

ALREDEDOR DE MÍ TODO TROCADO: VIDA DE DESTERRADO, HISTORIA LITERARIA, MEMORIA POÉTICA Y EXTRAÑEZA DE LA LECTURA

ALL CHANGED AROUND ME: THE LIFE OF AN EXILE, LITERARY HISTORY, POETIC MEMORY, AND THE UNCANNINESS OF READING

Daniel Aguirre Oteiza
Harvard University
daguirre@fas.harvard.edu

Fecha de recepción: 22/10/2020

Fecha de aceptación: 22/12/2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v4i1.16248>

Resumen: Al poco de morir desterrado en 1939, cercano ya el fin de la guerra civil española, Antonio Machado se convirtió en una figura emblemática para intelectuales tanto republicanos como franquistas. En 1979, durante una lectura organizada en México para conmemorar su fallecimiento, Tomás Segovia criticó la institucionalización de Machado y la reducción de su poesía a un lugar común del hispanismo. Repasar algunos hitos de la historiografía literaria española desde este punto de vista revela una tensión entre relatos de discontinuidad y relatos de continuidad en términos de (re) construcción nacional. Aproximarse a esta tensión a partir del concepto de memoria poética sugerido por Segovia en el marco de las culturas del exilio nos permite dilucidar discrepancias textuales entre memoria poética e historia literaria.

Palabras clave: Guerra civil española; exilio español; memoria histórica; historia literaria; memoria poética; Hispanismo; Rafael Alberti; Antonio Alcalá Galiano; Vicente Llorens; Antonio Machado; Tomás Segovia.

Abstract: Shortly after passing away as an exile in 1939, near the end of the Spanish civil war, Antonio Machado became an emblematic figure for Republican and Francoist intellectuals. In 1979, during a reading held in Mexico to commemorate his death, Tomás Segovia criticized the institutionalization of Machado and the reduction of his poetry to a commonplace of Hispanism. Tracing some landmarks of Spanish literary historiography from this perspective reveals a tension between narratives of discontinuity and narratives of continuity in terms of national (re)construction. Approaching this tension on the basis of the concept of poetic memory suggested by Segovia in the framework of exilic cultures enables us to elucidate textual discrepancies between poetic memory and literary history.

Keywords: Spanish Civil War; Spanish Exile; historical memory; literary history; poetic memory; Hispanism; Rafael Alberti; Antonio Alcalá Galiano, Vicente Llorens, Antonio Machado; Tomás Segovia.

Alrededor de mí todo trocado: vida de desterrado, historia literaria, memoria poética y extrañeza de la lectura

Hace poco más de cuarenta años, en 1979, el Ateneo Español de México celebró dos importantes acontecimientos históricos: el trigésimo aniversario de su apertura en la Ciudad de México y el cuadragésimo aniversario de la llegada de republicanos exiliados a México¹. Una actividad destacada durante aquella celebración consistió en homenajear a Antonio Machado, fallecido en el destierro cuarenta años antes, en 1939. Coincidiendo con otras conmemoraciones de la muerte de Machado —tales como una “peregrinación” de estudiantes españoles a Collioure, el municipio francés donde falleció el poeta (Cruz 30)—, el homenaje del Ateneo contó con una lectura de poemas suyos a cargo de la actriz Ofelia Guilmán, nacida en Madrid en 1921 y exiliada en México desde 1939². El homenaje también contó con un comentario sobre la lectura. De él se encargó otro exiliado nacido en España, concretamente en Valencia en 1927: el poeta, lingüista, ensayista y traductor Tomás Segovia³.

1 El presente ensayo es producto de la traducción, corrección, reelaboración, ampliación y actualización de algunas de las conclusiones de mi estudio *This Ghostly Poetry: History and Memory of Exiled Spanish Republican Poets*.

2 Más de cuarenta años después, en 2010, Jo Labanyi señaló que la tumba de Machado es “a pilgrimage site still today” (*Spanish* 116).

3 Tomás Segovia salió de España en 1937, a los nueve años de edad, rumbo a Francia. Llegó a México en 1940, al poco de morir Machado. Desde 1976 hasta su muerte en México en 2011, vivió en ambas orillas del Atlántico. El Fondo de Cultura Económica publicó en 2014 su obra poética completa con el título *Cuaderno del nómada*.

El incisivo comentario de Segovia se publicaría un año más tarde, en 1980, en la revista literaria española *Cuadernos hispanoamericanos*, con el significativo título “Machado desde otra orilla”. En este texto Segovia aseguró que el Ateneo le había solicitado el comentario “tal vez imprudentemente” (“Machado” 397). En efecto, el escritor no sólo aprovechó la triple conmemoración para recordar los años de infancia que vivió a principios de la década de los treinta en el Madrid republicano. Como aclaró, uno de los objetivos de su intervención era intentar salvar al célebre poeta de la “institución machadiana” (400). Y es que un ceremonial que reforzaba lo que Segovia tachaba de “culto a Machado” consistía, irónicamente, en reunirse en grupo para leer y escuchar sus poemas (400). Por esta razón, Segovia decidió citar ante el público reunido en el Ateneo Español poemas que, advirtió, no contribuirían a “perpetuar” ni “automatizar” semejante “culto”, ni favorecerían “los lugares comunes del hispanismo y de la hispanidad, de la solemnidad y del academicismo”; esto es, los poemas “más alejados de las estatuas” (400).

El primer poema que eligió Segovia fue “Caballitos”. Si atendemos a su advertencia, ¿qué rasgos permiten alejar esta composición del “culto”, los “lugares comunes del hispanismo y de la hispanidad” y “las estatuas”?

PEGASOS, LINDOS PEGASOS

Tournez, tournez, chevaux de bois (Verlaine)

Pegasos, lindos pegasos,
caballitos de madera.

.....

Yo conocí, siendo niño,
la alegría de dar vueltas
sobre un corcel colorado,
en una noche de fiesta.
En el aire polvoriento
chispeaban las candelas,
y la noche azul ardía
toda sembrada de estrellas.

¡Alegrías infantiles
que cuestan una moneda
de cobre, lindos pegasos,
caballitos de madera! (Machado, *Poesía* 488).

“Caballitos” es de uno de los primeros poemas que escribió Machado y resulta conocido, sobre todo, por su difusión en antologías para niños⁴. Se trata, además, de un romance. Aunque por lo común los romances se organizan conforme a una sintaxis y una estructura narrativas, en “Caballitos” no prima una circunstancia inicial seguida de una acción, una complicación y un desenlace, ni menos aún un conjunto de referencias de carácter expresamente histórico. Con abundante descripción, el poema evoca la alegría que sentía un yo cuando, de niño, daba vueltas a lomos de un caballo de madera bajo un cielo nocturno azul y estrellado⁵. Merece la pena leer el romance con detenimiento. El poema se nos presenta enmarcado en una reiteración paratáctica (“lindos pegasos, caballitos de madera”), estribillo que, por un momento, parece yuxtaponer frases como si fueran caballos de carrusel: el texto comienza y concluye de manera apostrófica y prosopopéyica, como si girase sobre sí mismo, materializando verbalmente el movimiento rotatorio de un ti vivo. Lo hace por medio de una exclamación que, sonora y enfáticamente, vuelve al estribillo y devuelve a nuestra memoria lectora el apostrófico comienzo del poema, como si por un momento la reiterada apelación impidiera el paso del tiempo: “Pegasos, lindos pegasos, / caballitos de madera” (488).

Mediante esta apelación acentuada por la prosodia y la rima, se diría que el tiempo pasado se hace, de forma cíclica, extrañamente presente; es más, no sólo el tiempo referencial del poema (“conocí”, “cuestan”) se vuelve circular, sino también, mediante herramientas deícticas y tonales, el tiempo de la lectura, el tiempo del yo que lee y por un momento da voz en el presente a una exclamación: “¡Alegría infantiles [...] caballitos de madera!” Se diría que tal presente corresponde a una temporalidad peculiar: no la temporalidad de la narración, sino la característica de la enunciación lírica, “the special ‘now’ of lyric articulation”, como explica Jonathan Culler, que pertenece al “time of discourse rather than of story” (226). Es una temporalidad parecida a la de ciertas costumbres rituales: las que constituyen, por ejemplo, las canciones en grupo. Tampoco las canciones infantiles como los cantos de corro discurren en la temporalidad de la historia, aunque se hallen inscritas en la historia⁶. En este sentido, la deixis personal y temporal de “Caballitos” pueden extrañar al lector y llamar su atención: el tiempo presente del yo que lee el texto verso a verso es y no es el tiempo pasado del supuesto yo referencial (“Yo conocí”).

4 La portada de *Antonio Machado para niños y jóvenes*, por ejemplo, está ilustrada, precisamente, con un dibujo que muestra a un niño sentado a lomos de un Pegaso de ti vivo.

5 En su revisión del romancero a partir del género de la enunciación o formas simples, Luis Beltrán subraya “una enunciación narrativa elemental, que se establece como una sucesión de acontecimientos” (29).

