



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: El escritor exiliado y el público

Autor: Mateo, Eduardo

Forma sugerida de citar: Mateo, E. (1991). El escritor exiliado y el público. *Cuadernos Americanos*, 2(26), 164-184.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año V, núm. 26, (marzo-abril de 1991).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY - NC - ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material con propósitos comerciales.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

EL ESCRITOR EXILIADO Y EL PÚBLICO

Por *Eduardo* MATEO
CRÍTICO LITERARIO ESPAÑOL

ROBERT ESCARPIT, pionero en el estudio del hecho literario como acto sociológico, nos declara que "todo hecho literario supone escritores, libros y lectores o, para hablar de una forma más general, creadores, obras y un público... la existencia de una colectividad-público plantea problemas de orden histórico, político, social, incluso económico".¹ Que el público sea un elemento necesario en el hecho literario, es algo que en estos momentos nadie pone en duda. También resulta cierto que es el elemento menos estudiado del hecho literario. La bibliografía sobre el análisis de la relación público-creador no abunda, y es prácticamente inexistente la indagación sobre las consecuencias que el exilio plantea en dicha relación, pues el escritor y la obra quedan en una situación de extraterritorialidad. La función del público es múltiple y variada. Así Leopoldo Alas ya nos decía en uno de sus "Solos" que "el observador que seriamente examina las materias literarias, como parte principal que son en la vida de los pueblos, necesita estudiar el espíritu colectivo, sus cambios, progresos y decadencias, en estas expresiones espontáneas de la opinión".² Pero no es solamente esta función sociológica la que se produce entre el público y la literatura. Sartre sostenía, como idea fundamental de su obra *Qu'est-ce que la littérature?*, en 1946, que una obra literaria es inexistente si no es leída. El público es tan necesario como los demás integrantes del circuito. Maurice Blanchot va más lejos en *El espacio literario* y declara: "¿Qué es un libro que no se lee? Algo que todavía no está escrito. Leer no sería entonces escri-

¹ Robert Escarpit, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Oikos Tau, 1971, p. 5 (*¿Qué sé?*, 61).

² Citado por Ricardo Senabre, "Galdós y Clarín ante el público", en *Literatura popular y proletaria*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986, p. 143.

bir de nuevo el libro, sino hacer que el libro se escriba o sea escrito".³ Como se puede observar, ya no se trata de que el público sea necesario como hecho sociológico, sino que es imprescindible para la consideración del libro como obra literaria. Más claro lo expresa Jean Onimus: "Il n'y a pas de communication sans effort réciproque. L'ouvre d'art est un appel; nulle création d'artiste, même anonyme, qui ne soit adressée, c'est-à-dire faite pour un public".⁴ Volviendo a Robert Escarpit, éste niega que escritor sea sin más quien ha escrito un libro "pues ignora la necesaria convergencia o compatibilidad de intenciones entre lector y autor. Por la misma razón, el escritor considerado como un simple "productor de palabras" es algo sin significación literaria. No adquiere esta significación, no se define como escritor, sino al final, cuando un observador colocado al nivel del público es capaz de percibirle como tal. No es escritor más que por relación con alguien, a los ojos de alguien".⁵ Sigue diciendo que, en el acto creativo, todo escritor tiene presente a alguien en su conciencia, aunque sea en último término a él mismo. Efectivamente aparecen dos "alguien": el público-interlocutor que existe "en las mismas raíces de la creación literaria",⁶ y que puede reducirse a un solo individuo, incluso ser el autor, y el que llamaremos público-lector, que es el que define como escritor y da la significación literaria a la obra, del que se pretende sea lo más amplio posible. No necesariamente tienen que coincidir estos dos "alguien" o "públicos"; pero señala Escarpit que "una obra es funcional cuando hay coincidencia entre el público-interlocutor y el público hacia el cual se lanza la obra publicada".⁷ Éste será uno de los primeros obstáculos con que se encontrará el escritor exiliado: el conseguir esta coincidencia. José Pascual Buxó ya lo intuía en estas palabras prólogo a *Boca del solitario*:

Si no los hubiera escrito para alguien (como habrá quien pretenda que la poesía es o debe ser una intransferible destilación de la inteligencia) estos poemas serían muy otros. Pero escritos pensando en personas concretas, y aun deseando compartirme con ellas, tienen por fuerza que

³ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, [1969], pp. 180-181.

⁴ Ricardo Senabre, *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, 1987, p. 16.

⁵ Robert Escarpit, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁷ *Ibid.*, p. 96.

levantarse de una lengua que nos sea común, por más que —una vez empezados— hayan podido cambiar o perder rumbo y destino.⁸

Es el reconocimiento en el sentido más genuino del término y menos en lo que tiene el mismo de externo y superficial lo que está proponiendo Buxó. "Escribir, dice Sartre, es, pues, a la vez, revelar el mundo y proponerlo como tarea a la generosidad del lector. Es recurrir a la conciencia del prójimo para hacerse reconocer como 'esencial' a la totalidad del ser; es querer vivir esta esencialidad por personas interpuestas".⁹

El presente estudio va a incidir en el público-lector más que en el interlocutor, aunque no debe olvidarse a éste en ningún momento para poder calibrar si es posible que se dé la coincidencia entre ambos o que sea inevitable la esquizofrenia constante o falta de espacio donde dialogar:

El autor es apenas el padre o la madre natural de la obra. Pero son los lectores los padres culturales de ella: los que la educan, orientan y sacan al mundo. Sin los lectores podrán haber obras pero no literatura, que (como ha definido magistralmente Octavio Paz) es el espacio donde las obras se relacionan y dialogan.¹⁰

La influencia del público se da en varios terrenos. Desde a quién se quiere que llegue el mensaje, pasando por las diversas respuestas que éste provoca en los diferentes medios individuales y sociales, hasta, como comentaba D. Manuel Azaña, como mecenas más corruptor que los antiguos y más imperioso "porque su paladar es menos fino; más corruptor porque brinda con mayor paga", pero no es el caso económico el suyo, desgraciadamente pensará más de uno, aunque sí emocional y de "reconocimiento", en el sentido de identificación. Pero "¿Para quién escribimos nosotros?", titulará Francisco Ayala una de las pocas reflexiones que sobre este tema se han hecho, si no la única. "Para todos y para nadie, sería la respuesta. Nuestras palabras van al viento, confiamos en que al-

⁸ José Pascual Buxó, *Boca del solitario*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1964, p. 9.

