



Tres poetas hispanoamericanos en la inmediata posguerra española

Manuel Fuentes Vázquez

Universitat Rovira i Virgili

Nueve meses después de la aparición del primer número de la revista mexicana *Romance*, se publica en España la primera entrega de *Escorial*⁽³¹¹⁾. La orgullosa revista de Falange Española, que estaba llamada a convertirse en el símbolo del nuevo estado fascista, fue combatida duramente desde su nacimiento por los sectores más intransigentes y cerriles del nuevo Régimen. Sometida a las contradicciones de sus fundadores el llamamiento a la concordia que realizaban los falangistas victoriosos, instalados aún en la utopía de la revolución nacional-sindicalista, venía a completarse con la denuncia de la guerra civil como *Cruzada*⁽³¹²⁾, el peligroso intento de recuperar los restos de la cultura liberal anterior a la guerra⁽³¹³⁾ o la conocida y burda manipulación de la figura de Antonio Machado⁽³¹⁴⁾, sobre *Escorial* cayó rápidamente el silencio⁽³¹⁵⁾. [214]

Mientras *Romance* recogía en el exilio a una parte de los intelectuales que configuraron el grupo original de *Hora de España*⁽³¹⁶⁾, *Escorial* incorporaba a sus páginas, igualmente, a antiguos colaboradores de la revista republicana⁽³¹⁷⁾. Desde la confrontación simbólica de sus respectivos nombres *Romance*, volcada hacia la difusión de una cultura popular de calidad⁽³¹⁸⁾; *Escorial*, marcada tanto por el elitista estigma orteguiano de *Revista de occidente* como por el abstracto cristianismo de *Cruz y Raya*⁽³¹⁹⁾, ambas revistas trataban de romper la insularidad a la que la guerra civil las había arrojado. Sin embargo, a ambos lados del mismo mar, esa generación rota por la guerra, la denominada «generación del 36», planificaba el retorno a lo *humano* en la poesía y consolidaba el descrédito de las *vanguardias* que ya se había iniciado con anterioridad a la guerra civil; así, mientras Antonio Sánchez Barbudo recordaba

[...] La tendencia de la generación nuestra, la llamada luego del 36, a insistir en la vuelta a lo «humano», a lo hondo y esencial en el hombre, apartándose de juegos y esteticismos. Esto implicaba muy a menudo una actitud política de izquierda, más o menos comprometida [...].⁽³²⁰⁾ [215]

Luis Felipe Vivanco llamaba desde la otra orilla al mismo propósito, aunque su concepción *rehumanizadora* se basaba en una visión integral del hombre cimentada en la profunda dimensión religiosa de la existencia:

[...] El que pretenda hoy día combatir en serio, en nombre de más altos o profundos ideales, las escuelas artísticas que venían llamándose de vanguardia, creo que pierde el tiempo lastimosamente. Porque todos los *ismos* de París, todo ese estar revolucionariamente al día [...], debemos considerarlo ya como un pasado artístico inmediato definitivamente caducado, periclitado, que diría Ortega, con palabra definitiva de una actitud frente al mundo como *dintorno* también periclitada.⁽³²¹⁾

En ese ambiente de *rehumanización*, y conscientes los dirigentes de *Escorial* de que la guerra no sólo había roto las relaciones entre España e Hispanoamérica, sino que la inmensa mayoría de los intelectuales defensores del orden constitucional había partido al exilio, uno de los primeros propósitos del grupo de escritores que Pedro Laín Entralgo denominó «el *ghetto* al revés»⁽³²²⁾ fue, ya durante la guerra, la creación de una ambiciosa *Revista de las Españas*⁽³²³⁾, proyecto que fracasó. *Escorial* recogería aquel sueño y reconocería sin ambages en el «Manifiesto editorial» del núm. 11 (septiembre de 1941) la «pobreza cultural»⁽³²⁴⁾ de la España de aquellos años:

