas las islas* (1988), son una recapitulación y un epílogo, una vuelta de tuerca en esta poesía que se quiere a la vez intimista y trascendente» [García Marín 2004: 219].

De Ernestina de Champourcin es destacable respecto a las poetas hispanomexicanas el trasfondo místico de su obra, que también abordará profusamente, aunque desde otro punto de vista, Angelina Muñiz-Huberman. Ambas coincidirán en ciertas imágenes, sobre todo en sus primeras obras. Compárense estos versos de Champourcin: «Frutal de cada día, semilla fecundada / por un rayo de luz o una gota de agua. / La vida fluye abajo, arrastrándose vana»¹⁸; con los siguientes del poema “Génesis”, el primero de *Vilano al viento*, primer poemario de Angelina Muñiz-Huberman: «La tierra recibiendo la semilla/ Todo fructifica / El agua corre» [Muñiz-Huberman 2012: 31, vv. 4-6].

De hecho, el acercamiento a la mística, ya sea desde un punto de vista estético o desde un sentir religioso, parece haber sido relativamente usual entre las poetas del exilio. Así ocurre, por ejemplo, con Mada Carreño, que aunque es algo mayor que los hispanomexicanos (nació en 1914), publicó su libro de poemas, *Poesía abierta*, en 1968, en el momento en el que está publicando la generación hispanomexicana (Nuria Parés publicó su primera obra en 1951, y Angelina Muñiz-Huberman, en 1982). Poeta entre ambas generaciones, su poesía tiene también un carácter místico e incluso dedica un poema a Ernestina de Champourcin, “La fuente”, con imágenes de indudable ascendencia mística y de la autora: «Señor, podré pasar la

¹⁸ Champourcin, Ernestina (1928). *Ahora. Cit.* en García Marín 2004: 220.

larga noche / si sé que tu agua corre» [Carreño 1968: 10]. También respecto al componente místico, pero esta vez desde el punto de vista filosófico, es necesario citar en la formación de las poetas hispanomexicanas a María Zambrano (1904-1991), cuyo pensamiento enraizado en el exilio y el concepto de razón poética [Rivara 2009] será piedra de toque fundamental en la obra de Angelina Muñiz-Huberman.

Formalmente, si bien Nuria Parés y Tere Medina seguirán la estela de Concha Méndez y de Ernestina de Champourcin en el uso de formas líricas más tradicionales —un empleo, por otra parte, característico de la generación del 27—, Angelina Muñiz-Huberman y Francisca Perujo recorren otros caminos de experimentación poética: la primera ha variado entre las formas más diversas, pero nunca ha empleado las formas tradicionales castellanas (aunque en *El libro de Miriam o de los cien días* (1990) parece adaptar el versículo bíblico); la segunda ha mantenido una poesía uniforme basada en el verso libre, algo entrecortado, en poemas en los que, según López Aguilar [2012: 339], «hay algunas semejanzas con los de Rodríguez Chicharro». Quizá haya algún parecido con la experimentación formal de Champourcin en *Hai-kais espirituales*, en el uso de la pregunta retórica, así como en ciertas preocupaciones existenciales: «Agua y piedra en un todo. Concentración nocturna / de rumor y silencio. ¿Y esa ventana insomne?... / Estrella con estrella»; «Ese rumor del mar es fuga de silencios. / La plenitud sería callarse siempre»¹⁹; compárense con algunos versos de Perujo: «Una hilera de luces / al fondo suspendida / me señala donde acaba la tierra / y dónde empieza el mar. / Es tu mar y mi olvido / ¿de qué estará hecha la soledad?» [Perujo 1994: 43]. Sin embargo, esos ecos parecen más la coincidencia de dos poetas que abordan temas similares que el reflejo de una lectura o una imitación intencional. Y es que por la diferencia en las fechas de nacimiento, de formación y de publicación, la cuestión formal y las

¹⁹ Champourcin, Ernestina (1967). *Hai-kais espirituales*. Cit. en García Marín 2004: 220.

influencias de Nuria Parés, Angelina Muñiz-Huberman y Francisca Perujo serán muy diferentes.

En general, sin embargo, existe el punto de contacto que vincula la obra de estas autoras: es el tema del exilio. Si bien en algunos autores de la generación no está presente, como en Gerardo Deniz, «que se ha declarado ajeno a toda cuestión del exilio» [López Aguilar 2012: 226]; o es un punto de partida o, como Tomás Segovia lo llamó, «una condición de vida» [Souto 1982: 380]; creo que, en el caso de las mujeres de la generación, el tema del exilio nunca abandona la producción poética: es de sobra conocido que Angelina Muñiz-Huberman ha hecho de él su bandera; Nuria Parés «es multicitada para mencionar la experiencia hispanomexicana del exilio, tal vez por haber sido quien [...] se haya referido más directamente a las consecuencias anímicas de tal acontecimiento» [López Aguilar 2012: 298]; Tere Medina le dedica la práctica totalidad de uno de sus poemarios; y es un tema recurrente, a mi parecer, en Francisca Perujo, que aparece a veces como tema, a veces como sutil referencia, a lo largo de toda su obra. En este nexo podemos enarbolar verdaderamente el parentesco de las poetisas hispanomexicanas.

IV.3. Nuria Parés

Nuria Basells de los Reyes, conocida literariamente como Nuria Parés, nació en Barcelona el 12 de mayo de 1925, pero se crio en Madrid, adonde llegó con sólo dos meses. Se familiarizó con la poesía desde muy joven, pues se formó en el Instituto-Escuela, donde memorizó y leyó a los poetas más reconocidos de la época: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Enrique de Mesa... A Lorca y a otros poetas españoles los conoció ya a su llegada a Cuba, en 1492 [Mateo 1997: 167]. Además aprendió de un criado andaluz, Gregorio, muchos romances viejos y a tocar la guitarra. Su formación académica —no así musical— se reduce prácticamente a esto y a las lecturas que su madre le procuraba, pues la guerra truncó sus estudios y nunca se incorporó a la universidad en México. De la labor didáctica de su madre

comenta la autora lo siguiente: «A mí me ha gustado toda la vida leer, leer mucho. Fue mi madre la que cultivó ese aspecto mío [...]. Por ejemplo, yo leí aquí en México muchas cosas de poetas mexicanos, de poetas sudamericanos, y todo eso me lo conseguía mi madre. Entonces sí le debo a ella mucha de mi formación» [Cantú 2011]. Es también Nuria Parés la que apunta las influencias de su poesía, mucho tiempo después de haberla escrito: «los romances viejos, Antonio Machado, Juan Ramón y León Felipe. Y poetas que han pesado en mí a través de traducciones o versiones que he hecho de su obra: pienso en Rilke, en Wilbur, en Van Doren y, sobre todo, en Kayyám» [Parés 1995: 388-389]. Unos versos de éste último fueron escogidos como epígrafe al primer poema de *Canto llano* (1959), “El grito”.

Llegó a México a los quince años, por lo que tuvo una gran conciencia de la guerra, de España y del exilio. El estallido del conflicto armado la sorprende con su hermana y con su padre, el abogado y diplomático de origen canario Ricardo Balcells Pinto, en un pueblo de la Sierra de Gredos, Pedro Bernardo. Él decide quedarse a defenderlo y envía a sus hijas a Madrid con su madre, Concepción de los Reyes, en compañía de unos milicianos. Allí la familia recibe la noticia de la muerte de Ricardo Balcells, y su madre, tras una breve estancia en un campo de aviación de Sariñena (Huesca) con su tío Alfonso de los Reyes, que era aviador republicano, decide que se trasladen a Barcelona y de allí, a París, en 1938, a casa de una hermana de su madre, con la idea de que pronto podrían regresar a España.

La joven Nuria tenía 13 años, pero la difícil situación económica que atravesaban la llevó a tocar la guitarra —tras la muerte de Gregorio, antes de la guerra, su madre le había puesto un profesor de guitarra clásica, y su hermana había aprendido baile español— en distintos cafés y teatros de París [Bados Ciria 2007]. También posó para varios pintores, como Jean Gabriel Domergue (1889-1962), para pagarse las clases de guitarra clásica y española. Según se lee en una entrevista hecha a la poeta por Gabriela Mendoza para *Excelsior* en 1959, unos amigos españoles imprimieron durante su estancia en París algunas

hojas sueltas con sus primeros poemas, que parece ser que Nuria Parés conservaba y que tenían para ella «especial significado pues guardan un sabor de frescura, de ingenua inocencia» [Torres Parés 2011: 480].

Inscrita por su madre en la Société des Artistes Français, dio conciertos en varias ciudades europeas, a pesar del auge del fascismo en Europa: muchos lugares de Polonia, el Wintergarten de Berlín, Austria... Según ella, «apenas salida del país entraban los alemanes [...], pero lo curioso es que yo viajaba con un pasaporte de la República Española y así viajé por la Alemania nazi y así viajé por todo el mundo, y nunca me dijeron nada [...]. Era pura inconsciencia» [Cantú 2011]. En Grecia la madre de Nuria visitó al cónsul franquista Julio Palencia, hermano del pintor y escritor después refugiado Ceferino Palencia, porque se les habían acabado las hojas del pasaporte y no podían seguir viajando. Él las informó de que el padre de Nuria vivía en Cuba e hizo los trámites para que viajaran a las islas pasando por Nueva York. Reunida la familia, Ricardo Balcells pensó que le iría mejor laboralmente en México, donde conocía a muchos de los refugiados, y la familia se muda definitivamente a la República Mexicana en 1943. Allí Nuria ya no tuvo que trabajar y ello la ayudó a dedicarse a escribir. Según ella, se despertaba en mitad de la noche con un poema casi formado, que escribía a oscuras «porque si prendía la luz se iba [...]. Siempre he tenido la impresión de que alguien me dictaba los versos [...] que me hacía escribir como hombre» [Cantú 2011], refiriéndose a que escribía en masculino. Curiosamente, Angelina Muñiz-Huberman también ha indicado varias veces que escribe de noche y que muchos escritos han surgido de sueños.

Según Nuria Parés, su padre fue el que descubrió sus poemas guardados y se los enseñó a Enrique Díez Canedo y Juan Rejano, que organizaron una lectura en casa de Paulino Masip, a la que asistieron León Felipe y Max Aub, y todos dijeron que había que publicarlos²⁰ [Parés 1995: 383]. Mientras la poeta recopilaba sus poemas en un libro que iba a

²⁰ Sin embargo, Mateo Gambarte indica en su *Diccionario del exilio español en México* que fue su marido, y no su padre, quien se empeñó en que leyera sus poemas a este círculo de amigos e intelectuales.

prologar Díez Canedo, publicó en 1943 un poema que nunca se incluyó en sus libros posteriores, “Volveremos”, en el diario *El Nacional* del 8 de agosto. Resuenan, sin duda, los magisterios de Antonio Machado y León Felipe. Se trata de un romance donde aún se conserva la idea, general en los primeros años del exilio, de la vuelta a España, pero incluye la nostalgia de la patria perdida que conlleva ese pensamiento: «¡Oh, Dios! ¡Oh, Dios! Cuánta pena, / cuánta fe, cuánta nostalgia... / Al repetir: “¡Volveremos!” / ¡Cómo suena esa palabra!» (vv. 13-16).

En 1946 se casó con un exiliado, el urólogo Carlos Parés, 16 años mayor que ella, del que tomó el apellido para publicar su obra literaria. Pero Díez Canedo murió antes de que viera la luz su libro, y es por ello que León Felipe se ofreció a hacer el prólogo a *Romances de la voz sola* (1951). Se trata de un poema titulado “Poética” en el que el poeta exiliado indica a la joven escritora que el oficio del poeta no existe, sino el de minero y el de navegante, que excava y navega en la propia experiencia, en la herida, casi siempre en la Noche, para «poder decir de alguna manera lo que / ocurre, lo que sucede en las sombras» [Parés 1951: 6]. De este prólogo comentó la autora: «me gustó muchísimo [...] porque lo quería mucho y lo admiraba mucho [...]. Me gustó mucho que León me diera el empujoncito, ¿no? Porque además pues él tenía mucho valor literario y eso, y no se hubiera prestado a eso si le hubiera parecido que mi poesía no era buena» [Cantú 2011]. La verdad es que tuvo el apoyo y el reconocimiento de una gran parte de los exiliados mayores, mientras que admite poca proximidad, como ya se ha indicado²¹, con otros poetas hispanomexicanos: «con los poetas exiliados de mi generación he tenido muy poca relación, con excepción de Luis Rius y Tomás Segovia. He tratado mucho y quiero mucho a Ramón Xirau y a Gabriel García Narezo, que son algo mayores que yo. Y quise mucho a León Felipe y a Juan Rejano» [Mateo 1997: 169]. La verdad es que no fue considerada entre los poetas de su generación hasta

²¹ Vid. *supra*, p. 46.

mucho tiempo después: Francisca Perujo no la incluye en la antología *Peñalabra*, de 1980. Respecto a ello y otros olvidados dijo de manera algo enigmática Arturo Souto: «Lamento la ausencia [en *Peñalabra*] de las poesías de Francisco González Aramburu, de Nuria Parés, de Víctor Rico, pero las cosas son como son. El rezago, el aplazamiento, es uno de los efectos de vivir en el tiempo, que no es, en el fondo, sino tenacidad, lenta, callada, obstinada creación» [Souto 1981: 4]. Sorprendentemente, en páginas posteriores del mismo artículo no se la cita nunca, ni siquiera al nombrar a los integrantes de la generación o la aparición de los primeros poemarios de la misma²².

La crítica sobre su obra poética en conjunto ha sido, en general, bastante posterior a su publicación, y se ha centrado a menudo en la relación de Nuria Parés con la generación del 27 y del 98, y también en la presencia del exilio y de España en su poesía. Así lo resume Enrique López Aguilar:

Manifiesta un sosegado temperamento lírico cercano a las maneras del espíritu poético español, entre la generación del 98 y del 27, sin que su voz parezca haber sido tocada por la vecindad de los estilos americanos. Voces, temas, evocaciones, filiaciones métricas y giros lingüísticos denotan a una poetisa obstinada en no abandonar España en su querencia. Es multicitada para mencionar la experiencia hispanomexicana del exilio, tal vez por haber sido quien [...] se ha referido más directamente a las consecuencias anímicas de tal acontecimiento. Junto con Luis Rius, ella es quien más buscó parecer española en su estilo [López Aguilar 2012:298].

A tenor de su obra poética, parece muy acertada la descripción, aunque habría que matizar dos aspectos: en primer lugar, su obra presenta un gran lirismo, seguramente el mayor de las poetas de este estudio, pero no puede considerarse “sosegado”: muchos de sus versos tienen gran fuerza, un altivo vigor, que se podría rastrear en la influencia de León Felipe: «¡Oh ese gesto español, la maravilla / de un fruto reluciente pero huero!», en *Romances de la voz sola*;

²² Ante la pregunta al maestro Arturo Souto de por qué este “olvido”, cuando yo asistía como único alumno a su última clase antes de su muerte, llamada como homenaje a su generación *Poetas hispanomexicanos*, él comentó que seguramente a Nuria Parés le perjudicó en este sentido el no formar parte de ningún grupo universitario, el estar tan relacionada, sobre todo a través de su marido, con la generación anterior.

o «No me habléis de humildad, que nunca sienta / llegar a mis oídos tal palabra [...] / ¡Gritad vuestra soberbia!», en *Canto llano*, son algunos ejemplos. En segundo lugar, me parece en Nuria Parés el acento español es propio y sincero, por formación y por experiencia vital; que no “busco parecer”, sino que era, lingüísticamente, esencialmente española. También María Payeras Grau parece coincidir con esta visión: «prevalece a tan importante distancia espacio-temporal, la proyección de la diversidad lingüístico-cultural española sobre la identidad dual hispano-mexicana que marcaría toda su vida» [Payeras 2011: 33]. No hay que olvidar, además, que llegó a México ya con 15 años, y que no acudió a escuelas o universidades con jóvenes mexicanos, manteniéndose en círculos sociales integrados por personas del exilio.

La obra de Nuria Parés ha sido leída con interés por Angelina Muñiz-Huberman: «Dentro de la literatura universal hay muchas escritoras que me interesan. Iris Murdoch es una de mis preferidas, por ejemplo, otras más son: Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar, Clarice Lispector, Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro, Rosa Chacel, Nuria Parés, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité» [Hind 2003: 125]. Ha sido Muñiz-Huberman asimismo la encargada del prólogo a la obra *Nuria Parés. Obra reunida*, que será publicada por la UNAM en breve, y que recopila tanto su obra en prosa y verso, como la crítica a la misma. En él define la poesía de Parés de la bella y acertada forma siguiente:

El dolor de la lejanía y de la ausencia cincelan la obra poética de Nuria Parés. Una obra labrada en aliento intimista con hondas raíces en el latir claro y profundo de la pasión humana. Una esperanza de luz que no se alcanza y que adquiere el tono de la condena cuando el regreso queda cancelado. Por eso el título abarcador es “Colofón de luz”. De la luz nacerá la poesía, de la poesía la fe en la vida [...]. Se trata de una obra poética breve, pero compacta, fiel a sus premisas y a la circunstancia histórica que le tocó vivir» [Torres Parés 2011: 12-13].

Por su parte, Concepción Bados Ciria enmarca la obra de Nuria Parés entre los llamados “textos transnacionales” (en terminología de Edward Saïd²³): «siguiendo los parámetros comunes a los textos transnacionales, resulta evidente que su poesía discurre hacia la construcción de una identidad transatlántica, que se construye mediante el recurso a dos espacios geográficos diversos, aunque aunados por un mismo lenguaje y una misma tradición literaria» [Bados Ciria 2013: 15]. Esto configura, según la crítica, el recurso a la tradición heredada para intentar definir su situación transterrada.

La obra poética de Nuria Parés vive, por otra parte, una evolución paulatina, que se reseguirá a continuación, desde sus primeros poemas hasta su “Colofón de luz”. Pero, a mi parecer, Nuria Parés se erige como uno de los últimos exponentes de la tradición poética de la generación del 27, en la linde de un movimiento literario que entre los jóvenes de su generación era admirado, pero parecía antiguo. Existen siempre poetas que por su edad pareciera que deben integrarse en un estilo coetáneo y, sin embargo, se mantienen en el inmediatamente anterior, en el que ya brillan los mejores exponentes del movimiento. Este es el caso de Nuria Parés, y quizá por ello el éxito de su poesía en los cincuenta dio paso a un progresivo olvido en las décadas sucesivas. Y, sin embargo, por sus características, por el tratamiento del tema del exilio, por su evolución, su asimilación y recreación de los modelos y su tono y estilo, creo que Nuria Parés es el colofón de luz de una tradición, la del 27, que puede sentirse orgullosa del broche de oro que la escritora erige con su poesía.

IV.3.1. *Romances de la voz sola* (1951)

*Romances de la voz sola*²⁴ no parece una ópera prima: desde el primer momento se muestra como una obra madurada y muy trabajada. Lo mismo opinaba J. M. Miquel i Vergés al hacer

²³ Saïd, Edward (1983). *The World, the Text and the Critic*. Harvard University Press, pp. 170-175, cit. en Bados Ciria 2013: 15.

²⁴ Se sigue para este análisis la compilación de la obra poética de la autora en *Colofón de luz* [Nuria Parés 1987].

su crítica a la obra [Torres Parés 2011: 391], y quizá puede rastrearse respecto a ello el apoyo de León Felipe y el resto de poetas y literatos que la impulsaron. Son 26 poemas sin título, más allá del número romano que los ordena. Nuria Parés, curiosamente, contaba en su publicación con 26 años, aunque podemos suponer por el relato de cómo encontró su padre los poemas que casi todos los que se incluyen fueron compuestos entre la llegada a México, con 15 años, y su boda con Carlos Parés, cuando tenía 21. Conociendo la vida de Nuria Parés y su falta de preparación académica reglada, sorprende la métrica, muy trabajada, que es propia, como se ha dicho por activa y por pasiva, de la generación del 27. Como muestra, el poema VII, “Nadie corte el ramaje de mi senda”, que utiliza los endecasílabos melódico y sáfico con gran maestría en su acentuación, así como en el poema XVIII, “Es ésta la hora gris en que se siente”, encontramos también el heroico con la misma perfección acentual. Es destacable en cuanto a la métrica el uso de los octosílabos, propio de los romances que tanto conoció —y que, según Payeras Grau y Bados Ciria, evoca la filiación transnacional de la autora—, como en el poema II: «Esta voz, que no es mi voz / con la que hablo y me río / que habrá de seguir en mí / y habrá de acabar conmigo» (vv. 1-4); del endecasílabo, como se ha comentado, y de la combinación de versos heptasílabos y endecasílabos que conforman la silva, muy utilizada por Antonio Machado, cuya invención se atribuye tradicionalmente a Bécquer, como se observa en VII: «Tú como yo, ¿quién eres? / ¿Dónde empiezas a ser y dónde acabas?» (vv. 1-2). Es curioso el poema XXI, el único que experimenta en este poemario con versos diferentes, de quince y dieciséis sílabas: «Silencio: la bruma es gris y la tarde está callada» (v. 1). Predomina ampliamente, por otra parte, la rima asonantada, que sólo se abandona en el poema X, “Y no hay dios, ni creencia, ni destino”, donde emplea la rima consonante para construir un poema en tres serventesios.

La misma Nuria Parés indicó en uno de sus artículos el tema de su primer poemario: «La propia voz es lo más ajeno que tenemos [...]. De eso precisamente, de esa otredad de

nuestra voz pública, de esa soledad en que se queda tantas veces esa íntima voz que no se expresa, de eso quise tratar en mi primer libro» [Parés 1995: 384]. Así comienza, de hecho, *Romances de la voz sola*, donde la primera parte del primer poema se titula “Angustia”: «Y no supo decirlo... / Falló el sentir y la emoción no estaba, / quedó la angustia rota del sonido / sin el misterio azul de la palabra» (vv. 5-8). También se plantean la posibilidad, en el poema III, de que la voz íntima está perdida y lejos: «Pero mi voz está lejos / y no siente lo que digo» (vv. 1-2); así como el tópico de la voz que no tiene quien la escuche en el poema IV: «¿A quién diré mi cantar, / madre, que escuche el silencio?» (v. 10-11). La voz y el destino de la misma serán vistos como el centro de esta obra también por Angelina Muñiz-Huberman, que relaciona indudablemente con el exilio: «la eterna pregunta de a quién dirigirla y el silencio como respuesta única. El canto insonoro en su orgullo y en su fragilidad. El canto en el exilio que se debate, más que cualquier canto, en un paisaje extraño para “morir en extranjeras playas”» [Torres Parés 2011: 13].

Efectivamente, *Romances de la voz sola* remite desde su título a la soledad de la voz poética y, en el caso de Nuria Parés, la causa primordial es el exilio. De ahí el verso escogido por Muñiz-Huberman, «para morir en extranjeras playas» (VIII, v. 4). Sin embargo, en este primer libro el exilio sólo puede intuirse, nunca es tan directo como en *Canto llano*. El exilio es una suerte de “condición de vida”, diría Tomás Segovia, que Nuria Parés universaliza a través de la otredad de la voz, de la soledad del poeta. Sólo así pueden entenderse versos como «Esta voz que no es mi voz» cuando los retome en “Dicen”, de *Canto llano*, al exclamar: «ellos fueron la voz / y nosotros el eco». Es desde la situación indeterminada, entre España y México, que se entienden esos versos del poema IX: «y no sabe que soy canto insonoro, / llama sin luz y grito sin acento... / ¡Asombrada y humilde paradoja / perdida en el espacio y en el tiempo!» (vv. 12-15). Porque es un canto «sin raíces ni herencias» (V, v. 5). Es desde el dolor de la pérdida de todo lo que se tuvo que ruge los serventesios del poema X: «Y no hay dios, ni creencia, ni destino / no hay tampoco estandarte ni bandera... / ¿Te lo han robado todo, peregrino, / al ponerle cadena a tu quimera?»

(vv. 1-4), donde el peregrino es “árbol sin raíz”, es “ave que emigró”, y «¡Entre la tierra y la Nada, eres frontera» (v. 12). Y es desde el recuerdo de la tierra de España en la contemplación del “árbol del jardín, tan solitario” del poema XIV que la voz poética exclama: «me duele tu belleza en mi melancolía, / tu soledad me duele en mi añoranza» (vv. 25-26).

Melancolía y añoranza que se ha querido detectar en todos los hispanoamericanos, y que siempre se ha considerado heredada: «Los comienzos de la generación hispanomexicana son de índole nostálgica. Se nutrió de los recuerdos y las memorias de los padres y los profesores» [Muñiz-Huberman 1999: 158]. Y, sin embargo, parece más auténtica en Nuria Parés, seguramente porque ella vivió ya con 12 y 13 años el levantamiento franquista, sintió la muerte de un padre — luego reencontrado— a causa de la guerra, pasó un tiempo en un campamento militar, cruzó la frontera con pasaporte republicano, recorrió Europa mientras se alzaba el fascismo, y llegó a México con 15 años. Sus recuerdos y su nostalgia no pueden ser como los de Angelina Muñiz-Huberman o los de Francisca Perujo, no son los mismos que los de Gerardo Deniz o Federico Patán. Para ella el exilio es algo vivido en la infancia, además de aprendido. Eso, reforzado, claro está, con las experiencias del círculo de exiliados mayores que ella que le tocó vivir, configura una poesía del recuerdo más vívida que la de las otras hispanomexicanas. Por eso a ella le toca todavía cantar en su primer poema que “volveremos”. Y por eso se repite la imagen de la quimera, encadenada, como en el poema X, o dormida, como en el poema que cierra el libro: «Prendida en el palmar, junto a la playa, / ¿quizás se habrá dormido mi quimera?» (vv. 3-4).

Otros temas y diversas influencias se rastrean en este poemario de Parés. La principal, que se repite en toda su obra, es Machado, que se respira en las formas poéticas y en las imágenes. Compárense los machadianos versos «Yo voy soñando caminos, / de la tarde [...]» con los de Nuria Parés en el poema XVII: «Yo voy forjando sueños / en la fragua encendida de la tarde» (vv. 1-2). La tarde, los árboles y los senderos, tan tratados por Antonio Machado, se reservan todo un conjunto de poemas en *Romances de la voz sola*, en el poema XXI y en los que van del poema XII (“Voy subiendo la loma”) hasta el poema XVIII (“En ésta la hora gris...”), en el que se ha querido

ver la influencia de García Lorca [Torres Parés 2011: 375]. La excepción es el poema XIII, “Caricia de la noche”, poema curioso porque escapa a los temas habituales de la poeta para tratar sutilmente el deseo amoroso y sexual: «He caído de bruces / sobre la sementera, / ¡ansias de amor y angustia / de abrazos sin respuesta!» (vv. 4-8). El tema amoroso parece retomarse en el poema XIX, aunque no puede discernirse si se habla de un ser amado o de un sentimiento profundo: «Que quede grabado en mí, / que todo el momento exacto / con su plenitud perfecta / quede en mi interior vibrando» (vv. 1-4). Especial mención merece, además, el poema XX, una profunda reflexión sobre la muerte, que siempre llevamos con nosotros mismos, que comienza con un lapidario verso: «Y quizás, en el fondo, estemos muertos» (v. 1). Este tema se desarrollará ampliamente en *Canto llano*, unos años después.

También León Felipe, sobre todo el de *Español del éxodo y el llanto*, se muestra en *Romances de la voz sola*, sobre todo en el poema IX, “¡Oh ese gesto español, la maravilla...”. Finalmente, hay cuatro poemas que remiten al mar, que Sicot encontrara en todos los poetas hispanomexicanos, pero a diferencia de los poemas de Angelina respecto a lo marítimo, no parecen reflejar la influencia de Alberti, al que siempre se remite la poesía española del siglo XX para el tratamiento de este tema. Son, en el caso de Nuria Parés, mares grises, que configuran un “[...] horizonte pálido / y una blasfemia rota / que no puede brotar» (XXII, vv. 14-16). Encontramos, sin embargo, una curiosidad: se habla del mar de México, de este lado del mar, en el poema XXIII, cuando dice: «Blancas camisas sobre piel morena, / nostálgicos veleros de otros tiempos... / ¡Tarde del trópico difuminada y quieta!» (v. 4). No puede, con todo, asegurarse que Nuria Parés hubiera leído a Carlos Pellicer, con quien sería fácil conectar la mención al trópico.