6 Para ejemplos de época de este tipo de cantos, véase *Lo que cantan los niños* (Llorca 27-79).

Cabe leer el romance de Machado siguiendo las convenciones del monólogo dramático: como un despliegue textual mediante el cual el poeta se desdobra y, más o menos enmascarado, muestra varias caras. Este desdoblamiento permitiría, al decir de Luis García Montero, “la construcción de un artificio capaz de elaborar un personaje significativo” (264). En tal caso, el lector que ocupa el lugar del yo en el poema se ve deícticamente envuelto en el circuito comunicativo (Culler 138). Extrapolando la lectura que Octavio Paz ofreció de las dramatizaciones poéticas de Luis Cernuda, sería entonces posible leer “Caballitos” de modo dialógico, pero según una temporalidad determinada; esto es, como “un diálogo destinado a provocar indirectamente nuestra respuesta. El tiempo real no es el cotidiano de la conversación mundana sino el de la comunicación poética: el instante de la lectura, un ahora en el cual, como en un espejo, el diálogo entre el poeta y su visitante imaginario se desdobra en el del lector con el poeta” (14).

En una línea similar, pero siguiendo ahora las premisas expuestas por Herbert Tucker para revisar las aproximaciones narrativas convencionales al monólogo dramático y criticar la pretendida recuperación de la subjetividad del hablante en el poema, cabe leer la reiterada aposición “lindos pegasos, caballitos de madera” como “a lyrical interlude”, “a paratactic pocket, an insulated deviation from the syntax of narrative line” (234–235); o sea, como una yuxtaposición lírica que de repente remarca el ahora de la enunciación, interrumpiendo así, en el presente de la lectura, el habitual orden sucesivo de la trama histórica. Esta discontinuidad puede alcanzar al lector, sobre todo si ha buscado reconocerse dialógicamente en el yo protagonista del monólogo dramático. El lector se extraña de la interrupción de la línea narrativa causada por la parataxis, a la vez que se extraña de sí mismo, desdoblándose y desconociéndose en el tiempo y el espacio⁷.

7 El lector podría perder entonces la inocencia crítica que, de acuerdo con Tucker, alienta un modo predominante de lectura (y enseñanza) de la poesía moderna. Según este especialista en poesía romántica, tal modo de lectura recuperaría, mediante un análisis sesgado de los monólogos dramáticos de Robert Browning, la célebre definición de poesía que propuso John Stuart Mill —“eloquence is *heard*; poetry is *overheard*”— para defender una interpretación del yo como supuesto hablante en el poema. Esta interpretación le permite al lector una identificación intersubjetiva compensatoria: “Through that late ceremony of critical innocence, the readerly imagination of a self, we modern readers have abolished the poet and set up the fictive speaker and we have done so in order to boost the gains of an intersubjective recognition for which, in an increasingly mechanical age that can make Mill’s look positively idyllic” (242). El modo de lectura que critica Tucker desatiende el juego de significantes que complican y desestabilizan en el texto posibles identificaciones de y con la voz que en principio poseería, por ejemplo, el “personaje significativo” al que se refiere García Montero. Atender a la materialidad del texto es crucial en cualquier análisis del lugar, la acción y la temporalidad de la voz que se construyen en el poema. Como explica David Nowell Smith, los poemas están lejos de ser unívocos. La voz del poema se figura y configura mediante “the matrix of prosodic patterning, of employments of deixis and apostrophe, of ventriloquisms of different persona,” así como “the poem’s conversation with an ongoing tradition” (3–4). Es más, la dinámica verbal que activa el texto del poema es vocalmente interactiva y temporalmente específica, ya que crea las condiciones de posibilidad para una transacción “in the space between poem and any singular, provisional voicing of the poem” por parte del lector (12).

En el caso concreto de “Caballitos”, los sintagmas yuxtapuestos no interrumpen semejante orden como si fueran interludios: lo envuelven y enmarcan con énfasis, al principio y al final, de acuerdo con una temporalidad peculiar en que convergen y divergen presente y pasado. Dejado atrás el tiempo pasado del supuesto yo referencial (“Yo conocí”), al final el yo vuelve a dar voz al sintagma del principio, otra vez en el presente, pero como si invocara aquel pasado que también fue presente —del yo que ya pronunció y ahora con todo vuelve a pronunciar el sintagma; del yo que ya vivió y ahora con todo vuelve a vivir la infancia—, como si recordase la distancia que lo separa de tal pasado. Se trata de una temporalidad muy marcada con respecto a la secuencialidad cronológica de las narraciones históricas convencionales. El lector remarcará esta temporalidad especialmente si guarda memoria de formas y precedentes literarios, de ciertas sedimentadas técnicas de componer, leer y dar voz a un texto; esto es, si el lector guarda memoria poética.

¿Por qué decidió Segovia empezar su comentario con un poema de Machado relativamente poco conocido y en principio tan alejado temáticamente de las trágicas circunstancias históricas (la guerra, la muerte, el olvido y el destierro) que conmemoraba aquella lectura en grupo? ¿No resulta extraño que escogiera un poema con una estructura temporal, déctica, tonal, prosódica y retórica tan peculiar y tan ajena a la característica de un relato histórico convencional? Según “Machado desde otra orilla”, Segovia memorizó partes de este romance antes de exiliarse de España, primero rumbo a Francia y luego a México. Lo memorizó de niño y sin saber quién era el autor (400). Ahora bien, la razón principal que esgrimió Segovia para citar “Caballitos” no fue, en principio, su desconfianza hacia ceremonias de aniversario consistentes en lecturas colectivas institucionales, ni tampoco la oportunidad para compartir en público sus particulares evocaciones personales de los años de infancia que pasó en España antes de que estallase la guerra en 1936.

En una ocasión tan señaladamente conmemorativa como la de aquel doble aniversario, Segovia consideró destacable una situación muy concreta: “la circunstancia de que yo lo supiera de memoria, en mi infancia, en España” (401). Para el poeta, lo fundamental era que tuviera que memorizar aquel romance en un marco sociohistórico específico. Que Segovia considerara notable tal situación apuntaría a un tipo muy determinado de memoria histórica. Como explicó a continuación, durante la Segunda República —o sea, entre 1931 y 1939, pero también, conviene precisar, durante los años de la República en el exilio, por ejemplo, mexicano— los niños españoles memorizaban poemas escritos por célebres poetas españoles vivos como Antonio Machado o más jóvenes como Rafael Alberti:

Los niños de la República se aprendían a los poetas de la República. La poesía, oíamos repetir, se hacía popular; o más bien volvía a serlo; o todavía más bien, nos decía el consenso, lo fue siempre, por lo menos en España e incluso, si apurábamos la opinión recóndita de ese consenso, *sólo* en España. Lo que no nos decían tanto es que también se hacía o se volvía a hacer didáctica (401).

La creencia generalizada entre muchos republicanos de que la poesía *siempre* había sido popular, pero *sólo* en España —como precisó Segovia con redoblada ironía en el Ateneo Español de México— obedecía a una convicción de raigambre romántica: España se caracterizaba y singularizaba entre las naciones modernas por su poesía popular y, en concreto, por el llamado romancero popular. A tenor de la gravedad que cobró el significante “España” en la coyuntura histórica a la que se refiere el autor de *Cuaderno del nómada*, importa detenerse en rastrear los antecedentes de esta creencia en la singularidad de la poesía española: española en cuanto popular, popular en cuanto española, si atendemos, en efecto, a “la opinión recóndita de ese consenso”, al decir del poeta.

Un antecedente próximo se encuentra apenas tres años antes de la proclamación de la Segunda República: la mencionada convicción romántica fue reafirmada y difundida durante los años treinta, gracias sobre todo al reputado filólogo e historiador literario Ramón Menéndez Pidal y a su conocida antología *Flor nueva de romances viejos*, que apareció en Madrid en 1928, pocos meses después de que Segovia naciera. Al comienzo de su prólogo, Menéndez Pidal afirmaba sin ambages el posible vínculo entre la identidad española y los romances, un vínculo en principio tan inextricable como exclusivo: “España es el país del Romancero, se ha dicho; pero, ¿es esto verdad?”, se preguntaba a continuación (9). El historiador respondía citando a Friedrich Schlegel, quien en 1812 había ensalzado el “hondo espíritu nacional” de la literatura española como “el primero en el mundo” por la “prodigiosa y fecunda continuidad” de temas históricos que permitía exponer el romancero (15).

Un elemento acaso aún más importante —continuó Menéndez Pidal— era que, a diferencia de naciones como Francia, donde los poemas épicos habían caído en el olvido durante el siglo XV, España siempre había poseído una memoria popular capaz de preservar la tradición narrativa de la épica, y todo ello por el romance: “el pueblo recordó persistentemente muchos de los fragmentos más famosos y los cantó aislados” (11). Así, la “continuidad” de la historia nacional, su orden y desarrollo secuencial a lo largo de los siglos, era posible, razonaba Menéndez Pidal, gracias al “tradicionalismo” de la vida española y a la peculiar memoria que poseía el pueblo, una suerte de memoria intrahistórica de romances y de cantares como el Mío Cid (15). Tal continuidad, fun-

damentada también en los significativos “héroes” y “temas” de la épica —puntualizaba el filólogo (14-15)—, pasaba por los romances históricos de poetas románticos como Ángel de Saavedra, duque de Rivas, y llegaba hasta el surgimiento de la generación del 27: “Así otra vez el viejo Romancero revive en la nueva literatura” (38-40).