[...] Es menester lograr un índice de creación cultural tan elevado, por lo menos como el de antes [se refiere el editorialista al Siglo de Oro]. Sin echar de menos la coyuntura política, España, de hecho, puede influir actualmente, con más o menos intensidad, desde dos posiciones distintas. Es la una la nuestra, la España falangista, y es la más difícil, porque se halla metida hasta el pescuezo en el berengenal [*sic*] y porque entre Finisterre y Buenos Aires hay muchas millas marítimas. Es la otra la desterrada, arrojada de nosotros por lo que ellos saben bien, que ha buscado refugio precisamente en América y que en los mejores casos se entrega a tareas culturales. No es despreciable ventaja la que les da su proximidad, su convivencia con los hispanoamericanos. No sólo con el enemigo sajón (solían representarlo por un pulpo) tenemos que luchar, sino con esa parte de España; que como España actúa, aunque no lo queramos, aunque su espíritu sea adverso [...]. Confesemos que en cultura, todavía la voz de España no dijo en estos climas más que pequeños, imperceptibles balbuceos [...].⁽³²⁵⁾

Pese a los llamamientos a la reconciliación y a la colaboración que desde *Escorial* se efectuaron, la presencia de los escritores hispanoamericanos en la revista de Falange [216] Española fue escasa. Tomar parte en aquella empresa suponía la aceptación tácita de la dictadura, aunque sus promotores estuvieran embarcados en el ingenuo juego de restaurar la normalidad cultural en un sistema que no dudó en mantener en la cárcel y hasta la muerte a Miguel Hernández. *Escorial* recogerá las colaboraciones de tres escritores hispanoamericanos: el ecuatoriano José Rumazo, el argentino Ignacio B. Anzoátegui y un texto del poeta nicaragüense Pablo Antonio Cuadra.

José Rumazo, ministro del Ecuador en España, anticipa una parte del largo poema ochenta y nueve serventesios alejandrinos consonantes titulado en la revista «Como el salto de agua... (Fragmentos)»⁽³²⁶⁾ que posteriormente, y con el título «Raudal», dará nombre al libro que se publicará ese mismo año⁽³²⁷⁾. Formalmente, la utilización de tal estrofa entraba sin contradicción en el ambiente poético de la posguerra española⁽³²⁸⁾.

Al frente de *Raudal*, José Rumazo estampa la siguiente nota preliminar: «La mayor parte de las poesías de este libro fueron escritas [*sic*] alrededor de 1932. El autor considera la presente como la única edición válida de sus primeros versos».

La imprecisa locución temporal «alrededor de 1932» no sólo implicaba la depuración de unos textos anteriores diecisiete años después, como afirmaba Gerardo Diego⁽³²⁹⁾, sino el deseo de ocultar un pasado, si próximo, ya caduco. En efecto, a las alturas de 1932, y en un *crescendo* vanguardista, José Rumazo publicó *Altamar*⁽³³⁰⁾, base textual de los poemas que posteriormente se convertirían en *Raudal*. Sirva, a guisa de ejemplo, la comparación entre las dos primeras estrofas del poema «Órgano catedrante» de *Altamar*⁽³³¹⁾ y su versión «Órgano de la tierra», depurada en *Raudal*⁽³³²⁾:

Órgano catedrante de tierra y agua pura,
con tubos de cisternas, con voz de tierra y agua,
con el fuelle marino de los vientos atlantes,
órgano sempiterno que aconteces en mi alma...
Órgano clamoroso, con tubos de cisternas,
con voz del agua clara y de la tierra oscura,
con el fuelle marino de las auras eternas,
órgano que aconteces en mi más alta altura.

Inevitablemente, *Altamar*, en 1932, evocaba la resonancia del *Altazor*⁽³³³⁾ huidobriano de 1931, y de la misma forma que el poema del chileno sufre constantes modificaciones [217] desde 1919 hasta alcanzar su versión definitiva⁽³³⁴⁾, los poemas del ecuatoriano cambian y se metamorfosean⁽³³⁵⁾ buscando atenuar la fuerte impronta vanguardista primaria que los caracterizó. La deuda con la poesía de Huidobro fue notada por Gerardo Diego, al tiempo que el poeta de *Alondra de verdad* conectaba el libro de Rumazo con el modernismo de Díaz Mirón o de Rueda⁽³³⁶⁾; sin embargo, Diego, que simbolizó la transición entre la poesía *creacionista* anterior a la guerra civil y las formas clasicistas y neobarrocas de la posguerra, camino por el que transitaban poetas españoles como Félix Ros, Rafael Porlán, Adriano del Valle o Rafael Laffón⁽³³⁷⁾, no advierte quizás más por deseo de oscuridad que por ignorancia la integración radical de Rumazo en los coletazos de la vanguardia de los años treinta.