¿Cómo fue la recepción de la crítica de *Romances de la voz sola*? Ceferino R. Avecilla reseñó el poemario en *España libre* (25 de enero de 1952) y en *El Nacional* (27 de enero de 1952) con grandes halagos: «La poesía actual —breve, clara, íntima, espiritual— tiene en Nuria Parés un exponente magnífico» [Torres Parés 2011: 377]. En la revista *Novedades*, en palabras de Ismael Diego Pérez, se elogiaba así a la poeta: «Hoy que abundan tanto los poetas desganados,

que yo llamaría penipoetas, llamados surrealistas, o creyentes en la pura belleza de las formas, ausente el sentimiento, Nuria Parés nos trae su mensaje verdadero y humano, sin engañar a Dios, como decía Unamuno» [Torres Parés 2011: 387]. Y una nota sobre ella de la librería *Cosmos* decía, además, lo siguiente: «El cantar de Nuria no es como ella nos dice, “sin raíces ni herencias”. Las raíces son hondas y la herencia es pura. Por ellas y por su brillante personalidad, el nombre de Nuria Parés figurará al lado de los de las más distinguidas voces poéticas femeninas de habla castellana» [Torres Parés 2011: 382]. Quizá el último juicio no haya sido demasiado exacto, pero puede que con el tiempo se restaure el lugar que la poeta merece en la literatura en lengua española.

IV.3.2. *Canto llano* (1959)

Mientras gesta su segundo libro de poesía, *Canto llano* (1959), Nuria Parés colabora primero en “Diorama de la Cultura”, del diario *Excélsior*, y después en “México en la Cultura”, del periódico *Novedades*. También en 1959 sale publicado *Acapulco* (México: Espartaco), una colección de fotografías de la ciudad marítima con prólogo y pies de foto de la poeta; y «Tres cuentos bíblicos», que escribió en español y en catalán («Tres contes bíblics»), en *Diorama de la Cultura* (22 de septiembre de 1959).

La publicación de *Canto llano* estuvo a cargo de Joaquín D’Harcourt, León Felipe y Fernando Benítez, y según Torres Parés, «durante los últimos meses de 1959, *Canto llano*, de Nuria Parés y *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, disputaban las mayores ventas en las librerías de la ciudad» [Cantú 2011: 6]. No se aporta de dónde se extrae el dato pero, contando con que es cierto, da cuenta del éxito editorial de la poeta en su momento. Hecho que se confirma a través del gran número de reseñas críticas positivas sobre *Canto llano*: así, por ejemplo, Francisco Zendejas en *Excélsior* (17 de octubre de 1959) celebra que es «lo que la poesía debe ser: para todos y de todos» [Torres 2011: 399]; Salvador Reyes Novares en

“México en la cultura” (25 de octubre de 1959) la alaba como «una obra madura, sin vacilaciones y sobre todo con peso, con robusto armazón» [Torres 2011: 401]; Ceferino Palencia elogia de manera casi hiperbólica el poemario en *Novedades* (29 de octubre de 1959) como «un tratado de impresiones directas del natural, sublimadas por el arte maravilloso de una poesía elevada y pura, por hondamente sentida y expresada» [Torres 2011: 406]; y así otros muchos. Llamó la atención también de José Emilio Pacheco, que encuentra sus poemas quizá anacrónicos para los cánones de la época —en consonancia con la opinión aquí expresada—, y aun así, valiosos: «quizá ahora, cuando predomina un exacerbado metaforismo, los versos de Nuria Parés nos suenen, a menudo, un poco antiguos, pero la voluntad interior con que fueron escritos los hace sobrellevar, trascender sus caídas» [Torres Parés 2011: 426]. Y fue comentado por otra poeta del exilio, Ernestina de Champourcin, que tras un análisis exhaustivo, indica que «*Canto llano* no es tan sencillo ni tan... llano como supone su autora» [Torres Parés 2011: 438].

A raíz del éxito de *Canto llano*, Nuria Parés fue entrevistada por Elena Poniatowska para *Novedades* (27 de octubre de 1959) y por Gabriela Mendoza para *El Nacional* (15 de noviembre de 1959). Se trata de dos entrevistas valiosísimas en cuanto son casi los únicos ejemplos de las posturas poética y estética de la autora, expuestas por ella misma. A la pregunta de Elena Poniatowska de qué es para Nuria Parés la poesía, la escritora responde: «Creo que la poesía es comunión, comunión de todos, o al menos de los más. En este sentido estoy con las nuevas generaciones que han trocado el viejo llamado de Juan Ramón Jiménez “a la inmensa minoría”, en un franco y cordial: “a la inmensa mayoría”» [Torres Parés 2011: 476]. Sin embargo, no apuesta por la llamada poesía social, ni por la «poesía críptica», sino por la poesía que «se entiende», «que llega» [Parés 2011: 477]. Y con Graciela Mendoza ahonda en este particular:

Yo creo que la poesía moderna ha equivocado su íntima razón de ser. Opino que la poesía es comunicación viva, que no se ha hecho ni siquiera para hablar con Dios ni para interrogarlo. En realidad aquélla debe ser un diálogo con el hombre que vive y se mueve a nuestro alrededor. Se diría que muchos de los contemporáneos, al escribir sus versos, quisieran sugerirnos problemas de difícil solución, oscuros acertijos. Ya no es la expresión de la conciencia sino el fluir del subconsciente; de lo fantástico, a veces de lo absurdo. Esto supone para el lector un esfuerzo abrumador, que excepcionalmente puede ser compensado como un hallazgo valioso [Torres Parés 2011: 480-481].

Sin embargo, esta búsqueda del “canto llano” parece centrarse más en la expresión que el contenido de la poesía, que tiene para Nuria Parés hondas raíces en el problema del ser humano: «Creo que la poesía, la verdadera poesía y la metafísica se complementan. Hay casi una perfecta identificación entre el movimiento emocional y el proceso silogístico [...]. Si [el poeta] es verdadero poeta, vive el momento que le ha tocado vivir y tiene una misión, una misión concreta que es la de dar testimonio de lo que es el hombre con todas sus dudas, sus interrogantes y angustias» [Torres Parés 2011: 481-482]. En 1960 incidirá en su postura sobre la poesía en una entrevista en catalán para *La Humanitat*: «Crec que ja és hora que la poesia es despulli d'aquest llast que podríem anomenar una herencia del segle XIXè i que sembla talment un art només exclusiu per a iniciats» [Torres Parés 2011: 485]. Remarca aquí su preferencia por Machado sobre Juan Ramón Jiménez, y confiesa su pasión, entre los poetas catalanes, por Joan Maragall, el gran poeta modernista de finales del siglo XIX.

Respecto a la poesía sobre el exilio, Nuria Parés comenta a Poniatowska que ése es un aspecto central de *Canto llano*, pero que también lo es en todos los desterrados: «en él he barajado la temática eterna en poesía; el amor y la muerte, el sentimiento del tiempo sin el cual ausencia y recuerdo no tendrían valor. Que haya hecho hincapié en esto último, tiñéndolo de rebeldía, es patrimonio común a todos los españoles en el exilio» [Torres Parés 2011: 477]. En cualquier caso, Nuria Parés considera que el valor de la poesía que habla del exilio va más allá de que interese o no al público: «la nostra lluita i la nostra derrota tenen un valor universal, perquè és la tragedia d'un poble que se sacrifica i mor per la llibertat» [Torres Parés

2011: 486]. Según Parés, a los españoles del destierro les hacía falta una voz que los guiara, voz que se identifica con León Felipe, que «ha podido aglutinar mucho el sentimiento disperso de los españoles», ya que otros poetas que podrían haberlo hecho murieron antes de poder llevarlo a cabo —García Lorca, Machado—, o son partidarios de una poesía más íntima —Salinas, Juan Ramón Jiménez—[Torres Parés 2011: 477]. Es en este punto donde conocemos algunos poetas admirados por Nuria Parés entre sus contemporáneos: Blas de Otero (a quien dedica un poema de su libro), Ángela Figuerao, Gabriel Celaya, Victoriano Cremer, Leopoldo Panero, Ángela Inzusa, Emilio Prados y García Narezo entre los españoles; López Velarde, González Martínez, Rosario Castellanos, Carlos Pellicer, Manuel José Othón y Gorostiza entre los mexicanos; aunque su favorito es Jaime Sabines.

A la luz de los comentarios de Nuria Parés, *Canto llano* adquiere múltiples sentidos. Son, en efecto, poemas donde la lengua mantiene un delicado equilibrio entre la palabra poética y la pretensión de que el sentimiento que late bajo los versos sea comprendido por el lector. En cambio, en lo formal se observa una clara evolución desde *Romances de la voz sola*, pues los versos octosílabos y endecasílabos y la rima arromanzada van dejando paso a diversas experimentaciones, como los versos alejandrinos que inserta en la silva “Sed”, una manera de glosa de Blas de Otero y su famoso *Pido la paz y la palabra* (1955), donde junto a la admiración, sin embargo, late la crítica amarga del exiliado que lo ha perdido todo: «¿Pedir? ¿Y a quién? ¿Y qué pedimos? / Sé que hubo un tiempo para pedir y para llorar» (vv. 1-2), «Alguien cerró la espita, / la avara y torpe espita milenaria / y cercenó las manos extendidas / y mutiló la paz y la palabra» (vv. 9-13). También en “La Semilla” alterna versos de muy diferente métrica: pentasílabos, tridecasílabos, decasílabos... «Y sin embargo... / algo debe quedar, alguna rinconera / debe haber sin limpiar todavía» (vv. 1-3). Se trata de uno de los pocos poemas, según Champourcin, que mantienen viva la esperanza dentro del poemario, una esperanza que, más allá de una angustia que podría ser aprendida por el clima poético del

exilio, configura la voz real de la poeta, «un grito propio y hondo que su ímpetu de poeta inconfundible no le permite soslayar» [Torres Parés 2011: 437]. Es el mismo ímpetu que encuentra en su poema “Credo”, otra experimentación métrica y rítmica a manera del credo apostólico, pero centrado en la posibilidad de creer en el ser humano a pesar de sus inconsistencias y dilemas; ser humano encerrado en el tiempo, a la manera machadiana descendiente de la filosofía de Henri Bergson: «Creo en el hombre aquí y aquí plantado / jineteando su porción de tiempo, / encerrada en su círculo de angustia, / clavado en el madero del deseo» (vv. 4-6). Es inevitable ver en esta referencia al deseo como cruz de Jesucristo una relación con la idea del deseo en Luis Cernuda, a pesar de que jamás es nombrado por Nuria Parés como una lectura propia.

La primera parte del poemario se construye desde el tema del exilio, el exilio como experiencia vital y sus consecuencias anímicas, según indica acertadamente López Aguilar [2012: 298]. Así, su primer poema, “El grito”, se instituye como un manifiesto en el que se considera la condición exiliar una herencia no escogida que es, al mismo tiempo, tesoro y prisión: «A esta sombría herencia no renuncio, / a esta herencia sombría me resigno» (vv. 23-24). Esta idea de un exilio impuesto que marca la existencia del desterrado se reitera en “Dicen...”, uno de sus poemas más celebrados, donde a través de la ironía la voz poética muestra cómo las bellas palabras disfrazan la amargura del transtierro: «Que soy, que somos (nos lo dicen) / “la España peregrina”²⁵... / ¡Ay, qué bonito nombre! ¡Qué nombre tan bonito / para ir por el mundo a la deriva / como un barco de velas desplegadas, / como una extraña carabela antigua! / ¡Qué barco tan bonito si tuviera / un pequeño espolón para la ira!» (vv. 7-14). El problema no es la referencia a España, puesto que Parés siempre se consideró española en el exilio; en este sentido, no parece haber llevado a cabo una reflexión sobre la identidad,

²⁵ Nuria Parés está haciendo referencia a la revista *España peregrina*, editada por la Junta de Cultura Española y dirigida por José Bergamín, Josep Carner y Juan Larrea, cuyo primer número aparece en 1940. Esta revista se inició con una fuerte obsesión por España, que se irá atenuando en las sucesivas publicaciones.

como la mayor parte de los hispanomexicanos²⁶. El problema es la palabra “peregrina”, «porque ser peregrino es salir y volver» (v. 38), y el tiempo ha negado a la poeta la posibilidad de retorno: «Yo no tengo caminos de Santiago, ni cita / a que acudir, ni templo donde orar / (aunque traiga hoy el alma de rodillas) / y los hondos caminos del regreso / me los ciegan los años día a día» (vv. 43-47). El poema termina solicitando un nuevo nombre que refleje el tránsito por «esa angustiada eterna romería» (v. 53).

Es importante observar respecto al exilio que la cuestión de la vuelta, expresada en “Volveremos”, ha ido dejando paso a la amargura de ver cómo el regreso se torna imposible: la esperanza sólo renacería si hubiera fecha para volver, como indica en “La poda”, que se basa en un verso de Antonio Machado: «¡Qué fe retoñaría si nosotros / pudiéramos ponernos una fecha / como una flor de luz entre los labios!» (vv. 1-3). Mas la imposibilidad provoca en los exiliados una sensación de no pertenecer, de no estar realmente ni en España ni en México, de vivir entre dos orillas. Es seguramente esta sensación la que expresa Nuria Parés en “El banquete”: «Fuimos los comensales / que no invitaron a la fiesta. / Llegamos a destiempo, anticipados; / encontramos la mesa ya dispuesta / con un albo mantel [...]» (vv. 1-5). A veces, sin embargo, se invoca este lugar indeterminado como el lugar de la creación, como en “Al filo”: «¡Dejadme aquí, en el filo, / en el umbral del sueño, camaradas!» (vv. 9-10). Esta idea del estar y ser entre dos realidades se plasma definitivamente en otro de sus poemas más conocidos, “Canto a los míos”, donde comienza retomando el tópico prehispánico de la vida prestada²⁷ para definir la situación del exiliado: «Vivimos de prestado: no vivimos. / Fuimos menos que el sueño / de una generación, la fronteriza / de todos los

²⁶ Uno de los pocos poemas sobre la identidad en *Canto llano* es “Disfraces...”, que, sin embargo, no plantea la identidad como un problema de indefinición entre dos mundos, sino las múltiples perspectivas que adopta el ser humano para mostrarse al mundo, ocultando el verdadero yo: «Dime de qué me visto / no vaya a ser que andando a la carrera, / así con estas prisas, se me olvide vestirme / y salga de tu brazo sin careta» (vv. 13-16).

²⁷ El tópico de la vida como préstamo puede encontrarse en las versiones en español de algunos poemas náhuatl, traducidos por Ángel María Garibay Kintana, el gran traductor de la obra poética prehispánica de finales del siglo XX. Su obra se publicó a partir de los años cuarenta, por lo que es perfectamente posible fueran conocidos por Nuria Parés versos como los siguientes: «Tenemos que dejar esta tierra: / estamos prestados unos a otros» (Netzahualcóyotl: *Romances de los Señores de la Nueva España*).

anhelos. / Sé que no hemos vivido» (vv. 1-5). Se han citado a menudo los versos «Ellos fueron la voz, / y nosotros el eco» (vv. 28-29) de este poema para definir a la generación hispanomexicana: Susana Rivera, por ejemplo, los sitúa como epígrafe de su antología *Ecos del exilio*, título donde la palabra “eco” refiere directamente al verso de Nuria Parés. Y, sin embargo, es difícil discernir si la poeta se refiere en sus versos a la generación hispanomexicana o a los exiliados en su conjunto. Hay que recordar de nuevo su círculo social, la primera generación del exilio —de hecho, Juan Rejano prestó su voz para la grabación de sus poemas “La poda” y “Entrega” en 1959—; sus comentarios acerca de los españoles en el destierro, considerados como un ente común²⁸; y su falta de contacto y de afinidad con el resto de la generación hispanomexicana. Parece difícil creer que Nuria Parés estuviera pensando en 1959 en ese grupo salido de una universidad a la que no acude y que ni siquiera la incluye cuando el joven Arturo Soto, en 1954, habla de los nuevos poetas españoles en México [Soto 1954]. Por otra parte, esa soterrada indiferencia era recíproca: cuando Max Aub publica en 1960 su *Antología mexicana (1950-1960)* incluye obviamente a Nuria Parés, y también a Tomás Segovia y Manuel Durán, pero obvia al resto de hispanomexicanos que ya habían publicado: Ramón Xirau, Luis Rius, Jomí García Ascot, César Rodríguez Chicharro o José Pascual Buxó²⁹. Creo que por su vida y por su producción poética Nuria Parés se consideraba parte del exilio en general, y no de una segunda generación en el exilio. Sería éste el que no ha vivido, el que ha de «hacer camino lejos / y recorrer las rutas que otros fijen / y recoger el ritmo de otro acento...» (vv. 10-12)³⁰.

El poemario también trata otros temas relacionados con la experiencia del destierro. El asunto de la nostalgia, por ejemplo, se expresa en el recuerdo de las palabras de la tierra

²⁸ *Vid. supra*, p. 71.

²⁹ Sin embargo, los conocía. No hay que olvidar que en 1950 se refirió a esta generación diciendo que «estos jóvenes lo ven todo negro [...]; flacos, templados, desfallecidos, acobardados» [Muñiz-Huberman 1999: 160].

³⁰ Al respecto a esta pregunta, Arturo Soto me planteó en una de sus clases que si bien Nuria Parés pertenece indudablemente a los hispanomexicanos, habría que distinguir el hecho de que quizá ella quisiera o creyera pertenecer al grupo de la llamada primera generación exiliada. Este hecho no invalidaría su consideración dentro del grupo hispanomexicano, pero sí habría de tenerse en cuenta para el análisis de su poesía.

perdida en “Palabras...”, y que se relaciona con el inexorable olvido de la patria dejada atrás en “Así”: «Cuando quiero recordarte, / cuando te pienso, tierra, / no sé ya dónde asirme. / Te me vas por la idea / que me forjo de ti» (vv. 1-5). Porque, finalmente, la patria del exiliado es el destierro mismo, a través de la memoria que se recrea una y otra vez, como se indica de manera exaltada, casi en una convicción que parece ruego, en “Canción de la patria pequeña”: «¡Qué bien me mide el aliento / esta patria chiquita del destierro! / ¿Quién dice que te he perdido? / Si es ahora cuando tengo / el cuerpo lleno de ti, tierra / que no has de cubrir mi cuerpo» (vv. 11-16). En “Los ciervos”, de manera mucho más sosegada, se creará una bella imagen sobre el carácter fragmentario de los recuerdos: «los recuerdos son ciervos / de un bosque sin veredas» (vv. 1-2). También aborda, por otra parte, la responsabilidad divina en el dolor humano del exilio en el poema “El cencerro”, tema que retomará en muchas ocasiones Angelina Muñoz-Huberman, y en “Entrega”: «Todos mis dioses se han venido abajo: / sólo el momento y yo como una ofrenda» (vv. 11-12).

Laten, además, otras preocupaciones en *Canto llano*, aunque estén impregnadas de exilio, sobre todo en la segunda parte del poemario. La principal es el problema de la muerte —a la muerte de Miguel Hernández, además, dedica su poema “Romances de la muerte viva”— y del tiempo, como se manifiesta en “Los verdugos”, inspirado y dedicado a León Felipe, “poeta de la desesperanza”: «¿Y si el pecado original del hombre / fuera medir el tiempo? / Medir, contar, sumar sus días / como cuenta su oro el usurero; / medir, contar, sumar cada latido, / el vacilante caminar del ciego, / hasta alcanzar la cifra pavorosa: / la eternidad redonda del Gran Cero» (vv. 23-30). El paso del tiempo es el que da importancia, en palabras de Nuria Parés, a “la ausencia y el olvido”³¹, que se impregna, además, de soledad, como se ve en “Solamente”. Pero, ante la muerte, hay que tener una actitud combativa, no una actitud de asunción humilde, como grita en “La mordaza”: «¡Gritad vuestra soberbia! / ¡A ver

³¹ Vid. *supra*, p. 71.

si en el desprecio a su desprecio / nos igualamos a ella!» (vv. 7-9). Sin embargo, el poema “Suicidios” se rinde de nuevo a su inexorabilidad: «Morimos día a día en cada cosa / como también se mueren, se apuñalan / las horas silenciosas, se apuñalan» (vv. 13-15). Y aparece la pregunta inevitable de qué quedará cuando la voz poética muera, encarnándose su legado en la figura de la guitarra, que ella se dedicaba a tocar: «Quizás en ti, guitarra, otros dedos / se posen, otra alma joven, / viva, te busque con empeño / como yo te he buscado...» (vv. 8-11).

El último tema que se reitera en el poemario —aparte de algunas descripciones poéticas de la tarde o del día, como “Otro día”—, éste solamente en la segunda parte, es el amor: “Cal”, “Como la fruta” y “Tus manos” describen desde un cierto candor la pasión por el ser amado, mientras que “Mis niñas en la playa” explora, ya al final del poemario, la vivencia cotidiana y tierna de la infancia de sus hijas, Nuri y Sylvia. El libro se cierra con un poema titulado “Canción de vida”, donde se define ésta como un laberinto cuyo final es la muerte, pero que está lleno de experiencias, donde se oponen distintas emociones contrapuestas y está presente la persona amada: «Por un laberinto, / corredor del sueño, / vueltas y revueltas / me busco y te encuentro» (vv. 4-8).

Canto llano es, sin lugar a dudas, la cumbre poética de Nuria Parés. En él sigue a sus modelos sin caer en ciertas imitaciones de *Romances de la voz sola*; por ejemplo, profundiza en el sentido del tiempo de Antonio Machado, pero experimenta con las formas poéticas, alejándose de las estrofas del sevillano, y dialoga con la poética de León Felipe, pero con un acento —ese acento tan reiterado por Nuria Parés— absolutamente propio. La presencia del exilio se convierte en manifiesto y, sin embargo, afloran poemas de preocupación íntima, como “Disfraces...”, y de tema familiar, como “Mis niñas en la playa”. La gran recepción entre crítica y público ponen de manifiesto el fruto maduro de la poesía de *Canto llano*.

IV.3.3. “Responso por León Felipe” (1968)

Sorprende que, tras el éxito de ventas y de crítica de su poemario anterior, el brillo de Nuria Parés decrezca paulatinamente, conforme van desapareciendo los poetas exiliados entre los que había encontrado acomodo y el tema del exilio se va abandonando poco a poco en la literatura en México. En 1963 participó, junto a Francisco Giner de los Ríos y Max Aub, en el homenaje a León Felipe en el Ateneo Español; no obstante, son pocos más los datos que tenemos sobre esta etapa de su vida, aparte de que colaboró como ensayista en varias revistas. Entre 1959 y 1987 la poeta se dedica principalmente a la traducción de poesía desde el inglés y el francés: aparecen *Tres poetas persas* (1964), *Rainer Maria Rilke* (1964), y *François Villon. Obra poética* (1965), que recibieron buenas críticas; *Pierre de Ronsard* (1966), *El haikú japonés* (1966); y ya en prosa, *Cuentos rusos* (1977) y los *Cuentos* de Edgar Allan Poe (1968). El 16 de febrero de 1964 aparece, no obstante, una interesante obra titulada «Seis rostros para Narciso» en “Diorama de la Cultura”, prosa poética que, a efectos de este trabajo, se aleja del tema del exilio, pues se recrea el mito de Narciso desde seis puntos de vista con un sorpresivo final.

La curiosidad bibliográfica es, sin embargo, que el 22 de septiembre de 1968, tras la muerte de León Felipe, Nuria Parés publica un poema titulado “Responso por León Felipe”³² en *Diorama por la cultura*, que luego es recuperado por la revista malagueña *Litoral*, en 1976. Y es una curiosidad porque el poema porque nunca fue recogido en libro o poemario alguno. En él interroga al poeta recién fallecido y se plantea qué es la muerte («¿Tu miedo a que la muerte sea un sueño? /¿Tu miedo a ese soñar que no es morir?»), si León Felipe dialogará de tú a tú con Dios («¿aún sigue desgranando, en algún lado, / preguntas esenciales? / ¿Cara a cara? ¿Con quién?»), si volverá a crear a otro como él o no habrá nada al

³² Puede leerse el poema completo en el anexo de esta tesis, “Poemas nunca antologados”, p. 152.

otro lado, y qué nos resta del poeta: el eco de su voz («Nos dejaste las lágrimas y te has llevado el Viento / y en el Viento la Voz. Nos queda un eco»).

IV.3.4. “Ocho poemas de sombra y un colofón de luz” (1987)

Finalmente, su poesía es recopilada en *Colofón de luz* en 1987, tras el cual no volverá a publicar versos. Sin embargo, su obra poética reunida por Torres Parés (2011) recoge un último poema inédito, “Amanece”, del cual no se conoce fecha de escritura. Se trata de una composición breve que describe un amanecer en la ciudad, cuando ésta se despierta para el trabajo y el quehacer diarios y, según la poeta, «y amanece de nuevo la esperanza» (v. 14).

En *Colofón de luz* agrega a su poesía nueve poemas, que titula “Ocho poemas de sombra y un colofón de luz”. Son poemas maduros, de corte autobiográfico, que no abandonan su lenguaje poético, pero se desprenden de la tradición formal para asumir mayor libertad en la forma. Sorprende, por otra parte, la dedicatoria del libro: Nuria Parés envió su obra a Vicente Aleixandre, y su emotiva respuesta, que pondera el valor de la poesía de la poeta, encabeza las páginas de su antología. Se trata de un colofón, esto es, un final de su obra, que la poeta decide. En este sentido no es posible estar de acuerdo con Mateo Gambarte [2011: 201] cuando dice que «tanto Parés como Perujo se quedan en unas obras primeras que prometían un devenir brillante»: la obra de Parés podría ser más extensa, eso es evidente, pero presenta una evolución y no restan como obra primeriza. Estoy aquí en franco acuerdo con López Aguilar, que considera al antologar el grupo hispanomexicano que «lo escaso (Francisca Perujo) y lo abundante (Tomás Segovia) no son medidas determinantes para entender la calidad de una voz» [López Aguilar 2012: XXIX]: si bien la obra de Nuria Parés no consta de muchos poemarios, su voz consta, indudablemente, de calidad.

Sus “Ocho poemas de sombra” se centran, casi en su totalidad, en el continuar de la existencia tras la muerte de un ser querido; muy probablemente la de su esposo, Carlos Parés,

que se produjo en 1973. El primer poema lo hace a través de la imagen de la esquila en el diario, que puede guardarse en un cajón; sin embargo, «qué difícil guardar la pena viva, / llevarla sonriendo y sin tristeza» (vv. 11-12). El segundo se aparta de este pensamiento: es el muy citado poema de la india, que retrata la miseria de una mujer indígena que pide en la calle. A partir de aquí, los poemas se centran en lo difícil que es seguir viviendo, en la pena que impregna la existencia (poema III) y en la desesperanza que provoca la ausencia del ser amado: «Hoy tengo el día muerto / bien tendido a lo largo, / muerto» (IV, vv. 1-3); «Hay que seguir tirando, / eso me dicen, / y yo sigo tirando / nada más» (V, vv. 7-10); «Pero tu muerte ha sido / como una amputación» (VI, vv. 6-7). El poema VII se plantea lo absurdo de que el mecanismo de la existencia continúe a pesar de la muerte, en versos estremecedores: «¡Qué extraño mecanismo! / ¡Qué perfecto! ¡Qué exacto! / ¡Qué repugnantemente inmovible! / No es verdad que se muere de dolor. / La vida nos arrastra / a pesar del vacío de una muerte» (vv. 15-20). El poema VIII, por su parte, parece regodearse en la tristeza que conlleva la vejez, a través de la imagen de los relojes. Esta actitud depresiva contrasta vivamente con los versos que incitaban a gritar a la muerte con soberbia en “La mordaza”, de *Canto llano*.

Sin embargo, su obra finaliza con un “Colofón de luz”, poema que supone la esperanza de poder salir de la pesadumbre; «a manera de un suave consuelo», dirá Muñiz-Huberman [Torres Parés 2011: 15], como el muerto que revive en el texto bíblico: «He salido a la luz, / estuve mucho tiempo soterrada. / Soy como Lázaro [...]» (vv. 1-3). Y culmina con un encuentro con la otredad, ya sea el lector, ya los que rodean a la voz poética: «Cuando hoy te diga / ¡Hola! ¿Cómo te va? / Sabré qué me respondes». Con este poema cierra el conjunto poético de una poeta que, si bien revive de sus preocupaciones existenciales, no ha acabado de revivir, a pesar de sus espléndidos méritos, en la historia literaria mexicana y española.

IV.4. Tere Medina

Tere Medina-Navascués es una escritora hispanomexicana prácticamente desconocida, de la cual sólo se ha encontrado mención en el *Diccionario del exilio español en México (de Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau)* —una de las obras de referencia sobre la generación hispanomexicana, cuya autoría se debe a Eduardo Mateo Gambarte—, desde donde se ha podido reseguir la línea que permite el comentario en esta tesis. Llama la atención que esta escritora no se halle en ninguna de las antologías poéticas ni en ninguno de los estudios sobre la poesía de la generación. Tere Medina compuso, como Nuria Parés o Francisca Perujo, dos poemarios, cuyos títulos son *El largo viaje* (1971) y *Rimas eróticas* (1974)³³, y algunos poemas sueltos, insertos en algunas de sus obras en prosa. Ésta, en cambio, es extensa: comienza con *Sobre mis escombros. Estampas de la guerra civil española* (1971) —reeditado en 2006 en Sevilla por la editorial Mono Azul—, y es retomada con los libros infantiles *Cada quien su cuento. Historias cotidianas* (2002), *El mundo al revés. Viaje odnum olelarap* (2003). Ha publicado además *Las dos Españas. Intrahistoria de Antonio Machado* (2003)³⁴, *Asesinato en el paraíso. Todos bajo sospecha* (2004), *El viaje fantástico de Fito* (2004) —también de literatura infantil—, *Plutarco Elías Campuzano, mal conocido como Presidente Calles* (2006) y *Memorias del exilio. La vida cotidiana de los primeros refugiados españoles en México* (2007) —cuyo título original era *El México de mis tiempos, 1939-1957*—. Éste último incluye tres poemas, los últimos de la autora que se conocen de la escritora.