⁹ Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, 3ª ed., Buenos Aires, Losada, 1962, p. 81.

¹⁰ Emir Rodríguez Monegal, "Literatura y exilio", en *Vuelta* (México), 63 (1982), pp. 45-47.

gunas de ellas no se pierdan'.¹¹ Además, expresa su desaliento Manuel Durán en una entrevista concedida a J. R. Marra-López,

el poeta o el novelista exiliado o desarraigado queda con frecuencia relegado a un curioso limbo: en cada país donde escribe y publica se le ningunea —como dicen en México— porque se cree que en la otra parte se van a ocupar de él. Y esto pasa incluso en los casos de mayor éxito de público. Por ejemplo: ¿en qué historia de la literatura se hablará de Nabokov dentro de unos años? Posiblemente ni en las rusas ni en las norteamericanas. Lo cual por cierto nos proporciona una coartada —una amarga coartada— en el caso de que, como es probable, nadie se ocupe de nosotros, de este extraño grupo híbrido hispano-mexicano-norteamericano. Pero ¿a quién le interesa conseguir una coartada? Lo que quisiéramos es conquistar un público.¹²

Esta sensación de desánimo es muy posible que sea en última instancia la causa del silencio total o parcial de muchos de ellos. ¿No se tilda de loco al que habla solo? Se me dirá que no es lo mismo, incluso que es muy posible escribir para el propio cajón de la mesa de estudio. Ambas cosas son ciertas; pero, en el primer caso, cuando se ha asumido la soledad y aprendido a convivir con ella como integrante de la propia personalidad, o cuando viene impuesta desde fuera; en el segundo, cuando solamente se trata de un ejercicio catártico, o se asumen las insalvables dificultades propias o ajenas de publicación y público. También esta regla tiene sus excepciones. Pero, en general, los miembros de esta generación han publicado y, sobre todo al principio de sus carreras literarias, han dado muestras más que fehacientes de la necesidad de un público espejo en quien identificarse, de la necesidad de un espacio para dialogar, y de la importancia que para sus excepcionales circunstancias tenía ese diálogo. "Finalmente, señala González Aramburu, pasa esto: a un poeta no le importa mucho que lo lean sus amigos, o si le importa, pero no demasiado, lo asume. Sólo un poeta insensato piensa en la masa. Para un novelista, sin embargo, es un drama".

Vamos a tratar de centrar el tema para calibrar mejor las posibilidades y las dificultades que se le ofrecen a esta generación. "Los

¹¹ Francisco Ayala, *Los ensayos, teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 154.

¹² José Ramón Marra-López, "Entrevista con Manuel Durán", en *Insula* (Madrid), 252 (1967), p. 6.

vínculos que encadenan más estrechamente al escritor con su público, enumera Escarpit, son la comunidad de cultura, la comunidad de evidencias y la comunidad de lenguaje":¹³

— La comunidad de cultura: "La educación es la cimentación del grupo social". Como ya hemos visto reiteradas veces y no vamos a repetir aquí, la educación y todo el entorno familiar y social de esta generación son españoles. Asimismo esta comunidad es cerrada por hallarse enclavada en un medio extraño y jugarse su supervivencia y sus señas de identidad. Pero la ruptura violenta con la comunidad de origen, España, hace que se cancele total o parcialmente el diálogo con la Península, así como que se seleccione un núcleo de valores diferentes, poniendo en ello todo el énfasis de la diferenciación. La ya comentada consagración al estudio y valoración de la historia de España es uno de los síntomas más claros de esa visión de España como pasado y como negación de su realidad presente. Si seguimos la humorada de Huxley, que compara la cultura a un grupo familiar cuyos miembros evocan entre sí las grandes figuras del álbum familiar, se observará que, efectivamente, son las españolas fundamentalmente, europeas en grado importante y, en principio, casi nulas las mexicanas, las figuras que componen el álbum familiar de los miembros de la presente generación. Pero la presencia de lo español difiere en la selección y en la valoración de la cultura de la España del momento, tanto en ideas y obras como en personajes y futuro. Así se puede observar con harta frecuencia cómo se textualiza la idea de que en el exilio han descubierto la otra, la verdadera España, la heterodoxa, la liberal, la de Vives, Lulio, Las Casas, los teólogos españoles de los siglos xvi y xvii, los humanistas en general, la negada por la España de la dictadura. En resumen, una España ideal, tradición de cultura, pero sin tierra ni presente ni futuro.

— La comunidad de evidencias: es el efecto consecuente de la comunidad de cultura. Como tales deben considerarse las "segregaciones humorales" de lo consuetudinario, es decir, un cierto número de ideas, juicios, costumbres, valores y rechazos que son aceptados sin crítica ni demostración como verdaderos y elementos constituyentes intrínsecos de la "tribu". Estas evidencias, que no resistirían muchas veces un análisis serio, forman la base y el fundamento moral e intelectual de la "tribu", y en este caso suponen su fundamento físico, su única realidad. Para los miembros de esta

¹³ Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 98.

generación, para el exilio en general, la comunidad de evidencias es vital, porque significa la diferencia, que en este caso es sinónimo de su supervivencia, de su propia existencia. Las evidencias, señala Escarpit, son la base de la ortodoxia del grupo y por tanto de sus heterodoxias. Todo escritor es prisionero de la "ideología" de su grupo, tanto para aceptarla como para rechazarla. En este caso, el del exilio, la amenazada identidad "tribal" hace que sea cuando menos muy difícil que se produzcan heterodoxias de cualquier tipo, incluidas las formales, así como la asimilación defensiva de las propias evidencias dificulta la absorción de las de la comunidad de acogida. A su vez esta comunidad de evidencias se diferencia cada vez más de la de la comunidad de origen, con lo que el escritor exiliado se convertirá, además, en prisionero de su ausencia.