Como apéndice a *Altamar*, José Rumazo publicó el mismo año, y de forma independiente, un ensayo-manifiesto de interpretación de su libro, *El anfigimetaforismo*⁽³³⁸⁾; manifiesto que muestra a las claras su integración no sólo en la genérica *deshumanización* del arte orteguiano⁽³³⁹⁾, sino su filiación cubista y creacionista:

[...] En realidad, el anfigimetaforismo se acerca por primera vez al cubismo pictórico, ya que el cubismo literario, llegando a tener al fin y al cabo más o menos los mismos postulados del ultraísmo y creacionismo, y pretendiendo interpretar la vida sin imitarla, tomando de ella ciertos elementos de realidad necesarios a la obra artística para organizarlos arbitrariamente, no acertó con esta visión facetada de la realidad, no llegó a darnos una técnica que realizara lo que estaba haciendo el cubismo en pintura. Ahí están los poemas, bellísimos por otra parte, de Max Jacob, o los de Reverdy y Huidobro, etc.[...].⁽³⁴⁰⁾

En el ensayo, que viene a ser una glosa explicativa y funcional de los poemas de *Altamar*, el poeta ecuatoriano establece el concepto de *anfigimetafora* de *anfi*: dos lados, *meta*: más allá, y *ferrein*: llevar para conseguir el «doble o múltiple sentido de la palabra»⁽³⁴¹⁾; esto es, una deliberada anfibología metafórica. Frente a la reducción del sentido, y en clara conexión con las variantes de la *vanguardia* española e hispanoamericana, se postula una oscilación del significado, la imposibilidad de reducir a un solo acto comprensivo la plurisignificación poética. Pero a las alturas de 1949 tal concepción vanguardista resultaba pura arqueología, puesto que la *rehumanización* del arte, entre otros factores, [218] implicaba la total descalificación del cubismo fuente para algunos de todos los males por haber eliminado la relación que debía unir al escritor con su obra y a ésta con la vida⁽³⁴²⁾.

Mientras la reelaboración neoclasicista y tardomodernista del vanguardismo de la poesía de José Rumazo entraba a formar parte de una concepción de la poesía española de posguerra que ya en 1949 agonizaba, la presencia del escritor argentino Ignacio B. Anzoátegui en las páginas de *Escorial*⁽³⁴³⁾ demostraba palpablemente las contradicciones entre los propósitos *rehumanizadores* de sus fundadores la poesía de Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero y Luis Rosales y los ejercicios *manieristas* de un poeta que se había caracterizado por su catolicismo tradicional, fundamentalista y excluyente⁽³⁴⁴⁾. Anzoátegui era capaz de recuperar la vertiente más arcaica del mitologismo modernista -«En volandas de lino colorado / Gana Jasón el cielo navegante, / Y en la opulencia de su guardainfante / Abre el mar a la quilla su cuidado.//»⁽³⁴⁵⁾, la estilización del neopopularismo de base tradicional -«Hilo, ¿para qué te quiero?, / Hilo, ¿para qué te hilo?, / Hilo, / Hilo de luna y pandero//»⁽³⁴⁶⁾, el hibridismo entre la *jitanjáfora* popular con resabios de la arcaica vanguardia -«Muy buen día, Su Señoría, / Mantantirulirulá. / Yo querría, / Si podría... / Si pudiera, si pudiera... / Eia, eia, / alalá...//»⁽³⁴⁷⁾, los calcos de la poesía gongorina tamizados de romanticismo -«En campos de laurel demanda plumas / Y en sueños de

neréidas serafines; / Lejos, sobre los últimos confines / Hay un pálido vértigo de brumas.//»⁽³⁴⁸⁾, imitar a Garcilaso en «Tercetos de amor escritos a la manera de Garcilaso» -«Ojos dorados fueron los que un día / Guardar quisieron generosamente / El triste amor de la mirada mía//»⁽³⁴⁹⁾, recrear personajes legendarios -«El Hada Morgana», «Merlín», históricos -«Felipe II», «Julio César», volver a la poesía religiosa más formalista y decorativa -«Retablo de Navidad», «En el principio era el Ángelus» o, en fin, capaz también de transitar por la senda lorquiana en «Oración para Juan Belmonte». [219]

La ortodoxia tradicionalista de Anzoátegui llegó a su punto culminante en 1941, cuando Ediciones Escorial publicó el conjunto de cuatro ensayos con claras influencias de Ernesto Giménez Caballero, *Genio y figura de España*⁽³⁵⁰⁾.