Tere Medina-Navascués nació el 25 de mayo de 1924 en Madrid como la menor de cinco hermanos, y es, por lo tanto, la mayor de las poetas hispanomexicanas³⁵. Su padre,

³³ Mateo Gambarte cita este libro equivocadamente como *Eróticas*, sin incluir año de publicación. Esto puede deberse a la dificultad que entraña conseguir estos poemarios, de los que sólo se han hallado copias en la biblioteca del Ateneo Español de México, donde los presentó.

³⁴ Aunque publicado en 2003, Mateo Gambarte lo reseña en su *Diccionario*, de 1997, como “inédito”.

³⁵ Se ha preferido, sin embargo, ordenar a las poetas según las fechas en las que aparecen sus primeras publicaciones. Es por ello que a Tere Medina, que publica poesía en 1971, la precede Nuria Parés, cuyo primer poema publicado es de 1943.

Manuel Medina, era médico veterinario militar y su madre, María Navascués, una mujer de gran cultura [Mateo 1997: 147]. Tras un largo viaje en el que recorrió Valencia, Barcelona, Port Bou y Francia, llega a México en 1939, con 15 años, a bordo de *Méxique*; este viaje fue recogido en su novela autobiográfica *Sobre mis escombros* (1971). Como Nuria Parés y otros hispanomexicanos en la temprana adolescencia a su llegada a México, guardó siempre recuerdos de España y del exilio. Su posición respecto a la memoria, sin embargo, oscila entre la seguridad y la inseguridad del recuerdo: por una parte, en una entrevista para su libro *Sobre mis escombros* de 2006 decía que «a lo largo de estos setenta y siete años de transterrada, de rumiar mi morriña en silencio, he podido comprobar con sorpresa que los recuerdos, en lugar de desdibujarse, se reafirman en la añoranza» [Corte 2001: 4]; pero en *Memorias del exilio* (2007) asume que «realmente no podría asegurar si yo misma, personalmente, aprecié todo esto o si lo aprendí después, de los comentarios de mi madre y mis hermanas mayores» [Medina 2007: 29].

Como género extendido en su generación, Tere Medina también se decantó por la poesía: según la autora, la ha acompañado siempre, aunque haya sido la prosa lo que le ha permitido recuperar su memoria y, además, con la que encontró posibilidades de publicar. Su obra en prosa, como indica Mateo Gambarte, se erige también como un elemento original dentro de la generación:

En la larga lucha por sobrevivir económica y moralmente dejé un poco de lado mis versos, hasta que un amigo psiquiatra [...] me recomendó escribir mis recuerdos de guerra para liberarme de una serie de recuerdos condicionados sumamente desagradables, que todavía seguían lastimándome tantos años después (es éste el único libro sobre el tema escrito por un miembro de la generación hasta el presente). De ahí volví a casarme con la poesía de la que ya no me he apartado nunca del todo, a pesar de las dificultades para publicar [Mateo 1997: 148]

En efecto, sólo a partir del comienzo de nuevo siglo ha tenido oportunidad de publicar, principalmente en prosa. El porqué es sumamente desconocida dentro de la generación sólo

puede intuirse: como indica Clemencia Corte, «esta escritora no formó parte de ningún grupo intelectual o político dentro de aquellos que emigraron a México [...]. No tuvo la oportunidad de formarse académicamente» [Corte 2009: 1-2]. Algo parecido a lo que ocurrió con Nuria Parés, con la diferencia de que ésta participó del grupo generacional anterior, si bien sabemos por Tere Medina que conoció a León Felipe: «León Felipe, a quien conocí y amé tiernamente» [Mateo 1997: 148]. Otra similitud con Nuria Parés: ambas se ajustan al estilo poético de la generación del 27. Esto concordaría con la percepción apuntada para Parés de que las poetas mayores de la generación hispanomexicana, por proximidad vital y literaria, se encontrarían en la estela del estilo literario de la generación anterior, mientras que Muñiz-Huberman y Perujo presentan algunas de las innovaciones de la poesía de mitad de siglo.

Por otra parte, la poesía de Tere Medina es sumamente original entre los hispanomexicanos, no por la forma, que proviene de la tradición de la poesía española, sino por el estilo y, sobre todo, por los temas. En este sentido, si una de las condiciones impuestas por México a los refugiados fue la de no participar en la política mexicana, los hispanomexicanos la cumplieron con creces, pues no figura en la poesía de la generación ni siquiera una mínima referencia a los sucesos del país. También se ha apuntado que los hispanomexicanos dirigieron su mirada a España, desentendiéndose de la tierra que los acogía. Frente a esto, Tere Medina no sólo ha dedicado un libro al periodo histórico del gobierno de Plutarco Elías Calles (*Plutarco Elías Campuzano, mal conocido como Presidente Calles*), sino que además trató en su poesía hechos muy relevantes en la historia mexicana, como el poema titulado “El último credo”, cuyo subtítulo es (*Octubre del 68*), en alusión a los sucesos de la matanza de Tlatelolco. No obstante, Tere Medina conjuga la preocupación por México con el recuerdo del exilio, tanto en su primer poemario, íntimamente relacionado con su historia, como en los poemas sueltos insertos en *Memorias del exilio* (2007).

IV.4.1. *El largo viaje (1971)*

El primer poemario de Tere Medina está dividido en cuatro partes: *I. Versos para decirlos a media voz*, *II. Versos para cantarlos en mi entierro* (que sólo consta de un poema largo, “Romance de la última muerte”), *III. Versos para recordarlos a solas* (también de un sólo poema, “Mi casa”) y *IV. Versos para gritarlos en la calle*. Cada una de ellas parece estar dedicada a un aspecto temático.

La primera parte incluye varios poemas sobre el sentimientos personales vividos por la voz poética, como el amor, en su mayoría expresados a través de la mención de elementos naturales, como el viento del Norte en “Romance del último amor”, y, sobre todo, con imágenes marineras, como en “Romance en forma de barco”, que recuerda muchísimo a Rafael Alberti: «Tú y yo solos, Capitán: / contra el mar y contra el viento, / tú y yo solos, Capitán. / Mientras tú no me abandones / seré un barco de verdad» (vv. 1-5). En el uso de ciertas sinestesias y de la enumeración se observa, además, al Federico García Lorca del *Romancero gitano*: «Aunque me sangre la quilla / por los embates del mar, / aunque me violen sus verdes / navajas sin afilar» (vv. 5-8)³⁶. Son todos bellos romances de los que habría que destacar dos; el primero sería “Desde el brocal del sueño”, poema que imagina como una ensoñación el día de la muerte y su propio cadáver, mediante algunas imágenes que mezclan lo clásico con lo surreal: «Esta. Qué triste te mira / bajo leche derramada. / Qué irrealidad le da el río / de los pechos de Yocasta. / La tientas. Hay que saberla / para llegar a llorarla» (vv. 31-36). El segundo sería “Nana”, composición donde la voz poética se imagina al futuro bebé: «Lo pienso. Será de oro / como el trigo del verano: redondo como la fruta, / con los ojos asustados / y un botoncito de rosa / entreabriéndose en los labios» (vv. 1-4). Sin embargo, conforme avanza el poema se descubre la dura realidad: se está cantando no al niño que se

³⁶ Nótese el parecido formal y estético con los versos de “Muerte de Antoñito Camborio”: «Cuando las estrellas clavan / rejonas al agua gris, / cuando los erales sueñan / verónicas de alhelí»; además, las “verdes navajas” son absolutamente lorquianas.

gesta en el vientre, sino al deseo de la maternidad, pues por algún motivo no existe la posibilidad de la procreación, que la voz poética invoca en forma de pregunta: «¿Quién construye, piedra a piedra, / la irreductible muralla? / ¿Quién pone el cerco invisible / que me impide las entrañas?» (vv.28-31). Este dolor por la imposibilidad se plantea mediante imágenes de gran fuerza expresiva, que entremezclan la ternura de una nana con el sarcasmo: «Canta la nana nanita / para el niño que no nace. / Para la oruguita tierna / que se derrite en tu carne / como apenas un recuerdo / de tus ansias maternas» (vv. 45-50). El final de poema aclara por qué esta angustia: la madre ha ido perdiendo todas las criaturas que se han gestado en su vientre: «¡Qué vacío se te arropa, / en el fondo de la carne, / cada vez que un nuevo fruto / se desmorona de balde! / Canta la nana nanita / para el niño que no nace» (vv. 74-79).

La segunda parte consiste en un largo poema titulado “Romance de la última muerte” que consta de varias partes más. La primera invoca que quiere vivirse el momento último en soledad; algunas imágenes resultan sorprendentemente vívidas, escatológicas incluso: «Que no me recuerden nunca / como una cosa podrida / que escupe sangre y espuma, / que expulsa fétida orina» (vv. 25-28). La segunda relata un encuentro con la muerte —recuerda a las calaveritas mexicanas— a la que al final se entrega para que deje de quejarse de su suerte; aparece una expresión típicamente coloquial de México: «Yo resentí su miseria / y pensé: ¡qué pinche muerte!» (vv. 21-22). La tercera, con un tono de alegría que parece incluso irónico, canta a entregarse felizmente a la muerte para dejar atrás la pesarosa y rutinaria vida del día a día: «¡A morir alegremente, / entregándose, gozándola! / ¡Sólo nos llega una vez / esta orgía de mudanza!» (vv. 37-40). La cuarta parte utiliza los personajes del infierno clásico greco-romano (las Moiras, Caronte, el Cerbero...) para explicar el deseo de morir: «¡Cómo le duele la soga / al que en ella cuelga, ahorcado... / hasta el momento de amor / en que le libera Átropos! / Caronte, apresta tu barca / que ya presiento el ocaso» (vv. 29-34); y es curioso que lo haga mezclando el lenguaje coloquial con referencias cultas: «Qué mal hilaste, hilandera, /

cuando me estabas hilando. / Por estarte distraída / te salió el hilo pingajo» (vv. 13-16). La quinta y última parte es un aleluya por la posibilidad de que todos llegemos a la muerte, aunque el tono vuelve a parecer irónico, casi sarcástico: «¡Aleluya, aleluya! / Que yo tengo mi muerte, / que tú tienes la tuya, / que no se anda con todos / como infiel prostituta» (vv. 16-20).

La tercera parte del poemario está dedicada al recuerdo de España mediante un poema largo, “Mi casa”; ya el título recoge el sentimiento de la poeta respecto a dónde se encuentra su hogar. Está dividido en trece cantos que exploran una parte de la casa recordada, y siempre finalizan indicándolo; así, la primera parte, dedicado al entorno perdido, el bosque mediterráneo de la Sierra de Guadarrama, termina diciendo: « Así lo agreste, lo ajeno, / lo perenne de mi casa». Se trata de una larga descripción del origen perdido que transcurre por el entorno, los muebles, los animales, las personas o los recuerdos que se dejaron atrás. Estos recuerdos se muestran de forma minuciosa y vívida, e incluyen episodios fundamentales como la muerte del padre: «Un día, llamó a la puerta / —con recios golpes— la parca. / Pedía el cuerpo deshecho / que a mi padre cobijaba» (VIII, vv. 1-4). Sin embargo, los recuerdos positivos son mayoritarios, y se han convertido casi en míticos, difíciles de expresar con palabras: «¿Qué instante puedo contarte / que, traducido en palabras, / te dé idea de la dicha / con que me acunó mi casa? (XI, vv. 1-4). El poema, sin embargo, finaliza pidiendo silencio por la muerte de la casa, cuando la guerra ocupa finalmente la Sierra de Guadarrama y la batalla, el fuego y la muerte ocupan cada rincón: «Allí, junto a cada pino, / brotó un hombre con su arma; / en medio de los trigales / florecieron las granadas; la tierra acunó semillas / de cascotes y metralla» (XIII, vv. 3-8).

La última parte, titulada *IV. Versos para gritarlos en la calle*, es la más original tanto en la métrica, que abandona el romance para dar paso al verso libre o a composiciones como la silva; como al respecto de lo que se comentaba sobre la postura política, que Tere Medina explicita en varios poemas. La cuarta parte se abre con el poema en verso libre “¿Mis ideas

políticas?”, donde se define como “anarquista” y “atea por herencia”, mas, sobre todo, «fanática activista / de todo lo que implica / la indignación perpetua» (vv. 7-9). El siguiente poema, “¿Quién soy?”, plantea el problema de no conocer la propia identidad («¿Dónde estoy yo, / tal como me imagino y me recuerdo? / Debo estar escondida, camuflada, perdida», vv. 75-77) y el deseo de despojarse de disfraces y máscaras para presentarse ante los demás tal como se es realmente: «Qué emoción el vivir mi propia vida, / sin ropajes, / sin cortesías, / sin moral impuesta. / Tendré que presentarme ante vosotros, / los que hoy me conocéis, / y deciros “soy Tere”» (vv. 99-105).

Destaca también el poema dedicado a la muerte del Ché, “Sintomatología de la angustia”, donde se incide en la dificultad de mantener un pensamiento propio en la uniformidad de pensamiento imperante: «¡No hables, no sonrías, / que no te vean nunca ni una lágrima! / Que no sepas que llevas ahí dentro / un corazón —reliquia de museo— / que siente, juzga y ama. / Te dirían judía, / comunista o pro-rusa, / castrista o vietnamita / —adjetivos no faltan— / y azuzarían contra ti a los perros / de raza fabricada». En el sentido político no puede dejarse de lado “El último credo”, donde la voz poética está decepcionada por los desastres políticos de la humanidad: «Oídme: vengo a deciros / mi asco simple y eterno» (vv. 9-10). Se realiza un recorrido por los principales desastres del mundo contemporáneo, con un recuerdo inevitable a las guerras europeas: «Oídme. Todo lo he visto, / que desde el fraude europeo / me trajeron a esta orilla / esperanzas como rezos» (vv. 47-48). Se maldice, por permitir y favorecer la guerra, a Dios, a la ciencia —a cuyas desastrosas consecuencias dedica el poema “Apocalipsis atómico”—, a los nacionalismos y banderas, y finaliza el poema con un credo angustiado, pues no se puede creer más que en el odio, la violencia y la necedad del mundo, expresada en dos versos finales coloquiales y demolidores: «y creo que es pura mierda / este pobre mundo nuestro». Este tema se recupera en el poema “Así no”, donde se pide morir en cualquier guerra o masacre, porque se asume al final del

poema, y esto es algo novedoso en la poesía hispanomexicana, que el exilio ha supuesto no hacer nada por los dejados atrás o por otros seres humanos que sufren: «Esta escalera de culpas / a las que me he condenado / en este largo vivir / por el que vengo bajando / ¡porque no hice nunca nada / por el bien de mis hermanos!».

IV.4.2. *Rimas eróticas (1974)*

El segundo poemario de Tere Medina es, como el anterior, absolutamente original respecto a la obra de sus compañeras y compañeros hispanomexicanos, puesto que sus temas principales son el erotismo y el sexo. Sin embargo, la poeta es consciente de que todavía pesa un cierto temor hacia la sexo y el placer erótico, pues el epígrafe que inicia el poemario dice así: «Ética del ser humano / que así el placer nos abruma: / en cuanto muerdo la fruta / siento el temor del gusano». Quizá sea Tomás Segovia el mejor exponente de esta temática en el ámbito de la generación; sin embargo, el punto de vista de Tere Medina es también original, puesto que lejos de plantear una sexualidad universal, se afinsa en el goce de una voz poética identificada con la mujer.

Como ejemplo de lo descrito, ya el primer poema, “Púber”, expone sin tapujos el onanismo femenino adolescente: «Oh eterna maravilla, / parto de la alquimia, / masturbación creativa / de la niña» (vv. 16-19). La mayoría de los poemas plantean esta sexualidad directa que, al mismo tiempo, se tiñe de sensualidad entregada al goce asumido, liberado y sin culpa. La relación sexual se plantea así como una forma de conocer al otro y, al mismo tiempo, de llegar al autoconocimiento, como se observa en el breve poema “Espejo”: «Te busco a ti, diferente, / para reconocirme. / También en eso, sí, también en eso: / sólo tu rosa insolente / dirá la medida dulce / de mis reconditeces». El otro, además, se convierte en el centro del acto erótico, como en el poema “Creación”, donde la actuación del amante da vida al propio cuerpo: «Se va llenando de hormigas, / a tu roce, / mi cerebro. / Aquí estoy, / toda naciente

ante ti, / dios de mi cuerpo» (vv. 13-18). Formalmente hay que remarcar, asimismo, que *Rimas eróticas* mantiene los cambios introducidos en algunos poemas de *El largo viaje*: el octosílabo y el romance, que continúan presenten, ceden protagonismo a innovaciones métricas, como la combinación de versos cortos y largos, o el empleo de otros versos de arte menor, como el hexasílabo, que se ve en poemas como “Adolescencia”, que recuerda a los poemitas sensuales dieciochescos, pero con mayor carga sexual: «Era —lo recuerdo— / virgen inexperta / la lúbrica gala / de mi inteligencia» (vv. 11-14).

En muchas ocasiones, por otra parte, se plasma una visión femenina pícaro, que no teme iniciar el juego erótico, y se muestra despreocupada y alegre, como en el poema “Romance a mitad de camino”, lleno de juegos de palabras y dobles sentidos que recuerdan a la poesía popular castellana del romance viejo: «Si te sofoca el camino, / hermano, sube a mi grupa: / está anhelando jinete / mi grácil musculatura» (vv. 1-4). Pero también está presente la crítica social, muy propia de la poeta, ya sea dirigida hacia la mujer tradicional que idolatra al hombre y, al mismo tiempo, sólo busca un buen partido (“Tú”), ya dirigida, por ejemplo, a la diferencia entre el comportamiento público y privado que muestra en “Pecado”: «No lo nombres: es pecado. / Aun si tu cuerpo revuelcas / entre espasmos, / conserva tu labio / casto».

Por otra parte, esta sexualidad tan libre y sensitiva no está desprovista de amor, que se entreteje con el placer del cuerpo y, a menudo, se recupera mediante la memoria, como en el poema “Añoranza del caminante”: «¡Cuánto te recuerdo! / ¡Cómo te nostalgian / mis noches con canas!». Al mismo tiempo, el recuerdo invoca la imaginación, que se desata de manera salvaje en “Violación”: «Este crearte en mi cuerpo; / este imaginarte, espuela / que le impone a mis corceles / desenfrenada carrera;» (vv. 7-10).

El poemario finaliza con un tono amargo en el poema “Al dios caído”, en el que se plantea la unión sexual cuando el tiempo ha erosionado la relación de pareja. En este caso, la

poeta aboga por mantener ese acto pasional a pesar de que ya no haya amor, por ser el sexo un don que, además, convoca el recuerdo del amor pasado: «Hermano, no desdeñes, / por paganos, los dones / que aún guardan para ti / mi redil y mi troje; / si no a quemar incienso, / un pasado de amores / me conmina a rendirte / la ferviente hecatombe» (vv. 55-62).

IV.4.3. *Memorias del exilio (2007)*

Finalmente, los tres poemas incluidos en *Memorias del exilio (2007)*, publicados cuando la poeta era ya octogenaria, vuelven su mirada al recuerdo de la tierra perdida, tal y como el título del libro orienta desde el inicio. La poeta no olvida la métrica tradicional castellana, pero abandona el tono erótico e incluso reivindicativo y se torna más reflexiva.

Así, “Yo soy de tierras grises” es un soneto que recuerda el paisaje y la forma de ser típica de Castilla: «Nací entre yermos, hija de cruentas / tradiciones hidalgas y, a mis ojos, / hay belleza en los áridos abrojos / y gracia en las feroces cornamentas» (vv. 4-8). “Seis millones de muertos”, en cambio, es uno de los poemas más conmovedores de Tere Medina: dedicado a los caídos en la guerra, el empeño de la poeta es dar dignidad y nombre a cada uno de esos muertos, para que no sean solamente un número: «Piénsalos uno por uno. / Cuando te digan que fueron / seis millones los caídos, / no los pienses sólo en ceros / —sólo morires redondos— / detrás de un seis tan escueto / que no te sabe contar / de su angustia y de su miedo» (vv.15-22). El último poema que conocemos de Tere Medina es un soneto en el la poeta recuerda de nuevo su Castilla, siempre en su memoria, pero se plantea la necesidad de sofocar este amor para, finalmente, conseguir unas nuevas raíces en la tierra que la ha acogido y que se ha convertido en su patria: «Urge, Castilla, que tu amor extirpe, / para que el carcomido y viejo tronco / enraíce su sed bajo otra enseña» (vv. 12-14).

Es indudable que la producción poética de Tere Medina no es tan abundante como la de otros compañeros de generación; sin embargo, resulta sorprendente que haya pasado tan

inadvertida entre la producción del grupo. Seguramente es en ella donde se muestre más claramente que la difusión de los hispanomexicanos ha estado estrechamente vinculada a la pertenencia a la Universidad y a ciertos círculos intelectuales del México de los 50. Frente a ello, una poeta independiente —que, no obstante, presentó su obra en el Ateneo Español, como otros hispanomexicanos— ha tenido pocas oportunidades de ser conocida, más allá de su círculo de allegados. Y, sin embargo, su obra presenta características absolutamente distintas a las de sus compañeros, sobre todo, en los temas y en el tratamiento de la memoria y el exilio. Merece la pena reconocer su valía e instar hacia el reconocimiento de esta poeta en el futuro.

IV.5. Angelina Muñiz-Huberman

El caso de Angelina Muñiz —el apellido “Huberman” se lo agregó posteriormente, tras casarse con su marido— es particular dentro de la generación hispanomexicana, puesto que es la única que no nació en España: vino al mundo el 29 de diciembre de 1936 en Hyères, Francia, cuando sus padres habían iniciado el exilio. Su familia se mantuvo en París hasta 1939 y después se instaló en Cuba, huyendo de la inminencia de la II Guerra Mundial. Finalmente llegaron a México en marzo de 1942, a la edad de seis años [Mateo 1997: 151]. Dos años después su madre le confió algo que habría de marcar su vida y su producción literaria: su ascendencia criptojudía por parte de su familia materna; aunque sus padres no practicaban religión alguna, algunas mujeres de la familia sí seguían discretamente ciertas tradiciones [Rico 2005]: «Mi abuela aún conocía palabras en hebreo y ciertos rituales. Mi madre solía leerme La Biblia, particularmente "El Pentateuco". Eso me influyó y se convirtió en una de mis grandes obsesiones» [Bernárdez 1993]. Estudió primaria y secundaria en escuelas mexicanas por decisión de su padre, quien había sido reportero en Madrid para el periódico *El Heraldo*, y en él y en su madre —como Nuria Parés en la suya— reconoce

Angelina su temprana afición a la lectura: «Quedar hija única y tener padres lectores infatigables: el silencio de los tres leyendo» [Leyva 2013: 80]. Esas lecturas fueron, además, muy variadas:

En la infancia serían los clásicos: Charles Dickens, Emilio Salgari, Jules Verne, Mark Twain. Junto a esos, mis padres me daban a leer a García Lorca, Juan Ramón Jiménez, la generación del 98 [...], y las lecturas clásicas: la Biblia, *La Iliada*, *La Odisea*, *El Poema del Mio Cid*, los cuentos de hadas. Además, leía también a los franceses: Victor Hugo, Proust, Flaubert, Dumas. A los ingleses: Walter Scott, Charles Dickens, las hermanas Brontë, Jane Austen. ¿Qué más? Luego llegaban aquí a México, durante la Segunda Guerra Mundial, muchos libros de Argentina [...], y brasileños. Más tarde me entusiasmé con la literatura española del Siglo de Oro: Cervantes, el teatro, la mística y la picaresca y, tal vez, este sea el período que más me ha influido. Luego descubrí a Gershom Scholem y la Cábala, que ha sido definitiva en mi obra [Hind 2003: 124].

La referencia a “quedar hija única” es importante, pues su hermano murió en Francia y desde su muerte se convirtió en una presencia constante: «La muerte, para mí, fue una figura benigna. Tenía su foto ante mis ojos: la de mi hermano a los ocho años, poco antes de morir. Es decir, una figura viva, aunque inmovilizada. Me acostumbré a hablar con mi hermano-muerte y a que me contestara» [Muñiz-Huberman 1991: 7]. La muerte fue un golpe para toda la familia, y se relacionó caprichosamente con la escritura:

En cuanto a escribir, lo hago desde chica. No sé si en un principio fue por imitación a mi padre, que había escrito poesía e incluso le habían publicado obras de teatro en España. Tengo la imagen de mi padre escribiendo. A raíz de la muerte de mi hermano hizo el voto de dejar de escribir. Escribir estaba prohibido en la familia. Para mí eso fue tremendo. Como sí escribía, pues ahí vino el primer gran conflicto con mi padre. A mí me gustaba escribir. Además desde chica empecé a leer. Cuando eres hijo único, leer es uno de los entretenimientos y por consecuencia me agradaba la idea de escribir [...]. Pensaba que no servía para escribir, pero seguí haciéndolo porque era algo más poderoso. [Bernárdez 1993].

Así, el aliento paterno a la lectura no se manifestó en un apoyo en la escritura: «durante la infancia fui fruto de una división por parte de mis padres, pues mi madre me alentaba y mi

padre me corregía palabra por palabra. Esto me creó una confusión [...], y yo pensaba que si me corregía tanto es que no podía ser escritora. En cambio, mi madre me decía que no le hiciera caso y que escribiera como yo quería» [Leyva 2013: 81].

Uno de sus principales enfrentamientos con su padre vino cuando ella decidió estudiar la preparatoria en la Academia Hispano-Mexicana, donde conoció a parte de su generación y la literatura española reciente [López Aguilar 2012: 277]: «Tuve por profesor a Arturo Souto en Literatura Universal; el primer trabajo que nos dejó fue un cuento. Le gustó muchísimo, me dijo que tenía madera de escritora y me animó a seguir escribiendo. Le gustó tanto que a esa edad, tendría 16 o 17 años, me invitó a las reuniones que tenía con Luis Rius, Pedro Garfias, José de la Colina, Inocencio Burgos» [Bernárdez 1993]. Se había matriculado en Humanidades con la excusa de estudiar Derecho (su padre quería que estudiara Química), y finalmente se inscribió en Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México; allí acabaría sus estudios de Maestría en Letras Españolas (1955-1958). Posteriormente se doctoró en la University of Pennsylvania y City University of New York (1967-1969), y llevó a cabo distintas actividades académicas. Desde 1975 hasta la fecha ha sido profesora titular en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Respecto a su obra literaria, es necesario indicar que es ingente en la mayor parte de los géneros: poesía, relato, novela, ensayo, etc. —aunque ella considera que su obra se caracteriza por el entrecruzamiento de géneros—, tanto en participaciones en revistas y colaboraciones —por ejemplo, en *Cuadernos del Viento*, *El Rehilete*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Proceso*, *Thesis*, *Diálogos*, *Vuelta*, *Sábado*, *Noaj*, *Hispanamérica*, *La Jornada Semanal*, entre otros [Lara Valdez 1993: 298]— como en publicaciones propias, que comienzan con la novela *Morada interior* (1972). La poesía, sin embargo, habrá de esperar para ser editada en un libro: su primera antología de poemas, *Vilano al viento*, no ve la luz hasta 1982. Sin embargo, había publicado poemas sueltos que aparecieron con anterioridad en

varias publicaciones —«La revelación», en *Diorama de la Cultura* (1964) o «Cómo nacer, el despertar», en *Proceso* (1976-1977), por ejemplo [Mateo 1997: 154]—. De igual forma, Muñiz-Huberman indica claramente que «cronológicamente lo que nace primero es la poesía», y que su obra en prosa, muy reconocida (ganó el premio nacional Villaurrutia en 1985 con *Huerto cerrado, huerto sellado*, y el Sor Juana Inés de la Cruz en 1993 con *Dulcinea encantada*) ha sido el acicate necesario para poder publicarla:

Mi primera novela, *Morada interior*, no es una novela, los editores la llamaron así para poder venderla [...]. Hay una fuerte presencia de pasajes poéticos. En fin, ya desde entonces estaba yo en la poesía, pero sin la posibilidad de publicar mis poemarios. Era un trabajo de mi otro yo, de mi otredad. Hasta que un día me atreví a sacar mis libros de poesía y fueron encontrando su camino. Para entonces, cierto, ya era conocida como narradora. Para mí, el término más amplio que nos acoge a todos es el de escritor. Pero si yo [me] tuviera que decidir por una definición elegiría, sin duda, la de poeta [Leyva 2013: 80].