— La comunidad de lenguaje: El lenguaje, en primer lugar, y después el resto de medios de expresión, es el que fija la comunidad de evidencias en el interior de una colectividad. Pero el escritor sólo dispone de las "palabras de la tribu", vocabulario y sintaxis. "Como máximo, dice Escarpit, puede dar su sentido más exacto a las palabras de la tribu", pero estas palabras siguen siendo de la tribu y no pueden salir de ella sin desnaturalizarse. De ahí las insuperables dificultades de la traducción, los contrasentidos históricos de época y los no entendidos entre grupo y grupo en el interior de un país".¹⁴ De las dificultades del desnaturalizarse para el que está tratando de crearse una identidad ya hablamos largo y tendido en otro apartado que lleva ese título. Más nos interesa observar el hecho de que aquí se están planteando subrepticamente dos problemas distintos: uno es el del lenguaje público y otro es el del lenguaje como portador de las formas de ver y valorar de una colectividad; problemas que en este caso coinciden e influyen directamente sobre el escritor exiliado. El lenguaje público, frente al lenguaje privado, es el primer enemigo del escritor. Es el lenguaje estandarizador, acomodaticio e impuesto por la fuerza ya sea de la pereza mental, de las armas, de la política, del consumo, etcétera, de las evidencias convertidas en tópico, repetido hasta su vaciado semántico; es el lenguaje en el que el grupo fundamenta su fuerza y el individuo su pereza de identidad, su despersonalización. Adquirirá variadas formulaciones según sea la fuerza impositora del mismo. Así se pueden distinguir claramente características diferentes del lenguaje público totalitario, del lenguaje público del

¹⁴ *Ibid.*, pp. 100-101.

consumismo, etcétera, incluso del de la costumbre o del conservadurismo. En el exilio también existe un lenguaje público que es el impuesto por la tragedia y por la situación. Éste demanda al exiliado y al escritor, como manifestador de la conciencia y responsable de su expresión tanto hacia el interior como hacia el exterior del grupo, unos usos concretos en lo temático, en los tonos, en las formas, que sean correlato de la tragedia, defiendan sus evidencias y sustenten la propia identidad tribal ("De la religión del exilio español", me hablaba José Pascual Buxó). El lenguaje público tiende siempre a la generalización dogmática y sin matices, a la uniformización. Estas características en el lenguaje del exilio se traducen en una atemporalización, en la reducción temática, en la estereotipación trágica de las situaciones y sentimientos, en la ritualización de los enunciados, en el tradicionalismo expresivo, etcétera. "Yo tuve que llegar a los 40 y pico de años, me decía Arturo Souto, para ver el problema del exilio y España. Nosotros teníamos una versión totalmente parcial y en gran parte mutilada e incompleta. En el exilio también, ahora me doy cuenta, se había manipulado todo, empezando por el lenguaje". Ese lenguaje público lo dictaron los poetas mayores, y a los jóvenes no les quedó otra alternativa que secundarlo o ser expulsados de la tribu, con lo que eso les acarrearía. En estas palabras encendidas de Miret, que reproducimos a continuación, se recoge inconscientemente toda la problemática a la que nos referimos; digo inconscientemente porque no corresponden con las dichas en el discurso privado por el autor, y sí, sin embargo, recogen perfectamente el lenguaje del exilio como requería el acto en que fueron pronunciadas. Pertenecen al discurso de presentación de la obra del exilio reeditaba por la Editorial Pangea en colaboración con la SEP y el INBA. La poesía es, para Miret,

el punto más alto alcanzado por la creatividad del exilio. Quienes la escribieron fueron poetas templados en el dolor del destierro. . No es lo mismo hablar de la rosa que de su recuerdo. Si alguien en el futuro quiere saber qué fue este destierro, no deberá recurrir a los novelistas, ni a los pintores, ni tan siquiera a los historiadores. Ellos lo explicaron mejor que nadie. Ellos fueron los cronistas emocionales del exilio.¹⁵

Frente al lenguaje público, lenguaje vacío y muerto, el escritor debe crear el lenguaje privado, personal, definidor de los matices,

¹⁵ Pedro Miret, "Aquel exilio", artículo inédito.

“debe construir conexiones, estructuras, para que la literatura sea capaz de captar lo concreto”, debe, en este caso concreto del exilio, acabar con la sacralización del lenguaje público. “El escritor puede, como lo dice D. W. Harding en un famoso pasaje, hacer que ‘el lenguaje actúe sobre el pensamiento incipiente en un momento más temprano de su desarrollo’ de lo que pueden los hablantes comunes y corrientes. Pero lo que él hace actuar es ‘su propio’ lenguaje; es su familiaridad con el lenguaje —sonámbula y genética— lo que hace que esa actuación sea radical e inventiva”.¹⁶ Si esta tarea es difícil en cualquier sociedad —de ahí que se hable insistentemente de que el escritor es siempre un exiliado—, en un destierro es prometeica. Se juega el desconocimiento del grupo, la expulsión o el desprecio. Lo cual en la situación de exilio material es jugarse mucho; y, referido a los miembros de esta generación objeto de este estudio, es jugarse los mínimos de su identidad. Es posible que esto justifique en parte la falta de empuje, esa ausencia de rebeldía contra ese lenguaje público del exilio, la atonía, el conformismo, esa consideración de “jóvenes viejos” que se les imputó. En cuanto a la adquisición de público, si optan por la tribu exiliada se cierran a un público minoritario y espejo, si optan por la tribu mexicana se abocan a problemas de identidad y de rechazo. En general, la solución del problema se ha dejado en manos del tiempo, e iría de la primera solución a un intento de la segunda que en la mayor parte de los casos desembocará en la búsqueda del público exterior, que más adelante analizaremos.

“Aparte del lenguaje, continúa diciendo Escarpit, los géneros y formas literarias son otro tipo de determinaciones impuestas al escritor por el grupo. Un género literario no se inventa: se adapta a las nuevas exigencias del grupo social, hecho que justifica la idea de una evolución de los géneros calcada sobre la evolución de la sociedad”.¹⁷ Creo que esto es aplicable a esta generación. Ya hemos visto que en buena medida el género predominante es la poesía. La situación de tragedia y angustia necesitaba voces líricas de consuelo, de evasión o de encendidas proclamas de fe, de odio, de ira. No estaba el tiempo para ficciones, realismos, epopeyas, hazañas o aventuras. Cada uno vivía la suya y, de prestado, un montón a su alrededor. ¿Qué mejor escenificación que el cada día! Y ¿a quién se lo iban a contar, sino a ellos mismos? En cuanto a las formas ya

¹⁶ George Steiner, *Extraterritorial*, Barcelona, Barral, 1973, p. 15.
Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 101.

hemos visto que en una situación de defensa de identidades tanto individuales como colectivas difícilmente se puede buscar novedades o experimentar con ellas.

