

## Más allá de la política: España y los españoles en la revista *Taller* (1938-1941)

CÉSAR ANDRÉS NUÑEZ

UAM Iztapalapa  
nunezcesar40@yahoo.com.ar

---

**RESUMEN:** Es conocida la importancia de la labor de los exiliados republicanos en la revista *Taller*. El contacto entre escritores españoles y mexicanos produjo, en los proyectos estéticos de ambas partes, modificaciones cuya conflictividad puede verse, en especial, en el modo en que los exiliados tratan en las páginas de la revista el tema de la guerra civil. Las obras de creación que allí publican muestran la tensión entre compromiso social y estético en torno a la cual se dirimen poéticas que afectan también la literatura mexicana. Asimismo, los españoles escriben textos críticos que pasan por alto los presuntos condicionamientos del escritor exiliado y se refieren en ellos al ámbito americano; de ese modo intervienen en el debate “nacional” mexicano. Se trata, en fin, de representaciones que muestran un campo literario en pugna.

**ABSTRACT:** The importance of the work of Republican exiles on *Taller* magazine is well-known. Contact between Spanish and Mexican writers produced modifications to the aesthetic projects of both groups. The conflictivity of these modifications is particularly apparent in the treatment of the Civil War in the exiled writers' work. The creative pieces published in the magazine's pages reveal a tension between social and aesthetic compromise; the resulting poetics has an impact on Mexican literature. In their critical texts, the Spanish writers refuse to acknowledge their condition as exiles. Referring instead to the American atmosphere, they participate in the Mexican “national” debate. In short, these representations demonstrate the conflicts of the literary field of the era.

**PALABRAS CLAVE:** estética y política, Octavio Paz, exilio español, autonomía literaria, compromiso.

**KEYWORDS:** aesthetics and politics, Octavio Paz, spanish exile, literary autonomy, compromise.

---

En diciembre de 1938, en el primer número de la revista *Taller*, Octavio Paz publicó un texto sobre La Casa de España. Con la excusa de la serie de conferencias que había dictado Enrique Díez-Canedo, el poeta mexicano decía que:

nuestro propósito [es] hacer un caluroso saludo a todos los intelectuales españoles que convivirán con nosotros durante un año. La Casa de

España, siempre, ha sido México y nosotros queremos que, como en la fórmula de cortesía mexicana, ellos vivan aquí “como en su casa”. Vivir “como en su casa” es, también, dejar de ser un invitado, un extranjero, y ser un habitante. Como habitantes los queremos, como antiguos habitantes o pobladores que ahora regresan, como todos los españoles, al más antiguo y entrañable de sus hogares: al que, fuera de su patria, construyeron sus abuelos, viva imagen de España (*Taller* I: 85).<sup>1</sup>

Si bien aún no había terminado la guerra en España, la llegada de refugiados republicanos ya era un hecho.<sup>2</sup> Sin embargo, el texto soslaya la categoría de exiliado —incluso la de emigrado— y la reemplaza por la de persona “que convivirá con nosotros” y habitante o poblador. Después de señalar la oportunidad que La Casa de España brinda a los mexicanos de “conocer” a España y a los españoles; después de diferenciar las anteriores llegadas de españoles de esta nueva “penetración entrañable”; y a la luz de una lectura de la historia de las relaciones entre España y América como un progresivo proceso de reconocimiento, Octavio Paz ofrece su interpretación de la Guerra Civil española:

La guerra, tan estúpida y cruelmente desatada por tres docenas de bárbaros, no sólo no ha detenido este apasionado redescubrimiento, sino que lo ha verificado con la sangre. Por eso la guerra de España tiene el carácter ecuménico y de salvación que la hace “decisiva”. Más allá de la disputa política y de la lucha mezquina de intereses imperialistas, como nos lo ha dicho León Felipe, está el gran pleito histórico y metafísico: la conquista del hombre. Y es hermoso, para todos los que compartimos con nuestras solitarias y angustiadas esperanzas esa lucha, ver cómo los intelectuales españoles reconquistan a México, lo descubren, a la misma

---

<sup>1</sup> El libro resultado de estas conferencias de Enrique Díez-Canedo, publicado por La Casa de España, sería reseñado en la misma revista por Ermilo Abreu-Gómez en julio de 1939 (“Los enemigos del teatro”, *Taller* I: 313-314). Cito la revista por su reimpresión facsimilar en dos tomos realizada por el Fondo de Cultura Económica en su colección *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*; remitiré a esta edición entre paréntesis, indicado con números romanos el tomo y con arábigos el número de página del facsímil.

<sup>2</sup> Prácticamente desde el inicio de la Guerra Civil española, México se convierte en un lugar de refugio para los intelectuales españoles. Patricia W. Fagen dice que “las conversaciones que abrieron el camino para traer a los intelectuales a México empezaron en 1937” (31).

hora en que miles de hombres, allá, mueren para reconquistar lo español universal (*Taller* I: 86).<sup>3</sup>

De este modo, antes de que terminase la guerra civil, en La Casa de España, la primera nota referida a los españoles exiliados y a su producción cultural en México publicada en *Taller*, Octavio Paz inaugura un modo de tratar el tema que se extenderá a partir de la llegada de la mayor parte de los escritores republicanos.

Puede sorprender, en principio, esta forma de soslayar el carácter de exiliados que tenían los españoles; más aún si se lo compara con la clara adscripción republicana que Octavio Paz adoptaba, no solo en textos contemporáneos en los que se refería a España, sino asistiendo como delegado al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en Defensa de la Cultura realizado en Barcelona, Valencia y Madrid del 4 al 17 de julio de 1937. De hecho, cuando el 10 de noviembre de 1979 se refiera en una conferencia a “México y los poetas del exilio español”, la presentación de los escritores españoles será precedida por una reflexión sobre la historia y sobre el modo de interpretación de los sucesos históricos que determinaron la llegada a México de esos escritores:

El destierro de los poetas españoles puede verse como un episodio de la historia de la emigración republicana que, a su vez, fue una de las consecuencias de la guerra civil española que, a su vez, es un capítulo particularmente dramático de la historia de las guerras ideológicas del siglo

---

<sup>3</sup> Aparece aquí un rasgo que Anthony Stanton ha señalado en la obra en prosa de Octavio Paz de esos años: la Guerra Civil de España “se ve en términos más metafísicos que puramente políticos: la guerra como tragedia del hombre universal; España como crisol de la lucha apocalíptica entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte” (1991: 40). En efecto, La Casa de España repite un modo de leer la Guerra Civil española que puede encontrarse en un texto poco anterior, “Pablo Neruda en el corazón”: “Ni un episodio ni una causa histórica. Es, por el contrario, el hecho *decisivo* de nuestra historia moral, la causa del hombre, en *definitiva* y para siempre. El gran drama metafísico del tiempo y la nada, agudizado en un instante tremendo y único, en un pedazo de historia, irreparable. Eso es España. Algo más que un escenario. Las metáforas, las ideas, al fin se corporizaron y se hicieron sangre y lucha. Esto no es política. No, y mil veces no. España no es una “causa política”: que se callen todos los políticos, que aquí, en el corazón nuestro, no hay más que el hombre, el hombre solo, el pueblo solo, en última y definitiva soledad” (*Ruta*, núm. 4, 15 de septiembre de 1938: 25-33; cito por Santí: 150). En el número 2 de la revista (abril de 1939), José Revueltas ofrece también, en “Profecía de España”, una lectura histórica poco ortodoxa de la Guerra Civil española.

xx que, por su parte, han sido y son el cruel equivalente moderno de las guerras de religión que ensangrentaron a Europa en los siglos xvi y xvii (1984: 47).