Menéndez Pidal destacaba la vitalidad del nuevo romancero en esa cima de la literatura española moderna que representaban ahora poetas como José Moreno Villa, Federico García Lorca y Rafael Alberti (39). Valiéndose de una retórica de esencialismo cultural, el historiador era concluyente: “El Romancero en fin, por tradicionalismo, por la cantidad de vida histórica que representa y por la multitud de reflejos estéticos y morales, es quintaesencia de características españolas” (38-40). Los romances representaban un elemento necesario en la persistencia del “espíritu nacional” de España a lo largo de diferentes períodos históricos, más allá de las circunstancias sociopolíticas, económicas y culturales específicas de cada uno de ellos (incluidos, a todo esto, los trágicos del Cid o el Duque de Rivas, marcados como estuvieron por la guerra y el exilio). Menéndez Pidal podía así reiterar rotundamente la identidad poética y cultural que subyacía a la historia nacional: “España es el país del Romancero” (40).

Desde esta perspectiva histórica, pasados más de cincuenta años y “desde otra orilla”, cuando Tomás Segovia antepuso un romance como “Caballitos” a los poemas habituales en las ceremonias conmemorativas del exilio, no sólo criticó el “culto” que contribuía a erigir a Machado en el poeta nacional significativo de España o, cuando menos, de la denominada España peregrina. Al recordar sus años de infancia durante la Segunda República, Segovia también ponía en entredicho, sin necesidad de citar a Menéndez Pidal, un arraigado lugar común: gracias a los romances, persistían los “héroes” y los “temas” de la “vida histórica nacional” y, con ellos, el inquebrantable espíritu del pueblo español (15). Segovia se oponía así a una larga tradición inventada conforme a la cual los poemas escritos por Machado y recuperados por la “institución machadiana” también eran capaces de mantener, pese a violentos trances históricos como guerras civiles y exilios —o quizá precisamente por ellos— cierta “prodigiosa y fecunda continuidad” de la cultura nacional española, desterrada o no, con independencia de que esa entidad llamada España se construyese en una época de crisis como la de la denominada Reconquista, protagonizada por el Cid, o en una posterior como la denominada Guerra de Independencia (15).

Un epítome de tal tradición inventada era, recalcó Segovia, “el Machado castellano y castellanista, becqueriano y manriquiano, antibarroco y folklorista” (“Machado” 404). Aquí es preciso destacar otro argumento importante en la crítica que el poeta, ensayista, lingüista y traductor dirigió a la “historia literaria” (404). A la mencionada cons-

trucción institucional Segovia oponía “el Machado modernista [...], latinoamericano y galicista mental” (404). “Galicista mental” viene a ser una frase cargada de implicaciones en cualquier revisión crítica de la poesía de Machado como fenómeno cultural nacional o nacionalista. Como es bien sabido, Juan Valera y Alcalá Galiano introdujo en España el modernismo de Rubén Darío tras leer los poemas de *Azul*, que aparecieron en Chile en 1888. “Galicismo mental” fue una de las etiquetas que el novelista, crítico, diplomático y miembro de la Real Academia Española colgó a Darío como parte de la introducción que le hizo aquel mismo año.

“Caballitos” apareció en 1907 en *Soledades. Galerías. Otros Poemas*, un volumen compuesto bajo los auspicios del modernismo de Darío, como el mismo Machado se ocupó de explicar en el prólogo. Es más, “Caballitos” parte de un poema de Paul Verlaine titulado “Les Chevaux de Bois”. Los primeros octosílabos del romance —“Pegasos, lindos pegasos / caballitos de madera”— vienen a ser una reescritura de un verso de Verlaine, que Machado cita en francés a modo de epígrafe: “Tournez, tournez, bons chevaux de bois” (*Poesía* 488). Como es también sabido, Darío ya había elogiado a Verlaine en 1896 cuando se dirigió al poeta recién fallecido con el apóstrofe “Padre y maestro mágico, liróforo celeste” para elevarlo a mito en el fúnebre “Responso” que abre *Prosas profanas y otros poemas*, volumen publicado en Buenos Aires en 1896 y en París en 1901 (594).

Así, al mencionar la “mentalidad galicista” de Machado, Segovia estaba implícitamente encareciendo el valor que poseían en su obra una multiplicidad de particularidades históricas: entre otras, los antecedentes transfronterizos y aun transnacionales, y otros elementos textuales cercanamente concomitantes como la traducción, la tópica retórica y la intertextualidad poética. En este sentido, importa recordar que “Les Chevaux de Bois” apareció en *Romances sans Paroles*, un libro clave de la estética simbolista, sobre todo en lo que se refiere al apartamiento de los desarrollos argumentales o narrativos en beneficio de la evocación de impresiones musicales. “De la musique avant toute chose” es el célebre lema de tal estética según la famosa “Art Poétique” de Verlaine (19). En cierto modo, la evocación de la romanza de Verlaine le sirvió a Machado para ponerle una determinada “música” a su romance.

Es más, ya que hablamos de elementos textuales, la evocación de la romanza, cifrada en una apelación —“Pegasos, lindos pegasos / caballitos de madera”— viene a ser una invocación, toda vez que va dirigida a una entidad mitológica. No es sorprendente tal elevación de registro, al menos en la medida en que el uso del apóstrofe puede traer a la memoria la facultad de producir un efecto importante en el archivo de la retórica poética: “the evocation of poetic power” (Culler 229). Además, Pegaso es un

caballo alado estrechamente vinculado a las fuentes de inspiración de las Musas, pero en principio desprovisto de habla. Recordemos no obstante que la prosopopeya constituye, al decir de Paul de Man, “the fiction of an apostrophe to an absent, deceased, or voiceless entity” (926). Al menos en este aspecto, la invocación apostrófica establece una relación especular entre hablante y oyente que confiere a Pegaso la capacidad de hablar en el presente del discurso lírico (Culler 229). El romance de Machado contribuye entonces a guardar y suscitar el recuerdo de un archivo poético: permite articular una reflexión profundamente meta-poética que faculta al yo para desdoblarse y dotarse de voz poética, desfigurando y extrañando tanto al yo lector como al supuesto yo referencial. Pero, dejando a un lado el alcance de la fuerza persuasiva que ahora puedan conservar el mito y la figura retórica —al margen del recuerdo que al leer “Caballitos” conservemos de tal archivo poético—, la ficción del apóstrofe adquiere fuerza si en el momento de la lectura la extrañeza del texto nos llama la atención y dirigimos ésta a la enunciación, a la materialidad propia de la disposición prosódica, a la acentuación y la entonación que entretejen los versos del romance⁸.

Así, en el acto de leer y recordar el romance de Machado, Segovia estaba encareciendo el cúmulo de particularidades históricas rastreable en la intrincada textualidad del poema. La “otra orilla” desde la que evocó “Caballitos” cabría rastrearla, al menos provisionalmente, en Uruguay y México, donde el poeta residió a partir de 1940; una experiencia que acaso estaría condicionada por cierta inaprensible “mentalidad galicista”, por cuanto Segovia residió previamente en Francia, adonde llegó en 1937 tras abandonar España. Ahora bien, aparte de mecánicas elucubraciones biográficas, esa “otra orilla” estaría conformada, en términos textuales, por una memoria poética muy distinta de la intrahistórica correspondiente a la tradición nacional española que imaginaba Menéndez Pidal. Y si no muy distinta, al menos más compleja. La de Segovia es más bien una memoria multilingüe y transfronteriza, intertextual y no cronológica, la memoria de un ávido y atento lector de clásicos y modernistas (y de modernistas clásicos), traductor de lingüística y poesía en francés, italiano e inglés. Se trata de una memoria que desborda discursivamente narraciones biográficas e historiográficas concatenadas de manera teleológica como delimitadas tramas de (re)construcción cultural, una memoria poética que, más allá de continuidades temáticas y heroicas a lo largo de siglos de guerras y crisis, más allá del orden y el desarrollo secuencial de los relatos historicistas que enlazan episodios nacionales significativos, atiende a los

8 En cuanto a la ficción del apóstrofe y la relación especular que sugiere el romance, importa subrayar que el dinamismo rítmico propio de figuras como el apóstrofe y la deixis resalta, como argumenta Nowell Smith, las maneras en que dichas figuras “proffer themselves as surrogate presences” (13).

archivos deícticos, tonales, prosódicos, retóricos, tópicos, intertextuales, traductores y multilingües disponibles en (y alrededor de) la textura verbal del poema⁹.

De este modo, a la luz refractada de semejante lectura “desde otra orilla”, los mitológicos caballos alados reinscritos en el romance de Machado vuelan, en una coyuntura sociopolítica muy concreta, sin verse determinados por fines y confines espacio-temporales de carácter historiográfico, toda vez que trastocan y vuelven discontinuas prácticas culturales de orientación nacionalista como las promovidas por las instituciones pedagógicas de la Segunda República. Recordemos que fue entonces cuando —conforme a la evocación de Segovia— la poesía volvía a ser “didáctica”, además de “popular”, “solo” en España (401). Asimismo, tal lectura de “Caballitos” trastoca y vuelve discontinua la creencia neorromántica y tradicionalista sostenida por Menéndez Pidal en 1928, según la cual la “vida histórica” que representa el romancero asegura, gracias a la pervivencia de “temas” y “héroes” nacionales, la continuidad del “espíritu nacional” español a lo largo de los siglos. En su irónica referencia a la noción de que la poesía había sido siempre —y solo— popular allí, en España, Segovia también estaba socavando implícitamente un principio básico para la construcción de las coordenadas espacio-temporales propias de la historiografía literaria moderna y de la pedagogía correspondiente: la creencia en que la poesía posibilitaba la continuidad entre pueblo, nación, lengua y voz, esa inquebrantable voz del poeta que, en las ceremonias conmemorativas del exilio como las consagradas a Antonio Machado, podía ser recuperada colectivamente.