Vamos a intentar, de la mano de Angel Rama, descifrar la potencialidad del público del exiliado. En un artículo, "La riesgosa navegación del escritor exiliado", distingue tres tipos de público posible.¹⁸ Éstos son los que están al alcance y son, potencialmente, el auditorio del escritor exiliado:

el del país de acogida en el que se encuentra instalado (público mayoritario o minoritario).

el de compatriotas exiliados que no se debe ni puede asimilar al del país de origen, porque sus circunstancias son otras, incluso hay en ellos una negación de aquél en su estado actual.

el del país de origen, al que se aspira a seguir hablando a pesar de las dificultades, a veces insalvables, que las dictaduras oponen a la circulación del mensaje.

Es posible optar exclusivamente por uno de ellos, pero lo propio de esta ubicación del escritor exiliado es el intento de conjugar los distintos públicos, que se traduce por su intento de hablar al mismo tiempo a todos ellos, lo que fatalmente habrá de reflejarse en la composición de su obra y será facilitado o entorpecido por el género que practique.¹⁹

El ensayo, como lenguaje más abstracto y racionalizado, es el medio más apto para llegar a los tres públicos, aunque no dejará de encontrarse con problemas extraliterarios que mermen el interés de cualquiera de ellos por el producto. El teatro es en la práctica un terreno vedado por la mayor implicación de las mismas causas que acosan a la narración: la necesidad de un sustrato común que facilite la apropiación de la obra por el lector, lo que acabamos de definir como comunidad de cultura, de evidencias y de lenguaje. No quiero decir con esto que sea imposible, sino que dificulta la ya difícil tarea de encontrar un público. A todo esto hay que sumar, como dificultad añadida, el irrenunciable sustrato de origen del exiliado. Por ello, y por los impedimentos que puede encontrarse por parte del otro medio, quizás el escritor exiliado esté condenado a pervivir al margen de sus tres públicos naturales, como "extranjero", a la

¹⁸ Ángel Rama, "La riesgosa navegación del escritor exiliado", en *Revista de la Universidad* (México), mayo (1978), pp. 1-10.

¹⁹ *Ibid.*

búsqueda de un público exterior. Más adelante explicaremos este concepto. Para ello es posible que sea necesario pasar a la situación que podríamos llamar de transexiliado: sustitución del exilio concreto, accidente, tragedia, *ghetto* . . . , por condición y forma de estar en el mundo. Es la vía que saca la obra del *ghetto* y la lanza al cosmopolitismo. Téngase en cuenta que el círculo del propio exilio es en el fondo el único público natural del escritor exiliado; los otros dos son "incapaces de percibir objetivamente la realidad del hecho literario, lo sustituyen por mitos subjetivos", porque ni el de origen ni el de acogida viven las mismas circunstancias que la "tribu errante", como veremos a continuación.

Frente al público de su patria poco tiene que hacer, porque es un pueblo cautivo al que sus palabras no llegan. Además, desde la perspectiva del escritor exiliado, "el fondo de la realidad concreta en función del cual escribía le ha sido, pues, arrancado con la doble consecuencia de cortarle, a un mismo tiempo, las incitaciones connaturales para su producción y el destinatario al que en primer lugar tenía que dirigirse":

. . . pues si el escritor ha sido desgajado de España, España fue desgajada de él por el mismo golpe del destino. . . Al seguir viviendo él fuera del país, el país sin él, llegan con el tiempo a extrañarse recíprocamente, y empleo aquí esta palabra de modo ambiguo, con el doble sentido de echarse en falta y de hacerse ajeno y sentirse tal.²⁰

Si esto lo decía Ayala refiriéndose a los mayores, en gran parte es aplicable a los más jóvenes, sobre todo en las primeras etapas de su formación personal y, en mayor o menor medida, a lo largo de su vida. Se encuentran, pues, ante un país cancelado totalmente para la circulación de sus obras. Esto genera una imposibilidad absoluta de diálogo entre autor y lector. Primero, por lo expuesto en el presente trabajo. Segundo, porque al ser autores noveles no tienen un público hecho y en esas circunstancias conseguirlo es imposible. Tercero, porque hablarían dos realidades distintas entre sí, sin ánimo, en un principio, de entenderse. Cuarto, porque la España del exilio joven no es real y, por tanto, no alimenta; difícilmente entenderían los del interior. Quinto, porque hay una explícita y contradictoria negación de la existencia de la España franquista por parte del exilio, etcétera. A esto hay que añadir las dificultades

²⁰ Francisco Ayala, *op. cit.*

objetivas que pesaban sobre los lectores de España: un país arruinado, una industria editorial escasa, ausencia del mercado lector, ley de prensa de 1938 que establece censura previa, etcétera.

Frente al público del país de acogida, el problema parte de que cada área o nación tiende a constituirse en un sistema cerrado en el desarrollo de su vida intelectual en torno a unas redes temáticas tradicionales, a una tácita complicidad de la comunidad en torno a su historia y a sus maneras de expresarse; a lo que habría que incorporar el recelo ante el extraño que pretende introducirse en la familia como un igual. De ahí que pueda darse, y de hecho se da, un cierto rechazo hacia el escritor exiliado a quien se le reconoce su derecho a su vinculación de origen, pero no en su intento de adopción de la nueva vinculación. Señala Escarpit "que no puede haber literatura sin una convergencia de intenciones entre autor y lector o, por lo menos, una compatibilidad de intención. Entre lo que el autor quiere expresar a través de su obra y lo que el lector busca en ella, pueden existir distancias tales, que todo contacto sea imposible. El único recurso del lector, entonces, es la interposición de esta especie de espejo entre él y el autor que hemos llamado mito y que le proporciona el grupo social al que pertenece".²¹ A primera vista esto no tenía que suceder entre los autores de esta generación y el público mexicano; pero, por las razones archiexplicadas de su pertenencia al exilio-*ghetto*, por las razones extraliterarias apuntadas aquí arriba, por las peculiaridades de exclusividad del sentimiento mexicano de identidad, etcétera, lo que sucede con el escritor exiliado es que se le sitúa como "extranjero", lo cual abre una nueva herida, sobre todo en aquellos que se empeñan en vincularse al país. También es cierto que este rechazo se suaviza con el paso de los años, aunque dudo que, en general, llegue a desaparecer. Como caso tópico tenemos el de Tomás Segovia.