Sin embargo, conviene hacer dos aclaraciones. Por un lado, en la conferencia (o más precisamente en su versión ampliada, publicada en 1984, que es de donde cito), la idea de la historia que se muestra no es opuesta a la señalada en la nota de *Taller* como a primera vista pudiera parecer. No se trata solo de un proceso de “enmarque” sino también de “equivalencia” el que permite la lectura que Paz llama, en el mismo texto, “universalista” del tema. Es decir, no se trata de que, a fines de los años 70, Paz proponga una suerte de revisión “historicista” del exilio literario español.

Por otro lado, la omisión de una referencia explícita al estatus de exiliados y a las actividades o simpatías políticas de los escritores españoles refugiados parece ser una práctica sistemática de los textos publicados en *Taller*. Así, por ejemplo, en el número 4 de la revista, de julio de 1939, Octavio Paz escribe una nota, “Constante amigo”, sobre la llegada de Emilio Prados. Desde el inicio del texto, la elección del verbo —acaso el semánticamente menos expuesto a connotación— marca el tono del artículo: “Emilio Prados está en México. Con nosotros”. Más adelante se refiere a la militancia política del poeta español:

Prados, en una época de su vida, no “escribió” poesía; todo el mundo decía que la había abandonado, “entregado a una actividad política extremista” (*Antología*, de Gerardo Diego). No era verdad. Lo que ocurría es que Prados —breves, maravillosos días por los que todos luchamos— no *necesitaba* escribir su poesía. Escribir, siempre, es un sufrimiento y hasta una traición. *Entregado* a una actividad *extremista* —amor de entrega es amor extremista— la poesía estaba en su pecho y en su piel, en su conducta y en su silenciosa, muda comunión con el mar de Málaga —alto mar azul, transparente y hondísimo— y con los pescadores y campesinos andaluces. La poesía, la mejor poesía, es una conducta: se expresa en hechos. Es una imagen viviente.

Ahora a Prados le han arrebatado esa comunión, esa poesía vivida y no escrita. Renace la angustia, la angustia del amor, la angustia de la poesía que necesita del poema y de la imagen para certificar su existencia. De allí el título de sus dos últimos libros inéditos: *Destino fiel* y *constante amigo*. Amigo constante es Emilio Prados. Por eso, fiel a su destino, viene

a México. Comulga con nosotros, sufre nuestra misma angustia. Es uno de los nuestros (*Taller* I: 311).

El texto es, pues, un excelente ejemplo de la “religiosidad atea” que caracteriza el pensamiento de Octavio Paz de esos años;<sup>4</sup> la serie de equivalencias que se establecen entre política por un lado, y amor y religión por otro, sirve para soslayar una interpretación de la militancia de Prados en términos políticos y para evitar el recurso al léxico propio de la poesía “comprometida” de la época.

Otro tanto sucede en “Presencias”, un texto que Efraín Huerta publica, también en el número 4, a raíz de la llegada de José Bergamín a México, en el que se refiere a “la estancia de Bergamín en nuestro país” y en el que, finalmente, se pregunta:

¿Qué simboliza Bergamín, o mejor, qué representa actualmente para nosotros? No deseo pecar de criticaastro. Mi impresión es demasiado personal. Creo que Bergamín tiene una misión que cumplir, que está cumpliendo: la de denunciar las usurpaciones, los fraudes, las falsedades. Es, ya lo he dicho, un esclarecedor. Posee, hubiera escrito Enrique Heine, el arte de remover los hondones de la conciencia. Para esclarecer no se vale de las formas vulgares, demasiado rudas para su estilo. Usa, en cambio, la mejor ironía, la mordacidad más aguzada. Su barroquismo —él tampoco teme la oscuridad— es garantía de luminosidad. Por eso le malquieren los rezagados, los decididamente estériles (*Taller* I: 312).

Así, por más que Efraín Huerta señale que Bergamín “pertenece a una brillante generación de intelectuales, bien conocidos y apreciados en México por su lealtad a la Segunda República” y que “es uno de los campeones más distinguidos de la libertad y de la democracia” (*Taller* I: 313), resulta evidente que el interés de su “estancia” en México —según el texto publicado en *Taller*— no es político sino relativo al ámbito intelectual y literario.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Anthony Stanton ha analizado esa característica en su libro *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)* (2001: 60-94).

<sup>5</sup> En la nota, Huerta se desinteresa o deja de lado, por ejemplo, toda conexión con la administración republicana de José Bergamín. Él había sido, durante la guerra, presidente de la Alianza de Intelectuales Antifascistas; ya en París, en marzo de 1939, había promovido la formación de la Junta de Cultura Española, órgano dependiente

Esta forma de presentar a los españoles cuenta, como es notorio, con el hecho de que en 1939 todos sabían quiénes eran los españoles que llegaban. Como señala Francisco Ayala, la sola salida de España, en el contexto del fin de la guerra, adquiriría una connotación política: “El hecho mismo de su emigración sitúa ya, quieras que no, al más contemplativo y prescindente temperamento en una postura de efectivo beligerante” (198).<sup>6</sup> Una simple alusión bastaba para no solo señalar las simpatías republicanas, sino incluso para precisar una adscripción política mucho más determinada (tal como hace Octavio Paz al referirse a Emilio Prados). Así pues, no se trata de un intento de “esconder” posiciones ideológicas. En cambio, puede leerse como una estrategia de política literaria. Por un lado, los escritores refugiados son presentados como “nuestros”, se los incluye casi como mexicanos, atenuando las posibles reticencias que pudiera producir el ingreso masivo de intelectuales españoles al ámbito literario mexicano.<sup>7</sup> Por otro, se recupera un programa cultural que Octavio Paz había conocido durante su viaje a España en 1937, el del grupo que se reunía en torno a la revista *Hora de España*.

En efecto, Paz se acercará a escritores como Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, Emilio Prados, Antonio Sánchez Barbudo o Arturo Serrano Plaja durante su estancia en la Península Ibérica, en julio de 1937, en calidad de delegado mexicano al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en Defensa de la

---

del SERE (Servicio de Evacuación de Republicanos Españoles) específicamente dedicado a evacuar a los intelectuales.