De acuerdo con esta creencia, la voz del poeta, entendida como materialización de la nación y la lengua nacional, tenía el solemne poder de reparar las rupturas y pérdidas sufridas por el pueblo desterrado y desmembrado. No sorprende, entonces, que la creencia neorromántica difundida por Menéndez Pidal se viera confirmada a los pocos años, cuando, tras el golpe militar contra la legítima República, estalló la guerra civil. Si el periodista poeta, antólogo y militante comunista Stephen Spender la llamó “a poet’s war” fue, entre otros motivos, por los numerosos poetas conocidos (del Reino Unido y Latinoamérica, sobre todo) y desconocidos (milicianos de todo el país, fundamentalmente) que produjeron multitud de romances y otras composiciones poéticas con motivo del conflicto (244)¹⁰. Por ejemplo, en *Poetas de la España leal*, antología publicada en Madrid en 1937 para los intelectuales participantes en el II

9 Empleo “tópico” como adjetivo de *topos* o tópico literario.

10 Como explicaba Jo Labanyi en 2020, “Some 1,376 Republican wartime magazines publishing poetry have been counted, and some 8,500 poems survive, mostly signed but by unknown individuals, a few by women and children. This massive poetic production allowed soldiers and civilians to ‘write the war’” (*Spanish* 116–117).

Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, poetas como Rafael Alberti, Luis Cernuda y León Felipe aparecían como los que “encabezan el Romancero Popular, que ellos mismos han recitado ante su pueblo en los días más duros y hostiles de la contienda” (Machado *et al.* 11). Como excepción al orden alfabético en el que figuraban, Antonio Machado abría y “presid[ía]” la antología por su alto valor simbólico como icono cultural de la República atacada (155). Machado simbolizaba, a un tiempo, poesía, pueblo, cultura y nación.

Pero Machado no era simplemente el poeta más significativo entre los republicanos. También podía recitar el romancero —“quintaesencia de características españolas”, al decir de Menéndez Pidal— en cuanto voz representativa del pueblo por excelencia. En una reseña publicada aquel mismo año en la revista cultural *Hora de España*, Luis Cernuda ponderaba el valor histórico e historiográfico que adquiría el vínculo entre poeta y pueblo en tiempos de crisis nacional extrema: “Es probable que andando el tiempo el historiador que quiera dar voz expresa a la hazaña anónima del pueblo que ahora pelea acuda a los versos de un poeta” (cit. en Aznar Soler 581). La predicción de Cernuda no era nueva. Ya la había hecho más de un siglo antes nada menos que un tío de Juan Valera: el político liberal Antonio Alcalá Galiano. Alcalá Galiano fue probablemente el primer poeta e historiador de la historia moderna española en promover la creencia romántica de que la voz poética era capaz de articular e incluso materializar, en una suerte de unión hipostática secular, las ideas de pueblo, lengua y nación. Y dio con la formulación de esta creencia como consecuencia de otra crisis nacional extrema.

En 1823, tras la restauración de la monarquía absoluta en España (que daría pie a la Década Ominosa), Alcalá Galiano se exilió a Inglaterra junto con muchos otros poetas liberales, como José Joaquín de Mora y Ángel de Saavedra, duque de Rivas. Desde el University College de Londres, donde en 1834 ocupaba una cátedra de español, instó a los poetas españoles a escribir sobre su país: “Their native history, their popular traditions, the face of their country, teem with the elements of poetry and romance. Let them then arise, and make their poetry [...] national and natural [...], let us hear their own popular traditions and superstitions” (453). La reivindicación de un vínculo “national and natural” entre pueblo y poesía que, en aquellas convulsas décadas de guerra, persecución y exilio, hizo el poeta y político desterrado se basaba en una retórica de singularidad cultural y continuidad histórica que prefiguraba el concepto tradicionalista que casi cien años después, en 1928, defendería Menéndez Pidal a propósito del vínculo entre el romancero y el pueblo español. Alcalá Galiano hizo tal afirmación nacionalista en los párrafos finales de cinco ensayos escritos en inglés para el prestigioso

semanario literario victoriano *The Athenaeum*. Serían reunidos y publicados con el título *Literature of the Nineteenth Century: Spain*.

El poeta y político prestaba especial atención en estos ensayos a la forma en que la producción cultural española se había visto afectada por la reciente Guerra de Independencia. El conflicto, que calificaba de “revolution”, “diverted the attention of the Spanish people from the pursuit of literature, to the chances of civil war” (292). Ahora bien, curiosamente, el problema que denunciaba el historiador era anterior a la invasión francesa. Ya antes de 1803, al comienzo de las guerras napoleónicas, la literatura española estaba, aseguraba Alcalá Galiano, “denationalized by the dominance of French classicism”, y, como consecuencia, su lengua había quedado “adulterated” (290). Es decir, el conflicto militar en España había venido precedido por el conflicto cultural producido por la fractura del supuesto vínculo entre identidad nacional y autenticidad lingüística. Siguiendo los lugares comunes de la época sobre la estrecha relación entre literatura y lengua nacional, Alcalá Galiano prescribió entonces que los poetas españoles evitaran copias de modelos extranjeros y, en su lugar, “observe human nature in their own land, and draw after it” (453). Si prestaban menos atención “to style, more to matter”, los poetas podrían lograr “excellence”, aseguraba el historiador (453). Para ese fin tenían a su disposición el romance, que, a juicio de Alcalá Galiano, era “the true national poetry of Spain” (370).

Precisamente por su equivocada forma de cultivar el romance y, cabe imaginar, la adulteración lingüística que ello conllevaba, no había alcanzado tal excelencia literaria uno de los poetas españoles más destacados de la época: el afrancesado y ahora exiliado Juan Meléndez Valdés. Y es que lograr la excelencia literaria mediante el recurso a características natural y auténticamente españolas —la tierra, la temática, la lengua y la composición poética denominada romance— era a esas alturas, en tiempos de profunda crisis nacional, una necesidad histórica, como demuestra la otra prescripción didáctica con que concluía sus ensayos Alcalá Galiano: “Spain requires a warning voice to stimulate her sons to retrieve their national character” (454). Voz, poeta, pueblo, temática, tierra, nación y lengua sin adulterar figuran por tanto entre los elementos indispensables del criterio historiográfico que propuso el político, poeta e historiador desterrado para la construcción y reconstrucción de la cultura y la literatura españolas.

Casi siglo y medio después, otro historiador exiliado, el republicano Vicente Llorens, argumentó que, aunque escrita en inglés, *Literature of the Nineteenth Century: Spain* venía a ser la primera historia de la literatura española “propiamente dicha” (“Introducción” 11). Ninguna otra historia literaria anterior había situado las obras literarias

en “el contexto de su marco histórico” de manera tan relevante (11)¹¹. La contextualización estaba más que fundada, según Llorens: en el período histórico que abarcaban los ensayos de Alcalá Galiano, los escritores se vieron obligados a tomar partido político, ya que España estaba pasando por una “transición violenta” marcada por “luchas intestinas y situaciones extremas [...], persecuciones políticas y frecuentes emigraciones” (11). A las justas apreciaciones de Llorens conviene añadir un matiz: como se ha visto, el contexto histórico descrito por Alcalá Galiano abarcaba asimismo un conflicto cultural anterior al conflicto armado.

Los estudios que escribió Llorens sobre la obra de Alcalá Galiano y otros desterrados muestran analogías con el comentario sobre la poesía de Machado que hizo Segovia en el Ateneo Español de México: también procedía de “otra orilla”, al menos en la medida en que interpretaba la poesía que Alcalá Galiano produjo en el exilio como una forma de discontinuidad respecto de la idea de cultura nacional que el político y poeta planteó en Londres. Esto es, en términos generales, Llorens establecía una contraposición entre poesía e historia literaria. En “El retorno del exiliado” —un ensayo publicado en la revista mexicana *Cuadernos americanos* en 1948— Llorens estudió *topoi* literarios y referencias temáticas al exilio en poemas de autores de diferentes épocas y orígenes. Su objetivo era rastrear los motivos que configuran la extraña existencia fantasmagórica que suele distinguir a las figuras exiliadas: “La vida del desterrado apenas merece tal nombre. Rota, frustrada, vacía, fantasmal, está en realidad más cerca de la muerte que de la vida” (*Estudios* 105)¹².

Llorens averiguó que las figuras exiliadas parecen inscribirse en un ámbito espectral de recuerdos puntuados por *topoi* mnemotécnicos asociados a la ausencia, la pérdida, el olvido y la muerte; o sea, lugares comunes de la retórica que desdibujan las fronteras espacio-temporales más definidas en términos referenciales. Por esa razón, concluía el historiador, el exilio “vive muriendo, pero no deja de vivir” (*Estudios* 126). Llorens tomó esta imagen de la reescritura que hizo Ovidio de *non omnis moriar*, el motivo horaciano de la posteridad poética como medio para vencer a la muerte¹³. Los poemas elegiacos y epitáficos¹³ que Ovidio produjo durante su

11 Cuando defendió la primacía de los ensayos de Alcalá Galiano, Llorens enseñaba literatura española en Princeton, donde había llegado gracias a otro destacado exiliado republicano, Américo Castro. Allí tradujo los ensayos de Alcalá Galiano al castellano. Su versión y estudio crítico introductorio, *Literatura española siglo XIX: de Moratín a Rivas*, se publicó en España en 1969, cuando Franco ya llevaba treinta años en el poder.