En el aspecto de mezcla de géneros y presencia de poesía en su obra, no hay que olvidar que Seymour Merton define y comenta su novela *Tierra adentro* (1977) como «novela lírica», y comenta su «cualidad poética» [Merton 1992: 242-243].

Ya en el ámbito de la poesía, sus obras irán encontrando, efectivamente, un camino: a *Vilano al viento. Poemas del amor y del exilio* (1982) seguirán *El libro de Miriam o los cien días* (1990), *El ojo de la creación* (1992), *La memoria del aire* (1995), *La sal en el rostro* (1998), *Conato de extranjería* (1999), *La tregua de la inocencia* (2003), *Cantos treinta de otoño* (2005), *La pausa figurada* (2006) y el último hasta la fecha, *Rompeolas* (2011), que reúne además todos sus poemarios anteriores. Sin embargo, y a pesar de tan extensa obra, no existe un estudio profundo y sistemático de su producción poética, ni siquiera en relación con el exilio: la mayor parte de la crítica se centra en su obra narrativa. Pérez Aparicio resume en algunas líneas su producción poética: «Se caracteriza por un desgarramiento interno, por una búsqueda de identidad que sólo se puede encontrar a través de la escritura; se caracteriza también por el deseo y sueño de vivir muchas vidas en una, la sola manera de lograrlo es

inventar un sinnúmero de “mundos imaginados”». A ello añade la constante mezcla de géneros y las rupturas y transgresiones del lenguaje y de la forma como medio expresivo [Pérez Aparicio 2011: 715].

Angelina Muñiz-Huberman es, entre los poetas hispanomexicanos, la que ha tomado con mayor conciencia el exilio como fuente generadora de su obra literaria: «El exilio es mi tema central. Se relaciona con toda mi obra: desde el exilio bíblico hasta el exilio de 1492 de los judíos de España, desde el mío propio en 1939 y cualquier otra situación de exilio que siempre existe en todas las personas. Uno no puede estar integrado a todo por más que quiera» [Muñiz-Huberman 1995b]. O los exilios, puesto que «Muñiz-Huberman se convierte en exiliada tres veces: por la lengua, por el país y por la religión» [Prado 1995: 417]. Seymour Menton, sin embargo, integra lengua con país y agrega un tercer exilio diferente: «Angelina Muñiz fue tres veces marginada. Como española, como judía y como mujer, no se aceptaba en los grupos principales del mundo literario mexicano de los años setenta» [Menton 1993: 240]. No obstante, Angelina Muñiz-Huberman no considera que haya sufrido un exilio más por el hecho de ser mujer³⁷. Adolfo Castañón considera también exilio el del poeta y escritor: «A la condición de refugiada hija de republicanos españoles cripto-judíos ha de añadirse la de esa mente desheredada que es la de poeta y escritor» [Castañón 2012: 14]. Y ella misma ha agregado varios destierros: «Mi exilio es una suma de múltiples exilios: el de mis padres provocado por la Guerra Civil española, el de mi hermano causado por su muerte, el dado por la prohibición de escribir, el exilio social... » [Bernárdez 1993]. En cualquier caso, quizá esta suma de exilios es también la que ha hecho una de las reflexiones más profundas no solo sobre el mismo, sino también sobre la poética que descansa en él y sobre su propia obra. Véase lo dicho en *El canto del peregrino* y en «Tema y variaciones sobre un exilio»:

³⁷ En respuesta a la pregunta formulada a tal efecto en la presentación de la antología *Rompeolas* en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (2013).

Como forma poética, el exilio vuela en alas tan leves que nunca habrán de rozar la tierra. Se eleva a expresiones cercanas a una experiencia de desprendimiento casi místico [...]. El exilio, inseparable de la intimidad y del desconsuelo del lenguaje, propicia y desata la poesía. La poesía hace posible el adentramiento en el ser desprendido. Se convierte en una vía de conocimiento y redención [...]. El poeta en el exilio se ve obligado a recrear su mundo instaurando orden en el caos. Un caos que empieza por él [Muñiz-Huberman 1999: 175].

Si el exilio es el silencio o, más bien, su eco, se eleva de la nada hacia la totalidad. Son sus temas un viaje por la vida misma, la historia, la tierra, el mar, el fuego, el aire [...]. El exilio, para cerrar su principio, es Dios mismo, es esa separación del origen para regresar al origen. Pero también [...] lo que se sale de la norma. Lo diferente, lo relegado, lo marginal. Con seguridad, otra imagen del exilio. No la esperada, sino la inesperada. Aquella que se desprende, que vuela y que ilumina» [Muñiz-Huberman 2011: 1163].

La poesía como conocimiento, como vuelta al origen y como presencia de Dios se muestra desde sus primeras publicaciones. No parece casualidad que el primer poema de su primer poemario, *Vilano al viento. Poemas del amor y del exilio* (1984)³⁸ se titule “Génesis”, en franca alusión bíblica: «La primera forma / La primera sombra / El primer sonido / El primer oído / La primera boca / La primera palabra / Volver al paraíso» (vv. 8-14). Se mencionan también los cuatro elementos, tan relacionados con la alquimia y con el origen de lo real en los presocráticos, que también será para Muñiz-Huberman fuente de inspiración: «La creación en el fuego / La tierra recibiendo la semilla / Todo fructifica / El agua corre [...] / Los cuatro elementos / Perfecta conjunción» (vv. 3-6, 31-32). Y, en apariencia profética, utiliza en el segundo verso la palabra que titulará la recopilación de toda su trayectoria poética hasta la fecha: «Cada amanecer rompeolas».

IV.5.1. *Vilano al viento* (1982)

La publicación de *Vilano al viento* supondrá para Angelina Muñiz-Huberman un paso fundamental: «A partir del libro de poemas pude pasar al mundo contemporáneo y tratar el

³⁸ Se sigue para este análisis la edición incluida en la antología *Rompeolas* [Muñiz-Huberman 2012].

exilio. Porque nunca podía escribir una novela sobre el exilio ni un cuento ni nada [...]. La poesía me permitió salir de esto. A partir de ahí puedo enfrentarme al exilio con más naturalidad» [Mateo 1992a: 67]. Estructurado en cuatro partes, tituladas *Del amor*, *Del exilio*, *De la noche* y *De los sueños*, es en esta obra que se inician las características principales que definirán la poesía de la escritora. Que uno de sus apartados se titule *Del exilio* no es casual y recoge seis poemas dedicados explícitamente al exilio español: “Después de la guerra”, “Después de la muerte”, “El largo camino”, “Éxodo”, “Vilano al viento” y “Reconciliación”. Estos forman una especie de proceso evolutivo de su percepción del exilio republicano de España a México, que resulta muy representativo en cuanto estos poemas forman parte de su primera publicación. Así, el ciclo se iniciaría con los momentos tras la guerra, continuaría con el tema del viaje y terminaría con la aceptación de la vida en México. Es conveniente detenerse en estos poemas porque configuran el tratamiento del exilio y los recursos de estilo en toda su obra poética; en este sentido, no parece posible aseverar que el tema haya tenido una evolución a lo largo de sus poemarios: se plantea siempre de manera muy similar.

“Después de la guerra” es un canto triste que entronca con lo religioso, puesto que la voz narrativa culpa a Dios de los errores de los hombres; su mayor equivocación es la crueldad de los seres humanos, que se manifiesta en la guerra: «Lloro por Dios y su error, / *homo crudelis*» (vv. 4-5). Pero al mismo tiempo parece configurarse como el único mensajero de la paz; un mensajero vano, ya que su mensaje ha sido olvidado: «Lloro por Dios olvidado, / desoído, maltratado» (vv. 11-12). Es un Dios que no ha podido parar «el monstruo que echó a andar» (v. 38), pero que, al mismo tiempo, ha abandonado a «quienes claman por él» (v. 43). El poema, que tiende al verso corto y a la enumeración de elementos sinónimos, presenta multitud de referencias cultas, que no pueden dejar de relacionarse con la formación académica de Muñiz-Huberman: la teoría de las esferas, muy propia del Renacimiento, solo que tras la guerra se ha roto su música armónica: «de las esferas desarmónicas» (v. 19); los

equilibrados versos de Luis de León (v. 22), que también habló de la música celestial en su *Oda III a Francisco de Salinas*; Edipo (v. 32) después de la resolución de la tragedia, ya vencido, que se relaciona con la derrota de Dios encarnada en la guerra. No faltan, por supuesto, las resonancias bíblicas, tema recurrente en Muñiz-Huberman, con la mención de Moisés, que «ya no está aquí» (v. 47), en clara referencia a la falta de guía hacia la tierra prometida y al travesía por el desierto, que ahora es un «desierto lleno de cadáveres» (v. 48). «¿Dónde está el Tornero? ¿Dónde está el Relojero?» (vv. 55-56), impreca la voz poética. Es un tópico del Antiguo Testamento identificar a Dios con un alfarero, cuyo instrumento es el torno: «Mas ahora, oh Señor, tú eres nuestro Padre, nosotros el barro, y tú nuestro alfarero; obra de tus manos somos todos nosotros» [Isaías 64:8]³⁹. La llamada “analogía del relojero” es, sin embargo, de finales del siglo XVIII⁴⁰, pero viene a convertir a Dios, de nuevo, en el creador de la vida. Sin embargo, la respuesta a estas preguntas es desoladora: «En medio del camino, / sentado, sin hacer nada, / de todo cuidado olvidado» (vv. 57-59). Dios ha olvidado a sus criaturas, esa es la única explicación posible a la guerra y a todo lo que provoca.

En “Después de la muerte” Angelina Muñiz-Huberman plasma una experiencia familiar dramática: la muerte de su hermano en España, con ocho años. Es un hermano recordado a través de la experiencia y el relato familiar, porque Angelina nace ya fuera de la Península, pero se trata de un hecho que ha marcado la relación padre-hija, sobre todo, en torno a la escritura⁴¹. Quizá por eso el primer verso es tan desgarrador: «Después de la muerte no quedó nada» (v. 1). Sin embargo, los que quedan vivos no han corrido mejor suerte: «Antes de que él muriera / fuimos muriendo / por mares y caminos» (vv. 6-8); incluso hay una cierta comparación amarga, una pequeña queja, como si no se hubiera valorado que el

³⁹ También ha sido usado a menudo en filosofía, desde Platón, la identificación de un *ente* creador con un artesano del torno (el famoso Δημιουργός, *Dēmiurgos*, por ejemplo).

⁴⁰ El argumento se debe a William Paley, que trató de demostrar con él la existencia de Dios en su *Teología natural* (1802). Actualmente es utilizado a menudo por los partidarios de la llamada *Teoría del diseño inteligente*, corriente pro-religiosa que sostiene que el origen o evolución del Universo, la vida y el hombre, es el resultado de acciones racionales emprendidas de forma deliberada por uno o más agentes inteligentes; estos agentes se identificarían para los creyentes, en última instancia, con Dios.

⁴¹ *Vid. supra*, p. 81.

resto de la familia también ha sufrido un dolor que bien puede compararse con la muerte: «Que ya no vea ni oiga / ni el sol lo caliente / ni la lluvia lo empape / no importa para nosotros / ¿acaso volveremos a oír y a ver, a sentir el sol o a temblar?» (vv. 16-21). De esta forma, se identifica el exilio con la muerte, una muerte que es más lenta y dolorosa que la muerte física. Y, en una burda ironía del destino, la muerte del hermano se convierte en una pena continua que perpetúa el sufrimiento: «Cuántas muertes antes de tiempo, / mientras la suya se prolongaba / y se regocijaba y se arrastraba / sobre nuestras heridas / sobre nuestras llagas, / nunca cerradas / nunca olvidadas» (vv. 30-35). Es un lamento y también una herida que deja a la familia destruida para siempre.

El poema “El largo camino” es muy interesante por varias razones. En primer lugar, en él se contienen unos versos que se han convertido en sintomáticos respecto al tema del exilio en Angelina Muñiz-Huberman: «El exilio / Siempre el exilio / En el centro / el exilio» (vv. 9-11). Por otra parte, la poeta se dirige a sí misma en segunda persona: «Tu oficio es caminante / ¿lo recuerdas?» (vv. 19-20), en una especie de conversación entre la voz poética y la niña que vivió el destierro. El poema trata el recorrido inicial del exilio, el camino emprendido por los padres de Angelina y su propio nacimiento y sus primeros días de vida. Se estructura en cuatro partes de fácil diferenciación: en la primera se muestra el lugar de origen, desolado por la guerra (vv. 1-19), es un escenario donde solo hay muerte («El campesino muerto / El guerrero olvidado», vv. 6-7), que se manifiesta a través de una imagen de gran fuerza expresiva: «los cadáveres desparramados / no hay sangre en los niños. / Caen las gotas / gotas por todas partes» (vv. 13-18). La segunda parte es el inicio del camino, en el que la poeta está en el vientre de su madre (vv. 20-33), es un «embrión fatigado antes de nacer» (v. 24); en esta parte se establece ya que Angelina será siempre una exiliada: «tu oficio es caminante» (v. 20). La tercera división del poema corresponde a su nacimiento, estableciéndose el exilio como condición existencial (vv. 34-51): «tu madre se apretujaba en un tren / contigo en brazos,

todavía llorando, / todavía sin comprender / —nunca habrías de comprender—.» (vv. 41-44). La última parte (vv. 45-59) representa que la misma huida es la muerte, es como quedarse en el origen, pues se recuperan las mismas imágenes: «Era la huida, / el campesino muerto, / el guerrero olvidado, / los cadáveres desparramados, / los niños sin sangre» (vv. 47-51); al mismo tiempo, se consagra que la condición del exilio permanecerá eternamente: «mientras los árboles / tras el cristal de la ventana / se te escapaban para siempre» (vv. 55-57). Son también importantes para la obra de la autora los versos «Y tú, llorando, llorando, / empapando a tu madre, / empapando los cuerpos apretujados» (vv. 52-54), puesto que se repetirá años después en el poema “Hyères”, en *El ojo de la creación* (1992): «El 29 de diciembre nací en Hyères / y cinco días después / empapaba de llanto el tren / que de nacer me llevaba a morir» (vv. 4-7). Se construye, por lo tanto, una imagen sobre el origen de la vida en el llanto, un llanto que afecta a los que la rodean y que permanece en la memoria de Angelina Muñiz-Huberman. Otro aspecto interesante en este poema es el de las influencias: la denominación de *peregrino* y de *romero* se encuentran en Machado y, entre los poetas de su grupo generacional, ya había sido empleado en relación con el exilio por Nuria Parés en *Canto llano* (1959), siguiendo en gran medida a León Felipe.

El siguiente poema, titulado “Éxodo”, se presta a distintas interpretaciones, aunque continúa la idea iniciada en el poema anterior sobre la vida como el camino del exilio; esta idea se repetirá también en “Vilano al viento”. Lo característico de este poema es que se establece una dualidad: la voz narrativa se dirige a una segunda persona del singular, y ambos parecen haber recorrido el mismo sendero; se repite asimismo la idea de que el exilio se instituye desde antes del nacimiento, y también que el exilio es una manera de muerte: «Porque caminé y caminaste, / aún antes de haber nacido / y todavía después de muerto» (vv. 7-9). Es, además, un viaje eterno, por siempre insatisfecho: «Caminaste, / y nunca llegaste a tierra alguna. / Bebiste, / y nunca saciaste tu sed» (vv. 15-18). Es muy interesante la

concepción de la tierra extrañada, porque esta se aprende en una tierra extraña: «Porque aún no conocíamos la propia / y aprendimos todo en la extraña» (vv. 28-29), y el recuerdo es una invención: «Todo lo creímos hacia dentro, / todo lo inventamos y lo imaginamos» (vv. 44-45). ¿A quién se dirige al hablar de un “tú”? Podría ser su actual marido, que también forma parte del exilio judío; pero también sus compañeros exiliados, en una alusión a que para todos ha sido lo mismo: un recorrido desde niños que solo vive de los recuerdos “inventados”. De hecho, el poema finaliza con una alusión a esa falsa memoria: «Y cuando quisimos, / por lo menos, / tener un recuerdo, / sólo recordamos / que no habíamos traído / ni un solo recuerdo» (vv. 59-64). De nuevo resulta curioso percibir un aparente eco de Nuria Parés en el poema, concretamente en los versos siguientes: «Porque tu lengua se deshizo / y tus palabras fueron otras palabras. / Caminaste, / y nunca llegaste a tierra alguna» (vv. 13-14). Esa mención a una lengua prestada recuerda a los siguientes versos de Parés: «“Habréis de hacer camino, / hacer camino lejos / y recorrer las rutas que otros fijen / y recoger el grito de otro acento...”» [Parés 1959]. Así, se repite la idea de que se adquiere una lengua que no es propia, como ha repetido la autora en varias ocasiones: «Sé que, por el exilio, me creé un habla particular. Un habla neutra. Deseché modismos españoles y mexicanos, menos aquéllos que son verdaderamente insustituibles. También al escribir aspiré a una expresión universal» [1991: 13].

“Vilano al viento”, poema que da título a su primer libro de poesía, es por su parte una extensa composición que recupera de nuevo el exilio como camino, pero parece situarse ya en una parte avanzada del mismo; y entreteteje, además, como novedad, consideraciones sobre la expresión poética y el hecho de la escritura: «¿Dónde escribir entonces?» (v. 12). De hecho, se define al poeta como un ser que a menudo crea sin conocer, y entonces crea un mundo⁴²: «Todo lo invento, / todo lo sueño, / todo lo presiento. / Como amante sin amado, / conozco el amor y no sé lo que es» (vv. 48-52). Se define a sí misma como un «ser errante» (v. 3), como

⁴² Vid. *supra*, p. 84.

una «extranjera» (v. 25), como un ser incomprendido: «Como he callado tanto / he olvidado el hablar. / Mis palabras nadie las entiende» (vv. 32-34). Se reitera, de nuevo, el hecho de ser exiliada antes de nacer y la ausencia de recuerdos: «Desterrada aún sin haber nacido / ni siquiera me queda el recuerdo, ni siquiera puedo rebuscar en mi memoria» (vv. 41-43); se instituye así como idea obsesiva en la poeta, a pesar de que no es fruto de la propia memoria. De este asunto comentaba ella misma en una entrevista: «Por eso muchas veces digo que el exilio es para mí un concepto, una idea, porque es algo heredado. En España estuve hace tres o cuatro años por menos de dos semanas. En realidad no conocí nada y cuando escribí mis libros ni siquiera había estado ahí» [Bernárdez 1993]. La diferencia de este poema con los anteriores radica en dos cosas. La primera es que se insinúa la posibilidad de olvidar, sin embargo, ha habido un esfuerzo por mantener ese falso recuerdo: «Pude haber olvidado / lo que ya era un olvido / para sólo despertar mi memoria. / Me esforcé por que no muriera / lo que no había nacido» (vv. 59-63). La segunda es que la voz poética se sitúa en el tramo final del camino: «Los años corrieron. / Cuando volví la vista atrás, / era más el camino andado / que el por andar» (vv. 72-75).

El último poema de este ciclo se titula “Reconciliación”, y significa la rendición a la nueva realidad, a la asunción de la tierra antes extraña. Tiene una fuerte relación con la Ciudad de México que, a diferencia de los poemas anteriores, se configura a través del uso del paisaje: «Y un día acepté el paisaje. / Las montañas, / siempre las montañas. / El lago del recuerdo, / que hubo, / que ya no hay. / Los volcanes al oriente...» (vv. 1-7). Es un paisaje que se erige casi como personaje, elemento opresor mientras no fue aceptado: «que me encerraba entre cuatro paredes, / que me daba alta presión» (vv. 22-23). Se reconoce que durante años se ha vivido en el recuerdo de algo que nunca se sintió, en el recuerdo del olvido: «Y sin embargo / durante años / creer en el olvido, / en la tierra perdida, / en el mar que lloraba, / en la imagen sellada» (vv. 33-38). Sin embargo, la aceptación de México llega en un

descubrimiento, una especie de anagnórisis, un día cualquiera, después de haber soportado una presión extrema: «Hasta que ya no se puede más / Porque un día ya no se puede más [...]. / Y ese día, / ese día/ aceptas el paisaje» (vv. 39-40, 46-48). De esta forma, Angelina parece dar por cerrado el ciclo exiliario, pues, en cierta manera, el camino ha llevado por fin a un destino. De este poema, rescatado para el prólogo de la antología *Rompeolas*, dice Adolfo Castañón: «Será a partir de esa aceptación en lo íntimo de la externa extranjería que podrá dar nombre a la extrañeza íntima de que es portadora y ser capaz a partir de ese momento de reconciliar y compaginar las páginas arcaicas del libro heredado con las hojas nuevas de la experiencia circunscrita en el libro todavía mudo del porvenir [Castañón 2012: 21].

El exilio, aunque quizá como concepto más universal que el exilio propio de 1939, permea el resto de los poemas de *Vilano al viento*. En la primera parte, *Del amor*, además del ya comentado “Génesis”, encontramos los poemas “Caminante I” y “Caminante II”, y “La vida marinera I” y “La vida marinera II”. En todos ellos laten, ya desde el título, imágenes que transportan a los poetas españoles Antonio Machado y Rafael Alberti, al que la autora confiesa haber leído mucho en su infancia: «[*Marinero en tierra* es uno de mis libros favoritos desde mi infancia, pues mi padre me leía mucho a Alberti y a todos los poetas españoles del exilio. Sin duda, tenemos mucho en común» [Leyva 2013: 77]. Sin embargo, el tono y la forma son muy distintos. Por otra parte, la figura del marinero puede remitir a otro poeta exiliado, Luis Cernuda, para quien «los marineros son las alas del amor, / son los espejos del amor, / el mar les acompaña»: «Marinero en medio del sol / que entornas los ojos / para resistir el reflejo espejado», dirá Muñiz-Huberman. Son poemas, por lo demás, propios de los primeros experimentos en la búsqueda de una voz personal, en los que se repiten ciertos tópicos y lecturas. Y, sin embargo, se imbuyen ya de las recurrencias propias de la lírica de Angelina Muñiz-Huberman, sobre todo en la relación con la mística y con lo divino, así como en la presencia de referencias cultas, de lecturas, de intelectualidad.

Es interesante ver cómo en uno de los poemas, “La vida marinera I”, se plantea la idea de revelación, que se convertirá en otra constante en la poeta: «La revelación es crucial, hasta en la vida cotidiana, todo se da por revelación» [Leyva 2013: 77]). Tan asociada al antiguo testamento, ésta se produce en el contacto divino, pero luego es imposible de transmitir: «Inmerso en la ola eterna / gotas de espuma salpican tu frente. / Eres tú y el mar / como si fueras tú y Dios» (vv. 45-48); «Se te revela la verdad / por instantes estrellados / en fugaces gotas / que apenas depositadas / se evaporan. / Y sabes que se te ha revelado / la verdad / Pero luego no puedes repetirla» (vv. 57-64). El afán expositivo de la poeta se muestra cuando se explicita por qué no puede revelarse, en consonancia con las consideraciones bíblicas de la palabra revelada, pero también con los mitos de las profecías clásicas griegas y romanas, como las de la pitia o las de Casandra: «La verdad no tiene palabras, / como la belleza, / como el amor, / como Dios, / como tú» (vv. 65-69)⁴³. El ser humano al que le ha sido revelada la verdad se convierte en eterno marinero, esté donde esté, y lleva la verdad en sí mismo: «Marinero en medio del mar, / marinero en medio de ti, / marinero en medio de Dios» (vv. 91-93).

El trasfondo mítico continúa en la tercera parte, *De la noche*, que se inicia con el poema “Tránsito”. En él se plasma otra obsesión de la escritora: la noche, en la cual ha dicho que encuentra su inspiración para escribir:

Es la hora del terror también. De sombras. De ruidos. De obsesiones. Mi sentido auditivo está muy desarrollado. Oigo a través de las paredes. O de piso a piso. Lo que pasa en la calle. La lluvia menuda. Pasos. Voces. Llantos. Risas nerviosas. El jadear del amor. Las camas que crujen. Mi propia casa y mi propio cuarto se pueblan de sonidos. Escuchados. E inventados. He llegado a sentirme el fantasma de mi casa. Sobre lo cual he escrito una serie de poemas» [Muñiz-Huberman 1991: 42-43].

⁴³ Angelina Muñiz-Huberman comparte esta idea de la imposibilidad de expresar la revelación divina con el poeta, también hispanomexicano, Ramón Xirau, que indicó muchas veces el “silencio” que conlleva la palabra divina o poética, pues la finitud del poeta y del lenguaje no puede expresar lo infinito e indecible: «Somos paradójicos porque desde nuestra finitud —y por lo tanto desde nuestro lenguaje finito— queremos a veces decir lo infinito para lo cual carecemos de lenguaje: para lo cual necesitamos usar el lenguaje, romperlo, abrirlo a lo no del todo decible» [Xirau 1985: 99].

Seguramente se refiere, entre ellos, a “Tránsito”, donde muchos versos recuerdan este aserto de la autora, sobre todo, en la parte de terror: «Oídos sordos, / asfixia, / angustia. / Sobre todo el aire, / ay el aire que falta. / Y la oscuridad, / plena oscuridad. / Y el silencio aterrador. (vv. 12-19). Sin embargo, aquí es una noche silenciosa, en la que es imposible el sonido. Pero aparece de nuevo la divinidad, lo mítico, que es lo único entre las sombras, en la nada; en este caso se relaciona con los sueños, adelantando la última parte del poemario: «En fin, nada. / No hay imagen, / no hay percepción, / no hay vuelo del espíritu. / Si acaso, / si acaso, / sueño místico, / alma que penetra en Dios. (vv. 45-52). Es, además, un poema donde la tendencia de la autora a la narración se muestra de manera más evidente que en otros de este poemario: los versos que se suceden recuerdan a la prosa, una prosa poética, en cualquier caso. Quizá por eso la crítica a veces ha llamado a Angelina Muñiz-Huberman de una manera peculiar: «algunos de los críticos y académicos me clasificaron con un concepto que se escucha muy feo: narratopoeta» [Leyva 2013: 78]. También López Aguilar [2012: 277-278] ha definido de forma similar sus composiciones: sus poemas «tienden a manifestar preocupaciones narrativas y ensayísticas [...]. Suele expresarse en poemas extensos y en muchos es insoslayable su instinto narrativo».

La última parte del temario se titula *De los sueños*. Sobre esta parte dijo Mateo Gambarte lo siguiente: «se engarza el pensamiento de Angelina Muñiz en ese doble intento de penetrar intuitivamente la conciencia del individuo en busca de la verdadera realidad, que se halla en unidad de la conciencia pura y llegar al saber absoluto. Ese es el drama del hombre, que su naturaleza mortal e inmortal no se funden en unidad» [Mateo 1992: 74]. Puede decirse, en realidad, que esa idea se multiplica en su poemario y en toda su obra poética: Angelina Muñiz-Huberman gusta del juego de oposición, de aspectos antagónicos que, siendo parte de la realidad humana, no pueden unirse. Este juego suele manifestarse a través de los recursos del símil y de la antítesis, como en “La misma idea”: «Contra el cristal / golpea la mariposa /

entre espacio y espacio / libre y abierto. / Así nosotros, / golpeándonos / contra transparencias cerradas, / la verdad clara, / la pared oscura» (vv. 1-9). Es un juego en el que entra de nuevo el vasto conocimiento de la autora: la mariposa sin rumbo como imagen de la actuación del ser humano en el mundo es un tópico de la poesía oriental, como se ve en el haiku del japonés Kabayashi Issa (1763-1828): «La mariposa revolotea / como si desesperara / en el mundo»⁴⁴. Por otra parte, el haiku como forma poética se había introducido y leído desde hacía tiempo en la poesía en lengua española: Mario Benedetti, Octavio Paz, Efraín Huerta, José Juan Tablada o la exiliada Ernestina de Champourcin se habían interesado en esta forma poética. La primera parte del poema alude a la doble condición humana expuesta en las facetas de la verdad y la pared, el cristal de la mariposa; la primera sería creencia en la eternidad del ser humano y los segundos, el choque contra una realidad y un mundo que parece contraria a esta percepción: «La intuición señala el camino, / la pared, una y otra vez, / vuelve a golpear / transparentemente / implacablemente» (vv. 16-20). La lucha del hombre es encontrar el camino, a pesar del «espejismo que se atraviesa: la dualidad que estorba la unidad» [Mateo 1992: 75]. El trasfondo filosófico proviene, sin duda, de María Zambrano, tan admirada por Angelina Muñiz-Huberman:

Zambrano [...] encontró que es necesario *reducir* lo humano [...] para poder ampliar nuestro ser. Reducir lo humano, es decir, bajar del pedestal a la conciencia que en su experiencia define totalitariamente lo que el ser humano es. Éste, para Zambrano, [...] es un ser extático que está frente a algo, que se enfrenta a algo, incluso a sí mismo. Existir, dice Zambrano, es resistir, pero ¿resistir a qué? Al mundo, esa instancia que nos rebasa y nos desborda, que nos acosa, que nos afecta, que nos agobia y no se sabe su nombre [Rivara 2009: 14].