<sup>6</sup> Este texto, fechado en 1948 y publicado por primera vez en *Cuadernos Americanos* en 1949, fue recogido por el autor, además de la edición por la que cito, en otras recopilaciones de sus ensayos: *El escritor en la sociedad de masas* (México: Obregón, 1956), *Los ensayos. Teoría y crítica literaria* (Madrid: Aguilar, 1971) y *El escritor en su siglo* (Madrid: Alianza, 1990).

<sup>7</sup> Sin duda Octavio Paz consideraría la posibilidad de incorporar a la redacción de *Taller* a los escritores del grupo de *Hora de España* apenas conocido su exilio hacia México; más aún cuando para la publicación del número 4 Rafael Solana ya había dejado el país: en la sección “Tarjetas”, que en los tres primeros números estuvo a cargo de Solana, a la vez que se anuncia la llegada de los refugiados españoles, se incluye un breve comentario sobre el pintor Jesús Guerrero Galván a raíz de una carta que “nos escribe Rafael Solana de Nueva York” (*Taller* I: 316). Por lo demás, las reticencias y aun acusaciones hacia los intelectuales españoles efectivamente se verificaron, tal como demuestra la conferencia de Rafael Solana sobre “*Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva*” (185-207).

Cultura. Todavía en 1941 colaboraría con Juan Gil-Albert —quien fue secretario de redacción de *Taller* desde el número 5 de la revista— como parte de los “jóvenes” compiladores de *Laurel*, antología preparada junto a los “mayores” Emilio Prados y Xavier Villaurrutia y publicada en México por la editorial Séneca, que dirigía José Bergamín. En relación con *Laurel*, Octavio Paz ha contado que “A mí se me ocurrió la idea de hacer la antología. Con ella quería mostrar la continuidad y la unidad de la poesía en nuestra lengua” (Paz 1978: 16, citado en Santí: 44, n. 43). La idea de “continuidad” cultural —que, más allá de las críticas a los Contemporáneos, se mantiene en “Razón de ser”, suerte de manifiesto de *Taller*— formaba parte del “programa” de *Hora de España*. Así puede verse en el relato de Rafael Dieste sobre el inicio de esta última publicación:

El plan de la revista había sido largamente madurado, en varias conversaciones ambulatorias, por Antonio Sánchez Barbudo y yo. Convinimos en que el grupo joven debía presentarse respaldado por el de los señores ilustres, los hospedados en la Casa de la Cultura. Nosotros decíamos: “el senado” [...]. Nuestra ocurrencia de contar con “el senado” no se puede entender como simple habilidad, como una treta oportunista. La revista nace, debe nacer —decíamos los vacilantes— para que en ella tengan ocasión de expresarse los jóvenes y los mayores; para que no quede sepultada, desconocida en el mundo, la libre solidaridad de los mayores. En nuestro ánimo funcionaba también el “maquiavélico” deseo de revitalizar, en coyuntura tan decisiva, el crédito, el poder de consejo de los intelectuales; había que asegurarles, por lo menos, vigor de asesoría para el momento de la reconstrucción de España... Soñábamos con la transformación del *clerc* en maestro efectivo y operante y seriamente respetado, no cargado de vanos honores y superfluas medallas como premio a su mansedumbre o a su mal disfrazada indiferencia.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Carta de Rafael Dieste a Jan Lechner, fechada el 3 de abril de 1970 (Caudet 1975a: 13-15). *Hora de España* publicó su primer número en enero de 1937; había sido fundada en Valencia a fines de 1936 por un grupo de escritores entre los que se encontraban, además de Dieste y Antonio Sánchez Barbudo, Ramón Gaya y Juan Gil-Albert. El mismo grupo, junto con Rodríguez Luna y Miguel Prieto, ya había fundado antes *El buque rojo* (de un único número, el 1 de diciembre de 1936). Aún antes Arturo Serrano Plaja, Sánchez Barbudo y Enrique Azcoaga habían hecho *Hoja literaria* (1933). Lorenzo Varela, futuro redactor de *Taller*, no participó en *Hora de España* pero formaba parte del grupo: había sido colaborador —junto con Sánchez Barbudo y Rafael Dieste— de otra publicación que cabe considerar también como un antecedente, la “revista epistolar y

A pesar de haber sido invitado al congreso por Pablo Neruda; a pesar de la admiración que pudo haber sentido por Rafael Alberti; a pesar, sobre todo, del tipo de poesía comprometida que ensayó en “¡No pasarán!”,<sup>9</sup> Octavio Paz se aleja, en España, de cualquier manera mecánica de entender la función social del arte:<sup>10</sup>

Ante la ortodoxia ideológica a que se prestaba la crisis de la época, *Hora de España* elide inteligentemente la demagogia. No asume, por ejemplo, una actitud condescendiente hacia el pueblo [...] La revista se equilibra [...] entre el compromiso y la independencia del escritor. La estrategia equivalía, en ese momento, a preservar la independencia artística sin romper con los comunistas, la búsqueda de un *modus vivendi* con la izquierda oficial. Y es precisamente en la moral poética de *Hora de España*

---

de ensayos” *P.A.N.* [Poetas Andantes y Navegantes], que llegó a editar siete números en Madrid entre enero y julio de 1935.

<sup>9</sup> Un poema “directo”, en términos de Johannes Lechner (1968). *¡No pasarán!* (México: Simbad) fue originalmente publicado como folleto y, enseguida, reproducido en *El Nacional* (México), 4 de octubre de 1936, p. 7; y en *Repertorio Americano. Semanario de Cultura Hispánica* (San José de Costa Rica), año XVIII, núm. 776, 31 de octubre de 1936, p. 241. El poema fue recogido en el libro *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*, Valencia: Ediciones Españolas, 1937, impreso por Manuel Altolaguirre durante la visita de Octavio Paz a España.

<sup>10</sup> Sobre la situación de Octavio Paz en el Congreso de 1937, en la que se conjugan factores generacionales con posturas estéticas, señala Santí lo siguiente: “Que Paz, a diferencia de Mancisidor o Pellicer, no tuviese ponencia en el Congreso, demuestra su juventud y relativa marginalidad dentro de la delegación mexicana. En México no había sido miembro de la LEAR; y en la Agrupación de Escritores Antifascistas, que organiza el viaje de la delegación y a la cual Paz tampoco pertenecía, un grupo estalinista había censurado su invitación acusándolo de trotskista. Paz participa del Congreso, por tanto y mayormente, como un poeta invitado por otro, y esa circunstancia determina sus actividades. Asiste a numerosas reuniones oficiales y actos alledaños, lee sus poemas en recitales, da conferencias por radio y en persona, entabla una relación de trabajo y amistad con los jóvenes poetas españoles, publica tanto fervorosos artículos de adhesión a la República como un libro de poemas, visita el frente de combate. Vigorosa marginalidad” (29). Por lo demás, cabe anotar un dato anecdótico que contribuye acaso a mostrar el paralelo “desinterés” de Carlos Pellicer por la generación de escritores españoles en la que Paz se interesaba: en la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México se conservaba aún en 2005 un ejemplar con sus páginas sin guillotinar de *Entre dos fuegos. Narraciones (1937-1938)* de Sánchez Barbudo (1938), dedicado a Carlos Pellicer; ejemplar que seguramente debió haber recibido poco después de la llegada de su autor a México, puesto que el volumen fue publicado en junio de 1938, casi un año después de la realización del congreso en España.

donde Paz encuentra una afinidad sorprendente. Como él mismo, los jóvenes españoles atraviesan una etapa de transición: todos rechazan el arte puro pero no el aspecto crítico, el rigor estético, de la vanguardia. Desean un arte comprometido, pero sin renunciar a la independencia del arte y del artista (Santí: 31-32).