12 Llorens examinó poemas de Ovidio, Dante y Víctor Hugo. La mayoría de los poetas seleccionados eran, eso sí, españoles: Rafael Alberti, Víctor Balaguer, Luis Cernuda, José de Espronceda, Ángel de Saavedra, Juan Meléndez Valdés, Emilio Prados, Juan Rejano, Miguel de Unamuno, Antonio Enríquez Gómez y José Moreno Villa, entre otros.

13 “He dado cima a un monumento más perenne que el bronce [...]. No moriré del todo y gran parte de mi escapará a Libitina. Sin cesar creceré renovado por la celebridad que me espera” (Horacio 434).

destierro de Roma constituyen un archivo ineludible para la lectura pormenorizada y el análisis crítico del repertorio de prácticas culturales relacionadas con el exilio en Occidente. Entre las estrategias textuales que desplegaron los poetas republicanos desterrados para abordar la relación entre desarraigo y fugacidad destacan sobre todo *topoi* relacionados con formas de spectralidad e incertidumbre vital. “Lázaro”, el famoso poema que Luis Cernuda incorporó a *Las nubes* (el primer volumen que publicó en el exilio, en 1940), es uno de los ejemplos por antonomasia de estas estrategias.

La preocupación por la alienación espacio-temporal, la muerte y la posteridad resulta patente, por ejemplo, en el frecuente uso que hicieron muchos desterrados de figuras del discurso elegíaco y epítáfico, como el apóstrofe y la prosopopeya. Recordemos que la prosopopeya es la figura retórica que permite traer al presente y hacer presente una voz ausente: por ejemplo, una voz muerta (De Man 926). Una muestra llamativa de esta retórica fantasmagórica es, precisamente, la apelación que dirigió el propio Alcalá Galiano a su tierra natal, como subrayó Llorens en “El retorno del exiliado” (*Estudios* 122). Esta figura aparece inscrita en un poema firmado en Valencia en 1834, donde el poeta apostrofa con “voz moribunda” a otro poeta desterrado, un amigo suyo de “labio sonoro”: Ángel de Saavedra, duque de Rivas (552-553). La apelación a la tierra, formulada con “la habla materna” o “la lengua patria”, dice: “¿Qué vale que tu tierra conocida / mis años juveniles / recuerde [...] / [...] / Si, alrededor de mí todo trocado, / hallo madrastra dura / la que madre dejé / y el suelo amado / abierta sepultura?” (554)¹⁴.

Cuando el yo personifica a su tierra natal primero como madre y luego como madrastra, el recuerdo presente de su pasada juventud ahonda el sentimiento de desorientación y fugacidad. La extrañeza espacio-temporal (“todo trocado”) que produce la consideración del regreso a la tierra natal aumenta al quedar memorablemente marcada por una mortalidad al parecer irrevocable: “madrastra dura” resuena en “abierta sepultura” (554). La invocación se troca en revocación, tanto de la “tierra” como del “habla materna”. La memoria del pasado está mediada, tanto temática como sonoramente, por un *memento mori*, formulado mediante un apóstrofe a otro poeta exiliado, quien de este modo se convierte en depositario del recuerdo, con facultad para dar voz poética a una futura conmemoración funeraria. De esta manera pasado y porvenir parecen converger en el presente de la lectura del poema, como si los versos compu-

14 “La habla materna” corresponde a la versión del poema de Alcalá Galiano incluida en un apéndice del primer tomo de las obras completas de Ángel de Saavedra (160). En las memorias de Alcalá Galiano, donde también se recoge el poema, aparece en su lugar “la lengua patria” (554).

sieran el epitafio de una tumba futura capaz de divergir de los discursos de filiación, lengua e historia nacionales.

Si este poema de Alcalá Galiano materializa divergencias espacio-temporales, los ensayos de historia literaria que publicó en Londres exponen y prescriben, no obstante, formas de convergencia con respecto a la supuesta cultura nacional de su tierra natal. El criterio historiográfico que propuso Alcalá Galiano en sus ensayos persistió en el relato de continuidad que defendió Menéndez Pidal en 1928 y la predicción que hizo Cernuda en el 1937. Más aún, tanto la “institución machadiana” criticada por Segovia como el criterio historiográfico neorromántico que la sustentaba se fortaleció al poco de concluir la guerra civil en 1939. Inmediatamente después de la muerte de Antonio Machado en Francia, tanto franquistas victoriosos como republicanos vencidos consideraron la resurrección simbólica del poeta una apremiante necesidad histórica. Con este propósito a los pocos meses presentaron sendos volúmenes de la poesía de Machado dos distinguidas figuras del escindido campo cultural español: José Bergamín, comunista católico y cofundador de una revista clave del exilio, *España peregrina*, y Dionisio Ridruejo, falangista de primera hora y jefe de propaganda de Franco. Bergamín publicó su edición de *Obras de Machado* en 1940, mientras que Ridruejo prologó una reedición de *Poesías completas* que aparecería en Madrid en 1941.

Desde su exilio mexicano Bergamín afirmó que la voz de Machado, una vez envuelta en su “mortal e inmortal empeño”, manifestaba “la vida visible [...] de un pueblo entero” (10). El poeta fallecido era así capaz de alcanzar la “plenitud de tantas voces vivas”, que llegaban a encarnarse “por un solo hombre, con una sola voz” en una suerte de barroca unión mística entre poeta y pueblo: “Sin equívoco, con una sola y única, total y perfecta palabra verdadera. Pues como un solo hombre la multitud se revelaba en esa voz entera del poeta que al decirse, al hablar, lo hacía como un solo pueblo y como un hombre solo” (10-11). Valiéndose asimismo de la retórica de la comunión, Ridruejo propugnaba rescatar a Machado para honrar la “causa” de los nacionales: “por conciliar en unidad toda la dispersión española y por poner todo lo español [...] al servicio de un solo destino universal, de una sola poesía y de una sola historia” (xii-xiii). El tropo de la resurrección que había empleado Bergamín también conformaba el papel cultural que Ridruejo tenía reservado para Machado en la nueva España de la autarquía postbélica. “Con su muerte moría la melancolía de España. La melancolía que pudo llevar a España y la llevó al error y a la muerte. Con su muerte, o con su vida, nacía la otra España, clara, la que va a merecer el alma de su verso” (xv). Bergamín y Ridruejo erigían así la figura de Machado en una (re)encarnación de la (quinta)esencia cultural de España y, por tanto, en una garantía de su continuidad como nación. Iden-

tificaron su voz poética con la del pueblo español sirviéndose de una retórica litúrgica análoga: España renacería gracias a la fuerza persuasiva del poeta exiliado, cuya voz haría posible la resurrección del espíritu popular de la nación¹⁵.

Cuando Franco murió en 1975, también hubo entre los poetas desterrados supervivientes quien recurrió a la retórica litúrgica para elevar su voz poética y presentarse como vía de unión del pueblo roto y de reparación de la discontinuidad histórica que habían supuesto el conflicto civil y el exilio. Rafael Alberti regresó a España en 1977, casi cuarenta años después del fin de la guerra, y en 1983 fue reconocido con el premio Cervantes. El discurso de aceptación que pronunció resulta llamativo por su sostenida solemnidad. El escritor galardonado lo consagró en gran medida a conmemorar a poetas españoles de su época. Tras evocar los tiempos pasados con Federico García Lorca, José Bergamín y Miguel Hernández, Alberti lee enfáticamente versos de poetas exiliados como Juan Ramón Jiménez, Emilio Prados, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Luis Cernuda y León Felipe, entre otros. El autor de *Retornos de lo vivo lejano* puntúa sus palabras con una dilatada gravedad, mediante una letanía de invocaciones en el presente: “¡Cuán cara eres de haber, oh dulce España!” (3-7). Esta apelación a la patria, extraída de un romance de Cervantes, le sirve a Alberti para trazar, en términos simultáneamente biográficos y alegóricos, un secular “peregrinaje” de españoles de regreso a la “tierra nativa” (3).

El exilio de Antonio Machado aparece entonces marcado por su célebre alejandrino “Estos días azules y este sol de la infancia”, el primer verso escrito en el destierro por un republicano. Insertado tras una nueva invocación de “aquella España, por la que suspiraba con lágrimas en los ojos Miguel de Cervantes desde Argel”, Alberti lo describe sencillamente como “lleno ya de nostalgia y lejanía”, como si transcurriera en el presente continuo de un peregrinar transhistórico (4). Se diría que los distintos momentos invocados convergieran necesariamente con el presente del poeta. Alberti envuelve su construcción del exilio en un insistente tono personal y anafórico, ya que ha iniciado su discurso afirmando que él, en cuanto desterrado republicano, entró en Roma “como cuatro siglos” antes lo había hecho Cervantes (1). Y posteriormente

15 Una retórica esencialista con ecos de resurrección cristiana y organicismo nacionalista también enmarca *Poetas en el destierro*, la primera antología dedicada en exclusiva a la poesía de los republicanos exiliados, publicada en Chile en 1943. En su introducción, José Ricardo Morales, escritor exiliado nacido en Málaga, equiparó la tierra de la nación española con la carne de los poetas desterrados. Si “el venero puro y eterno de la lírica española” no podía surgir de la tierra devastada de España, entonces fluiría de “la otra tierra que es carne viva en sus mejores hijos, tierra o carne desolada y doliente” (10). A juicio de Morales, para que España recuperase su voz propia como medio para nombrarse, identificarse e incluso reunirse consigo misma era esencial la voz de los poetas desterrados: “A los desterrados corresponde levantar la voz con que nuestra malherida España, vueltas las tornas, se dirá a sí misma” (11). Morales explotó las posibilidades semánticas de “tierra” para proponer que los poetas enterrados como consecuencia de la guerra civil fueran redimidos por los desterrados, de forma que las voces muertas de Federico García Lorca y Antonio Machado, entre otros, pudieran revivir (10).

añade que ha tenido la suerte de volver a la patria y “recomponer de verdad las rotas raíces, cubriéndolas de nuevo con la tierra de España, del pueblo de España, España, con quien me uno a diario” (10). Recurriendo así a una acuciante retórica de retorno al hogar, de intimidad con el terruño, de pertenencia, restauración y comunión, de organicismo telúrico y nacional a lo largo de los siglos, el poeta se presenta como dotado del poder de aliviar la “lejanía” y la “nostalgia” supuestamente inscritos en el primer verso del exilio republicano, como si los españoles que quedaron invertebrados tras la muerte de Machado en Francia pudiesen volver a vertebrarse gracias a Alberti, quien, en cuanto desterrado representativo y significativo, es capaz de elevar una vez más su voz poética como si fuera la del conjunto del pueblo español, sin que medie ninguna extrañeza espacio-temporal.