El poema “Sueños”, de este mismo ciclo, recupera el tópico de vida y muerte como río y mar. El mar, de hecho, siempre estará presente en la poesía de Angelina Muñiz-Huberman, con

⁴⁴ Lavergne, Alfredo (2007). *Selección de haikus clásicos*.
<http://www.poeticas.com.ar/Antologias/Seleccion_de_haikus_clasicos/frame.html>.

varios significados, pero con la misma imagen en su mente: «Me costó mucho trabajo incorporar el paisaje mexicano, salvo el mar. El mar —ya que había nacido de cara a él— es siempre el mismo [Muñiz-Huberman 1991: 22]. En el poema se sueña ese mar y también el río, «el río de dibujo» (v. 6) que lleva al precipicio de la muerte, a la cual no se llega, sino que se desciende, sin llegar tampoco, al mar y lo que representa: «Desciendo, pero nunca llego. / El mar es toda mi felicidad: / —olor – olas- color— / pero no puedo llegar a él» (vv. 17-20). Así, de nuevo se muestra la imposibilidad del ser humano, en este caso, del yo poético, de alcanzar la eternidad que anhela: «El mar tan cerca / y yo no lo llego a alcanzar. / Ni caigo del precipicio, / ni abandono el cuarto / en donde estoy encerrada. / El mar tan cerca / y no lo llego a alcanzar. Río que no me lleva al mar» (vv. 44-51).

La idea del no poder, de la imposibilidad o incapacidad del ser humano para lograr lo que anhela, se repite en “Sin imagen”, poema que permite comentar un último tema constante en la producción de Muñiz-Huberman: la palabra. En este caso, el imposible se produce porque la imagen a través de la palabra se ha ido, yo no es posible utilizarla para cantar lo que asombra o lo que se ama: «Aunque quisiera no puedo / cantar del barco en la mar / y del caballo en la montaña, / de la funesta piramidal sombra / y del agua que baña el prado con sonido» (vv. 4-8)⁴⁵. La causa es el sufrimiento de la humanidad y de los seres vivos, que imposibilita la palabra y la poesía: «No puedo, / porque son muchos los llantos / del hombre de piel arrancada, / del niño que no nace, / de la mujer sin claustro, / del animal y la planta violados (vv. 9-14); en realidad, se trata de una lectura de Theodor Adorno, que había dicho en 1951 que no se podía escribir poesía después de Auschwitz⁴⁶. Por otra parte, la palabra se ha desgastado a través del tiempo y ya no expresa como antes: «Son ya siglos de repetir / las

⁴⁵ En este caso, además, todos los versos remiten a otros poetas: «el barco en la mar y del caballo en la montaña» es una clara alusión a Federico García Lorca en su “Romance sonámbulo” del *Romancero gitano* (aunque el barco estaba *sobre* la mar), «funesta piramidal sombra» aparece en los dos primeros versos del *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz («Piramidal, funesta, de la tierra / nacida sombra, al Cielo encaminaba»), y «el agua [que] baña el prado con sonido» es el endecasílabo final de la primera estrofa de la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega.

⁴⁶ Adorno, Theodor (1951). *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Sarpe, 1984, p. 248.

mismas, / mismas palabras, / los mismos nombres / y los mismos adjetivos, / los mismos verbos / y la misma sintaxis» (vv. 34-40). La única solución sería regresar a la primera palabra, al origen de la comunicación, en una idea que recuerda a su recurrente búsqueda de lo originario y al verbo divino, pues «al principio era el Verbo», según el evangelio de Juan: «Basta. / Callar. / Devolver a la palabra / el primer esfuerzo del hombre primero, / el primer balbuceo, / el primer asombro, / el primer sentido, / el primer invento, / la primera clave / y la primera llave. / Deshablar. / Para volver a conocer el milagro de hablar» (vv. 52-63). El poema, circular, acaba con los versos que comenzó y establece una especie de manifiesto poético de la autora: ya no se puede hacer la poesía anterior; hay que ir a la palabra desnuda, originaria.]. Una idea que tiene mucho de Juan Ramón Jiménez y su poesía pura, que influyó enormemente en los hispanomexicanos, y que la poeta ha comentado a propósito de su propia escritura: «[Mi padre:] de estilo decimonónico, nunca coincidió su manera de escribir con lo que yo tenía muy claro desde la infancia, que era evitar la expresión afectada [...]. Desde siempre me empeñé por defender mi propia expresión y por el derecho a mis palabras [...]. Años después, lo que yo quería era encontrar el lenguaje más desnudo posible [Muñiz-Huberman 1991: 18-19]. Resuenan los ecos, además, de la filosofía de María Zambrano y de su razón poética: «La razón poética zambrana no es sólo poética, sino lingüística. Es esta razón la que permite al hombre que se cree a sí mismo una y otra vez. Ser, lenguaje y verdad, acaecen, según Zambrano, vinculados de manera originaria. El hombre habita y se construye el mundo poéticamente por medio de la palabra» [Rivara 2009: 15].

Con el tema de la dualidad y la otredad finaliza Angelina Muñiz-Huberman su poemario, con el poema titulado “Géminis”; título que refiere a los gemelos, a los dos que han nacido de uno. La voz poética parece dialogar con su otro yo, el que, «como imagen en el espejo» (v. 1), es inverso y a la vez complementario al propio yo. Se trata de un poema de autoanálisis en el que aparecen todos los tópicos de la otredad: el espejo, Narciso, el eco...

Conocerse a uno mismo o a los demás, a la otredad, en cualquier caso, de nuevo es imposible y conlleva la confusión: «Siempre con el espejo en la mano, / no sabiendo si somos / dos, o una, o cuatro. / Confusa imagen / en agua transparente» (vv. 46-52). Así, al parecer de Mateo Gambarte [1999: 76], «en “Géminis” simboliza Angelina el exilio político, el del hombre de sí mismo, etc..., todos los exilios». Ciertamente es que el exilio empapa no sólo esta obra, sino toda su producción, pero en mi opinión no es tan evidente esta lectura en “Géminis”, poema muy centrado en el reconocimiento de que la otredad es muy complejo, al tiempo que se reconoce que, al ser todos la misma raza humana, no somos tan distintos como parece, en el fondo, todos somos lo mismo y sentimos lo propio y lo ajeno: «Hoja, sombra y flor / vas sintiendo con tu piel, / voy sintiendo en mi piel. / Aprendes una canción / y yo ya la sé. / Un grito de dolor / es un eco dentro de mí» (vv. 27-33). Existen, sin embargo, una esperanza: la anagnórisis, el reconocimiento, el milagro del encuentro. De nuevo, entonces, todo volverá a la unidad original: «Un día, caminando por la calle, / nos habremos de reconocer, / tu mano en la mía / la mía en la tuya, / el espejo roto, multiplicado, / y las mismas palabras / que usaron los que llegaron antes, / que serán para ti y para mí / nuevo orden descubierto / en tu primera sílaba / y en mi primera palabra» (vv. 58-68). Con esta esperanza, y con la referencia a la palabra, finaliza el primer poemario de Angelina Muñiz-Huberman.

¿Cómo describir *Vilano al viento*, este poemario que abrirá las puertas de la poesía de Angelina Muñiz-Huberman frente al público? Respecto al núcleo, a la fuente generadora del sentir poético, Federico Patán lo sitúa indudablemente en el exilio:

El exilio es la violencia mayor hecha al ser humano. La obsesión del exilio desborda las páginas abarcadas por ese nombre y recorre el libro todo [...]. Angelina Muñiz habla de la Guerra Civil y del éxodo republicano [...]. Habla de eso pero, en sí hablando, habla de algo mucho más profundo. Habla, me atrevo a afirmar, del ser humano como símbolo del desarraigo, como constante prisionero de los caminos y del tiempo, como errante buscador de sí mismo⁴⁷.

⁴⁷ Cit. en Mateo Gambarte 1992: 76.

Acertadísimas palabras, mas creo que hay dos tratamientos del exilio en el poemario. Así, en los poemas dedicados expresamente al éste, en la segunda parte, es tratado desde la vivencia personal, desde la experiencia vivida, desde la historia tantas veces recordada en familia y con los otros integrantes del exilio. De lo que subyace a estos poemas surge toda la teoría posterior, todo el exilio como símbolo de la soledad del hombre, que se plasma en el resto de los poemas. De nuevo, emanaría esta forma de creación el poso zambraniano: «Esta experiencia primaria no es más que la entrega *de facto* en un mundo en el que ya se es, que no tiene nombre, pero que nos mira sin que nosotros lo podamos apresar [...]. Esta condición de ser es la auténtica condición de posibilidad de toda pregunta, de toda teoría, de toda razón» [Rivara 2009: 14]. Exilio vivido como condición de posibilidad de exilio teorizado, reflexionado, extendido a otros exilios. Esa distinción se manifiesta en una diferencia fundamental en la intensidad poética y de tono: “Después de la muerte”, donde se rastrean las muertes familiares; “El largo camino”, de cariz autobiográfico; o la aceptación de “Reconciliación” resuenan con mayor fuerza en el sentimiento del lector que, por ejemplo, “Sin imagen” o “Géminis”, de carácter ensayístico y filosófico y mucho más pausados, graves, incluso más fríos. Quizá es en los primeros donde Angelina Muñiz-Huberman se eleva ante el lector, donde la poesía adquiere carácter de confesión; los segundos son profundos, medidos, cuidados, ninguna palabra sobra o falta, pero adolecen de cierta falta de sentimiento, de emoción, de cierta exaltación que a veces se echa en falta. Recuerda esto a las palabras tempranas que Arturo Souto dedicó a la generación entera al abordarla:

Si la lírica es confesión, ésta ha de ser íntegra y total. Sin embargo, observamos que estos poetas, en su mayoría, no dicen todo lo que sienten y piensan [...]. Les inquietan, desde luego, los problemas políticos, filosóficos, los problemas vitales de este mundo nuestro que atraviesa una crisis incomparable [...]. Pero todo ello está pobremente expresado en su poesía. En vez del torrente expresivo, total; en vez de la confesión, de la verdadera lírica, hay cierta complacencia» [Souto 1953: 242].

Palabras que pueden aplicarse en parte a este poemario, muy posterior, pero solo en parte: en primer lugar, el lenguaje de Angelina Muñiz-Huberman tiende conscientemente a la palabra desnuda, como se ha indicado⁴⁸; por otra parte, eso sería del todo cierto si lo que hiciera la poeta fuera estrictamente lírica. Pero ella misma ha señalado que se mueve en la frontera entre los géneros, que no sigue las convenciones establecidas. Puede, en efecto, que falte en sus poemas cierto lirismo, pero por lo mismo gana en cualidades propias de otros géneros, como el ensayo. Lo que quizá en otros sea inconsciente es resultado de una postura estética elaborada. Puede conectar o no con el gusto del lector habitual de poesía, pero no puede considerarse defecto, sino apuesta.

Es seguramente por esta posición ante la poesía que puede afirmarse que en *Vilano al viento*, Angelina Muñiz-Huberman recoge la mayor parte rasgos formales que serán característicos de su estilo. Federico Patán, por ejemplo, resaltaba su empleo del verso libre como «un modo adicional de manejar el exilio [...]. La autora mortifica ese verso libre, lo tortura dividiendo abruptamente, aislando (en cierta medida) cada verso, obligándolos a que cumplan su función mediante acumulación, no por medio de la continuidad» [Mateo 1992: 76]. En efecto, la ausencia de métrica, rima e incluso un ritmo definido obligan a la autora, además, a jugar con ciertos recursos estilísticos para que los versos suenen a versos: la enumeración, la repetición, la sinonimia, la anáfora o las preguntas retóricas pueblan su poesía, dotándola de carácter poético. Si la poesía de Angelina es revelación, como lo son los textos bíblicos, la forma es propia de ésta, con un estilo paratáctico, acumulativo, desprovisto de retórica, como la verdad revelada. Es una poesía, en efecto, desnuda: apenas hay adjetivación alguna, y predomina el verbo, la acción, sobre la descripción. Por supuesto, con diferencias. Lo que unifica además todos los poemas es la aparición recurrente de ciertos símbolos, todos ligados a lo originario, por una parte, pero también a lo que no es, en

⁴⁸ Vid. *supra*, p. 97.

referencia al exilio: el mar, la semilla, el camino. De esta forma, *Vilano al viento* es al mismo tiempo inicio y fin: es la primera publicación poética de la autora, se habrán de publicar nueve libros más, pero es fin en cuanto ya se configuran los temas obsesivos de la poeta, que serán tratados con variantes, con diferencias, pero serán siempre los mismos. Es por ello que se ha preferido un análisis profundo de los temas de *Vilano al viento*: porque luego pueden rastrearse en toda su poesía. Poesía revelada, profunda, poesía llena de referencias, de metaliteratura, de exilio. Poesía, al fin y al cabo, propia de Angelina Muñiz-Huberman.

IV.5.2. *El libro de Míriam o los cien días (1990)*

Este segundo poemario de Angelina Muñiz-Huberman fue publicado seis años después del primero, en 1990. Su título, *El libro de Míriam o los cien días*, hace referencia a su hija Míriam, a quien está dedicada la obra, y a las cien estrofas, especie de aforismos, que contiene. Suelen ser dos versos, a veces uno, a veces más, a modo de pequeñas reflexiones poéticas inconexas, pero siempre relacionadas con Míriam o los recuerdos compartidos. La métrica y la rima son libres. No parece que este libro haya llamado la atención de la crítica o la academia, puesto que no ha sido posible encontrar referencias sobre él. *El libro de Míriam* remite, como título, al de los libros del Antiguo Testamento (aunque no existe un libro de Míriam), en el que podría basarse la forma versicular de la obra; sin embargo, recuerda también al haiku japonés. Durante el libro, la voz poética manifestada en el “yo” se dirige a un “tú” que se identifica con la hija de la poeta.

Si en *Vilano al viento* la poesía era revelada, aquí las primeras 31 estrofas adquieren carácter de profecía: se predice el futuro en forma enigmática, por lo que los caminos hasta él son diversos. Así dicen los primeros versos: «Sentirás estar sola, / pero tu alma crecerá» (vv. 1-2), «Darás la mano amiga / y la mano amiga te acariciará» (vv. 3-4), «Pisarás la tierra tuya / y en tu mano el polvo no pesará» (vv. 5-6). Se configuran además, desde el inicio, los ejes de

la vida humana: uno mismo, el otro y el mundo. La estrofa 32 inicia el recuento del pasado que, curiosamente, comienza con un recuerdo literario relacionado con el judaísmo: «¿Recuerdas el romance sefardí / que copié para ti cuando eras niña? / *Miriam la neví, la que mucho sabía*» (vv. 67-69). Aparecen en esta parte los lugares, los hechos y las personas compartidos: la nieve en Filadelfia y en Nueva York, las amigas Susie y Elizabeth, Cuernavaca. Este pasado se extiende hasta la estrofa 40, en la que se recupera la profecía: «Y una tarde de oro llegarás a Jerusalén» (v. 85). A partir de aquí se irán mezclando los ejes temporales, apareciendo por primera vez, en la estrofa 44, el presente de la autora, el “yo”: «Tu cara se me aparece: / y te veo/ y te oigo/ y te siento» (vv. 94-97). Y sólo más adelante se comparte el hecho de que el tú está lejos, y no puede estar con el yo poético: «¡Ay, si estuvieras aquí! (v. 152), «Tan lejos, / que no llega mi mano a tocarte» (vv. 155-156). El tú se ha marchado, mientras que el yo permanece en el lugar que se compartió: «Abriré las cortinas de tu cuarto / Colocaré flores en el florero» (vv. 168-169), y la comunicación no será posible. Frente a la situación de desconocer qué está haciendo el tú, la voz poética sólo puede imaginar y recordar, dos vertientes de la memoria: «Este no poder saber / qué haces en este momento (vv. 185-186), «Imaginar, / sólo imaginar / me queda» (vv. 187-189), «Veo tu retrato y le sonrío» (v. 190). La palabra, a través de la carta, se establece como único y maravilloso contacto, que aparta las tinieblas de la distancia: «Si llega una carta llega el sol» (v. 191).

Finalmente, en las últimas estrofas, aparece, como ya había hecho en poemas anteriores, la solución, la esperanza: «Y pasa el tiempo / y no me resigno / y quiero que estés aquí» (vv. 194-196), «Y sé que un día correré a ti / y nos encontraremos a mitad de camino» (vv. 197-198). Sin embargo, el poema finaliza con el reconocimiento de que la posibilidad de estar juntas es efímera, puesto que la única realidad eterna será la muerte, en un futuro: «Llegará la hora en que dirás adiós / a la tierra, al sol, al aire, al agua / y emprenderás el

camino de retorno» (vv. 205-207). La muerte, como en poemas anteriores, se relaciona con la vuelta al origen, por ello el retorno.

El libro de Miriam o los cien días supone una pequeña ruptura que se mantiene en la continuidad en la poesía de Angelina Muñiz-Huberman: el tema del exilio se desdibuja en favor de una obra dedicada a su hija, pero no puede abandonar el problema filosófico del ser humano en el mundo, por lo que el asunto de la dualidad se traslada al tú y el yo. Algo más tierno, menos académico, el poemario continúa utilizando una forma y un estilo similares, y se emplean los mismos referentes: la noche, el mar, el desierto, la tierra, el sueño, lo literario; así como las oposiciones: luz y oscuridad, claro y oscuro... La innovación formal también es interesante, a pesar de que se refleja sobre todo en la organización tipográfica, ya que el tipo de verso y los recursos son los propios de la autora. En definitiva, se trata de un paso más en la obra de Angelina Muñiz-Huberman, que continúa el camino iniciado y presenta la curiosidad de centrarse en el presente y en la relación con su hija más que en el exilio.

IV.5.3. *El ojo de la creación* (1992)

El ojo de la creación, publicado en 1992, es otro de esos libros de poesía que apenas han llamado la atención de la crítica, pues resulta difícil encontrar análisis profundos sobre él. Y, sin embargo, representa un verdadero avance en la forma poética de la poeta. Si en *Vilano al viento* se establecieron sus temas de forma casi definitiva, en *El ojo de la creación* se asienta su estilo, que gana sin duda en expresión poética, gracias a que su rigidez por la lengua pura cede levemente para dejar paso a la adjetivación, siempre comedida, pero acertada; y a que el verso adquiere cierta musicalidad que equilibra de alguna forma la contundencia de la versificación anterior. Véase, por ejemplo, el poema que da título al libro, «El ojo de la creación», comienza de la siguiente manera: «Igual que corre el ibis blanco / sobre la hierba que no pisa / y tres gotas de sangre granan su plumaje en suave curva» (vv. 1-3). Creo que no

es casual que un año antes Angelina Muñiz expusiera su visión sobre el uso del adjetivo y sobre la musicalidad en *De cuerpo entero* [1991: 32], en relación a su verso y a su prosa:

Procuro escoger la palabra precisa [...]. Si empleo un adjetivo le adjudico un valor nominativo y recupero para él su cualidad sorpresiva. No me conformo con el uso habitual y desgastado: renuevo, desgarró y reconstruyo. Pero sin perder nunca la armonía: aun dentro de la violencia, de la crueldad o del sarcasmo. De igual modo, el ritmo musical de la prosa es imprescindible para mi estilo [...]. Como mi obra narrativa corre pareja con mi obra poética, mi ejercicio es continuo.

El poemario está dividido en tres partes, llamadas simplemente *Uno*, *Dos* y *Tres*. La primera, más breve, incluye los poemas “El ojo de la creación”, “El centro mismo”, “Los atributos perdidos”, “El lenguaje de los pájaros”, “Los iluminados”, “Los alquimistas”, “Los cabalistas”, “Los iniciados”, “Los tres caballeros de Lulio”, “El círculo del gólem”, “Manuscrito hallado”, “La perfección de Lucifer” y “Las nuevas cualidades de Dios”. Todos ellos tienen que ver con seres y personajes exiliados por excelencia, como indican muchos títulos: iluminados, alquimistas, cabalistas, iniciados, los pájaros —que fueron ángeles—. Muchos de estos personajes han sido tratados una y otra vez por Angelina Muñiz-Huberman como representantes del exilio, pero también de la noche, de lo oscuro, de lo inefable, como indica la autora para su novela *El mercader de Tudela* (1998): «Nuestra época también es una época de absoluta ruptura con todos los valores [...]. Encontré cierto paralelismo en este siglo XII con sus tendencias, digamos, heréticas, y su interés por el estudio de la Cábala, de la alquimia [...]. Me interesa esa parte del ser humano que está presentando lo oscuro, lo negado, lo prohibido [Hind 2003: 120]. Y, entre los exiliados, Lucifer y Dios, y toda su experiencia creadora: los tres primeros poemas remiten al origen, a la creación divina, perdida o imperfecta: «Corre, se dobla, se afana y suena⁴⁹ / el escondido río de las aguas plácidas del ojo de la creación» (“El ojo de la creación”, vv. 15-16), «Quién envuelve y desenvuelve los

⁴⁹ Este verso recuerda inevitablemente a aquel famoso asíndeton de Fray Luis de León: «Acude, corre, vuela / transpasa la alta sierra, ocupa el llano...», en el poema *Profecía del Tajo*, lo que reforzaría las innegables lecturas de los místicos españoles de la autora.

atributos perdidos: / en la suma de a creación uno es el nombre del dolor» (“Los atributos perdidos”, vv. 12-13).

La segunda parte comienza con un poema, “Hyères”, que ha sido referido por varios autores para mostrar la experiencia del exilio en Angelina Muñiz-Huberman. Es una composición autobiográfica sobre el lugar de nacimiento de la autora, que es a la vez Hyères, en Francia, y el exilio. El poema recupera además el tono existencial y el tema del regreso al origen, puesto que la existencia de Hyères es, al mismo tiempo, la existencia de la voz poética: «Si existe Hyères existo yo / si está en el mapa estoy yo» (vv. 1-18). Pero, al mismo tiempo, se plantea que es imposible regresar al origen de todo: es posible el eje espacial, pero no el temporal: «Porque al origen no se regresa / porque al mar no se vuelve» (vv. 8-9). Se plantea, además, la posibilidad de que todo sea una especie de engaño, por lo que se conmina al lector a que indique que ha estado allí, que Hyères existe y, por lo tanto, que existe ella misma: «Quién más, / quién ha estado en Hyères» (vv. 24-25). Finalmente, los primeros versos y los últimos, que hacen el poema circular, identifican esa localidad con el principio y el fin, el alfa y el omega, vida y muerte en cuyo centro está Hyères: «Hubiera querido, / antes de nacer que es antes de morir, / estar en Hyères» (vv. 1-3), «Antes de morir / que es antes de nacer» (vv. 28-29). El resto de los poemas de la segunda parte parecen circunscribirse al tema de la muerte, en una especie de ciclo sobre sus diversas caras; muchos de ellos están dedicados a la memoria de personas próximas o conocidas por Angelina Muñiz-Huberman. Resultan interesantes “Danza de la muerte”, que recupera el género tardomedieval de las danzas de la muerte, donde la parca saca a bailar de forma obligada a cualquiera, no importa su edad o condición; y “La muerte de Durero”, una interpretación poética de un grabado del pintor y grabador Alberto Durero, *El Caballero, la Muerte y el Diablo* (1513): el Caballero camina hacia la Muerte, pero «no es la muerte la que aguarda / sino la otra cara de la melancolía» (vv. 7-9), puesto que la versión de la poeta es que la muerte es el propio

caballero, que sólo se reconocerá en ella al observarse al final de su vida: «cuando levantes la visera / el cráneo descarnado / y las órbitas desojadas / serán la carcajada en el espejo / de la muerte que te espera» (vv. 15-19). “Somos todas las muertes” linda con el tema de la memoria, pues reclama que la muerte de cada hombre, y su recuerdo, es nuestra propia muerte: «Moriremos / de tanta memoria recogida» (vv. 16-17). La segunda parte termina con el primer poema en prosa de sus poemarios, “Los hijos del siglo XX”, donde explora en forma poética lo que luego desarrollará en su libro de ensayos *El siglo del desencanto*: los seres humanos que han alcanzado el progreso consiguen la mayor desolación que haya visto nunca el mundo: «Recibieron esmeros, vacunas, frases y oraciones. La música de las esferas. La estrella del presagio. El primer golpe y el primer llanto. Iban devorando graciosamente el estima y el orden. Rompían. Desgarraban. Ensordecían».

La tercera parte parece reservarse para distintas visiones del amor, ya sea describiendo el significado de “El Amante”, o a través de la reinterpretación de tópicos literarios como el *locus amoenus* (“Naturaleza muerta”, “El jardín de los amantes”). Destaca el poema “Erótica”, pues la poeta lo ha puesto de ejemplo de la importancia del erotismo en su poesía: «Mientras escribo, / tu mano acaricia mi seno» (vv. 2-3). Creo, sin embargo, que esta parte erótica no tiene una presencia fundamental en su obra, en comparación con otros temas.

IV.5.4. *La memoria del aire* (1995)

Tres años después de *El ojo de la creación* Angelina Muñoz-Huberman recopila una serie de poemas publicados en el suplemento “Sábado” en *La memoria del aire*, título extraído de uno de los poemas que lo conforman. Estructurado en seis partes, la poeta afirma que el libro «trata de entrever lo que recuerda el aire: reminiscencias, recuerdos ya vividos de algo que no posee un apoyo concreto y real, se trata de saber lo que recuerda el aire si es que tiene memoria» [Bernárdez 2014]. Se trata de un poemario que, quizá por haber sido recopilado, y

no pensado como un todo, ahonda en las obsesiones temáticas de Angelina sin aportar novedades significativas en cuanto a su estilo respecto a los poemarios anteriores. Destaca, no obstante, que el tratamiento del exilio se desliza de manera más sutil que en otras obras; la intensidad pasada se recuperará en su siguiente obra, *La sal en el rostro* (1998). Con él ganó, además, el premio de poesía José Fuentes Marés de 1997.

Las dos primeras partes del poemario se dedican a paisajes y temas marinos, y en todos el mar se convierte en símbolo del exilio, como comenta la escritora para sus poemas “Surcador”, “Farero” y “Extranjero”: «cada uno pretende marcar un camino y surcar los mares, algo inverosímil porque es imposible hacer una marca en el mar [...]. Es lo que ocurre con el exiliado, no se materializa ningún signo ni huella porque trabaja en el aire» [Bernárdez 2014]. Quizá el más interesante sea “Los mares”, donde se van definiendo sus distintas situaciones biográficas y vitales como mares propios: el primero es el mediterráneo, en Hyères; el último es el mar de la imaginación y del recuerdo, origen de la actividad creadora: «Mar nuevo: / El de la imaginación / El de la memoria» (vv. 24-26). La presencia del exilio es mayor, no obstante, en la quinta parte del poemario, cuyo breve poema inicial, “Maldición”, recuerda en el “nosotros” a los barcos que, malditos, hacían camino lejos con Nuria Parés: «Qué maldición cayó sobre nosotros / que el barco que nos llevaba / rompió su brújula y su timón / y navegó en un solo sentido: sin retorno y a la deriva». La sexta parte parece haberse compuesto de poemas de tema variado, que no conforman ciclo alguno, aunque predominan los relativos a la muerte: la poeta se plantea cómo van muriendo los seres queridos, como los amigos o los padres, y lo que ello supone en la experiencia vital: «La muerte de los padres es la recreación de la memoria / la contracción del vacío» (“La muerte de los padres”, vv. 1-2).

La principal novedad del poemario es la presencia de composiciones cuyo tema es la vida cotidiana en “Los cuerpos vestidos”, “Aviones sobre el cielo de Mixcoac”, “Enfermedad” y “Tejido”, que conforman la parte cuarta. Se trata de poemas de tono muy

diferente al que nos tiene acostumbrados Angelina Muñiz-Huberman: la erudición desaparece, surge el presente como tiempo de enunciación, y se configuran espacios específicos, relacionados con el propio hogar, enclavado en la Ciudad de México, donde reside la autora, como en “Aviones sobre el cielo de Mixcoac”: «Me siento en la mecedora peruana de cuero repujado / frente a la puerta de cristal que da al balcón / y mi gata se acomoda en mi regazo» (vv. 5-7), «Las luces del avión, hacia el poniente / van surcando el oscuro cielo de Mixcoac» (vv. 15-16).

El último poema, titulado “Hija pródiga”, plantea el regreso a los recuerdos transmitidos por los padres que tanto se ha comentado en torno a los hispanomexicanos; la ausencia de los progenitores llama a recuperar lo que ya no podrá ser contado por ellos mismos nunca más, aunque antes no se les prestara tanta atención: «Cuando he querido retornar, como hija pródiga, / el umbral traspasado era depósito de cenizas, / las columnas no sustentaban techo alguno / y puertas y ventanas habían escapado / hacia cielos de escombros de guerra perdida» (vv. 15-20). Según Angelina Muñiz-Huberman, en esta etapa de su vida se está produciendo la vuelta a la memoria, pues más allá del exilio como tema universal, se pretenden recuperar las experiencias familiares que personifican el destierro:

Lo inicial fue escuchar las historias hasta hastiarme un poco de ellas, y ahora esos primeros recuerdos, mi familia... es lo que empiezo a contar, supongo que tuvo que pasar mucho tiempo para verlo de una manera desprendida y objetiva, como esa hija pródiga que rebusca en los recuerdos para quedarse con los más sencillos, el poema se cierra esparciendo las cenizas, pero algo anuncia, porque la vida sigue [Bernárdez 2014].