Quizá la relación más inmediata de Octavio Paz con los poetas españoles que colaboraron en *Taller* puede verse en la “Breve antología de poetas españoles contemporáneos” que el mexicano preparó pocos meses antes de que apareciera el primer número de la revista *Voces de España* —y de la cual *Taller*, en su número 1, de diciembre de 1938, anuncia la próxima aparición de la segunda edición (*Taller* I: 110)—. Como señala James Valender, la sola elección de la editorial conlleva una decisión en torno a la relación entre literatura y sociedad:

El libro salió de la imprenta en julio de 1938, editado no (como algunos hubieran esperado) por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, sino por la revista *Letras de México*: una editorial que, si bien simpatizaba con la causa republicana, lo hacía desde una perspectiva muy distante de las preocupaciones marxistas que caracterizaban las publicaciones de la LEAR; muy distante, en realidad, de cualquier postura partidista (117).<sup>11</sup>

Así, ya de regreso en México, Octavio Paz hace en buena medida suyos los criterios estéticos de *Hora de España*. Acaso porque, como dice Enrico M. Santí —refiriéndose a la “Ponencia colectiva” que, firmada por muchos de la revista, escribió y leyó en el congreso de 1937 Arturo Serrano Plaja—, “el grupo de jóvenes españoles había logrado lo que su propia generación [de Paz] no había hecho antes y no podrá hacer hasta la época de *Taller*, y aun entonces solo relativamente: articular una

---

<sup>11</sup> Asimismo, señala Valender que “En cuanto al contenido del libro de Paz, el principal puente entre *Hora de España* y *Voces de España* fue, sin duda alguna, *Poetas en la España leal*, una antología de poemas recopilados y prologados por la redacción de la revista española, [...] con el fin de que se diera a conocer durante las sesiones del Congreso Internacional. Al igual que la ‘Ponencia colectiva’, esta antología fue una manifestación (e, implícitamente, una defensa) de ese espíritu liberal y humanista que caracterizaba las páginas de *Hora de España*, sólo que ahora dirigida específicamente al campo de la poesía, y ofrecida, también, como expresión de la gama más amplia y más representativa de la poesía española del momento” (119).

posición que fuese, a la vez, responsable ante la sociedad y libre ante el arte y la conciencia” (42).

Desde luego, esa poética conllevaba una relectura del “compromiso”,<sup>12</sup> tal como puede verificarse en la distancia que separa “¡No pasarán!” de poemas como “Elegía a un compañero muerto en el frente”, “Oda a España” y “El barco”,<sup>13</sup> en los que se busca inscribir lo social de otro modo. Al respecto, señala Anthony Stanton que en el año transcurrido entre 1936 y 1937 se ha transformado la concepción estética de lo social de Octavio Paz, de modo tal que su poesía de tema social “se vuelve cada vez más distanciada, más universal y menos dependiente de la retórica del momento” (2001: 93):

Paz comulga plenamente con la ideología anti-fascista y la doctrina del Frente Popular: defiende la República con textos propagandísticos en prosa [...], pero siempre desconfía del dogma del realismo socialista y escoge con cuidado los órganos donde publica sus poemas. Salta a la vista su cercanía al grupo de *Hora de España*, revista que evitó el extremo del verso panfletario y guardó cierta independencia en asuntos literarios. “El barco” está dedicado a Arturo Serrano Plaia, el autor de la famosa “Ponencia colectiva” [...], documento sorprendente por sus críticas al arte subordinado a la propaganda demagógica y por su defensa valiente de un arte responsable pero libre (2001: 89).

---

<sup>12</sup> Ya de por sí la “Ponencia colectiva” expresaba un punto de ruptura entre las dos tendencias reconocibles al interior de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Dice Aznar Soler que “*El Mono Azul*, comparada con *Hora de España*, refleja una mayor ‘ortodoxia’ cultural de inspiración comunista. Un dato que no he podido aclarar ha sido el motivo por el se suspende la ponencia colectiva de escritores y artistas españoles que, parcialmente publicada en los números 26 (29 de julio de 1937) y 27 (5 de agosto de 1937), se interrumpe sin que *El Mono Azul* dé explicación alguna. ¿Discrepancias en cuanto al pensamiento literario o discrepancias ‘políticas’ con trasfondo estalinista? Pese a mis reiterados esfuerzos, no he podido despejar estas incógnitas con Rafael Alberti, quien ha rehusado liberar sus «ángeles» estalinistas del pasado en forma de carta pública” (125, n. 163).

<sup>13</sup> “Elegía a un compañero muerto en el frente” y “El barco” fueron publicados en *Hora de España* (núm. VII, septiembre 1937; y núm. XXIII, noviembre 1938, respectivamente), “Oda a España” apareció primero en *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España* (Valencia: Ediciones Españolas, 1937) y, posteriormente, en *Letras de México* (vol. 1, núm. 30, 1 de agosto de 1938, p. 3). “El barco”, por su parte, fue reproducido en *Poesía*, (núm. 3, s. f. [1938], pp. 15-19) y corregido y reeditado como “Los viejos” en *Poemas (1935-1975)* (Barcelona: Seix Barral, 1979).

Así pues, no puede sorprender la incorporación a *Taller* de los escritores españoles de *Hora de España* que llegaron a México; su inclusión, de hecho, inicia una nueva etapa de la revista.<sup>14</sup> A partir del número V, octubre de 1939 (que inaugura el uso de la grafía romana para la numeración), la revista cambia el subtítulo anterior, “Revista mensual”, por “Revista mensual de poesía y crítica”. Desde ese número Octavio Paz y Juan Gil-Albert aparecen como director y secretario respectivamente, y se incluye un listado de redactores que en los números siguientes sufrirá muy pocos cambios: Ramón Gaya (hasta el número X), José Herrera Petere, Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez, Antonio Sánchez Barbudo, Rafael Solana y Lorenzo Varela. En el número VI se agrega a la redacción Rafael Vega Albela (quien participará hasta su muerte en marzo de 1940) y, en el número X, se incorporan José Alvarado y Juan Rejano. En el número V, además, una nota preliminar aclara las modificaciones:

A partir de este número, *Taller* verá enriquecido su consejo de redacción con la presencia de algunos nombres españoles. Al recoger su fraternal colaboración no hacemos más que ahondar y proseguir, ahora de un modo más visible, uno de los propósitos esenciales que dan sentido a nuestra revista: el de nuestra fidelidad a la cultura y, especialmente, a la causa viva de la cultura hispánica.