Alberti irá aún más lejos en la descripción de la capacidad de su voz poética para superar divergencias históricas: “es como centrar en mi sola voz la de más de 338 millones de seres que, con tantas modalidades diferentes, nos expresamos en la lengua, nunca mejor llamada peregrina, de Don Quijote” (10). El poeta eleva ahora su voz de exiliado como si tratase de materializar o hipostasiar una supuesta identidad lingüística panhispánica más allá de rupturas o disparidades en el espacio y en el tiempo. El reconocimiento institucional como representante del exilio le permite desplegar la idea romántica que ya hemos rastreado en los ensayos de Alcalá Galiano: la voz poética como articulación material de la nación y la lengua, incluso como símbolo político de la (re)encarnación y continuidad del pueblo español, en tiempos de crisis de la patria. El uso de la lengua “nunca mejor llamada peregrina” que Alberti hace en su discurso evoca también las palabras de Bergamín sobre Machado: la voz del poeta fallecido alcanzaba, recordemos, la “plenitud de tantas voces vivas” (Alberti 10; Bergamín 10). Ahora bien, al ensalzar el panhispanismo, la voz de Alberti, consagrada institucionalmente, desdibujaba asimismo las discontinuidades históricas entre diversas “orillas” culturales más de cuarenta años después de que terminara la guerra y empezase para muchos el exilio.

Otro desterrado, el historiador y profesor de literatura comparada Claudio Guillén, también examinó la relación entre exilio e historia cultural en otro contexto marcadamente institucional: la Real Academia Española de la Lengua¹⁶. En 2003, durante un discurso titulado significativamente “De la continuidad”, citó a Vicente Llorens para afirmar que, no obstante, el exilio republicano había producido “un corte, una discontinuidad en las letras españolas” (23). Basándose en el contraste entre “juicio” y “afec-

¹⁶ Claudio Guillén nació en París en 1924, tres años antes que Tomás Segovia. Se exilió a Estados Unidos a los quince años.

tos” establecido por José María Blanco White —otro poeta exiliado, esta vez en plena Guerra de Independencia— Guillén abogó por un modo de lectura provisto de “oído” para las “cadencias” de “la memoria poética” (30). En un poema importaba menos “el pensamiento” que “un ir pensando que ocurre y que discurre a lo largo de su andadura” (30). Desestimando contraposiciones tajantes entre forma y contenido que pudieran dar pie a interpretaciones centradas en un supuesto “andamiaje conceptual anterior al poema”, el crítico defendió una manera poética de “pensar” inseparable de la experiencia somática que produce atender a la textura verbal de un poema a medida que se teje, desteje y entreteje en cada lectura; una manera, por tanto, generadora de una temporalidad peculiar, no necesariamente sujeta a “unas ideas” (30-31).

En este sentido, no sorprende que Guillén destacara una visión de la historia entendida como “contrapunto de continuidades y discontinuidades superpuestas”, visión que, basada en la convicción de que el “tiempo real que vivimos, como miembros de una sociedad, es múltiple”, complicaba “la idea de continuidad y la de sincronía” en cualquier estudio de la sociedad y la cultura españolas (35). El exilio republicano supuso una discontinuidad dramática o, al decir de Guillén, “una bifurcación entre el itinerario de las letras peninsulares y el de los escritores de la diáspora” (23). De ahí que Llorens sintiera el “dolor del destiempo” (36). La noción contrapuntística de historia cultural que proponía Guillén, tan cercana a la que formuló Edward Said para el estudio de la literatura del exilio (176), y su sugerencia de que es preciso prestar “oído” a las “cadencias” de la “memoria poética” vienen a formar con las reflexiones de Llorens y de Segovia una constelación de ideas crítica con las convenciones de la historiografía literaria española (30)¹⁷.

Pero la crítica de Segovia tenía una repercusión más amplia que el problema historiográfico planteado por el destierro en particular. Como veremos, para el autor de *Cuaderno del nómada* la experiencia histórica está constituida por la discontinuidad: el pasado no es recuperable, sino que, espectralmente, nos invoca en el presente para recordarnos la distancia que nos separa de él y la pérdida que conlleva: una invocación que viene a ser, entonces, una revocación. Se trata de una experiencia afín a la que se puede tener al leer un poema como “Caballitos”, un romance que, como hemos visto, gira en torno a una evocación de la infancia pasada y, no obstante, nos devuelve también, con las alas de unos Pegasos modernistas, al extraño presente de la lectura, desdoblándonos en el tiempo y el espacio, extrañándonos de nosotros mismos. En 1979, durante el aniversario de un acontecimiento histórico tan significativo

17 Este acercamiento contrapuntístico a la historia cultural permitiría matizar la idea de “memoria poética hispánica” que también maneja Guillén (30).

como la muerte de Machado en el destierro, Segovia citó este romance para resaltar una experiencia temporal que resulta extraña y discontinua respecto de las secuencias narrativas de la historiografía al uso: una experiencia temporal que, en su multiplicidad, complicaba la conmemoración del exilio republicano, al tiempo que confería densidad histórica a su experiencia como niño.

Tras subrayar el marco histórico —“la circunstancia de que yo lo supiera de memoria, en mi infancia, en España”— Segovia reflexionó sobre el tipo de extrañeza temporal que suponía rememorar tal circunstancia de su vida (“Machado” 401). El poeta matizó esta extrañeza con una clara conciencia del poder de la nostalgia: “algo excepcional sucedía en aquellos tiempos, algo seguramente irreplicable; en todo caso inimaginable en estos días nuestros [...]. No hace falta renegar de la nostalgia, a mi entender legítima, de momentos como aquél, para estar convencido a la vez de que la tentativa de restaurarlos es insensata, y la renuncia a cambiarlos por otros, mortífera” (401). ¿Por qué resulta problemática tal restauración, incluso a pesar de la nostalgia, ese doloroso deseo de regresar que angustia al héroe significativo cuando se siente lejos del hogar, como el Machado evocado por Alberti? Como advirtió Vicente Llorens en 1967 desde los Estados Unidos, la brecha histórica que supone el exilio no cabe repararla por entero “cuando se llena a destiempo, parcial y anacrónicamente” (*Estudios* 178-179)¹⁸.

Pero, una vez más, la crítica que Segovia dirigió en 1979 al “culto a Machado” tenía una repercusión más amplia que la advertencia de Llorens. Segovia juzgaba, controvertidamente, que la brecha histórica que había abierto el destierro no sólo no podía, sino que no debía ser borrada. En una entrevista sobre su experiencia del exilio en particular y sobre la experiencia del exilio en general, el poeta y traductor se ocupó de la relación entre el destierro y la “añoranza” (tanto de la infancia como de un “país perdido”) y defendió un concepto de la historia en cierto modo vitalista: “la restauración de lo perdido sería una negación de nuestra vida más radical aún que su ausencia, porque es esa vida misma la que lo hizo perdido” (“Respuestas” 209). La idea de “ausencia” que plantea Segovia contribuye a una reflexión historiográfica más profunda. Entre los modos mnemotécnicos que analizó fenomenológicamente Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*, hay uno que, pasando por el reconocimiento y por la ausencia, produce una “inquietante extrañeza”: “el fenómeno del reconocimiento

18 Llorens observó una “constante” en la historia de España precisamente en la experiencia del destierro, sobre todo en lo que se refiere a la problemática inserción de España en la modernidad. En este aspecto, Llorens enlaza con un debatido paradigma interpretativo: la idea esencialista según la cual España se singulariza históricamente a causa del exilio. Para una puesta al día de este debate, véase “Vicente Llorens, crítico de la poesía del exilio republicano de 1939” de José-Ramón López García. Véase también “Re-Engaging with Ghosts in the Poetic Machine”, segundo capítulo de mi estudio *This Ghostly Poetry: History and Memory of Exiled Spanish Republican Poets*.

nos remite al enigma del recuerdo en cuanto presencia de lo ausente encontrado anteriormente. Y la cosa reconocida es dos veces distinta, como ausente (distinta de la presencia) y como anterior (distinta de lo presente)” (60-61).