El público natural es el exiliado que vive su misma problemática: expulsión, nostalgia, lucha y esfuerzo por mantener su identidad, sus peculiares modos de vida, etcétera. Es casi seguro el más interesado en su mensaje. La coincidencia de intenciones entre uno y otro abre el camino del reconocimiento y problemente del éxito. "Se puede decir, pues, declara Escarpit, que la amplitud del éxito de un escritor en el interior de su grupo es función de su aptitud a ser el 'eco sonoro' del que hablaba Víctor Hugo".²² Ejemplos

²¹ Robert Escarpit, *op. cit.*, pp. 106-7.

²² *Ibid.*, p. 107.

claros de ello serían León Felipe entre los mayores y Luis Rius entre los más jóvenes. A la vez, la respuesta positiva de la tribu asegura la pertenencia al colectivo. Pero este público es excesivamente reducido y, como hemos visto, reduce también las expectativas del creador. Aún así, éste es el público natural del exilio mayor, pero ¿el de los jóvenes? Diríamos que, como en todo lo demás, es un público de segunda mano para el joven escritor exiliado, porque, si cabe, le ata al pasado con mayor fuerza; más que valorar, exige fidelidad, pues la tribu mayor sabe o intuye que en ellos está su supervivencia, su única y frustrada posibilidad de futuro. Desde mi perspectiva el público del exilio es el mayor lastre que tienen estos escritores como tales, sobre todo al principio. Y por ironías del destino, casi el único en esos momentos. Y ¿después? Enrique de Rivas me contestaba a este interrogante en una carta de la siguiente manera: "Eso del escritor exiliado y su público, por otra parte, no lo entiendo bien, y a decir verdad ni siquiera tengo noticias de tener un público (!!!)". En otra carta posterior puntualiza:

La obra de un escritor (poeta, sobre todo) nunca ha tenido una "función". Ha "sido" o no ha "sido", pero no conozco poeta que haya jamás abordado su propia creación en función de algo o de alguien al exterior de su propia creación. Que "luego" (inmediatamente, poco después, muchísimo después) nazca un público de esa obra (incluso, y muy frecuentemente, póstumamente) y que la obra "crezca" en ese público, es totalmente secundario al significado intrínseco de la misma obra. Creo que una obra engendra su propia posteridad, y nadie puede saber cuándo ni por cuánto tiempo será fungible, y sobre todo, en la época actual —ahora mismo— en que toda la cultura occidental está bajo el imperio y el mandato de la industrialización, que la ha convertido en un producto más de consumo, considero que el escritor —más especialmente los novelistas— que escriben en función de un dado público (el que refleja los premios más conocidos de las casas editoriales) están destinados a no ser nada. La moda es hija de la muerte, y por lo tanto nace sin vida. Es sólo un reflejo (por lo general falso) de un fenómeno o espejismo que los marcantes de la cultura explotan, ejerciendo la actividad que les corresponde, de esclavos del dios Mamón. La creación (poética, artística en todas sus formas) sólo tiene que ver con el espíritu. Sólo está en función del espíritu. Es todo lo que puedo decir.

No existe ningún trabajo de recopilación de datos sobre la venta de obras de estos autores. Es muy posible que nos dieran alguna luz sobre su capacidad de convocatoria en México, sobre su públi-

co real. Como dato indirecto diré que la obra crítica sobre su producción no pasa de reseñas en periódicos y revistas más o menos amplias, a pesar de que varios de ellos hace años que son profesores de la UNAM y de varios premios nacionales en el haber de esta generación. Volviendo a los orígenes, Carlos Blanco Aguinaga me confirmaba mi sospecha de que el público de sus revistas eran ellos mismos, una pequeña parte literaria del exilio mayor y algunos amigos mexicanos. Por otro lado, es importante recordar aquí la reiteración con que piden público, con que demandan relación con él, en los editoriales de las mismas revistas: *Clavileño*, *Segrel*, *Ideas de México*. "No hay escritor sin público", comienza el editorial del número 1 de *Literae*, escrito por Buxó, quien sigue diciendo: "Quien escribe. . . precisa de un contacto incesante con él".²³ Al no contar con un público real, "el escribir llega fácilmente a ser una rutina profesional desenvuelta en el vacío y, más que un soliloquio, el discurso de un demente, sin engarces con el mundo exterior; en definitiva, una actitud desprovista de sentido".²⁴ Su situación es incómoda y enojosa, pues, si antes vimos las dificultades que emanaban del propio grupo, no son menores las que surgen del medio de acogida. Cualquier referencia directa al mismo es peligrosa, a no ser que se acojan al lenguaje público institucional pero entonces se arriesga a que como escritura sea una obra muerta. Cualquier tipo de crítica, de costumbres, de ideas, de acontecimientos y no digamos política, será rechazada definitivamente como agravio y desagravio.

Tendrán que acometerla en forma indirecta, disparando acaso por elevación al apuntar sobre objetivos distantes con discursos muy abstractos dirigidos a un público también indeterminado. . . Se cree cohibido y obligado por sus antecedentes de emigrado político a una reserva, a un lujo de precauciones que hacen sibilinos, reticentes o vagorosos sus escritos.²⁵

Es posible que alguien diga lo contrario, o simplemente que no le afecte esa situación. A lo cual yo le refutaría diciendo cuán pocas páginas hallaríamos sobre dichas críticas en la obra global de la generación.

²³ José Pascual Buxó, "Editorial", en *Literae*, 1, p. 1.

²⁴ Francisco Ayala, *op. cit.*, p. 139.

²⁵ *Ibid.*, p. 153.