La presencia de Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil Albert, Ramón Gaya, Lorenzo Varela y José Herrera Petere, en la redacción de *Taller*, nos confirma la comunidad de nuestra tradición, de nuestra fuente y nos entrega la certidumbre de una apasionada en la preocupación y angustia por algunos temas. *Taller*, más que una revista de coincidencias, sin embargo, será, ante todo, una revista de *confluencias*. Queremos que nues-

---

<sup>14</sup> Es el mismo Octavio Paz el que se refiere a una “primera época” de la revista: “Solana nos dijo [a Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez y Paz] que había decidido transformar *Taller Poético* en una revista literaria más amplia y en la que se publicasen también cuentos, ensayos, notas críticas y traducciones. Para realizar esa idea deseaba contar con nuestra ayuda. Aceptamos inmediatamente y así se formó el pequeño grupo de ‘responsables’, como se decía en esos años, de la primera época de *Taller*” (“Antevíspera: *Taller* (1938-1941)”, en Paz 1984: 96). En el mismo artículo, poco más adelante, Paz delimita esa “primera época”: “Con el número 4, aparecido en julio de 1939, terminó la primera época de *Taller*” (1984: 98). Para una descripción general de *Taller*, que contemple también su “primera época”, pueden consultarse, además de este ensayo de Paz y de la conferencia citada de Rafael Solana, los trabajos de Manuel Durán (1989) y Juan Gustavo Cobo Borda (1982).

tra revista sea el cauce que permita el libre curso de la corriente literaria y poética de la joven generación hispanoamericana, al mismo tiempo que la casa de trabajo y de comunión para todos los escritores hispanoamericanos, angustiados por el destino de la cultura, en estas horas tristes, de anhelante espera que el mundo vive (*Taller* I: 365).

La llegada de los españoles dará pues cierta estabilidad al equipo de redactores, al mismo tiempo que se consigue cierta continuidad en aspectos tales como la ubicación de la redacción, la impresión de la revista y, también, en el aspecto gráfico de la publicación, ya que a partir del número V las viñetas estarán a cargo de Ramón Gaya,<sup>15</sup> que durante la guerra había sido el ilustrador de revistas tales como *Hora de España*, *Música* (que, según Francisco Caudet guardaba “un grande y curioso paralelismo con el *espíritu* de *Hora de España*” [1975a: 23, n. 27]) y *Nova Galiza*, “Boletín quincenal dos escritores galegos anti-feixistas” que llevó adelante Rafael Dieste en Barcelona de abril de 1937 a julio de 1938.

Así, la presencia de los exiliados españoles es un rasgo fundamental de la revista (y, desde luego, de la historia cultural mexicana de esos años). Sin embargo, atendiendo al modo en que fueron presentados por sus “anfitriones” mexicanos, que tienden —como se ha señalado— a soslayar los motivos políticos de su presencia en México, y por lo tanto en la revista, y atendiendo, a la vez, a la vinculación estética de *Taller* y de sus colaboradores con el proyecto cultural de *Hora de España*, interesa observar el modo en que los españoles tratan el tema de la guerra civil en sus obras de creación. Puesto que si la adscripción republicana de los escritores puede ser mostrada explícitamente y sin ambages en textos de tipo polémico, o incluso de tipo ensayístico, los trabajos de intención artística, en cambio, han de enfrentar forzosamente el conflicto entre compromiso social y compromiso estético. Por su inmediata conexión

---

<sup>15</sup> Incluso en el núm. XII, cuando ya no formaba parte de la redacción. Hasta entonces, las ilustraciones de cada número habían sido realizadas por distintas personas: María Izquierdo las viñetas del primero —de quien se incluía además una acuarela a color—, Juan Soriano las viñetas y Miguel Prieto (creador, a su vez, del diseño de la revista *Romance. Revista popular hispanoamericana*, cuyo primer número aparecería casi un año después del tercer número de *Taller*, el 1 de febrero de 1940) los dibujos del tercero y Guerrero Galván las viñetas del cuarto; el segundo número no incluye el crédito de las viñetas que acompañan la separata de elegías de Juan Gil Albert, una de las cuales, a su vez, se reproduce en la tapa de la revista.

con la política contemporánea, el tema de la guerra civil es, en este caso, especialmente problemático.

Tres textos son los que responden a esa característica y refieren momentos de la guerra civil en España: “Noviembre en la esperanza” de Lorenzo Varela (núm. VII, diciembre de 1939, pp. 41-43), “Meditaciones españolas” de Juan Gil-Albert (núm. VI, noviembre de 1939, pp. 48-55) y “Primavera-otoño, 1938” de Antonio Sánchez Barbudo (núm. XI, julio-agosto de 1940, pp. 41-61).<sup>16</sup>

“Noviembre en la esperanza” es el menos narrativo de los tres. De hecho, Xosé Luis Axeitos consigna este texto en el apartado “Reseñas y trabajos literarios” en la bibliografía de su edición de la *Poesía completa* de Lorenzo Varela. Resulta sin duda atinado excluirlo de la categoría de “cuentos”; sin embargo, no es tan evidente que se trate solo de un texto “sobre Malraux” (2000: 22), puesto que el escritor francés es más bien el disparador de una serie de recuerdos o reflexiones. Más aún, el comienzo textual propone —sin mencionarlo— que es el espacio y el tiempo del exilio los que dan pie al recuerdo y la reflexión: “En el noviembre otoñal, de tembloroso sol, de luz tibia, que nos depara la suerte en México, los primeros pasos del mes afirman nuestro caminar por el recuerdo, buscando la forma de las horas españolas en otro noviembre que se llevó consigo, quizá el instante más puro y apasionado de nuestra vida, de la vida de España” (*Taller II*: 49).