A la luz del comentario de Segovia, es posible extrapolar la explicación de Ricoeur a la lectura del poema de Machado. Si la “cosa reconocida” a través de la memoria poética resulta enigmática, podemos leer la densa textualidad de “Caballitos” como una forma de resistencia ante los intentos de recuperación espacio-temporal que caracterizan las tramas del historicismo literario (Ricoeur 60). Esta forma de resistencia, esta extrañeza temporal, tiene un valor marcadamente histórico¹⁹. En este aspecto, la memoria poética viene a ser una singular forma de memoria histórica. Recordemos una vez más que entre los elementos destacados del archivo poético cuyo recuerdo contribuye a guardar y suscitar el romance de Machado se halla la prosopopeya, la ficción de un apóstrofe dirigido a una entidad ausente, fallecida o carente de voz; es decir, la figura de la máscara, el desdoblamiento, el enigma y la extrañeza por antonomasia. Recordemos también que esta extrañeza está ligada a la peculiaridad material de los versos, peculiaridad conformada en una coyuntura histórica determinada.

La crítica que dirigió Segovia en 1979 al concepto de la historia literaria y cultural como relato recuperador también entronca lejanamente con el repudio del historicismo monumental que Nietzsche formuló entre 1873 y 1876 en sus *Observaciones intempestivas*. En *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida* el filósofo describió críticamente el historicismo monumental como una secuencia espacio-temporal, una “cadena” eslabonada con los “grandes momentos en la lucha de los individuos”, hitos que “a través de los milenios” se afianzaban linealmente “como crestas humanas de una cordillera” (51). Nietzsche afirmó que el monumentalismo tiende a generalizar e igualar, condenando al olvido la multiplicidad de motivos y causas del pasado, así como a sus víctimas, con el propósito de presentar una serie de efectos ejemplares (54). Análogamente, Segovia rechazó “los lugares comunes del hispanismo” academicista que erige a los poetas en monumentales “estatuas” representativas, entidades capaces de dar voz, siglo tras siglo, al pueblo anónimo, afianzando así, cresta a cresta, a la nación ya telúricamente naturalizada (“Machado” 400). Grandes momentos, efectos ejemplares, crestas y estatuas constituyen la sólida continuidad de la nación construida como historia natural.

19 En un acercamiento contrapuntístico al exilio afín a los de Claudio Guillén y Edward Said, Carlos Piera observa en la obra de Tomás Segovia una continuidad discursiva atravesada, sin embargo, por formas de pérdida, ausencia y/o perturbación. Así, a su juicio, Segovia postula “no la continuidad *de* lo que existía, pues eso ahora sería un casticismo impostado, sino la continuidad *con* lo que existía, que como en toda tradición, es sobre todo continuidad con lo que ha dejado de existir” (167).

Basadas en una premisa de “continuidad” histórica, las ideas tradicionalistas e historicistas que he rastreado en los textos de Ramón Menéndez Pidal, Antonio Alcalá Galiano y otros autores también asoman en la terminología que predomina en numerosos manuales de historia literaria española publicados durante las últimas décadas por editoriales de prestigio²⁰. Estos manuales se basan en una retórica de progreso cultural nacional según la cual la poesía sería capaz de suturar las rupturas y restaurar las pérdidas causadas por la guerra y el exilio que puntúan la modernidad supuestamente fallida de España. Muchas de las lecturas que se proponen en estos manuales reducen los poemas en general y los del destierro en particular a breves relatos temáticos, en gran medida biográficos y monolingües, y los ordenan secuencialmente de acuerdo con la cronología del devenir nacional²¹. Frente al tradicionalismo y el historicismo monumental, Segovia abogó por una memoria poética transfronteriza y no cronológica, capaz de desbordar discursivamente narraciones biográficas e historiográficas enlazadas en tramas de (re) construcción nacional.

Tomás Segovia no es el único ensayista que ha defendido este tipo de memoria poética al margen de encasillamientos historiográficos institucionales²². Más allá del

20 La idea de “continuidad poética” destaca en “Época contemporánea: 1939-1975”, primer suplemento de la influyente *Historia y crítica de la literatura española 8* (Sanz Villanueva 6). En la sección dedicada a la poesía, Juan José Lanz critica la idea de “ruptura regresiva”: “pese a la dispersión del exilio y a la diferente militancia política, existe una continuidad estilística entre los dos momentos estéticos separados por la guerra” (70). En *A la intemperie: exilio y cultura en España*, Jordi Gracia arguye que las producciones de los intelectuales tanto en España como en el destierro discurrían por “un solo cauce” definido por la cultura española (19, 72). Gracia respalda sus argumentos con una cita de Antonio Muñoz Molina sobre la “verdadera plenitud” que supuestamente alcanzará la cultura española cuando recupere la memoria del exilio (211). En *Breve historia de la literatura española*, Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro encuentran una “poética de la continuidad” entre la poesía del destierro y la producida en España durante el franquismo (630). Véanse asimismo las ideas de “continuidad natural” en *Historia mínima de la literatura española* de José-Carlos Mainer (2182) y de “continuidad asimétrica” en *Historia de la literatura española* de Jordi Gracia y Domingo Ródenas (15-40).

21 Un ejemplo es la lectura de “Reparto” (el emblemático poema publicado por León Felipe en México en 1939) que ofreció en 1978 la popular *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*: “No mentía León Felipe cuando refiriéndose a los poetas del exilio declaraba que se habían llevado la ‘canción’; y con la canción, por mucho tiempo, la esperanza y las posibilidades de desarrollo moderno” (123). Este acercamiento, centrado en destacar actos de habla constativos, estructuras narratológicas o significados intencionales, representativos y referenciales, contribuye a la construcción de la “seamless narrative” que, según Jo Labanyi, suele organizar las historias de la cultura española moderna (“Introducción” 3). Tal acercamiento corre el riesgo de caer en lo que Raymond Williams tachó de “crude sociology, which never really looked at the work at all but looked at elements which could be extracted from it and handled in other transferred ideological terms” (183). La cautela que formuló Williams desde los estudios culturales tuvo ecos en el acercamiento deconstructor que planteó Barbara Johnson en su defensa y crítica de los últimos escritos de Paul de Man, al abogar por lecturas que eviten “the too-easy leap from linguistic to aesthetic, ethical, or political structures” (*The Barbara* 360); es decir, lecturas que atiendan a “the ways in which the text and the reader are both participants in a field of struggle” (*The Wake* 36).

22 En 2005 Miguel Casado denunció la tendencia, entre los historiadores y críticos de poesía en España, de mantener listas de nombres, tópicos y etiquetas en reiterada circulación mientras olvidaban el análisis crítico de “los problemas concretos del lenguaje” (135). El “tradicionalismo”, como Casado denominaba la fosilización e institucionalización de la “tradición” —entendida como término polémico con el que analizar un problema crucial de la modernidad como es la relación entre conceptos temporales y actos lingüísticos— es una forma de olvido, ya que subsume conflictos y resistencias textuales en un relato diacrónico en aras de “la continuidad” y “la universalidad”: “Su mecanismo es amnésico: necesita olvidar la naturaleza conflictiva, la diversidad de las

ámbito del hispanismo, en una reseña publicada en 2016 acerca de otra importante historia literaria nacional, *The Cambridge History of American Poetry*, Jahan Ramazani reivindicaba la irrefrenable fuerza transfronteriza que impulsa la memoria poética y subrayaba las tensiones que desde tal perspectiva cabía observar entre los estudios de poesía y los paradigmas historiográficos nacionales: “as the largely classical vocabulary of poetic form indicates [...] even when you localize, nationalize, and historicize the poetry you study, your critical templates and poetry’s deep memory of literary form and antecedent, its linguistic and aesthetic sedimentation, transport you willy-nilly across national and historical boundaries” (310-311). Ramazani destacaba una memoria poética de carácter textual y discursivo, no exclusivamente temático o biográfico. Las lecturas que he esbozado aquí del romance de Machado y de su peculiar temporalidad poética atienden a este tipo de memoria poética; esto es, atienden a la acumulación de archivos déicticos, tonales, prosódicos, retóricos, tópicos, traslacionales e intertextuales disponibles en (y alrededor de) el poema²³.

Mediante la lectura pormenorizada de estos archivos cabe reconocer los patrones multilingües, transfronterizos y no cronológicos que conforman la intrincada textura verbal de un poema. El estudio de tal complejidad textual pone de relieve su especificidad histórica. Este estudio es particularmente importante en el caso de una coyuntura de máximo conflicto nacional e internacional como fue la guerra civil española, sobre todo si se tiene en cuenta el alto valor representativo —social, cultural y político— que muchos concedieron a la poesía en tal coyuntura. Si prestamos oídos a la memoria poética, podemos leer los poemas del exilio como complejos artefactos culturales capaces de producir una experiencia de extrañeza, una impresión de ausencia y de pérdida respecto de las representaciones narrativas y temáticas a las que con frecuencia quedan reducidos.

contradicciones que distinguen cualquier corte sincrónico, cualquier *presente*, y aboca a que este, al convertirse en pasado, ingrese en la conciliación” (196-197). Para contrarrestar la insuficiencia crítica que produce la temporalidad lineal y consecutiva de la historia literaria tradicionalista, Casado sugería dirigir la atención del lector a una “historia malla”, una suerte de red discontinua, multidireccional y transversal de tensiones lingüísticas (137).