IV.5.5. *La sal en el rostro* (1998)

La sal en el rostro representa una vuelta de tuerca en la poesía de Angelina Muñiz-Huberman. En primer lugar, por el poemario en sí: se trata de un único y extenso poema de 148 páginas y, si bien en esto recuerda a *El libro de Miriam*, la composición es distinta, pues si en aquél se iban acumulando pequeñas estrofas a modo de sentencias, aquí los versos siguen una

estructura de progreso, alternando al pasar de los 280 versos algunos fragmentos en prosa⁵⁰. El eje articulador es, por supuesto, el exilio, o más bien los exilios, que se recuperan en este poema como una identidad construida a través de la memoria que se tiene desde antes de nacer y condicionan la existencia hasta la muerte: «Recogí el abismo de la memoria / y en el hueco de la mano / el peso del exilio» (p. 207). Sin embargo, si bien la explicación de la existencia es el exilio, el tema del poema es el amor. El libro está dedicado a su marido, Alberto —así como *El libro de Miriam* está dedicado a su hija— y, según dice José Kozler en el prólogo a la obra, se trata de «una historia de amor: el amor a un hombre que a su vez ama el viejo rostro salino de una ciudad salitrosa y batida por ciclones...» [Kozler 1998: 9]. Y es que se plantea el amor no sólo a un hombre, sino también a la tierra, a la vida y a la escritura, asuntos todos que, para la voz poética, han emanado del exilio.

La gran innovación en el desarrollo del poema es la aparición del amor como salvación e incluso supeditación del exilio: «¿Qué sombra de árbol me acoge? / Sólo la tuya: / la de tus brazos» (p. 208). La voz poética incluso se interroga sobre el sentido del exilio, sobre su utilidad como mero material de escritura: «Di: ¿de qué sirvió el exilio, / además de darte materia para escribir?» (p. 209); pero al final el exilio es al mismo tiempo un hecho de la memoria, un ciclo sin fin del cual nunca se puede huir, ni siquiera a través de la presencia del ser amado: «¿Podría, de este modo, / terminar el exilio? / No. / En el amor se anida el exilio» (p. 214). Se trata de una situación inimaginable para el que no ha vivido el destierro, e incluso la condición de la voz poética, que nació en el propio viaje, es incomprendible para cualquier otra persona: «Pero eso nadie lo entiende. / No te importe. / Es tu vida» (p. 215). Se recuperan, además, los tópicos del regreso al origen, del paraíso perdido y de la palabra, con el añadido de que ahora es posible encontrarlos en la persona amada: «Tú eres la palabra única. / Tu amor es la palabra única» (p. 217); se aproxima, además, una especie de unión

⁵⁰ Por este motivo se marcará junto a cada fragmento su página correspondiente en la antología *Rompeolas*, pues la alternancia de prosa y verso dificulta mucho una numeración coherente.

mística que contiene todas las inquietudes de la voz poética: «¿Será todo Uno: / el exilio, el amor, / el padecimiento, el escribir?» (p. 219). El final del ciclo exiliar solo se produce con la muerte no sólo del exiliado, sino también de la de la persona que comparte su destino. Sin embargo, el mundo entonces detendrá su movimiento, pues no hay nada tras la muerte de ambos seres: «Al fin el mundo quedará estático. / Con tu muerte y con la mía. / Ni girará la Tierra / ni el Sol calentará. / Se habrá cumplido el ciclo del exilio» (p. 220). El poema va reabriendo una y otra vez estas reflexiones ya trabajadas anteriormente adjudicando, así, el amor como especie de tibia salvación y marca de sentido en el camino del exilio. Finalmente, aparte del amor, la muerte es la única certeza, pero su llegada sólo evidencia una verdad aterradora: que no se ha comprendido nada, y que la comprensión sería imposible aún si se repitiera exactamente la misma vida. De esta forma, el poema termina con una demoledora sentencia: «Yo no he entendido nada. / *Nada*».

En *La sal en el rostro* Angelina Muñiz-Huberman utiliza el lenguaje de manera peculiar: parece regresar a los primeros libros, con versos que parecen prosa; prosa con la que se entremezcla a lo largo de la composición. Es uno de sus libros más híbridos en cuanto a género. Utiliza, de hecho, el recurso de la autocita: incluye versos en cursiva que ya había utilizado en otros textos, en verso o en prosa, como *Cuando comprendí que el exilio era mi casa, abrí la puerta y me instalé* (p. 297). Emplea, además, innovaciones que afectan a la disposición de los elementos en página con carga de significación, imitando, en su mayoría, al esquema: utiliza las llaves para bifurcar unos versos en la página 240, y signos de suma y de igual para establecer equivalencias en las páginas 264 y 269 («pluma=milagro», por ejemplo). Crea, además, a la manera de neologismos, palabras compuestas de varias unidades semánticas unidas por un guión: “exilio-en-otra-tierra-blanca” (p. 296), “Exilio-Amor-Muerte” (p. 287).

¿Qué impresión deja, al acabar, *La sal en el rostro*? Se trata de una obra coherente con la poética de la autora, que aporta el asunto amoroso al exilio y trata de innovar con pequeñas iniciativas, a modo de ocurrencias. Y, sin embargo, adolece quizá de demasiada extensión, sobre todo si se ha leído con atención la obra anterior de la poeta. El estilo, sin duda prosaico, pero teñido de intención lírica, tampoco ayuda a añadir fluidez a una composición que no termina de ser original. Sin duda, respeta las convicciones de Angelina Muñiz-Huberman en cuanto a poesía, hibridación de géneros y lenguaje despojado de preciosismos, pero se echa en falta algo más de emoción en la lectura del poema.

IV.5.6. *Conato de extranjería* (1999), *La tregua de la inocencia* (2003), *La pausa figurada* (2006)

Conato de extranjería, *La tregua de la inocencia* y *La pausa figurada*, publicados uno cuatro años después del otro, y el siguiente, tres años después —con el intermedio de *Cantos treinta de otoño*— pueden agruparse por su amplísima similitud formal y estilística, que los hacen parecer una especie de trilogía poética. Se trata de tres colecciones de poemas que prescinden casi en su totalidad de la coma y del punto, que aparecen muy esporádicamente como pausas en el interior del verso, nunca al final del mismo. También se prescinde de la mayúscula: ni siquiera los títulos la presentan inicialmente en los dos primeros, aunque sí en *La pausa figurada*. Títulos que están siempre constituidos por una única palabra que define el tema o asunto del poema: “rayo”, “cuenco”, “misterio”... Es curioso, sin embargo, el uso de los dos puntos, que aparecen con relativa frecuencia en estructuras encadenadas por tal signo ortográfico: «pequeño ható sin sentido sobre las espaldas: / vanidad perdida por las sendas bifurcadas: / ¿cuál de ellas tomar si las dos son una, engañosa?» (“rama”, vv. 26-28). Pero, si bien se pierde en parte la puntuación, Angelina Muñiz-Huberman recupera, como en *El ojo de la creación*, el adjetivo, a manera de epíteto, que se encarga de suavizar el prosaísmo de *La*

sal en el rostro: «argentada agua de mar espejante / reflejo irredento de luz de olvido / inestable sol y acerada luna» (“tornasol”, vv. 1-3). En realidad, la sensación lírica se consigue también por la recurrencia de una enumeración sinonímica, una acumulación de versos en torno al término que encabeza el poema. Véase, en este sentido, el poema “vacío”: «entrelazadas manos en círculos de árboles / hueco esplendente en anillos de oro y plata / parsimonia de la transparencia revelada: / calculados espacios de la telaraña que labra» (vv. 1-4). Se trata, en realidad, de una leve barroquización del verso y del lenguaje, que opone este poemario a la sencillez expresiva, cercana al aforismo y de reminiscencias teóricas y ensayísticas, de sus poemas anteriores. Incluso aparecen algunas imágenes propias del Barroco español y de la mística, como en el poema “gacela”, que recuerda en sus atribuciones al animal al ciervo de Juan de la Cruz⁵¹: «que te espero, digo, no hoy sino siempre / paso de gacela, advertida, salta espléndida / que, agazapado te espero, lanza en mano / gacela, en perfecta huida, desdeña fidelidades» (vv. 7-10).

En cuanto el tema del exilio, este parece diluirse, pues los poemarios se dedican a una suerte de descripciones poéticas de objetos y experiencias, o fenómenos naturales y humanos, como los poemas “susurro” y “espejismo”. La condición exiliar, tal como la entiende Angelina Muñiz-Huberman y se ha expuesto en repetidas ocasiones, apenas tiñe de manera subyacente algunos poemas, como “conato” y “extranjería”, que unidos forman el título del primer poemario: «sobre sus espaldas cargan el invisible azor / de sus tierras, a medio espejismo y a duna entera» (“extranjería”, vv. 26-27). También el final de *Conato de extranjería* parece volver el rostro al exilio, en “ruta”: «sé que vivo de a extraña nostalgia estanciera / de aquella que no encuentra acomodo de alma» (vv. 5-6); y “frontera”: «junto a

⁵¹ «¿Adónde te escondiste, / amado, y me dejaste con gemido? / Como el ciervo huiste, / habiéndome herido; / salí tras ti, clamando, y eras ido». El tema de la gacela se relaciona, además, con los textos bíblicos y místicos sufíes; así lo versificó Lord Byron: «La gacela salvaje en montes de Judea / puede brincar aún, alborozada, / puede abrevarse en esas aguas vivas / que en la tierra sagrada brotan siempre; / puede alzar el pie leve y con ardientes ojos / mirar, en un transporte de indómita alegría».

mí, frontera que no me pertenece / la hago mía, la llamo, me interno en tierras baldías / desalmadas las tierras de los sin llanto». En *La tregua de la inocencia* ocurre a la inversa: el exilio aparece como poso en los dos primeros poemas, “tregua” e “inocencia”, que también dan título al libro: «no queda nada y el camino ha sido trillado / ¿cómo, entonces, descreer del fragor de la batalla?» (“tregua”, vv. 13-14); y reaparece en “viajeros”: «un poco de paz es lo que piden: / en su lento desvariar / en su lento trashumar» (vv. 28-30). En *La pausa figurada* también se asoma tímidamente: «el alba es el exilio que camina de espaldas» (“Horizonte”, v. 19). Este libro, como última similitud con los otros, también toma su nombre de los dos primeros poemas, “Pausa” y “Figuración”. El poema final, “Espiga”, retoma el exilio y la memoria, como nos acostumbra la autora: «era la canción que oía al alba de niña / y pensaba que era la paz de la herencia / para vivir en algún pueblo que no fue el mío / y llorar la gota de la esmerada nostalgia» (vv. 3-6).

Quizá sea en estos tres poemarios, junto con *Cantos treinta de otoño*, que se reseñará a continuación, donde se muestra ya un estilo maduro de Angelina Muñiz-Huberman, más equilibrado y algo más lírico que *La sal en el rostro* o *El ojo de la creación*. La filosofía y el ensayo dan paso a imágenes y metáforas —en general, transparentes, de poca complicación conceptual— que profundizan en las preocupaciones típicas de la poeta, pero también en su sentimiento interior. Los poemas, más breves y compactos, restan esa sensación de prosaísmo que convivía con *La sal en el rostro*. Quizá ya no sorprenden sus obsesiones, bien definidas por su poética y su narrativa, pero encuentran un acomodo armónico en esta forma de expresión que, dentro de la hibridación de la poeta, es más cercana a la linde de la poesía.

IV.5.7. *Cantos treinta de otoño* (2005)

El siguiente poemario de Angelina Muñiz-Huberman mantiene la sobriedad en la puntuación, que se convierte en una característica más de su estilo; sin embargo, el poemario se estructura

ahora en treinta cantos, algunos de los cuales incluyen varios poemas o partes, y se abandona el recurso de la descripción lírica de determinados objetos y fenómenos de la experiencia. Los cantos tienden, además, a una extensión mayor que en los poemas de sus libros anteriores, y se entretienen en la exploración del yo de la voz poética: en este sentido, *Cantos treinta de otoño* tiene una marcada tendencia a la lírica, si se asume como la manifestación de interior del poeta. Para ello se retoma de *La memoria del aire* la presencia de los aspectos cotidianos que la rodean: la casa, el balcón, la cama, etc.: «Han llegado las lluvias al balcón / y no hay nada que hacer sino empaparse. / El colibrí se refugia bajo el techo de madera / y las altas plantas se balancean al viento» (“Canto IV, vv. 1-4). Mas recupera, asimismo, la presencia continua del amado en la trayectoria vital, que ya aparecía fuertemente en *La sal en el rostro*: «tus pasos son mi eco restallado / tu sombra mi visión recóndita / tu cuerpo mi cuerpo germinante / tu mano sólo es tu mano» (vv. 55-58). Algo que también se recupera de su primer poemario, *Vilano al viento*, es la presencia de referencias marineras en varios poemas, que explotarán en *Rompeolas*: «El velero se inclinaba sin reposo / brújula se resistía en su encierro / timón equidistante en círculo continuo» (“Canto II”, vv. 4-6).

Destaca, no obstante, que se manifiesta de nuevo el exilio como tema, y no ya como poso, levemente en el “Preludio”: «Se te revela, sin descanso, de todos, / el primer prístino recuerdo» (vv. 20-21). El tema se incardina en torno a la guerra y la partida al exilio a través de la memoria en “Canto I”: «La segunda guerra no empieza: termina. / Otros trenes y otras vías inventan / la absoluta destrucción de la memoria» (vv. 61-63); y de la invención en el “Canto II”: «Te adivinaba en lontananza / Te inventaba en otros mares / Nunca al alcance de la mano / Vago perfil que desconocía» (vv. 41-44), y así en muchos otros. Es particular el “Canto XV” porque está escrito en prosa, y trata el tema del regreso: «No volviste la vista atrás al salir de la aldea porque no sería para siempre. Eso pensaste». También es muy relevante el “Canto XIX” porque, a la manera de Nuria Parés en “Canto a los míos”, se

plantea un “nosotros” poético que puede interpretarse como la condición de toda la generación exiliada: «Extraño idioma nos asaltaba / que sonaba como el nuestro / y no significaba» (vv. 9-11). El poemario finaliza en el “Canto XXX” y, como *La sal en el rostro*, se indica la imposibilidad de comprender el exilio y todo lo vivido: «que no hay modo de entender. / ¿Qué paisaje sería el de la reconciliación / tantas veces invocada sobre la piedra del altar?» (vv. 28-30).

IV.5.8. *Rompeolas* (2011)

Este poemario es el último, por ahora, de Angelina Muñiz-Huberman, y está dedicado al mar: todos los poemas hacen referencia a elementos marinos o de la navegación. Así comenta la poeta el porqué del nombre *Rompeolas*: «El tema marino es el que da forma a mi ser desde el primer libro publicado en 1982 hasta el más reciente, no sólo por haber nacido frente al mar sino por la identificación que siento con su naturaleza calma o agitada [...] Eso [,vivir en una ciudad sin mar, es] exactamente, ausencia. Es estar pensando que algún día regresaré al mar, Es estar escribiendo sobre el mar» [Leyva 2013: 76]. Al respecto de este último libro, Juan Vadillo apunta el tema del olvido en la poesía de Angelina Muñiz-Huberman (aunque creo que sería más pertinente hablar de memoria en el caso de la poeta) y relaciona su tratamiento con el que llevó a cabo Emilio Prados, coincidente en ambos con las ideas de Paul Valéry: «cada olvido trae un recuerdo que se sincroniza con el ritmo secreto de la naturaleza, el vaivén de las ramas con el viento se lleva un olvido y trae un recuerdo. Todo es un tejido de olvido y recuerdo, el uno imposible sin el otro, se teje y se desteje» [Vadillo 2013: 86].

El estilo de *Rompeolas* consta de las características que surgieron a partir de *Conato de extranjería*: son poemas en general poco extensos, con una puntuación que omite la coma y el punto, todo escrito en minúsculas, y con esa madurez poética que equilibra los aspectos filosóficos y líricos. A pesar de que siempre aparezca el mar de otra u otra forma, de nuevo

los poemas son pequeñas descripciones poéticas de objetos o sucesos en la vida de la autora, como indican sus títulos: “Amiga”, dedicado a la muerte de una persona apreciada; “Noche de verano”, “Playa”, “Aurora”... También las obsesiones que les son propias regresan una y otra vez, como en el breve poema “Nacionalidad”: «mi patria es el mar / pero tampoco / pertenezco» (vv. 5-7). Y es significativo que este poemario se cierre con un tema que también aparece a menudo en la poeta, pero que no solía terminar sus libros: el hecho de la escritura. Así, “Frente al mar” termina con un verso que nos promete mucho más de ella misma en el futuro: «mañana regreso a escribir poesía» (v. 5). De hecho, Angelina Muñiz-Huberman continúa escribiendo poemas, que actualmente se publican en diversas revistas, por lo que no será de extrañar que con el tiempo esta tesis deba actualizarse analizando otro poemario.

¿Qué significa *Rompeolas* en la trayectoria poética de Angelina Muñiz-Huberman? Se trata de un poemario que manifiesta todas sus preocupaciones literarias a través del mar, mientras mantiene y asienta su estilo, propio, forjado desde *Vilano al viento*. En este sentido, no puede decirse que exista una gran transformación en la poesía de Muñiz-Huberman a lo largo de los años: se mantiene fiel a su manera de escribir, con pequeñas incorporaciones que a veces parecen ocurrencias, con un juego de contrapeso que pone el acento en un aspecto u otro de los que le preocupan, pero sin grandes innovaciones, sin incorporaciones claras, sin influencias ni cambios determinantes a partir de un libro en particular. Poesía trabajada, reflexiva, unas veces universalista y otras, cotidiana, los versos de Angelina Muñiz-Huberman son, ante todo, un testimonio del exilio, en sus más variadas, sencillas, complejas, particulares y generacionales facetas. Una ventana que se resiste a cerrarse setenta y cinco años después del exilio español en México.

IV.6. Francisca Perujo

Nacida en Santander en 1934, Francisca Perujo arriba a México en 1939, al inicio de la guerra civil española, por lo que forma parte de aquellos que llegaron exiliados desde España siendo muy niños aún. Estudió en el Colegio Madrid y en el Instituto Luis Vives, ambos fundados por los españoles exiliados, y estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde realizó finalmente su maestría en Historia y obtuvo un doctorado en Literatura española. En la misma universidad trabajó en la Dirección General de Publicaciones, y fue investigadora en los Institutos de Investigaciones Bibliográficas, de Filológicas y de Históricas. Desde 1964 alternó su residencia entre México e Italia, donde obtuvo una beca en la ciudad de Milán y, más tarde, contrajo matrimonio. A partir de 1972 también ha residido de vez en cuando en España. Ha muerto recientemente, en septiembre de 2014.

Francisca Perujo, Angelina Muñiz-Huberman y Federico Patán son los más jóvenes de su generación. Patán ha publicado poesía desde 1965 (*Del Oscuro canto*) y tiene una larga trayectoria poética; también Muñiz-Huberman publicó poco antes que Perujo, en 1982, *Vilano al viento*. Frente a la obra de sus dos compañeros, Francisca Perujo es, poéticamente hablando, una voz olvidada; en parte porque su producción en verso es breve y tardía: *Manuscrito en Milán*, su primer poemario, aparece publicado en Valencia en 1985; mientras que *El uso de la vida* se publica en 1992 —su edición mexicana, de 1994, agrupa los poemas de ambos libros—. Parece ser que su obra poética resultó una sorpresa para sus compañeros, incluidos los mayores, que conocían a Perujo como investigadora, ensayista, traductora y también prosista, pues ya había publicado anteriormente una novela, *Pasar las líneas* (México: Mortiz, 1977).

El olvido de la vertiente poética de la escritora ha sido constante, incluso en las compilaciones y estudios sobre los poetas hispanomexicanos, a pesar de que a ella debemos la

primera antología totalmente dedicada a este grupo: la recogida en el número monográfico de la revista *Peñalabra*, publicada en Santander, en 1980, en la que seleccionó los poemas de cada autor y se incluyó entre los trece poetas escogidos. Sin embargo, el olvido al que ha sido sometida Francisca Perujo es particularmente evidente cuando en la siguiente antología dedicada al grupo, *Última voz en el exilio*, publicada por Susana Rivera en 1990, se decide excluir a Perujo y a la también poeta Angelina Muñiz-Huberman⁵². Bien es cierto, no obstante, que para esa fecha Perujo solo contaba con su primer libro de versos, *Manuscrito en Milán*. Habrá que esperar a 2003, a la antología de Bernard Sicot, *Ecos del exilio. 13 poetas hispanomexicanos*, para que se sitúe de nuevo a la autora entre los poetas del grupo; para esta fecha, Perujo ya ha publicado *El uso de la vida* (1994):

Última voz del exilio, acertadísimo título, [es] tal vez prematuro en cierta forma. A trece años de distancia está claro que las voces [...] de los más jóvenes –Gerardo Deniz, Francisca Perujo, Angelina Muñiz-Huberman, Federico Patán– no parecen, para mayor felicidad de sus lectores, querer menguar ni apagarse [...]. En cuanto a Francisca Perujo y a Angelina Muñiz-Huberman, al no figurar curiosamente –Xirau tampoco– en la antología de Susana Rivera, es necesario ahora rastrear con más atención la totalidad de sus libros [Sicot 2003: 19-20].

La última antología de poetas hispanomexicanos, realizada por Enrique López Aguilar y publicada en 2012, también recoge una selección de la obra poética de esta poeta.

La obra poética de Francisca Perujo merece, en mi opinión, el reconocimiento que no ha tenido por parte de la crítica y la investigación. Quizá uno de los problemas para la revisión de su poesía, aparte de la brevedad de su obra y de las fechas de publicación tardías, sea su originalidad o su diferencia respecto a sus compañeros en varios aspectos, aunque López Aguilar encuentra «algunas semejanzas» con la poesía de su amigo Rodríguez Chicharro, particularmente en «el tono entrecortado, el uso de guiones y ciertos ritmos

⁵² *Vid. supra*, p. 52.

enumerativos, aunque Perujo tiende a un paisajismo más bien inusual en Chicharro» [López Aguilar 2012: 339]. Por lo demás, en la poeta no encontramos como en Chicharro, en Nuria Parés o en Tere Medina los ecos de la Generación del 27, al menos, de una manera evidente; por otra parte, en Perujo es recurrente la presencia de Italia y sus enclaves, generalmente como excusa para la descripción de una emoción, de un sentimiento, de un momento vivido. Finalmente, en Nuria Parés y en Angelina Muñiz-Huberman el exilio es un tema recurrente, que se evidencia casi en cada poema, mientras que en Perujo, como veremos, el exilio parece ser una condición de la existencia y un recuerdo que va dejando trazas en su poesía, pero no se erige ya como tema determinante de la mayoría de las composiciones.

La misma Francisca Perujo explica su experiencia del exilio en su artículo “La lengua, lugar de identidad”, en el cual establece la lengua, en su caso, española, como refugio y señal de identidad, «por carencia de otro lugar común o social propio» [Perujo 1995: 399]. La escritora considera que la lengua, por su carácter permanente, puede oponerse a la provisionalidad que ha marcado su vida:

El sentimiento de provisionalidad [...] se arraigó muy hondamente por haber experimentado, a muy temprana edad, algo que se imprimía en la conciencia cuando la razón no podía aún acogerlo, explicárselo: que todo estaba trastocado, que cada cosa había perdido su lugar, que ya no había lugar, una casa, y que a nuestro alrededor todo dependía del azar. Es decir, la experiencia de la pérdida de algo que, como todo lo primordial, es insustituible. Primordial e insustituible, todavía más, cuando lo que nos rodeó después durante años, cambiaba continuamente, sin tiempos suficientes para fijar sitios, caminos, lenguas, rostros, errando sin hallar lugar estable [Perujo 1995: 400].

Resulta sencillo relacionar este párrafo con las palabras de Tomás Segovia, que consideró el exilio una condición de vida, esto es, un punto de partida, un elemento más de la existencia, como respirar, como ser hombre o mujer, como uno más de los sentidos. No obstante, existe una diferencia fundamental entre Tomás Segovia, Nuria Parés o Tere Medina, por ejemplo, y

Francisca Perujo: el recuerdo de la guerra. Perujo llega a México con solo cinco años, por lo que su recuerdo de España o de la guerra es difuso, en gran parte heredado de sus mayores, de las conversaciones en casa, de la relación con otros exiliados:

Yo no recuerdo la violencia directa y la ruptura de nuestro mundo de origen por la guerra. Era muy pequeña y me quedaron sólo en el primer nivel de la memoria algunas escenas nebulosas –que con los años se han vuelto casi míticas– y para siempre, eso sí, el penetrante presagio de las sirenas. Vino después saber, comprobar cada día que habíamos perdido un mundo, que quiere decir, un lugar, una casa, una relación con una sociedad de origen, un terreno propio [Perujo 1995: 401].

Poco a poco se construye en la autora una conciencia de dualidad, de pertenecer a dos mundos y a ninguno, que afectó a todos los escritores de su generación. Angelina Muñiz-Huberman dice a este respecto que el exilio les produjo «una pérdida de nacionalidad. Dio lugar a una generación ambigua que no encontró su acomodo dentro de la sociedad mexicana» [Muñiz-Huberman 1999: 155]. Los primeros recuerdos relativamente fijados de Perujo se refieren ya a esta condición dual:

De ese año, a caballo entre el 40 y el 41, tengo ya una memoria articulada, con la presencia perfectamente simultánea de dos mundos que, siendo ajenos el uno al otro, se compartían con naturalidad cotidianamente [...]. Hay algo que hace aún más compleja la esencia de la dualidad a la que me he referido, que ciertamente connota nuestra propia identidad, y es que nuestros contemporáneos españoles han vivido otra historia, otra realidad [Perujo 1995: 403-405].

En efecto: la historia de los que se quedaron en España y de los que marcharon a México ha sido muy distinta. Quizás por eso la obra de los hispanomexicanos no ha acabado aún de inserirse en ninguna de las tradiciones, ni en la española, ni en la mexicana. Y quizá también por esa falta de recuerdos de España y de la guerra, por esa llegada temprana a México y esas historias heredadas, Francisca Perujo ha dejado una impronta sutil del exilio y de la tierra perdida en su poesía.

IV.6.1. *El uso de la vida* (1994)⁵³

El tema del exilio se utiliza de manera directa en muy pocos poemas del poemario: “Herencia compartida” y “Primera memoria” son los principales, aunque como motivo, aparece veladamente en algunos otros versos, en general en relación con la memoria y con la identidad, sobre todo en la primera parte de la obra. Por ejemplo, en la segunda parte de “Imposibles rescates”, un poema amoroso, aparecen los siguientes versos: «yo sé que es imposible / —cada día— / no traicionar herencias» [Perujo 1994: 55]. ¿Se está refiriendo a lo heredado de sus mayores, de España, o se trata de otro tipo de herencia, más relacionada con el tema del poema? Se trata de pequeñas alusiones ambiguas que se encuentran diseminadas y que, a menudo, pueden o no estar relacionadas con el tema del exilio.

Seguramente el poema que mejor sintetiza los aspectos comentados sobre la dualidad de la condición exiliar y el olvido de la tierra perdida por parte de Francisca Perujo es “Herencia compartida”, cuyo título no deja de ser explicativo y ya refiere que no es únicamente su caso, sino que es una herencia que se comparte con alguien más. Comienza con un verso demoledor: «Mi padre, aquel mar, no volvió a verlo» (v. 1), que nos remite a la muerte del padre en el exilio, sin haber regresado a su país de origen. Se trata de un poema no estrófico y con ausencia de rima que se basa en los comentarios y recuerdos de las personas que rodearon a la escritora y también en las informaciones sobre la guerra: «—Veníamos andando desde Málaga / —decía la anciana—» (vv. 3-4); «—No llegó a la frontera, / tuvimos que dejarlo cerca de Figueras» (vv. 24-25). Se citan asimismo ciertas consecuencias imborrables e inolvidables de la guerra: «Los meandros del Ebro hoy tienen fecha / y guardan nombres. / Hay tapias de cementerios que todavía rezuman» (vv. 8-10). Sin embargo, lo más interesante es el tratamiento del olvido. La voz poética de Francisca Perujo expone cómo le es difícil recordar esa tierra del pasado, extraña, y cómo se le ha relatado todo lo que allí ocurrió:

⁵³ Se analiza aquí la edición mexicana de 1994, que incluye los poemas de *Manuscrito en Milán* (1984) y *El uso de la vida* (1992).