Ese público indeterminado de que habla Ayala pertenece a los públicos exteriores, a los que también corresponden las tentaciones de populismo, cosmopolitismo, público extranjero, posteridad, etcétera. Con ellos es difícil dialogar por la pertenencia a las diferentes comunidades culturales, de evidencias y de lenguaje ya vistas. Ante la dificultad para penetrar en la obra objetivamente, dice Escarpit, el público exterior sustituye el reconocimiento objetivo por mitos subjetivos. Efecto que se suma al enunciado ejercicio anterior, que el autor debía a su vez realizar, de vadear cautelosamente a la comunidad de acogida para no levantar ni herir susceptibilidades. Con lo cual, este público "lo que pide no es lo que el autor ha querido expresar. No hay coincidencias, ni convergencia entre sus intenciones y las de el autor, pero puede haber compatibilidad. Es decir, que pueden encontrar en la obra lo que desean, aunque el autor no haya querido expresamente ponerlo o quizás ni ha soñado jamás en aquello. Hay aquí una traición, pero una traición creadora".²⁶ Ésta es una posibilidad de supervivencia relacionada, a mi modo de entender, muy directamente con el éxito. Y me refiero tanto al éxito material y económico como al de lectores. El primero por permitir dedicarse de lleno a la actividad creativa; el segundo por resarcir al autor de la falta de diálogo y de las mencionadas traiciones. Pero no es el caso de ningún miembro de esta generación, y menos teniendo en cuenta que su producción es mayoritariamente poética. Señala Ayala:

Todo junto, este corte brusco, el trasplante a circunstancias vitales cambiadas y, en fin, esa cerrada beligerancia que no hemos buscado ni querido, pero que vino, impuesta por el curso de los acontecimientos, a imprimir un sello tan indeleble como arbitrario sobre la personalidad real de cada uno de nosotros, ha tenido, pues, el efecto de someternos a una especie de fijación, tanto más funesta cuanto que, aferrados a un punto de pasado. . . nuestra existencia en este periodo ha sido pura expectativa, un absurdo vivir entre paréntesis, con el alma en un hilo, haciendo cábalas sobre la conflagración mundial, escrutando el destino que para los españoles prometía su deseado desenlace y esperando de la gran catástrofe aquellas restituciones que España merecía. Menester fue que se pudieran aun las más obstinadas esperanzas para que, desprendidos del punto de nuestra fijación de pasado, volviéramos a la realidad.²⁷

²⁶ Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 108.

²⁷ Francisco Ayala, *op. cit.*, p. 157.

A falta de datos objetivos, debemos calibrar los indicios de que disponemos. Por ello, las apreciaciones que aquí doy deben ser valoradas como un acto de fe bastante compartida y un recurso indirecto a la temática. Entre los narradores tenemos variedad en la similitud. Desde Roberto Ruiz, que sigue escribiendo para un público español al que nunca ha llegado, hasta Pedro F. Miret, que escribía para un público anónimo y cosmopolita y cuyos lectores, incondicionales, eso sí, no pasaban de un pequeño círculo de conocidos. El caso de Angelina Muñiz es otro. A su condición de exiliada une desde sus primeras obras otro exilio, que es el judaico, tema y condición que van ganando terreno en su obra hasta llenarla por completo en sus últimas entregas. La novela de Tere Medina es una obra para consumo interior del exilio. Las obras narrativas de Tomás Segovia, Federico Patán, Arturo Souto, José de La Colina, se sitúan, cada una por causas diferentes, en el terreno de buscar un público exterior; en general, domina la tendencia al cosmopolitismo, donde no la ausencia de referencias concretas. Lo mismo le sucede a la novela de Paquita Perujo, aunque de carácter intimista. Otro caso claro de búsqueda de público exterior es la novela de Carlos Blanco, donde una quizás demasiado deslindable amalgama de las tres tonalidades: norteamericana, hispana y mexicana apunta a la indefinición. El único caso flagrante de intento de encontrarse con el público mexicano sin perder el exiliado es el de Edmundo Domínguez Aragonés, pero ello le lleva a adobar temáticas, lengua y personajes en una constante saturación de mitos con el objeto de sentirse reconocido.

"Un señor que se decide a escribir poesía renuncia casi a ser leído", dice Tomás Segovia.²⁸ En general el lenguaje poético se debate en la ¿terrible? paradoja de que el hombre es su tema y finalidad, y que, a su vez, se siente que habla para un lector inexistente. Pedro Salinas se preguntaba dónde se encuentra el público de la poesía: "Quizás la respuesta sea que ese público está en todas las partes y en ningún lugar determinado, como la poesía misma; que se trata de un público vasto, innumerable, inaprensible, pero existente e inexplicable, como la poesía. es uno más uno, y así sucesivamente".²⁹ Bien es cierto que esta respuesta puede servir para un hombre famoso y al final de su jornada,

²⁸ Tomás Segovia, *Contra-corrientes*. México, UNAM, 1973, p. 111.

²⁹ Pedro Salinas, *Ensayos completos*. Madrid, Taurus, 1983, pp. 430 y 429.

pero no tanto a aquellos jóvenes que necesitan un espejo en que mirarse y medirse. Así no es difícil encontrar quejas entre nuestros poetas: "¿A quién diré mi cantar, / madre, que escuche el silencio. . .".³⁰ "Como he callado tanto / he olvidado el hablar. / Mis palabras nadie las entiende. / No hay eco que las repita. / De un silencio en otro silencio, / de una soledad en otra soledad. . .".³¹ O en este otro poema "Después de la muerte" (de Franco): ". . . ¿A qué hablar?, silencio en el desierto. / Cuántos gritos en oídos sordos. / Cuántas voces eco del eco."³² "Mientras tanto, señala Manuel Durán, los autores desterrados caían en otro vacío: el público ideal de sus libros, el público español que podía entender su mensaje, les estaba vedado".³³ Vicente Llorens, en *Liberales y románticos*, añadía que "escribir para un público lejano y desconocido produce en muchos escritores un efecto desconcertante. Rota la relación mutua autor-escritor se siente literariamente vivir en soledad y como a la intemperie".³⁴ ¿No es ésta una de las temáticas dominantes en la obra de esta generación?

Si el problema del público es grande para los exiliados que escriben en lengua castellana, ni qué decir que mayor es para los que lo hacen en otras lenguas peninsulares. En esta generación mis rastreos no han dado ningún fruto que no sea en catalán. No sólo es la patria lo que ha perdido el catalán exiliado, sino que también ve en serio peligro su cultura y su lengua por el genocidio al que las está sometiendo la dictadura. De ahí que éstas más que nunca se conviertan en el eje central de la identidad; "Catalunya sobrevivent-se en el seu verb, és a dir, es la seva divina raó d'èsser" (A. Cabruja). "Eren els conservadors lliures, únics, del català literari. El temps i el públic farien, un día, la tria" (Riere i Llorca).³⁵

El genocidio lingüístico que amenazaba a la cultura catalana de la metrópoli, señalaba José Ribera, dio vida a gran parte de la cultura cata-

³⁰ Nuria Parés, Poema IV de *Romances de la voz sola*, México, Privada, 1951, s/p.