23 Atender a esta memoria textual y discursiva es una premisa crítica clave en el análisis que hace Julián Jiménez Heffernan de las historias literarias españolas promovidas por la filología y la crítica de cuño historicista (10). Estas historias se construyen según tramas narrativas de carácter cronológico, secuencial, generacional y evolutivo (80). Frente a esta concepción de la historia, Jiménez Heffernan aboga por una crítica memorística, atenta a “ese misterio retrospectivo, esa anámnesis discontinua, que llamamos extrañeza o placer estético” (10). Esta “extrañeza” es producto de un tipo de figuración poética que “emerge de inmanencias textuales” y “persiste —intempestiva, aleatoria, anómala— en una supervivencia tan pertinaz como inasible” (9-10). Jiménez Heffernan se sirve del concepto de la simultaneidad de lo no simultáneo que expuso Ernst Bloch. De ahí que recurra a metáforas geológicas para referirse a la manera desigual y extemporánea en que se distribuyen y recuerdan tales figuraciones: “estratos textuales”, “cúmulo verbal”, “depósito aplazado” (9-10, 79). Del concepto de Bloch también se hizo eco Reinhart Koselleck en el uso de parecidas metáforas geológicas —*Zeitschichten*: sedimentos o capas de tiempo— para acercarse a la complejidad textual y conceptual con que la historia aparece sincrónicamente entreverada de una pluralidad de tiempos diacrónicos (3). Guillén y Ramazani también emplean este tipo de metáforas.

Esta experiencia de extrañeza es crucial para valorar la especificidad histórica de tales poemas más allá de las lecturas recuperadoras con que el historicismo aspira a erigirlos en monumentos constitutivos de una presunta (re)construcción nacional. A menudo esta especificidad se materializa mediante una retórica de orientación elegíaca y epitáfica marcada por la incertidumbre vital, la alienación espacio-temporal, la preocupación con la posteridad y el apóstrofe a una entidad ausente. Como advirtió Tomás Segovia, esta especificidad histórica corre peligro de quedar desdibujada entre lugares comunes academicistas, cultos institucionales, aniversarios solemnes y encaillamientos identitarios del signo político que sean.

Bibliografía

- Aguirre-Oteiza, Daniel. *This Ghostly Poetry: History and Memory of Exiled Spanish Republican Poets*. Toronto, Toronto UP, 2020.
- Alberti, Rafael. "Ceremonia de entrega del Premio Cervantes 1983: Discurso de Rafael Alberti". *Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España*, 1983.
- Alcalá Galiano, Antonio. *Literatura española siglo XIX; de Moratín a Rivas*. Vicente Llorens (ed. y trad.). Madrid, Alianza, 1969.
- _____. *Memorias de D. Antonio Alcalá Galiano*. Vol I. Madrid, Imprenta de E. Rubinos, 1886.
- _____. "Literature of the Nineteenth Century: Spain". *The Athenaeum*. Londres, abril-junio, 1834.
- Alvar, Carlos, José Carlos Mainer y Rosa Navarro. *Breve historia de la literatura española*. Madrid, Alianza, 1997, 2014.
- Aznar Soler, Manuel. *República literaria y revolución*. Sevilla, Renacimiento, 2010.
- Beltrán Almería, Luis. "Las formas simples del romancero hispano". *Revista de Filología Española* vol. 95, no. 1, 2015, pp. 25-44.
- Bergamín, José. "Antonio Machado". *Obras*. Antonio Machado. México DF, Séneca, 1940, pp. 9-21.
- Blanco Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. 2, 1978. Madrid, Akal, 2000.
- Casado, Miguel. *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- Cruz, Juan. "Colliure celebró el cuarenta aniversario de la muerte de Antonio Machado". *El País*. 20 Feb. 1979, p. 30.

- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Harvard UP, 2015.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Alfonso Méndez Plancarte (ed.). Madrid, Aguilar, 1968.
- De Man, Paul. "Autobiography as De-Facement". *MLN*, vol. 94, no. 5, 1979, pp. 919-930.
- De Saavedra, Ángel, duque de Rivas. *Obras Completas: Tomo 1*. Madrid, Est. Tipográfico "Sucesores De Rivadeneira", 1894.
- García Montero, Luis. *El sexto día*. Madrid, Debate, 2000.
- Gracia, Jordi. *A la intemperie: exilio y cultura en España*. Barcelona, Anagrama, 2010.
- _____. *La resistencia silenciosa*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- Gracia, Jordi, y Domingo Ródenas. *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad: 1939–2010*. Barcelona, Crítica, 2011.
- Guillén, Claudio. "De la continuidad: tiempos de historia y de cultura". Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- Horacio. *Odas. Canto secular. Epodos*. Madrid, Gredos, 2007.
- Jiménez Heffernan, Julián. *Los papeles rotos: ensayos de poesía española contemporánea*. Madrid, Abada, 2004.
- Johnson, Barbara. *The Barbara Johnson Reader: The Surprise of Otherness*. Melissa Feuerstein, Bill Johnson González, Lili Porten y Keja Valens (eds.). Durham, Duke UP, 2014.
- _____. *The Wake of Deconstruction*. Cambridge/Oxford, Blackwell, 1994.
- Koselleck, Reinhart. *Sediments of Time: On Possible Histories*. Sean Franzel y Stefan-Ludwig Hoffmann (trad. y ed.). Stanford, Stanford UP, 2018.
- Labanyi, Jo. "Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain". *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Jo Labanyi (ed.). Nueva York, Oxford UP, 2002. 1-15.
- _____. *Spanish Literature: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford UP, 2010.
- Lanz, Juan José. "La poesía". *Historia y crítica de la literatura española: 1939–1975. Primer suplemento*. Santos Sanz Villanueva (ed.). Barcelona, Critica Grijalbo Mondadori, 1999, pp. 70-156.
- Llorca, Fernando (ed.). *Lo que cantan los niños*. Valencia, Prometeo, 1914.
- Llorens, Vicente. *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*. Sevilla, Renacimiento, 2006.

- _____. "Introducción". *Literatura española siglo XIX; de Moratín a Rivas*. Antonio Alcalá Galiano. Vicente Llorens (ed. y trad.). Madrid, Alianza, 1969. 7–17.
- López García, José-Ramón. "Vicente Llorens, crítico de la poesía del exilio republicano de 1939". *Laberinto: Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* vol. 21, no. 1, 2019, pp. 101-127.
- Machado, Antonio. *Poesía y prosa. Tomo II: Poesías completas*. Oreste Macrí y Gaetano Chiappini (eds.). Madrid, Espasa-Calpe, Fundación Antonio Machado, 1989.
- _____. *Antonio Machado para niños y jóvenes*. Francisco Caudet (ed.). Madrid, Ediciones de la Torre, 1982.
- Machado, Antonio, et al. *Poetas de la España leal*. Manuel Aznar Soler (ed.). Edición facsimilar de la publicada en 1937 por Ediciones Españolas, Madrid. Sevilla, Renacimiento / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2017.
- Mainer, José Carlos. *Historia mínima de la literatura española*. México DF, El Colegio de México; Madrid, Turner, 2014.
- Mainer, José Carlos (ed.). *Historia de la literatura española*. Barcelona, Crítica, 2010–2013.
- Menéndez Pidal, Ramón. "Proemio". *Flor nueva de romances viejos*. Ramon Menéndez Pidal (ed.). Madrid, Espasa-Calpe, 1975. 9–42.
- Morales, José Ricardo (ed.). *Poetas en el destierro*. Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1943.
- Nowell Smith, David. *On Voice in Poetry: The Work of Animation*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire / Nueva York, Palgrave Macmillan, 2015.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. Traducción de Dionisio Garzón. Madrid: EDAF, 2000.
- Paz, Octavio. "La palabra edificante". *Revista de la Universidad de México*, vol. XVIII, no. 11, 1964, pp. 7-15.
- Piera, Carlos. *La moral del testigo: ensayos y homenajes*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2012.
- Ramazani, Jahan. "Lines and Circles: Transnationalizing American Poetry Studies". *American Literary History*, vol. 28, no. 2, 2016, pp. 308–14.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducido por Agustín Neira. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Ridruejo, Dionisio. "Prologo". *Poesías completas*. Antonio Machado. Madrid, Espasa-Calpe, s.a., 1941, pp. V-XXV.

- Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA, Harvard UP, 2000.
- Sanz Villanueva, Santos. "La vida cultural (1939-1975)". *Historia y crítica de la literatura española: 1939-1975. Primer suplemento*. Santos Sanz Villanueva (ed.). Barcelona, Critica Grijalbo Mondadori, 1999, pp. 3-23.
- Segovia, Tomas. "Machado desde otra orilla". *Cuadernos hispanoamericanos*, no. 359, 1980, pp. 397-412.
- _____. "Respuestas del exilio". *Sextante: Ensayos III*. México DF, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991, pp. 199-219.
- _____. *Sobre exiliados*. México DF, El Colegio de México, 2007.
- Spender, Stephen. "Stephen Spender". *The God that Failed: A Confession*. Richard Howard Stafford Crossman (ed.). Nueva York, Harper & Brothers, 1949, pp. 229-273.
- Tucker, Herbert. "Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric". *Lyric Poetry beyond New Criticism*. Chaviva Hosek y Patricia Parker (eds.). Ithaca, Cornell UP, 1985, pp. 226-243.
- Verlaine, Paul. *Jadis et naguère*. París, Léon Vanier, 1891.
- Williams, Raymond. *Politics of Modernism: Against the New Conformists* [1989]. Londres, Verso, 2007.