La ordenación de los tres fragmentos que lo componen, que altera la cronología y yuxtapone espacios, de por sí revela una suerte de bús-

---

<sup>16</sup> Dejo por tanto de lado, en este trabajo, el relato de José Herrera Petere publicado en el número V (octubre de 1939), “¡Qué encantadora fiesta!”; su trama se ubica en París y, al parecer, en un momento inmediatamente posterior al término de la guerra. Su ubicación temporal no es explícita; sin embargo, la mención de “España destrozada” (*Taller I*: 387), así como el carácter de derrotado del personaje-narrador, parecen referir, más que a un español que vive en París durante la guerra, a un refugiado. El solo desplazamiento espacio-temporal de la trama respecto de España y de la guerra permite la aparición de dos rasgos que distinguen —y contribuyen a distinguir— el relato de Herrera Petere del resto del corpus: la ironía y, consecuentemente, la posibilidad de leer el cuento como una explícita toma de partido y una “denuncia” de determinados comportamientos políticos. En cuanto a “Topografía de la casa paterna (visión supersustitiosa)” de José Moreno Villa (núm. VII, diciembre de 1939, pp. 27-36), se trata del primer capítulo de su autobiografía, *Vida en claro*, que aparecería editada como libro en 1944 por El Colegio de México.

queda de “correspondencias”<sup>17</sup> y una propuesta de interpretación de cada uno de los sucesos narrados en relación con el conjunto construido. Es, implícitamente, una interpretación de la historia. El desorden de los tiempos (1936-1917-1939) y de espacios, que interrumpe lo que parecía una designación por naciones (España-Rusia-Europa) sugiere una búsqueda de significación en la historia más allá de la linealidad (“el ya viejo octubre ruso —noviembre español—” [*Taller* II: 50]) y más allá de las coyunturas políticas “locales” que implican cada una de las situaciones aludidas: la defensa de Madrid, la revolución rusa y el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Efectivamente, esta suerte de “intrahistoria” está tejida por un cuestionamiento ético: la relación del individuo con lo social. En la escritura, esa reflexión aparece en la vacilación de la primera persona. La primera sección, “Madrid 1936”, muestra un uso constante de la primera persona del plural; un “nosotros” reunido por la defensa de la capital republicana:

¡Qué sana, clarísima locura nos alimentaba, daba vida a la sangre y sangre a la vida, al vivir que se nos iba, dejando dolorosos claros en el paisaje familiar, amoroso popular!

Un pueblo entero, por entero compartía la muerte y el pan (tan necesario entonces su reparto como el de la muerte), la soledad y la comunión, el llanto vivo y la alegría desnuda, y por eso podía decir o maldecir nuestro amigo:

*“Muera el amor privado, como la propiedad privada odiosamente”* (*Taller* II: 49).

Llama la atención observar la aparición del par de opuestos “soledad” y “comunión”, a los que tiempo después recurrirá Octavio Paz para reflexionar sobre el fenómeno poético. Los términos desencadenan la referencia explícita al poeta, “nuestro amigo”.<sup>18</sup> Y, más aún, en ellos

<sup>17</sup> Nótese que Lorenzo Varela fue el responsable de la selección, traducción y prólogo de los “Trozos escogidos de los *Diarios íntimos* y de los *Consejos a los literatos jóvenes*” de Baudelaire que *Taller* publicó como separata de su último número (*Taller* II: 519-536).

<sup>18</sup> El verso citado por Lorenzo Varela pertenece al libro *El hombre y el trabajo* de Arturo Serrano Plaja (Barcelona: Ediciones ‘Hora de España’, 1938). El 15 de octubre de 1938, Octavio Paz había publicado “A tres jóvenes amigos (poesía y verdad)” en el número 5 de *Ruta*, un artículo-reseña sobre tres libros, de Gil-Albert, Sánchez Barbudo y Serrano Plaja. A pesar de las críticas que señala al volumen del autor de la “Ponencia colectiva”, allí había escrito sobre *El hombre y el trabajo*: “confieso que me hubiera gus-

puede ser leída una disyuntiva que se resuelve en la acción del sujeto —el joven héroe—:

¡Y de qué doloroso modo sentimos nostalgia de aquella angustia que nos hacía su pasto, y con ello, por milagro del albedrío, labraba nuestro más venturoso vivir, nuestra más verdadera alegría!

Y aquellas horas de España tienen hoy, para nosotros, la forma de un español más adolescente que joven entonces, y que el siete de noviembre de 1936, en soledad, aquella soledad de viva comunión popular, decidió morir en el frente y marchó a la muerte en sueños, que entonces, más que nunca, fue un sueño la vida de España salvada de la muerte por un sueño del pueblo, sueño de libertad impensable, de albedrío aquí, en la tierra: Aún vive el español, más joven que en el recordado noviembre, menos adolescente, y, acaso por eso, a instantes le angustia, le duele en las entrañas la duda de si tendrá el mismo corazón de antes (*Taller II*: 50).

En la segunda sección, “Rusia 1917”, la disyuntiva entre comunión y soledad se traduce en el contrapunto entre una revolución “bien enraizada [que] no derribó una sola piedra más de las necesarias para abrirse paso y confirmar su palabra”, que “gracias a su lealtad nos demostró el pueblo ruso, que la revolución es la tradición que no muere ni se traiciona, que va adelante camino de su eternamente nueva verdad, renacido amor, viva fe” (*Taller II*: 51) y “un escritor ruso, bolchevique, que más tarde había de suicidarse”:

Mayakowsky [...] quemaba en el invierno revolucionario, sin pan y sin fuego el hogar, su biblioteca para calentarse: muchas veces hemos pensado, aun antes de leer sus poemas sin poesía, que en ese momento inicia Mayakowsky su suicidio. Quema el pasado sin siquiera hacer la selección impuesta a los libros del Quijote, se queda sin memoria, sin referencia, sin tradición y comienza a secarse el árbol, cortada ya la raíz. Y Mayakowsky, el pobre ruso volvió al olvido de las noches blancas nevadas, sin la palabra de fe sobre la nieve, sin la viva palabra que daba nombre a la fraternidad rusa: camarada. Y se secó, quedó caliente de palabras quemadas en las que ardió su alma de palabras sin palabra. Fue desleal al origen, lo segó.

---

tado ser el autor yo, puesto que lo siento tan mío, siendo tan de él” (cito por la edición facsimilar de la revista: *Ruta* 1982, t. 1: 331).

Cuando en el descanso del camino miró atrás, no había nada: cenizas de palabras, nada. Y se suicidó (*Taller* II: 50-51).

Es en la tercera sección en donde finalmente se desencadena la oposición *nosotros-yo*:

Se trata del noviembre que vivo cada día desde hace diez noches y del que apenas sé nada, como no sea la certidumbre unas veces y la duda otras, que nos mueven a creer, a querer ver, a tener fe en el destino del espíritu, en el sereno y gozoso final de la tragedia presente de Europa, que suma a nuestro velar permanente, un nuevo motivo de desvelo.

Sabemos que André Malraux se fue a un batallón de tanques, y quienes le conocemos, sabemos algo más: no va buscando glorias de espadachín, ni a defender amenazadas cajas de caudales. Su inteligencia apasionada, no puede conducirlo a otro pueblo que no sea ése donde existe la fraternidad viril, y donde la cultura no se recibe en herencia de manos del notario, sino que se conquista (*Taller* II: 51).