³¹ Angelina Muñoz, *Vilano al viento*, México, UNAM, 1982, p. 34.

³² *Ibid.*, p. 36.

³³ Manuel Durán, *De Valle Inclán a León Felipe*, México, Finisterre, 1974, p. 198.

³⁴ Vicente Llorens, *Liberales y románticos*, Madrid, Castalia, 1968, p. 216.

³⁵ Citados en Albert Manent, *Literatura catalana a l'exili*, Barcelona, Curial, 1976, p. 23.

lana del exilio, a diferencia del exilio en lengua castellana, en el que hay una ruptura y negación de la metrópoli. De esta manera, la literatura catalana de dentro y de fuera están enfrentadas con la misma problemática, están más dentro de la misma corriente histórica. Los exiliados catalanes trabajaban dentro, inmersos en la corriente, no se sentían transterritados, porque estaban haciendo la cultura de su país. Hay menos diferencia entre lo que estaban haciendo Espriu y Carner que entre lo que hacían León Felipe y Dámaso Alonso. Claro que se sentían exiliados políticos, pero no más exiliados culturales que los de la metrópoli. Los humanistas investigadores sí que sufren más por la falta de archivos. Las disciplinas de creación sufren menos.

Estas palabras no implican una mayor "comodidad" sin todo lo contrario, una militancia activa y un sacrificio de muchas cosas, entre otras de un público amplio, que puede recompensar el esfuerzo, pero no deja por eso de ser mayor. Si el exiliado castellano-parlante se esfuerza en transmitir "su España" y sus ideales a sus hijos, el catalán lo considera un deber crucial de subsistencia, de vida o muerte. Dice Rafael Tasis:

Perquè per als espanyols l'enfonsament de la República i àdhuc la submissió a una política estrangera autoritària, no representa la mort de llur esperit ni llur idioma. Han perdut la llibertat, però no han perdut res més. Mentre que nosaltres, els catalans, lo hem perdut tot.¹⁶

El mismo José Ribera me comentaba:

Escribes, y dices, porque tengo que contribuir un poco a mantener la estafeta, a mantener la lengua, a mantener la cultura y el público de esa lengua. No sentí que hacía cosas para el anonimato, pero creo que era consciente de la limitación que suponía el público doméstico del momento. No visualicé que tuviéramos las herramientas de traducir esto al castellano para que pasara un poco como mexicano, o para tener más público. No existía eso. Era más bien una necesidad de cultura como permanencia. Sentías esa obligación.

Es por tanto una responsabilidad añadida la que estos jóvenes tienen que asumir. Carga demasiado pesada porque, como comenta el propio Albert Manent,

convé subratllar que per a un intel·lectual català el desastre del 1939 seria molt superior que el de qualsevol altre expatriat: sense biblioteca,

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

sense tribunes normals d'expressió, amb un públic hipotètic, exclusivament de refugiats, no devia ésser gaire afalagador l'exercici de la vocació d'homme de lletres.³⁷

Al no poder publicar en Cataluña, su público quedaba reducido a la parte catalana del propio círculo emigratorio, aunque se mandaban siempre el máximo de ejemplares para que se distribuyeran en Cataluña entre amigos, conocidos o gente que se sabía se dedicaba a la cultura. En plan de militancia cultural, por lo dicho y porque los tirajes eran muy cortos. Este hecho agrava la situación, duele más, aunque también es fuente de vitalidad, a diferencia de lo que les sucede a los castellanoparlantes, que saben que ningún dictador podrá matarla, ni allá ni acá. Es, pues, el caso más extremo de escritor, porque se renuncia de entrada al reconocimiento de la mayor parte de la comunidad lingüística inmediata y a la esperanza de ser leído. Pero con la obligación vital de perpetuar la lengua convertida en eje y llama de su propia continuidad espiritual como pueblo, dice Manuel Andújar. Y añade:

Para los intelectuales . . . queda inutilizada como instrumento de trabajo remunerador, desaparece asimismo el amplio y habitual núcleo de los lectores que permiten ediciones de gran público. Carecen de oportunidad y estímulos, en grado angustioso.³⁸

El hecho de ser una lengua con problemas de afirmación frente a la invasión de otra dominante, y en parte la costumbre de la situación, es posible que ayuden a lidiar con el problema. Aunque si echamos una somera ojeada a la producción, nos confirmará que las dificultades se imponen. Martí Soler escribe su primera obra poética en catalán, la segunda en castellano . . . y la confrontación entre ambas lenguas le lleva al silencio del que todavía no ha salido. José Ribera, tras su primer libro de poemas, sigue en silencio. Él mismo me confesaba:

Yo he hecho para mi propio consumo poesía en castellano. Pensé que nunca escribiría poesía en castellano. Y sin embargo he hecho algunos intentos después de los 40 años. No sé qué haré con ella. Pienso como Xirau que todo lo que pueda producir de auténtica poesía, a mi propia

³⁷ *Ibid.*, p. 23.

³⁸ Manuel Andújar, *La literatura catalana en el destierro* (Conferencia), México, Ateneo Español de México, 1949, p. 5.

manera de entender, debería ser en catalán. Pero por otra parte he hecho intentos, que he empezado de muy adulto, y es un poco este des-concierto, este probar cosas.

Manuel Durán escribió su segunda obra poética en catalán, las ocho restantes en castellano; allá por 1956 afirmaba que había que ser poeta mexicano, dice Carlos Blanco.