Caso bien distinto es el del poeta Pablo Antonio Cuadra. La única colaboración del escritor nicaragüense en la revista *Escorial* -«Carta de relación de un conquistador del siglo XX a la Majestad Primera del Imperio Doña Isabel, la Católica: Reina perenne en el recuerdo»⁽³⁵¹⁾- cede a las directrices del pensamiento neoimperial de los años cuarenta. La epístola es una muestra alegórica en la que el nuevo conquistador viajero por una historia sin tiempo revisa la situación hispanoamericana desde la doctrina «aislacionista» de Monroe hasta la política de Roosevelt, mientras se proclama la unidad orgánica de España e Hispanoamérica y se exalta el espíritu mítico del antiguo conquistador nuevamente encarnado. La «nostalgia de la historia», en expresión de José-Carlos Mainer⁽³⁵²⁾, actúa mediante el tópico sistema de recuperar los acontecimientos históricos significativos y extrapolarlos a la situación actual⁽³⁵³⁾. Dada la trayectoria ideológica de Pablo Antonio Cuadra, el texto puede explicarse desde la radicalización de su pensamiento frente a la injerencia estadounidense en América; posición que ya se detecta, por ejemplo, en el conocido manifiesto «Dos perspectivas» publicado en 1931⁽³⁵⁴⁾. Así, la «Carta» vendría a significar el exceso de una vertiente la española que el propio poeta había señalado en Rubén Darío:

No sé por qué, a la hora de la cólera, el mestizo se culpa indistintamente a sus dos sangres. Unas veces dice: «Se me subió el indio». Otras veces: «Se me salió el español». Pero lo mismo podemos decir a la hora del amor, a la hora del canto. A Darío se le sube «Tutetcozimí» y otro día se le sale la «Salutación del optimista» [...].⁽³⁵⁵⁾

Poco tiempo después, ese exceso de españolidad quedaría olvidado y corregido cuando Cuadra publicara en la revista leonesa *España* el poema, escrito en 1943, «El hijo del [220] Hombre»⁽³⁵⁶⁾ para recuperar entonces su poesía más auténtica: «Tu isla de gemidos / alza su playa, ofrece su ribera / al mar de este silencio ya nocturno / donde todo está aún pendiente//»⁽³⁵⁷⁾.

La presencia de estos poetas el vanguardismo neobarroco de Rumazo, el eclecticismo escapista de Anzoátegui y la muestra neoimperial de Cuadra manifestaba a las claras la contradicción en la que se movía la revista *Escorial* en los primeros años de la posguerra española. Lejos de trazar puentes de conexión entre dos mundos aislados la España franquista y la peregrina se reforzaba, si cabe, la separación entre ambos.

Si bien es cierto que en la España de 1945 se podía leer la «Oda a Federico García Lorca» de Pablo Neruda⁽³⁵⁸⁾, no es menos cierto que ese texto en el contexto español de los años cuarenta parecía el intento de justificar una apertura cultural del Régimen y era visto, desde el exilio, como una operación de propaganda del mismo⁽³⁵⁹⁾ orquestada por los intelectuales que se movían en su órbita⁽³⁶⁰⁾.

La evolución ideológica y política de los intelectuales y poetas españoles del primer franquismo, su aceptación sincera del error cometido, la valentía antifascista de los que sobrevivieron a la guerra civil y la incorporación de las nuevas generaciones de escritores reanudarán lenta pero progresivamente los lazos entre España e Hispanoamérica, porque España, como isla desde la que Gabriel Celaya escribía a Pablo Neruda, era la exiliada de sí misma: [221]

Te escribo desde este puerto,
desde una costa rota,
desde un país sin dientes, ni párpados, ni llanto.
Te escribo con sus muertos, te escribo por los vivos,
por todos los que aguantan y aún luchan duramente.
Poca alegría queda ya en esta España nuestra.
Mas ya ves, esperamos.⁽³⁶¹⁾ [222] [223]

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