«Me decían que había nacido en una ciudad lejana, / más allá del océano, / pero ¿cómo era el muelle de que hablaban, / las calles, cada casa? / Y ¿el refugio a donde iba corriendo / la mano en la mano del abuelo? /—Cerca de San Francisco» (vv. 13-19). Es muy interesante ver cómo los huecos de la memoria, que son más amplios incluso que lo que permanece, se rellenan con las explicaciones de otros, los mayores, que sí lo vivieron; de ahí el uso de guiones indicando el diálogo, dando una respuesta a lo que no se conoce. Nótese también que parece quedar el recuerdo nebuloso delicadamente nombrado en la mano de abuelo, la mano que agarra a la pequeña para correr hacia el refugio que, este sí, no se reconoce en la memoria. También ha quedado el recuerdo eterno, como indica en “La lengua, lugar de identidad”, de las sirenas que avisaban de los bombardeos; es un mal recuerdo que, además, puede asaltarle en cualquier parte: «Para siempre el aguijón de la sirena, / erizando la piel, / para siempre en la carne, en plazas asoleadas, / mucho más tarde» (vv. 20-23).

La segunda parte del poema se aleja de estos recursos para presentar otro momento de la historia del exilio: la espera en el puerto, frente al mar, del barco que había de socorrer a los que querían escapar, mientras desde tierra adentro se acercaba el bando que sería ganador de la guerra. El efecto devastador de la imagen se construye a través de la contraposición del paisaje primaveral, en su eterna quietud, y los que esperan andrajosos una esperanza en el horizonte. Los que no pueden aguantar la espera prefieren, entonces, morir: «Muchos prefirieron el mar sin barcos» (vv. 28-41). Mas este relato, como los recuerdos anteriores, no es más que una historia que los mayores en edad han transmitido a la voz poética desde la infancia, una herencia que, como dice el título, es compartida por todos los niños de la generación. Los dos últimos versos de poema son sucintos: «¿Olvidar? / ¿Qué?» (vv. 42-43), y pueden interpretarse de diversas maneras: no puede olvidarse lo que nunca se conoció; no hay nada de lo heredado que deba ser olvidado; o no puede olvidarse algo que forma parte de la esencia de esta generación, el haber crecido con esos recuerdos aprendidos.

El segundo poema que trata de forma explícita el tema del exilio y de su herencia es el titulado “Primera memoria”, cuyo título, de nuevo, resulta revelador respecto al contenido del poema. La voz poética utiliza la primera persona del plural, tal vez incluyendo a toda la generación hispanomexicana. La primera estrofa, de carácter metafórico, utiliza la palabra “raíces” en relación al árbol para identificar los orígenes: «Nos afloran raíces sin corteza. / Al revolver la tierra / habían pelado la raíz añosa / del olivo ligur:» (vv. 1-4). Se trata de una metáfora algo extraña, puesto que las raíces no tienen corteza. Es relevante el “habían”, indicando unos causantes de estas raíces defectuosas, que podemos identificar con los que habían provocado el exilio español a México: el alzamiento franquista. El recuerdo de esa lucha pervive en la memoria, pero de una manera falsa, pues, como en el poema anterior, son luchas conocidas a través de otros: «Nos acosan heroicos dolores. / Una palabra, / un nombre, / nos ponen en los ojos / imágenes de vidas que no hemos conocido» (vv. 8-12). Por otra parte, es una ilusión y un recuerdo que no puede evitarse ni dejar de seguirse, y que en el fondo se parece al “nacimos viejos” que nombraba Nuria Parés [Parés 1959: 69], pues es una vida que se vive a través de otros, más viejos, más cansados: «Perseguimos difíciles pasados. / Sentimos hoy / ¿morimos? / en otros nuestro antiguo despojo» (vv. 19-22).

Los supervivientes del exilio, ya sea el de México, el exilio interior o cualquier otro, están unidos por una circunstancia específica: el exilio es una condición de vida, palabras de Tomás Segovia que Francisca Perujo parece retomar en sus versos: «lo sabemos, / el destierro es esencia, / sí / es una condición de cada día» (vv. 29-32). Sin embargo, el último verso del poema parece querer dar por finalizado todo el asunto, acabar con la herencia compartida, romper con el nosotros que unifica a todos bajo la losa del exilio, y vivir en el presente, donde está, por fin, la alusión a una segunda persona individual: «Pero tu cuerpo es hoy» (v. 33). “Tu” que puede ser interpretado, nuevamente, de varias formas: quizá encarna a la voz poética, que por fin se individualiza respecto del resto de los que viven en esa memoria

heredada; o puede ser la persona que lleve a la voz poética a la salvación, a escapar de todo lo anterior, la que sea capaz de llevar a los anclados en esos recuerdos al presente individual. En cualquier caso, se trata de una toma de conciencia, de una especie de renuncia a permanecer en esa manera de encarar el mundo y la propia personalidad del poeta, olvidando todo lo demás.

En el resto de los poemas de *El uso de la vida* el exilio está, como se han indicado, presente como trasfondo vital. Así ocurre en “Viaje de invierno”: «Las voces / ecos de otras voces. / Las palabras / ¿cuántas veces las mismas? / Aquel verde / ¿habrá sido igual?» (vv. 2-7); en “Márgenes”: «¿Quién tiene una orilla cierta, / aquí, / ahora?» (vv. 9-11); en “Los signos acertados”: «Un tiempo que no he visto. / Detenido lugar para siempre perdido» (vv. 14-15); en “Imposibles rescates”: «Yo sé que es imposible / —cada día— / no traicionar herencias» (vv. 12-14). Es curioso el poema “Calle de Leyva”, que parece recordar un momento en España, pero no sabemos si es una historia del exilio o una visita posterior: «Dos damas/ —españolas— / sobre un tablero / —inglés—» (vv. 1-4). Pero Francisca Perujo es, de las poetas hispanomexicanas que aquí se trabajan, la que se adapta con mayor perfección a esa máxima de la crítica que dice que el exilio se fue diluyendo en la obra de los hispanomexicanos. Muchos de sus poemas tratan de amor, un amor tranquilo anclado en el sentimiento poético, como en “Remotos presagios”: «Antes quizá sabía / —el recuerdo no vale— / hoy no sé qué amo en ti. / ¿Es el amor de entonces, / o el amor de otro amor?» (vv. 13-17); o en “Arte de amar”: «Espera amor que espera / en un tiempo en el aire suspendido» (vv. 1-2). Otras veces el poema se dedica a describir el paisaje o pequeños aspectos de la naturaleza o de la ciudad, sobre todo, italiana; a este respecto dice López Aguilar que tiende al paisajismo [López Aguilar 2012: 339].

Finalmente, ¿qué puede comentarse en torno al estilo? De nuevo López Aguilar reseña brevemente que predomina el ritmo entrecortado, el uso de guiones y la enumeración, a lo que

habría que añadir la interrogación retórica, de un uso muy frecuente. Muchos de sus poemas terminan, además, con un tono sentencioso que resuelve el problema o la duda planteada en el poema a manera de cénit poético: «¿Quién puede ver los nudos y los hilos / la impecable atadura / que trama con urdimbre va tejiendo? / No basta la razón para la vida» (“Arte de amar”, III, vv. 8-11). Los poemas de Francisca Perujo son reposados, y dejan con la sensación de que la poeta ha estado contemplando la tarde, la ciudad, su memoria, y ha ido desgranando pensamiento meditados, uniformes, reposados. Como Angelina Muñiz-Huberman, muy lejos de Nuria Parés o de Tere Medina, el tono es apacible y nunca se eleva con pasión o furia. Las palabras, de cuidada elección, se engarzan formando imágenes que el intelecto reconoce fácilmente: «La tarde azafranada quema nubes / y el campo adormecido despereza» (“Septiembre de Monteccio”, vv. 7-8). Y, sin embargo, puede darse la razón a Mateo Gambarte cuando considera sus poemas la primera expresión poética de un futuro brillante que no prosperó⁵⁴: no encontramos una evolución poética clara, y aunque presenta versos de innegable belleza —particularmente hermosos, a veces por su sencillez, son algunos versos amorosos como «Hoy miraba las hojas del castaño / y te hallaba en las más encendidas» (“Quehacer de amor”, vv. 1-2)—, a veces las imágenes y metáforas se hacen demasiado endebles, primerizas. Eso no sería un problema si Perujo trabajara dentro de un estilo como el de la generación del 27, que ya tiene muy marcados sus principales símbolos, pero la poeta intenta hacer una poesía más cercana a nuevos rumbos poéticos contemporáneos a su escritura —de ahí el ritmo entrecortado, la ausencia de metro y rima—, por lo que a veces sus asociaciones resultan un tanto bruscas: «Es un tiempo de agujeros / huecos en medio de la vida / rellenos de instantes empañados» (“Huecos del tiempo”, vv. 1-3). En definitiva, pequeñas inconsistencias que si fueran de una obra inicial, que luego se va depurando en una dilatada carrera poética, parecerían menos relevantes. Pero esto es todo lo que tenemos de la

⁵⁴ *Vid. supra*, p. 80.

poeta. Quizá habría que hablar de una especie de maldición circular: cuando la obra no es leída, comentada y apreciada, el poeta no ve sus altibajos y o bien no evoluciona, o bien detiene su carrera poética, desilusionado con la poca trascendencia que ha conseguido su obra. Es, por supuesto, una suposición, pero las innegables virtudes de la poesía de Perujo hubieran podido producir, en obras sucesivas, altas cotas poéticas que, lamentablemente, ya no podremos conocer.

IV.7. Algunos otros nombres de mujer

El canon literario, por su propia razón de ser, ha dejado de lado algunas mujeres hispanomexicanas que escribieron poesía y, por una razón u otra, no han sido incluidas en antologías o no han sido comentadas y estudiadas. El caso más evidente es el de Tere Medina, que ya ha sido comentado. También se ha citado a Mada Carreño, que no pertenece por edad a la generación, pero publicó al mismo tiempo que los hispanomexicanos, en una línea muy cercana a la mística⁵⁵. Pero también pueden citarse algunos nombres que, a pesar de tener una obra poética escasa, casi testimonial, merecen ser incluidas en este estudio de mujeres poetas hispanomexicanas.

IV.7.1. Michèle Albán

Michèle Albán es fundamentalmente conocida por haber sido la primera esposa del poeta hispanomexicano Tomás Segovia, con quien tuvo a su primer hijo, Rafael Segovia Albán. De hecho, ha sido la esposa de tres premios Villaurrutia: Tomás Segovia, Juan García Ponce y Salvador Elizondo. Sin embargo, no es tan conocido que en su época de noviazgo con Segovia Michèle Albán publicó ocho poemas en la revista *Hoja*. Esta revista, fundada por el poeta valenciano, dedicaba cada número a un poeta de su grupo.

⁵⁵ *Vid. supra*, p. 53.

A través de una entrevista llevada a cabo por Bernard Sicot a Marie Anne (Annie) Alban, hermana de Michèle [Sicot 2006], pueden reseguirse brevemente las circunstancias de la llegada de ambas a México. Su abuelo paterno, un ingeniero francés, inició en Torrelavega (Santander) una fábrica de productos químicos; mientras que el abuelo materno, también francés, vivía en Valencia. Las hermanas pasaron su infancia a caballo entre Francia y España, aunque recibieron una educación fundamentalmente francesa, hasta que en 1933 se instalan en Valencia con su madre, que se acaba de divorciar de su padre, y Annie, la mayor, asiste al Instituto Escuela. Iniciada la guerra viven la escasez de alimentos, la lucha por la causa y la victoria de Franco: el último día de la guerra se refugian en la embajada francesa, y son enviadas por barco al país galo, donde se reencontraron con su padre. Allí continúan su educación durante dos años, cuando estalla la Segunda Guerra Mundial: «recuerdo mi desazón y el terror que las sirenas del primer simulacro de un ataque despertaron a mi hermana Michèle —que era una niña— al recordar los bombardeos de Valencia» [Sicot 2006: 200]. Huyen entonces a Marsella, hasta que en 1942 se embarcan hacia Casablanca, con la idea de escapar a México. Las dos hermanas estudiaron en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Annie participó activamente, junto con su marido, Jacinto Viqueira, en la fundación de la revista *Presencia*; mientras que Michèle colaboró con Segovia en el desarrollo de *Hoja*, donde publicó sus poemas⁵⁶.

Los ocho poemas de Michèle Albán en *Hoja* nunca han sido recopilados en un poemario o antología⁵⁷. En ellos la poeta suele partir de un yo lírico en primera persona que en la primera parte ahonda en la propia evolución del ser, mientras que en la segunda explora la relación con la poesía. Así, el primer poema expone un frágil equilibrio: «Este equilibrio en

⁵⁶ Annie Albán no publicó en *Presencia*, aunque reconoce que alguna vez ha escrito poesía y está «guardaba en un cajón». No obstante, existe la constancia de que en 2005 se publicaron algunos poemas y textos en prosa de Annie Albán en *Cada quién con sus demonios*, México: Ediciones Mixcóatl. Sin embargo, ha sido imposible acceder a dicha obra, de tiraje muy limitado. Por otra parte, la tardía publicación de estos textos parece alejarlos del objetivo de este estudio.

⁵⁷ Pasa su lectura, *vid.* “Anexo”, p. 149.

el tiempo, / en las ramas, en mi cuerpo; / este equilibrio de hoy / que nada rompe» (vv. 1-4); el segundo manifiesta un nacimiento a la vida a través del autodescubrimiento personal: «Estoy naciendo. / Mi cuerpo se abre» (vv. 5-6); y el tercero expone como causa de ese renacimiento el encuentro con un lugar en el mundo: «Porque he encontrado mi sitio / exacto. / todo se me ha vuelto luz» [sic] (vv. 1-3). Los poemas del cuarto al séptimo personifican la poesía para entablar diversas relaciones, como la espera en el poema cuatro, donde se identifica a la Poesía con la Palabra, en una línea que apunta a la poesía como revelación, en la estela de Ramón Xirau o Angelina Muñiz-Huberman: «tus susurros serán palabras; / tu presencia, palabras; / tu temblor, mi temblor: Palabra» (vv. 6-8). En el poema cinco se canta la búsqueda incesante de la poesía en las grandes cosas, para luego encontrarlas en lo sencillo, lo insignificante: «Te he buscado en el cielo / y te he encontrado en la tierra, / en todo lo pequeño» (vv. 1-3). Los poemas cinco y seis son pequeños aforismos sobre la poesía, cuya esencialidad podría recordar al haiku, pero sin su formalidad métrica: «Aroma, / flor que huye» (poema 7). El último poema está dirigido a una rosa, y en él se establece cómo deshojarla, desentrañar su esencia, implica su desaparición: «Con el último pétalo, / con el último aroma / se fue la rosa» (vv. 3-5).

La poesía publicada de Michèle Albán es a todas luces sencilla, tanto formal, como temáticamente. Se trata de una poesía que se aleja de las preocupaciones de otros y otras poetas hispanomexicanos, sobre todo en su etapa inicial, para centrarse en una exploración del yo y su relación con la poesía. Es, obviamente, un primer intento, pero puede achacarse a varios de sus versos cierta falta de ritmo y, en general, un manejo deficiente de la intensidad lírica. La vertiente aforística, por otra parte, favorece una caída en ciertos lugares comunes. En general, habría que inclinarse por tomarlos como poemas de experimentación, de búsqueda del tono y el estilo lírico y poético. Un bonito intento, en cualquier caso, pero que no alcanza grandes logros ni mayores aciertos literarios.

IV.7.2. Maruxa Vilalta

Una de estas mujeres sí es muy conocida, pero por su obra dramática: se trata de Maruxa Vilalta, cuyo nombre real fue María Vilalta Soteras. Nacida en Barcelona en 1932, llega a México en 1939 y, tras su paso por el Liceo Franco Mexicano, estudia en Filosofía y Letras de la UNAM, como tantos otros hispanomexicanos. Su carrera teatral comenzó en 1960 con el estreno de *Los desorientados*, y desde entonces ha recibido numerosos galardones, entre ellos, mejor obra del año de 1970, 1975 y 1978. Ha muerto recientemente, el 19 de agosto de 2014. Su inclusión en este estudio se debe a que tuvo coqueteos con la poesía: en 1969 publicó dos poemas, “Concierto de los ahorcados” y “El deshabitado”, en *Diorama de la Cultura* (p. 6, 2 de marzo de 1969); y en 1975, un poema titulado “El otro” en la *Revista de Bellas Artes* (nº 24, noviembre de 1975). Nunca han sido recogidos en antología alguna⁵⁸. Los poemas de Maruxa Vilalta se acercan formalmente a la línea de Muñiz-Huberman y Francisca Perujo, en cuanto se alejan de las formas tradicionales para experimentar con la métrica, la rima —en realidad, con su ausencia— y el ritmo, pero es una poesía más rompedora, de asociaciones y polifonías, con más evocación que coherencia semántica e imágenes próximas al surrealismo.

Así, “Concierto de los ahorcados” parece cantar al peso que la memoria de los muertos ejerce sobre los que los recuerdan, mediante la descripción de un concierto de ahorcados que producen ruido y furia: «Que nadie se niegue, que lo oigan todos: / es el gemir de los ahorcados que a todo resta importancia» (vv. 35-36); por ciertas asociaciones, podría relacionarse con los muertos y los vivos de la guerra civil española: «Es el concierto de los ahorcados / —sus mujeres, sus hijos, sus perros—; / es el terrible concierto / que día y noche se escucha vibrar / Retumba. / Su eco, eco, eco, eco... / ¡cómo repercute, / de extremo a extremo de la Tierra, / de mar a mar!» (vv. 1-9). “El deshabitado”, por su parte, parece exponer como el materialismo y sus discursos (“las palabras y las cosas”) han deshumanizado

⁵⁸ Para su lectura, *vid.* “Anexo”, pp. 153.

al ser humano, que les ha abierto sus puertas de par en par: « todo, todo, todo lo invadieron y todo lo royeron / las palabras y las cosas; / las vísceras y la boca / y también el corazón: / la sonrisa, se la quitaron primero» (v. 29-33)».

Finalmente, “El otro” es un curioso poema en forma de diálogo entre dos personajes que observan al “otro”, ser que parece identificarse con el poeta, y que van a venir a llevárselo los distintos poderes de la tierra: “los monjes, vendrás los Reyes los Papas”. Sin embargo, los observadores no hacen nada para mitigar el dolor del preso, al que, además, van a “cortarle el pelo”. La distribución gráfica del poema es también peculiar:

pretende hacer versos es peligroso vendrán por la tarde a llevárselo
lo encerrarán
seguramente
vamos a hablar con él antes de que lo encierren
no
lo matarán
seguramente
nos delatará antes de morir
no dirá nada
entonces dame las tijeras vamos a cortarle el cabello

La poesía de Maruxa Vilalta se quedó, como puede verse, en una breve experimentación. Sin embargo, merece la pena detenerse en ella para comprobar su interés por la poesía y su capacidad para innovar: son tres buenos poemas que nos indican las posibilidades que hubiera tenido su autora como poeta. Vilalta prefirió el teatro, donde dio excelentes frutos, pero hubiera sido interesante conocer qué hubiera podido escribir en el campo de la poesía.

V. Conclusiones

Es difícil considerar que en una obra cuya orientación es la recuperación y la valoración de las mujeres de un grupo poético pueda llegarse en algún momento a una conclusión definitiva: siempre quedan, por una parte, aspectos por considerar y poetas por descubrir; por otra, todavía pueden aparecer nuevas e interesantes novedades literarias, como parece que nos brindará durante bastante tiempo Angelina Muñiz-Huberman, cuya aportación a la poesía parece no querer detenerse. Por lo mismo, estas conclusiones no pueden ser más que la constatación de algunas líneas de análisis que han ido surgiendo en el recorrido establecido para conocer la obra de las poetisas hispanomexicanas.

En primer lugar, parece claro que las mujeres dedicadas a la poesía en el grupo hispanomexicano no conforman en sí mismas un grupo independiente: su labor poética sólo puede explicarse en función de la relación con el grupo general y de su experiencia vital y literaria particular. Entre ellas apenas han existido nexos de unión, incluso es probable que la mayoría no se leyeron entre sí, al menos hasta años después de sus primeras publicaciones, y sólo en algunos casos. Así, Angelina Muñiz-Huberman reconoce haber leído con interés la obra de Nuria Parés, pero sus estilos apenas presentan similitudes; Tere Medina, como se ha establecido, ha sido objeto de un profundo desconocimiento por parte de sus compañeros y compañeras; sólo podemos intuir que Francisca Perujo quizá conociera a Muñiz-Huberman y a Parés, pero esa posibilidad no se ha reflejado en su obra poética; y la obra menor de Michèle Albán y Maruxa Vilalta en el ámbito poético no parece tener una relación directa con el resto de las poetisas, fundamentalmente por su brevedad.

En segundo lugar, si bien es cierta esa desconexión entre las poetisas, no es menos cierto que pueden identificarse aspectos en común en su obra poética. En este sentido, pueden establecerse dos lineamientos claros: una tendencia a las formas tradicionales de la poesía

española, que bebe directamente de la obra de la generación anterior, esto es, la generación del 27; y una tendencia abierta a los cambios producidos en la literatura mexicana en torno a la mitad del siglo XX, sobre todo en el aspecto formal, que entroncaría con las innovaciones poéticas asumidas por la generación mexicana de Medio Siglo. En la primera tendencia habría que situar a Nuria Parés y a Tere Medina, mientras que en la segunda se encuadrarían Angelina Muñiz-Huberman, Francisca Perujo y las incursiones de Michèle Albán y Maruxa Vilalta. Esta separación se debería fundamentalmente a dos aspectos: la edad de las autoras y la adscripción a un grupo literario en particular. Así, Tere Medina y Nuria Parés son las mayores de la generación y tienen una experiencia en primera persona de España, de la guerra y del exilio, pues llegan a México con quince años; ambas se apartan de la formación académica en el país de llegada y no asisten a los colegios de los exiliados ni a la facultad de Filosofía y Letras, y las dos, aunque en mayor medida Nuria Parés, mantuvieron una relación directa con la primera generación exiliada, con la que se identificaron, asumiendo un estilo más cercano a la generación del 27 que estos representaban en su mayoría. Frente a ello, Angelina Muñiz-Huberman, Francisca Perujo, Michèle Albán y Maruxa Vilalta llegan a México siendo muy niñas y la mayor parte de lo conocido del país de origen se adquiere a través del relato familiar y social. Todas ellas pasaron o por los colegios de los exiliados, o por la Facultad de Filosofía y Letras, o por ambos; y la relación con los poetas de la primera generación exiliada fue mucho más laxa, pues establecieron lazos intelectuales y de amistad mayormente con los miembros de su propia generación, en su mayoría cercanos a los poetas que estaban emergiendo en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ello explicaría que su poesía presentara innovaciones formales y estilísticas que no aparecen en Parés y Medina, al menos hasta una etapa tardía de su producción poética.

No obstante, no hay que olvidar que existen ciertos aspectos comunes en todas ellas, sobre todo en cuanto a la lectura de la poesía española de la generación del 27 y del Siglo de

Oro, que se manifiesta sobre todo en ciertas imágenes, en numerosas metáforas (el camino, el mar, la tarde), y en muchas intertextualidades —que se observan claramente en Angelina Muñiz-Huberman—. Además, este recorrido ha incidido en el hecho de que en el caso de las poetisas hispanomexicanas el exilio ha sido una fuente constante de creación poética. Si bien López Aguilar [2012] no considera el tema del exilio como propio de la generación, aunque reconoce que está presente en algunos de sus integrantes, el estudio de las mujeres del grupo nos permite apuntar que el exilio sí es un tema para todas ellas, si bien en grados diferentes. Así, es evidente que el exilio es piedra de toque de Nuria Parés, Tere Medina y Angelina Muñiz-Huberman. El caso de Francisca Perujo refleja el hecho de que sea la más joven de la generación y el tema del exilio decae en importancia; sin embargo, ha podido comprobarse que está presente en varios de sus poemas de manera directa, mientras que se manifiesta en ciertas alusiones en muchos otros. E incluso en la brevedad de la obra poética de Maruxa Vilalta puede encontrarse la referencia al exilio. Por todo ello, puede afirmarse que en el caso de las mujeres de la generación el exilio sí se convierte en un motivo fundamental de la creación poética.

Existe, por otra parte, otra tendencia casi general en las poetisas de la generación hispanomexicana, con la excepción de Francisca Perujo: la presencia de imágenes poéticas relacionadas con Dios y con la poesía mística, sobre todo, la del Siglo de Oro español. Se trata de un uso literario que se deslindaría, por ejemplo, de la búsqueda religiosa de Dios a través de la experiencia estética que sí desarrolla otro poeta y filósofo hispanomexicano, Ramón Xirau. Así, Nuria Parés interroga en varias ocasiones a Dios por la situación del exilio, o expone el diálogo entre Dios y León Felipe a la muerte de éste, y Angelina Muñiz-Huberman, que también se declara no creyente, presenta un verdadero interés por la mística y sus imágenes en toda su obra, donde la referencia a lo divino es constante. Esta línea, curiosamente, entronca con una larga tradición española que relaciona mujer y literatura

mística, que en la generación posterior tiene su exponente en Ernestina de Champourcin y se encuentra también en Mada Carreño. México tampoco es ajeno a esta aparente relación de las poetas con la poesía mística, si se tiene en cuenta que Concha Urquiza, una de las primeras voces de mujer en la poesía mexicana del siglo XX, es reconocida como Rosario Castellanos como la mística más grande en México desde Sor Juana Inés de la Cruz.

Finalmente, como se ha venido planteando a lo largo de este estudio, se constata que la obra poética de las mujeres del grupo hispanomexicano es una gran desconocida, no sólo en el ámbito mexicano, sino también en el seno de la generación. Sólo Nuria Parés y Angelina Muñiz-Huberman han conocido cierto éxito, pero con matices: si bien Parés disfrutó de una gran relevancia literaria cuando publicó sus obras, su fama se extinguió paulatinamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, caso que podría explicarse por el paulatino declive del interés por el exilio y de la influencia intelectual de la primera generación exiliada; mientras que Muñiz-Huberman es conocida y reconocida por su obra literaria en prosa, fundamentalmente novela y ensayo, pero la crítica parece haber olvidado una sólida carrera poética fundamentada en diez poemarios y numerosos poemas sueltos que se han publicado ininterrumpidamente hasta hoy. Ahora bien, la mayor parte de estas poetas ha tenido dificultades para aparecer en las diversas antologías—incluso Angelina Muñiz-Huberman no es incluida en la de Susana Rivera—, y sólo la última de ellas, la de López Aguilar (2012), recoge finalmente a las tres que se han considerado más habitualmente dentro de la generación: Nuria Parés, Angelina Muñiz-Huberman y Francisca Perujo. El caso de Tere Medina, por su parte, es un fantástico exponente de cómo la falta de pertenencia a un grupo intelectual definido es motivo de un olvido absoluto tanto dentro como fuera de la generación, ya que su obra poética es prácticamente desconocida para el público mexicano, transterrado o español.

Por todo ello, o más bien a pesar de todo ello, considero que las poetas hispanomexicanas merecen un reconocimiento mayor del que la historia literaria parece haberles reservado. Su obra presenta indudables aspectos de gran calidad, y es en muchos casos un testimonio privilegiado de la experiencia de la segunda generación del exilio español en México. Literariamente presentan grandes aciertos y aspectos realmente originales no sólo en el ámbito de su generación, sino también en el de la literatura mexicana del siglo XX, y si bien se están produciendo interesantes e innovadoras nuevas aproximaciones a la obra de los poetas hispanomexicanos, creo que resulta indudable que esta revalorización del grupo sería incompleta si no tuviera en cuenta las particularidades de estas poetas. Así mismo, un recorrido por la evolución de la voz poética femenina en la literatura mexicana del siglo XX no debería entenderse sin la incorporación de la obra de Parés, Medina, Muñiz-Huberman y Perujo, pues con su labor han colaborado al establecimiento definitivo de la poesía escrita por mujeres en México. Puede que no sea una poesía de grandes premios, de fastuosos reconocimientos o de un supremo alcance. Pero fue Octavio Paz el que dijo algo que merece la pena reflexionar a la hora de afrontar poetas como éstas, poco conocidas por público y crítica: «Cada poema es único. En cada obra late, con mayor o menor grado, toda la poesía. Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro». Y, en este sentido, puedo afirmar que la obra de Nuria Parés, Tere Medina, Angelina Muñiz-Huberman y Francisca Perujo es única, llena de poesía latente, y absolutamente capaz de dar al lector interesado tanto en el exilio como en la vida aquello que pretende encontrar.