El único que subsiste publicando toda su obra poética en catalán es Ramón Xirau, y me afirmaba en una carta que "lo que considero más mío son los poemas". El caso de Xirau es quizás el más equilibrado. Su problemática poética, esencialmente metafísica, está escrita para un público universal, aunque la lengua lo reduzca en un primer momento al círculo del exilio catalán y, más adelante, a partir del tercer libro de poemas, al de la metrópoli. Mantiene la lengua en comunicación mítica con el origen, mientras que su logos se desarrolla en otro círculo concéntrico que es el ensayo literario, la filosofía y lo mexicano, en castellano. De esta forma se crea un equilibrio estable porque esas dos esferas se complementan a través de la razón filosófica. Los dos primeros libros los publica Xirau en México y el resto directamente en Cataluña. Y ya entonces, debido a sus relaciones familiares, manda ejemplares. Pero aquí podemos ver lo que comentábamos antes para los demás: ellos no son conocidos y sólo a través de contactos de los mayores pueden hacerse escuchar. Así en un ejemplar de *10 Poemes* del propio Xirau, que está en la Biblioteca General de Catalunya, la primera página hace de carta al poeta Carles Riba, y en el punto tercero le pide: "No podria vosté donar alguns d'aquest exemplars a alguns amics seus? No sé qui es dedica ora a Catalunya a la poesia; i em sento completament desconectat". Si esto sucedía en los años dolorosos, de combate, después no va a ser mejor para estos autores. En cambio, todos ellos siguen hablando catalán y relacionados con instituciones catalanas. Sin embargo, comenta Ribera,

la anemia de los centros catalanes, de las relaciones personales más distanciadas y otros factores cotidianos, a lo que hay que añadir la normalización de la metrópoli, afecta incuestionablemente en todo este sentir. Acabas cuestionándote y preguntándote qué debes hacer. Yo personalmente creo que cambiar de actitud y convertirnos en embajadores de la cultura catalana.

Porque efectivamente la normalización tanto política como lingüística de la metrópoli, los deja al margen de la historia, ya no

estarán en la misma posición que los del interior. Por otra parte resulta paradójico escribir desde una experiencia mexicana para Cataluña. Y como sucede con los demás aspectos del exilio la normalización del catalán y el paso del tiempo dejan un fino poso de olvido y nuevos tiempos sobre los nidos de antaño.

La imposibilidad para superar el lenguaje público del exilio de los miembros de esta generación, atribuible a su germinación forzada además de a los motivos expuestos, es posiblemente la causa de su enclaustramiento en una temática y en unas formas que son incapaces de trascender la expresión particular y emocional de un momento dado y de unas personas concretas sin llegar en ningún momento, como decía el propio Tomás Segovia, a constituir una meditación ni una expresión genérica sobre el problema de la expresión de una época sino el lamento de unas gentes. Lamento que difícilmente accede al espacio literario y que se queda la mayor parte de las veces en algo parecido a la noticia periodística y desgarradora sin poder dialogante por pérdida de actualidad. Quizás la salvación del escritor exiliado esté en la difícil solución de buscar y encontrar públicos exteriores con lo que conlleva de insatisfacción por la no coincidencia de intereses o por el esfuerzo que dicho escritor tiene que realizar para presentar su hecho objetivo como símbolo de una época, su exilio material como símbolo de un exilio espiritual del hombre actual. Su condena está en el público natural del exilio que le pide única y exclusivamente el reconocimiento emocional de su situación. La necesidad de ese amplio espacio de diálogo, sin embargo, es muy patente y quizás ése sea el grito de angustia que subyace y recorre toda la obra de esta generación. De ahí resulta esa extraña sensación de que estos escritores se encuentran sin "casa", lingüísticamente hablando. Recuérdese la sensación de "isla lingüística" que en muchos casos les invade. De ahí que se sientan como en casa ajena al manejar la lengua en que escriben, que se sientan marginados o ubicados en una frontera de tan difícil equilibrio que resulta generalmente esterilizadora. No se pueden enraizar en las grandes corrientes nacionalistas. De la de origen han sido expulsados y en la de acogida encuentran serias dificultades por los motivos aquí estudiados, a la vez que su propia lengua, cual sirena odiseica, tira con una fuerza local extrema, como una afirmación de identidad no traducible.

Hermann Broch apunta que "cuanto más estrecho es el parentesco entre dos organismos lingüísticos de ese tipo, tanto mayor es-

pacio cobra en su interrelación el núcleo intraducible".³⁹ No todas las obras caen dentro de esta atracción fatal, ni todos los autores; pero bien es verdad que en la última década se siente un intento de salir de esa dinámica hacia ese espacio literario más amplio de la universalidad. La solución posiblemente esté en instalarse en la lengua como única y verdadera patria del escritor; la dificultad estriba en romper con lo que las lenguas tienen de localismo "nacionalista". Éste parece ser el punto de arranque del espíritu moderno, éste parece ser el gran reto del presente siglo. Steiner lo ejemplifica en Nabokov:

Un gran escritor, a quien las revoluciones sociales y las guerras empujan de lengua en lengua, es símbolo cabal de la era del refugiado. Ningún otro exilio puede ser más radical, ninguna otra hazaña de adaptación a una nueva vida puede ser más exigente. Nos parece justo que quienes crean el arte dentro de una civilización casi bárbara, que ha desposeído de sus hogares a tantas personas, que ha arrancado lenguas y gentes de cuajo, sean también poetas sin casa y vagabundos a través de diversas lenguas . . . deliberadamente fuera de su tiempo como aspira a serlo y frecuentemente lo es, Nabokov continúa siendo, en virtud de su extraterritorialidad, un hombre profundamente de su tiempo y uno de sus más destacados portavoces.⁴⁰

Pero en la lengua castellana también podemos rastrear ejemplos sin ninguna dificultad: Borges, Cortázar, Paz, Arrabal, etcétera. No es fácil llegar a ello porque se trata de romper con una especie de dogma tradicional: "La ecuación entre un eje lingüístico único, un arraigo profundo en el suelo nativo y la autoridad poética es puesta en duda una vez más",⁴¹ señala Steiner. Quizás la particular idiosincrasia arraigadora del español, a lo que se suman las especiales circunstancias de su éxodo, hayan dificultado históricamente que tanto el exilio mayor como el más joven hayan sido capaces de poner en tela de juicio dicha ecuación. Mientras que, al contrario, han intentado perpetuarla en condiciones imposibles.

³⁹ Hermann Broch, *Poesía e investigación*, Barcelona, Barral, 1974, p. 356.

⁴⁰ George Steiner, *op. cit.*, pp. 23-4.

⁴¹ *Ibid.*, p. 18.