Bibliografía

- AA. VV. (1898). *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII, XIX*. Antología formada por encargo de la junta de señoras correspondiente de la exposición de Chicago. México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento. Edición electrónica: < <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080013770/1080013770.html>>.
- Aboites Aguilar, Luis *et alii* (2008). *Nueva historia mínima de México ilustrada*. México: El Colegio de México.
- Artís E., Gloria (1979). «La organización social de los hijos de refugiados en México, D. F.», en Miret, Victoria [Ed.]. *Inmigrantes y refugiados españoles en México (siglo XX)*. México: La Casa Chata-Centro de Investigaciones Superiores del INAH, pp. 295-333.
- Aznar, Manuel [Coord.] (1997): «Cultura y literatura del exilio republicano español de 1939 en México». *Taifa. Monográfico sobre el exilio español en México (1939-1977)*, 2ª época, núm. 4. Barcelona, pp. 15-40.
- (1997): «El exilio teatral español en la escena mexicana». *Taifa. Monográfico sobre el exilio español en México (1939-1977)*, 2ª época, núm. 4. Barcelona, pp. 173-195.
- Albornoz, Aurora de (1977). «Poesía de la España peregrina. Crónica incompleta», en Abellán, J. L. [Coord.]. *El exilio español de 1939*. Madrid: Taurus, vol. IV, pp. 11-108.
- Bados Ciria, Concepción (2007). «Republicanas exiliadas en México (III). Nuria Parés», en *Rinconete*, 23 de marzo de 2007. Centro Virtual Cervantes. Edición electrónica: < http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_07/23032007_01.htm>
- (2009). «Los intelectuales de la Edad de Plata (7). La Edad de Plata y la Misoginia», *Rinconete*, 5 de marzo de 2009. Centro Virtual Cervantes. Edición electrónica: < http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_09/05032009_02.htm>

- Batis, Huberto (1984). *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Bernárdez, Mariana (1993). «En el centro del exilio. Entrevista con Angelina Muñoz», en *La Jornada Semanal*. Suplemento Cultural. México: 12 de septiembre de 1993. Edición electrónica:
<http://medina502.com/bernardez/entrevistas/angelica_muniz.php>
- (2014). «Del aire y su memoria. Una entrevista perdida», en *Periódico de poesía*, n° 69, mayo 2014. Edición electrónica:
<http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=471&Itemid=..>
- Blanco Aguinaga, Carlos (2002). «El exilio español en México: acogida y respuestas», en Pérez Alcalá, Eugenio y Medina Casado, Carmelo [Ed.]. *Cultura, Historia y Literatura del exilio español de 1939*. Actas del Congreso Internacional “Sesenta años después” (Andújar, Jaén, 1999). Jaén: GEXEL-Universidad de Jaén, pp. 95-112.
- (2006). «La cuestión de la vuelta en los poetas del exilio mexicano», en *Ensayos sobre la literatura del exilio español*. México: El Colegio de México.
- (2011). «Últimas y muy parciales meditaciones sobre el exilio en México», en Aznar Soler, Manuel y López García, José Ramón [Ed.]. *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: GEXEL-Renacimiento, pp. 57-66.
- Caballero Wangüemert, María (2003). «Género y literatura hispanoamericana», en *Feminismo/s*, n° 1, junio, 103-116.
- Cantú, M. [Entrevistadora] (2011). *Nuria Parés. Poesía, vida y exilio*. Realización de J. Torres Parés. México: Comunicaciones Oasis, DVD.
- Carballo, Emmanuel (2005). *Diario público 1966-1968*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Castañón, A. (2012). “A tientas liminares”, en Muñiz-Huberman, A. (2012). *Rompeolas. Poesía reunida*. Prólogo de Adolfo Castellón. México: FCE.
- Corte Velasco, Clemencia (2010). «*Memorias del exilio* de Tere Medina-Navascués: ficción y memorias del exilio español de 1939 en México», en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* . México: Universidad de Puebla, 25 febrero 2010, edición electrónica: < <http://alhim.revues.org/3165>>.
- Curiel Defossé, Fernando (2008). *Siglo veinte@lit.mx. Amplio tratado de perspectiva generacional*. México: UNAM.
- Fagen, Patricia W. (1973). *Transterrados y ciudadanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1ª ed. en español.
- Fagundo, Ana María (1995). *Literatura femenina de España y las Américas*. Madrid: Fundamentos.
- Fernández Urtasun, Rosa (2008). «Ernestina de Champourcin», en *Poesía Digital*. Ed. electrónica: < <http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=documento&id=32>>
- Fuentes, Carlos (1971). «Biografía de una década: 1953-1963», en *Tiempo mexicano*. México: Mortiz, 1973, 5ª ed.
- García de Fez, Sandra (2011). «México y España en los discursos identitarios de los colegios del exilio en la Ciudad de México (1939-1950)», en Aznar Soler, Manuel y López García, José, *op. cit.*, pp. 267-274.
- García López, Ana Belén (2010). «Las heroínas calladas de la Independencia Hispanoamericana», en *Mujer e Independencias Iberoamericanas*. Actas del II Congreso Internacional. Madrid: CVC-La Mirada Malva. Edición electrónica: <http://cvc.cervantes.es/literatura/mujer_independencias/garcia.htm>.
- García Marín, José Luis [Ed.] (2004). *Poetas del Novecientos: entre el Modernismo y la Vanguardia (Antología)*. Tomo I: De Fernando Fortún a Rafael Porlán. Alicante:

- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital basada en la de Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2001.
- <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/poetas-del-novecientos-entre-el-modernismo-y-la-vanguardia-antologia-tomo-i-de-fernando-fortun-a-rafael-porlan--0/>>.
- Golubov, Nattie (2012). *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*. México: UNAM.
- Gracia, Jordi (1997): «El ensayo en el exilio español en México». *Taiifa. Monográfico sobre el exilio español en México (1939-1977)*. 2ª época, núm. 4. Barcelona, pp. 41-56.
- Granillo Vázquez, Lilia y Hernández Palacios, Esther (2005). «De reinas del hogar y de la patria a escritoras profesionales. La edad de oro de las poetisas mexicanas», en Clark de Lara, Belem y Speckman Guerra, Elisa [Ed.]. *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. México: UNAM, pp. 120-152.
- Hind, Emily (2003). «Entrevista con Angelina Muñiz-Huberman», en *Entrevistas con quince autoras mexicanas*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Huidobro, Sergio (2010). «Embriagada de Dios: Concha Urquiza, rescatada del olvido», en *Milmesetas*. Méxoco: 24 de enero de 2010. Edición electrónica: <<http://www.revistamilmesetas.com/embriagada-de-dios-concha-urquiza-rescatada-del-olvido>>.
- Jiménez Moreno, Wigberto (1974). *El enfoque generacional en la historia de México*. México: Ediciones del Seminario de Cultura Mexicana.
- Jofresa, Sílvia y Álvarez, Carlos (1997): «La narrativa del exilio español». *Taiifa. Monográfico sobre el exilio español en México (1939-1977)*. Barcelona, 2ª época, núm. 4, pp. 57-80.
- Jofresa Marquès, Silvia (1999). «Presentación», en Muñiz-Huberman, Angelina. *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. Barcelona: GEXEL/UNAM.

- Kozer, José (1998). «Palabras para nuevos reinos», en Muñiz-Huberman, Angelina (1998). *La sal en el rostro*. México: UAM, p. 9.
- Leyva, José Ángel (2013). «Angelina Muñiz-Huberman. Siempre seré “La Otra”», en *La Otra. Revista de poesía + Artes Visuales + Otras letras*. México, núm. 19, año 5, abril-junio 2013, pp. 75-82.
- Lida, Clara E. [Comp.] (1994). *Una inmigración privilegiada: comerciantes, empresarios y profesionales españoles en México en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alianza
- (1997). *Inmigración y exilio. Reflexiones sobre el caso español*. México: Siglo XXI-Colegio de México.
- (2009). *Caleidoscopio del exilio. Actores, memoria, identidades*. México: El Colegio de México.
- López Aguilar, Enrique (2012). *Los poetas hispanomexicanos*. México: UAM.
- López, José Ramón; Gálvez, Pascual y Eduard Fermín Partido (1997): «La poesía del exilio literario español». *Taiifa. Monográfico sobre el exilio español en México (1939-1977)*. 2ª época, núm. 4. Barcelona, pp. 81-115.
- Lozano Herrera, Rubén (2006). «Memoria, novela e historia: *Las batallas en el desierto* y algunas posibilidades de acercamiento al estudio del pasado», en Verani, Hugo J. [*et alii*]. *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. México: Siglo XXI, pp. 138-153.
- Marías, Julián (1989). *Generaciones y constelaciones*. Madrid: Alianza.
- Martínez Carrizales, Leonardo (2008). «La Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso», en Gómez Carro, Carlos y Sánchez Valencia, Alejandra [Coord.]. *Tema y variaciones de literatura*. México, UAM-A, nº 30.
- Mateo Gambarte, Eduardo (1991a). «El escritor exiliado y el público», en *Cuadernos Americanos*. México: UNAM, Año V, Vol. 2, nº 26, marzo-abril, pp. 164-184.

- (1991b). «La segunda generación del exilio español en México», en *Notas y estudios filológicos*. Pamplona: UNED, nº 6, pp. 127-145
- (1992a). «Angelina Muñiz-Huberman: escritora hispano-mexicana», en *Cuadernos de Investigación Filológica*. Universidad de la Rioja, vol. 18. Edición electrónica: <<https://publicaciones.unirioja.es/ojs-2.4.2/index.php/cif/article/view/2319>>
- (1992b). «Segunda generación del exilio español en México: la presencia del exilio en su obra», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*. Madrid: Fundación Universitaria Española, nº 16, pp. 79-104.
- (1996). *El concepto de generación literaria*. Madrid: Síntesis.
- (1996). *Literatura de los «niños de la guerra» del exilio español en México*. Lleida: Pagès.
- (1997). *Diccionario del exilio español en México: de Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau*. Pamplona: Eunate.
- (1999). «La generaciocracia: ¿vulgaridad o falacia crítica?», en *Notas y estudios filológicos*. Pamplona: UNED, Centro Asociado de Navarra, nº 8.
- (2011). «Los escritores de la segunda generación del exilio republicano español en la actualidad: 1939-2009», en Aznar Soler, Manuel y López García, José, *op. cit.*, pp. 199-213.
- Medina Navascués, Tere (1971). *Sobre mis escombros*. México: Costa-Amic.
- (1971). *El largo viaje*. México: Privada.
- (1974). *Rimas eróticas*. México: Privada
- (2007). *Memorias del exilio. La vida cotidiana de los primeros refugiados españoles en México*. Título original: *El México de mis tiempos, 1939-1957*. México: CONACULTA.

- Medrano Covarrubias, Salvador (2004). «El exilio español en México. El primer lustro (1939-1945)», en Fernández de Castro, Hugo [Comp. y Ed.]. *Las migraciones y los transterrados de España y México*. México: UNAM, pp. 221-234.
- Méndez, Concha (1976). *Antología poética*. México: Joaquín Mortiz.
- Menton, Seymour (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Monedero López, Enrique (1991). «XIX. Los colegios del exilio y la enseñanza en México», en Sánchez Albornoz, Nicolás [Comp.] (1991). *El destierro español en América. Un trasvase cultural*. Colaboración de María Teresa Pochat. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario-Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Muñiz-Huberman, A. (1991). *De cuerpo entero. El juego de escribir*. México: Ediciones Corunda.
- (1995a). «La poesía y la soledad del exilio», en Corral, R.; Souto, A. y James Valender [Eds.]. *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México, pp. 375-380.
- (1995b). «Tradición y presencia de la literatura judía», en *Época*. México: 20 de febrero de 1995, p. 58.
- (1998). «Hacia una poética del exilio: la generación hispanomexicana». En Aznar Soler, M. [Ed.]. *El exilio literario español de 1939. Actas del I congreso internacional* (Bellaterra, 27 de noviembre - 1 de diciembre de 1995). Barcelona: GEXEL. p. 57-62.
- (1999). «IV. Hijos del exilio», en *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. México: UNAM, pp. 155-165.
- (2002). «Los tiempos de la noche», en *Los universitarios*. México: UNAM, nº 21.
Edición electrónica: <<http://www.ejournal.unam.mx/uni/021/UNI02105.pdf>>

- (2011). «Temas y variaciones sobre un exilio», en Aznar Soler, Manuel y López García, José, *op. cit.*, pp. 1157-1165.
- (2012). *Rompeolas. Poesía reunida*. Prólogo de Adolfo Castellón. México: FCE.
- Ortega y Gasset, José (1923). *El tema de nuestro tiempo*. México: Porrúa, 2005.
- Pacheco, José Emilio (1981). *Las batallas en el desierto*. México: Era, 2001.
- Parés, Nuria (1951). *Romances de la voz sola*. Prólogo de León Felipe. México: Gráfica Panamericana.
- (1959). *Canto llano*. México: FCE.
- (1876). “Responso por la muerte de León Felipe”, en *Litoral* (Homenaje a León Felipe), nº 67-68-69, p. 146.
- (1987). *Colofón de luz*. México: Pangea.
- (1995). “Poesía y vida”, en Corral, R.; Souto, A. y James Valender [Eds.]. *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México, pp. 381-389.
- Pascual Buxó, José. *Ideas de México*, nº 6, pp. 7-8; cit. en López Aguilar (2012), *op. cit.*, pp. 51-52.
- Payaras Grau, María (2009). *Espejos de la palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED, Varia.
- (2011). «Nuria Parés: la herencia del exilio», en *Migraciones y exilios*, nº 12, p. 31-46.
- [Ed.] (2013). *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Paz, Octavio; Chumacero, Alí; Pacheco, José Emilio y Aridjis, Homero [Comp.] (1966). *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*. Prólogo de Octavio Paz. México: Siglo XX, 2010.

- (1991). *Fundación y disidencia. Dominio hispánico, O. C.* México: FCE.
- Pereira, A. (1997). *La generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana.* México: UNAM.
- [Coord.] (2004). *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX.* México: UNAM.
- Pereira, A. y Albarrán, C. (2006). *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo (1947-1968).* México: UNAM.
- Pérez Aparicio, Naarai (2011). «La simbología del exilio en *La sal en el rostro* de Angelina Muñiz-Huberman», en Aznar Soler, Manuel y López García, José, *op. cit.*, pp. 714-723.
- Pérez de Tudela, Rocío Oviedo (2010). «Revolucionarias y soldaderas», en *Mujer e Independencias Iberoamericanas. Actas del II Congreso Internacional.* Madrid: CVC-La Mirada Malva. Edición electrónica:
< http://cvc.cervantes.es/literatura/mujer_independencias/oviedo.htm>.
- Perujo, Francisca (Comp.) (1980). «Segunda generación de poetas españoles del exilio mexicano», en *Peñalabra.* Prólogo de Francisco Giner de los Ríos.
- (1994). *El uso de la vida.* México: Joaquín Mortiz.
- (1995). «La lengua, lugar de identidad», en Corral, R.; Souto, A. y Valender, J. [Eds.]. *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México.* México: COLMEX.
- Pla Brugat, Dolores (1985). *Los niños del Morelia. Un estudio sobre los primeros refugiados españoles en México.* México: CONACULTA-INAH-Embajada de España, 1999 (2ª ed.).
- (1994). «Características del exilio español en México en 1939», en Lida, Clara Eugenia [Comp.]. *Una inmigración privilegiada: comerciantes, empresarios y profesionales españoles en México en los siglos XIX y XX.* Madrid: Alianza, pp. 218-231.

- (1999). *Els exiliats catalans. Un estudio de la emigración republicana española en México*. México: CONALCULTA-INAH-Orfreó Català-Libros del Umbral.
- (2002). «Una convivencia difícil. Las diferencias dentro del exilio republicano español en México», en Yankelevich, Pablo [Ed.]. *México, país de refugio: la experiencia de los exilios en el siglo XX*. México: INAH-Plaza y Valdés, pp. 219-228.
- Prado, Gloria (1995) «Exilio y extrañamiento: dos perspectivas de una realidad», en López González, Aralia [Coord.]. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*. México: El Colegio de México, pp. 415-34.
- Rico, Alicia (2005). «Historias del exilio español en *Las confidentes* de Angelina Muñiz-Huberman», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Edición electrónica:
 < <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/confiden.html> >
- Rivara, Greta y Lizaola, Julieta [Coord.] (2009). *Exilio y razón poética. María Zambrano en el centenario de su nacimiento*. México: UNAM.
- Rivera, Susana (Comp.) (1990). *Última voz en el exilio. El grupo poético hispano-mexicano*. Madrid: Hiperión.
- (1995). «La experiencia del exilio en la obra de los poetas hispanomexicanos», en Corral, R.; Souto, A. y Valender, J. [Eds.]. *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México, pp. 423-435.
- Roig, Montserrat (1984). «Mujer y literatura», en *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*. Madrid: Fundación Juan March, nº 139, julio-agosto, pp. 3-14.
- Ruiz Guerrero, Cristina (1996). *Panorama de escritoras españolas (II)*. Cádiz: Universidad, Servicio de Publicaciones, vol. 2.

- Sabia, Saïd (2011). «México novelado por sus mujeres», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Edición electrónica: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/mexnovel.html>>.
- Sánchez, Alfonso (1998). «Concha Méndez: una voz singular de la generación del 27», en *Residencia*, nº 6, julio-agosto 1998, CSIC. Edición electrónica: <http://www.residencia.csic.es/bol/frame_bol1.htm>
- Sánchez Andrés, Agustín [et alii, Comp.] (2002). *Un capítulo de la memoria oral del exilio: los niños de Morelia*. Estudio introductorio de Agustín Sánchez Andrés y Eduardo Mateo Gambarte. Morelia: UMSNH-Comunidad de Madrid.
- (2011). «El espejo invertido: las relaciones hispano-mexicanas durante la segunda República Española (1936-1939)», en Serra Puche, Mari Carmen; Mejía Flores, José Francisco y Sola Ayape, Carlos [Ed.]. *De la posrevolución mexicana al exilio republicano español*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Serra Puche, Mari Carmen; Mejía Flores, José Francisco y Sola Ayape, Carlos [Ed.] (2011). *Op. cit.*
- Sicot, Bernard (2003). *Ecos del exilio. 13 poetas hispanomexicanos. Antología*. La Coruña: Ediciós do Castro.
- (2006). «Presencia y olvido del exilio: Anne Marie (Annie) y Jacinto Viqueira, unas vidas mexicanas. Entrevista», en *Caravelle*, nº 87. La ville et le détective en Amérique latine, pp. 197-214. Edición electrónica: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/carav_1147-6753_2006_num_87_1_2953>
- Souto Alabarce, Arturo (1953). «Nueva poesía española en México (I)», en *Ideas de México*. México: UNAM, Año IV, Época II, julio-agosto, nº 6, vol. I, 240-245.

- (1954). «Nueva poesía española en México (II)», en *Ideas de México*. México: UNAM, Año V, Época II, septiembre-octubre, nº 7-8, vol. II, 31-37.
- (1981). «Sobre una generación de poetas hispanomexicanos», en *Diálogos*. México: El Colegio de México, nº 98, marzo-abril, p. 4-7.
- (1982). «Letras», en Reyes Nevares, Salvador (Ed.). *El exilio español en México. 1939-1982*. Prólogo de José López Portillo. México: Salvat-FCE, pp. 363-407.
- (1999). «Poetas hispanomexicanos: algunos aspectos como ensayistas (Ramón Xirau, Manuel Durán, Tomás Segovia)», en Valender, James [et al.] (Coord.). *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*. México: El Colegio de México, pp. 66-67).
- Torres Parés, Julio (2011). *Nuria Parés. Obra reunida*. Prólogo de Angelina Muñiz-Huberman. México: UNAM, pendiente de publicación.
- Treviño, Julio C. [Comp.] (1954). *Antología Mascarones. Poetas de la Facultad de Filosofía y Letras, 1954*. México: UNAM, 2010 (2ª ed.).
- Tuñón Pablos, Enriqueta (1998). «Los movimientos de las mujeres en pro del sufragio en México, 1917-1953», en Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales. *Sotavento*. Veracruz: Universidad Veracruzana, verano de 1998, vol. 2, nº 4, p. 131-150. Edición electrónica:
< <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/8788/1/sotav4-Pag--131-150.pdf>>.
- Valender, James (1987). «Concha Méndez (1898-1986)», en *El Semanario Cultural de Novedades*. México, 11 de enero de 1987, pp. 2-4.
- Vadillo, Juan (2013). «El enigma de la transparencia. Apuntes sobre la poesía de Angelina Muñiz-Huberman», en *La Otra. Revista de poesía + Artes Visuales + Otras letras*. México, núm. 19, año 5, abril-junio 2013, pp. 83-89.
- Vergara, Gloria (2007). *Identidad y memoria en las poetisas mexicanas del siglo XX*. México: Universidad Iberoamericana. Reproducido en *Kovertencias, Filosofía y Cultrras en*

Diálogo. Año III, nº 9, diciembre de 2008, pp. 72-77. Edición electrónica: <
<http://www.konvergencias.net/gloriavergara121.pdf>>.

Vilalta, Maruxa (1969). “Dos poemas”, en *Diorama de la Cultura*, p. 6, 2 de marzo.

——— (1975). “El otro”, en *Revista de Bellas Artes*, nº 24, nov.-dic.

Xirau, Ramón (1985). «Letras. Artes. Crítica. III», en *Ars brevis. Epígrafes y comentarios*.
México: El Colegio Nacional, pp. 93-107.

Anexo: poemas nunca publicados en poemario o antologados

I. Michèle Albán⁵⁹

1

Este equilibrio en el tiempo,
en las ramas, en mi cuerpo;
este equilibrio de hoy
que nada rompe:
ni el cruzar de un pájaro por mi cuerpo
ni el caer de un brazo por el tiempo.
En este constante equilibrio
la carne se me vuelve río, aire,
se me desparrama por el infinito.

2

Estoy naciendo de mí
lenta y dolorosamente
como la rosa del capullo
al abrirse.
Estoy naciendo.
Mi cuerpo se abre.

⁵⁹ Publicado originalmente en *Hoja*, nº 5, diciembre de 1949. Se trataba de una revista compuesta de cuatro páginas a partir de un único pliego doblado. Cada una se dedicó a un poeta, siendo la quinta y última dedicada a Michèle Albán.

3

Porque he encontrado mi sitio
exacto.
todo se me ha vuelto luz.
Se me ha despoblado el camino
de mi eterna inquietud,
y en él
sólo queda: lo justo,
lo indispensable.

4

A LA POESÍA

Con cuánto amor espero
el día
en que tu llegada
me encuentre serena.
Porque entonces,
tus susurros serán palabras;
tu presencia, palabras;
tu temblor, mi temblor: Palabra.

5

Te he buscado en el cielo
y te he encontrado en la tierra,
en todo lo pequeño.

Te he buscado en el cielo
y te he encontrado en mi cuerpo;
en mi cuerpo pequeño
que sabe a todo lo pequeño.

6

Poesía,
hoja primaveral
de un árbol milenario.

7

Aroma,
flor que huye.

8

LA ROSA

La deshojé sin tristeza:
su recuerdo iba a ser sólo mío.
Con el último pétalo,
con el último aroma
se fue la rosa.

II. Nuria Parés

Responso por León Felipe⁶⁰ (1968)

¿Duermes? ¿Definitivamente? ¿Y tu miedo?
¿Duerme, también, tu miedo a no dormir?
¿Tu miedo a que la muerte sea un sueño?
¿Tu miedo a ese soñar que no es morir?
¿Dialogas ahora con el Viento?
¿Encontraste la Luz?
¿Y tus ojos cerrados están, por fin, abiertos?
¿Abiertos para ver, como querías, y no para llorar?
Nos dejaste las lágrimas y te has llevado el Viento
y en el Viento la Voz. Nos queda un eco
pero tu voz, tu voz, esa dolida mezcla
de vieja mansedumbre y de tono colérico
¿aún sigue desgranando, en algún lado,
preguntas esenciales?
¿Cara a cara? ¿Con quién? ¿Es cierto
que eres otra vez la blanda arcilla
que amasará algún día el Alfarero?
En algún sitio, allí donde la vida
se deshace ¿encontrarás de nuevo un Arquitecto
que te vuelva a juntar? ¿O has conseguido
burlar al Arcipreste, ganar, por fin, tu juego
y morir llanamente, simplemente,
definitivamente, sin remedio?

⁶⁰ Publicado originalmente en *Diorama de la Cultura*, 22 de septiembre de 1968, y vuelto a publicar en la revista *Litoral* (Homenaje a León Felipe), n. 67-68-69, p. 148.

III. Maruxa Vilalta

Concierto de los ahorcados⁶¹ (1969)

Es el concierto de los ahorcados
—sus mujeres, sus hijos, sus perros—;
es el terrible concierto
que día y noche se escucha vibrar
Retumba.
Su eco, eco, eco, eco...
¡cómo repercute,
de extremo a extremo de la Tierra,
de mar a mar!
Tienen
inclinada la cabeza,
los ojos vacíos,
la garganta herida
(no de cuando los colgaron,
de cuando estaban vivos:
la garganta herida
de tanto gritar en vano,
de tanto, sin que los oyeran,
quererse expresar).
Ahora han muerto:
que nadie se niegue, que los oigan todos:
es el concierto de los ahorcados
que en el bosque,
cual péndulos,
de su propio peso esclavos,
van y vienen
—tic tac—,
vienen y van.

⁶¹ Publicado en *Diorama de la Cultura* bajo el título general de “Dos poemas de Maruxa Vilalta”, p. 6, 2 de marzo de 1969.

El que duerme en su lecho se sobresalta:
es el gemir de los ahorcados que hasta su alcoba llegó.
El que ante su mesa trabaja se estremece;
deja el artesano su labor y se para:
es el gemir de los ahorcados que deja el bosque e invade la ciudad.
Que nadie se niegue, que lo oigan todos:
es el gemir de los ahorcados que a todo resta importancia.
Basta, por hoy, de trabajo;
mañana, ¿protestaremos?
hoy
nuestro llanto es por los ahorcados
que el bosque cubren,
cual péndulos,
pesados péndulos del crimen del mal.
Que lo oigan todos: es el concierto,
el terrible concierto de los ahorcados
que van y vienen
—tic tac—
vienen y van,
tic tac, tic tac, tic tac.

El deshabitado⁶² (1969)

Las palabras y las cosas
rodaban un día
sin saber a dónde ir;
por el mundo
rodaban
y se detuvieron a la puerta de su casa,
las palabras y las cosas.
Abrió.
Se dijo que tenía que ser amable.

⁶² Ídem.

Abrió.
Ellas entraron,
las palabras y las cosas,
cruzaron la puerta de su casa.
Y se instalaron.
Lo invadieron todo:
muebles, libros, todo,
las palabras y las cosas.
Cuando quiso volver a hacerse dueño de la situación,
ya era tarde:
él mismo, su propio cuerpo,
las palabras y las cosas
todo lo invadieron, todo lo infestaron, todo royeron;
los ojos y el cerebro,
la ilusión de aquella tarde,
el despertar al lado de alguien,
el no morir solo:
todo, todo, todo lo invadieron y todo lo royeron
las palabras y las cosas;
las vísceras y la boca
y también el corazón:
la sonrisa, se la quitaron primero.
Las palabras y las cosas
un día llegaron
y llamaron a la puerta de su casa.
Después, el llanto;
también el llanto le quitaron.
En seguida, el deseo,
aquel ingenuo deseo de expresarse,
de hablar con la gente,
también se lo quitaron:
ya no tuvo voz ni pensamiento.
(Las palabras y las cosas
en su rincón crecían).

Por instinto, él vivía, sin embargo;
sin embargo, por instinto iba viviendo.
Entonces le quitaron el amor, también:
un día,
le quitaron el amor
a todo ser que respira,
a los animales y a las plantas,
y a los hombres, también;
el amor a todos los hombres de la Tierra
también se lo quitaron,
un día.

Las palabras y las cosas
le quitaron el amor.
Quedó deshabitado.
Lo dejaron bien muerto.
Y con un lienzo
su rostro no cubrieron siquiera:
tal como habían venido,
en silencio,
tal como habían llegado,
se marcharon a llamar a la puerta de otro.
Y lo dejaron bien muerto.
Las palabras y las cosas
un día llamaron a la puerta de su casa.

El otro⁶³ (1975)

vendrán los monjes vendrán los reyes y los Papas vendrán los hombres
vendrán
para torturarlo
no esperaremos a que vengan vamos a cortarle el cabello
primero hay que cerrar la ventana
lo bueno es que no hay otra casa en leguas a la redonda
lo bueno es que no hay un lugar ni un tiempo
nosotros somos la mayoría
y él
es el otro
lo oyes nos llama qué dice
no hagas caso
quiere que lo desaten
no hagas caso vamos a cortarle el cabello
espera un poco no lo oyes
no quiero oírlo dame la sopa de col
qué dice
pretende hacer versos es peligroso vendrán por la tarde a llevárselo
lo encerrarán
seguramente
vamos a hablar con él antes de que lo encierren
no
lo matarán
seguramente
nos delatará antes de morir
no dirá nada
entonces dame las tijeras vamos a cortarle el cabello

⁶³ Publicado originalmente en *Revista de Bellas Artes*, nº 24, nov.-dic. de 1975.