*Nosotros* “sabemos que André Malraux” se opone a *yo* “apenas sé nada” del noviembre que vivo. Un *yo* que reflexiona, en soledad, sobre la sospecha de una certidumbre se opone a la comunión que la “defensa de la cultura” permite. La distinción es entre una convicción intelectual y una acción social. La aparición de la primera persona, en la última sección, se vuelve así relevante y significativa. Sobre todo porque la actualidad, 1939, va de la mano de la omisión del espacio desde el que el sujeto habla: la sección no se llama “México” (sabemos por el comienzo del texto que es allí donde se escribe) sino “Europa”: no un país, sino un continente, subrayando así las consecuencias generales de las situaciones que, en principio, pudieran parecer locales. El *yo* “está en otro lado” y habla de otro: piensa, reflexiona y analiza sobre otro; ese es su lugar.

Las “Meditaciones españolas” de Juan Gil-Albert proponen, por medio de distintos procedimientos, una reflexión similar. En principio, se trata de otro tipo de texto, de carácter más narrativo que el anterior. Sin embargo, la prosa cuidada de Gil-Albert, la evidente búsqueda estética que la escritura manifiesta, acaso encarne como ninguna otra las aspiraciones estéticas que Octavio Paz señalara en el segundo número de *Taller*, en el texto titulado “Razón de ser”. Las “Meditaciones españolas” de Gil-Albert parecen conjugar la experiencia y la habilidad técnicas que Paz no deja de reconocerles a los Contemporáneos con la preocu-

pación social que el poeta mexicano espera que “agregue” la nueva generación.

“El lugar”, la primera de las dos “meditaciones”, se inicia con un verbo en primera persona del plural: “Residimos en un valle apacible cuyo silencio sería ejemplar si los ruidosos camiones de campaña no lo turbaran en un continuo tráfico por la carretera que bordea el río” (*Taller I*: 506). Pero se trata de un *nosotros* impreciso, del que nunca se harán aclaraciones. ¿Desde qué punto de vista se observa “el paisaje [que] es el característico de esta zona mediterránea del interior” y se describe a “estas gentes”, los campesinos que lo habitan? La composición de lugar aúna paisaje y personas; los campesinos, como las viviendas, parecen ser un elemento más de la naturaleza:

Las pocas viviendas que por aquí se encuentran ayudan a crear para los ojos esa entonación tostada de antigüedad. Están hechas de piedra y no hablan al ánimo ni de holganza estival ni de penuria campesina. Una laboriosidad sosegada parece haber presidido hasta aquí la vida de estas gentes, de las que sólo se muestran ahora por los campos, silenciosos hombres maduros o ancianos con sus viejos aperos tras las asnas familiares y mujeres rotundas o agotadas que pasan majestuosamente... (*Taller I*: 507).

Del paisaje se destaca una aldea, que “hoy hospeda a un batallón de zapadores y que por la noche tiene una respiración de colmena” (*Taller I*: 507).<sup>19</sup>

¡Extraña morada la nuestra! Henos aquí sustituyendo a largos siglos de distancia a otros españoles establecidos en esta ribera, sumidos en sus procelosos afanes y gozadores desde las ventanas de sus celdas de esta misma benignidad natural que aún escintila en torno nuestro su inasible transformación que todo lo vence (*Taller I*: 508).

---

<sup>19</sup>A la vez, junto con la aparición del batallón, la percepción visual se reemplaza por la auditiva (rasgo que será retomado en el final de la “meditación”): “Frente al rústico emplazamiento y al otro lado del río está la población que da nombre al contorno, de la que apenas se divisan desde aquí sus primeras construcciones; pero ocupada militarmente como está, el viento suele traer a la caída de la tarde sus llamadas de cornetín, como en los tiempos más apacibles y aburridos que despierta en la memoria. [...] Tan sólo de este lado suenan a veces esas ligeras apariciones ciudadanas de una vida anterior, porque la órbita de nuestro pensamiento describe aquí un triple anillo inseparable de sombra, de realidad y de fuego” (*Taller I*: 507-508).

Doble reflexión: por la permanencia de lo antiguo en lo actual y por la legitimidad de los hombres actuales para actuar. Pero más aún, la reflexión sobre la permanencia de lo antiguo —que solo permite una coyuntura particular— problematiza la ubicación del narrador. Si hasta ahora era un “residente” distinto de los milicianos de la brigada, a partir de aquí no es clara su pertenencia al sitio:

Hace unos años tan sólo estos muros decrepitos no hubieran detenido nuestra mirada ni inducido el ánimo a la meditación que hoy sugieren, ya que su vetustez sólo es comparable a su pobreza y sobre sus piedras ruinosas no está sentada melancólicamente sobre la Fama de ojos soberbios. Pero todo está vivo hoy en nuestro país con sus membranas sutilísimas y llenas de repercusiones y el aire cálido que parece haber tocado nuestra frente al descender aquí de nuestro polvoriento camión... (*Taller* I: 508).

Poco después vuelve a referirse a su arribo al lugar:

Este estrépito repentino de pendencias, de ecos, de crudas blasfemias y de tristísimos cantos dichos maquinalmente con esa voz anónima española tan preñada de infortunios, hubieron de sacudir como de un sueño a los sedentarios espíritus que pueblan las tinieblas del lugar, pues a nuestra llegada parecieron recibirnos confundidos en tumulto, los hombres demasiado remotos con los demasiado cercanos, entrecruzándose su vigorosidad y su ruda presencia, la aromática selva que unas losas inmemoriales defiende y la estentórea prodigalidad de los vivos... (*Taller* I: 508-509).

¿Quién narra? Ni soldado de la brigada, ni campesino del lugar; observando a ambos grupos, el narrador percibe la íntima y secreta conexión del paisaje con la vida humana y del pasado con el presente, una conexión que pone en tela de juicio la historicidad de los sucesos y que los enmarca en una temporalidad distinta de la humana. A la vez, una conexión cuya percepción permite la primera aparición del *yo*: “unos y otros desconociéndose como sombras pero transportando con su fortaleza no sé qué delicada techumbre de aire y de luz” (*Taller* I: 509). Aparece así la distinción entre el *nosotros* y el *yo*:

Las familias de campesinos que asisten como impasibles a la marcha de los acontecimientos y cuyos santones yacen en los suntuosos graneros

vueltos hacia la pared, nos hablaron alguna tarde rompiendo su hermetismo habitual [...] Posiblemente, los hechos de los hombres no adormecen a la naturaleza, por el contrario, la enardecen y la intensifican y nunca se sabrá hasta qué punto su indiferente apariencia vegetal, sus inaccesibles cimas celestiales, y su misterio todo, colaboran y hasta inducen al hombre a la entrega de su ferocidad y a la plena satisfacción de sus complacencias. Yo la veo aquí como crepitar en torno nuestro, envolvente y luminosa, poblada de seres innumerables del estío, y amenazadora, aun estos fragantes días en que parecen cumplirse sus votos eternos (*Taller I*: 509).<sup>20</sup>

Finalmente, surge la imagen a partir de la cual está construido el texto. Cultura y naturaleza se superponen y la significación de la historia humana se diluye en una suerte de panteísmo:

Una noche, bajando de las líneas de fuego en sus caravanas de camiones, los combatientes de una brigada buscaron un lugar para el descanso por la fresca arboleda que circundaba nuestra vivienda. Desde nuestra alcaoba oíamos en la oscuridad sus palabras y sus pasos. Con intermitencia cantaban los grillos y a esas horas levantábanse los fantasmas del monasterio por su aire nocturno. [...] Bajo nuestras cabeceras la imprenta de campaña seguía su labor y hasta nosotros, rítmica como un pulso, llegaba amortiguando el golpe de pedal con que uno de nuestros camaradas parecía impulsar la noche. Con los ojos abiertos traté de incorporarme ante tal diversidad de rumores, inquieto por esa vivificadora presencia difundida de la cual se me revelaba casi tocándome, su agitación y su po-

---

<sup>20</sup> En la segunda de las meditaciones, “La muerte”, tanto la alternancia entre un *nosotros* y un *yo* nunca precisados como el lugar de observador que adquiere la primera persona frente al “pueblo” son aún más pronunciados. El narrador observa un cortejo y un entierro en un camposanto que creía olvidado: “estuve solo, por los alrededores, considerando ensombrecido cuanto había visto. ¡Todo había pasado ante mis ojos tan directo y tan crudo! Pero no podía negársele a aquella crudeza una naturalidad, que sin duda, clarificaba el sentido de la vida y de la muerte. Aquella aceptación casi desdeñosa de las realidades ¿era una categoría indeleble que nosotros habríamos ido perdiendo en nuestro largo camino de espirituales afanes y hermosas construcciones anímicas, o más bien el resultado de la no iniciación en el placer, la ruda tarea de los hombres no asomados aún a su conciencia, o secos ya, por la repetición y la monotonía de unos actos atroces cuya fuente inicial de conocimiento no manaba desde hacía siglos, a causa del abandono en que el hombre vivía, postergado a la sola lucidez de sus instintos?” (*Taller I*: 512).

der. Por entonces había yo leído estas palabras griegas que me turbaron muy especialmente: Todo está lleno de dioses (*Taller* I: 510).

Como en el texto de Lorenzo Varela, el comienzo muestra un *nosotros* en un determinado lugar y tiempo. Pero el lugar de enunciación, en ambos casos, está puesto en crisis. A la vez, tanto en las “Meditaciones españolas” de Gil-Albert como en el relato de Antonio Sánchez Barbudo, puede rastrearse una reflexión implícita sobre la legitimidad del sujeto para actuar y sus fundamentos.

“Primavera-otoño, 1938” de Sánchez Barbudo es, de los tres, el texto de características más claramente narrativas. La historia comienza con una ubicación espacial y temporal aún más precisa que en los anteriores:

Un camión militar, polvoriento y maltrecho, con el color del frente, hundido, como esa muerte anónima desparramada y perdida por los campos, un camión opaco corría a gran velocidad una tarde del mes de abril de 1938 por la carretera asfaltada que corta los huertos próximos a Tarragona. Muchos camiones marchaban por aquellos días desde Barcelona al Ebro, donde se acababa de establecer la línea (*Taller* II: 371).

Inmediatamente, aun antes de la aparición del personaje, una frase presenta una salida al marco narrativo, bajo la forma de la primera persona del plural: “El mundo se había derrumbado para nosotros” (*Taller* II: 371). Sin embargo, se trata de un relato “en tercera persona”. Es Emilio el personaje del que se cuenta. El narrador —que solo en una oportunidad, para parafrasear su discurso, tomará la forma de la primera persona del singular (*Taller* II: 382)— aparecerá en varias ocasiones bajo la forma del “nosotros”; pero a menudo el pronombre se cargará de un punto de vista muy cercano al del personaje; de ese modo, a veces, parece también él estar en Tarragona, con Emilio:

No era por otra parte esta primavera de que hablamos, que enervaba los sentidos —primavera de huerto— como aquella otra sutil que conocíamos en la Castilla alta y seca, primavera de fino color y tenues ramos místicos.

Aunque no fuera celeste, aquella primavera mediterránea era *total* y nos poseía por completo. Nos impregnábamos de ella como ella parecía impregnada de nuestro dolor.

Los árboles frondosos a ambos lados de la carretera a veces juntaban casi sus hojas, y por entre ellas pasaba el sol, amarillento y acariciador. El alma, mirando estas manchas sobre el suelo, revoloteaba como si buscase un nido para la pena (*Taller II*: 372).<sup>21</sup>

De este modo, el narrador parece por momentos ver —y recordar— con Emilio: cuando, refugiado de una balacera con un cocinero de la Compañía en un hoyo, su compañero le ofrece a Emilio la mitad de una onza de chocolate, el narrador dice: “al hacerle este obsequio sonreía el hombre con una sonrisa tierna, que le hacía olvidar hasta su miedo, con una sonrisa que no es fácil de explicar ni olvidar” (*Taller II*: 377-378).

Durante el viaje, Emilio intenta dialogar con el conductor del camión; sin embargo, su reticencia a entablar una conversación hace que, en vez de hablar, enhebre recuerdos y reflexiones. Así, aparecen una serie de datos sobre sus actividades inmediatamente anteriores, que plantean una suerte de suspenso o incertidumbre:

Preparaba ya, en medio de la agitación que sentía levantarse dentro de su alma, frases del discurso orgulloso que pensaba espetar al nuevo Comisario: “Yo no tenía contacto alguno con la División. Fui a Barcelona mandado. No lo pedí. Prestaba mis servicios en la División, pero como soldado pertenecía a la Brigada... Me incorporé a ella en cuanto acabé mi misión, para no permanecer en la retaguardia un día más de los precisos. De la Brigada he venido a rendir cuentas de mi trabajo apenas he sabido su paradero. En Barcelona hice lo que debía. Ahora solicito que se me releve, puesto que ya, sin proponérmelo, he descansado bastante”. [...] “También diré que sólo empleé en mi labor el tiempo justo y que puedo probarlo. Y que el trabajo realizado lo considero *importante*”. Mas sobre este último punto se abstuvo Emilio de precisar más sus conceptos, que eran confusos para él mismo. Cierta que el trabajo que realizó en la retaguardia era serio y que no podía llevarlo a cabo cual-

---

<sup>21</sup> Los ejemplos de esta aparición del “nosotros”, que ambiguamente sirve para distanciar la diégesis de su narración o bien como modo de superposición de los puntos de vista del personaje y el narrador, podrían multiplicarse indefinidamente: “A través de ellos, en ellos, se descubre que nuestra condición más extraordinaria, más valiosa, es la de ser humanos. Y se siente al compañero unido entrañablemente a nosotros” (*Taller II*: 376); “Este soliloquio de Emilio fue, en su cerebro, menos conciso aun que lo que acabamos de exponer” (*Taller II*: 379).

quiera. Cierta que no sólo combatiendo físicamente se hacía por ganar la guerra. Esto era indudable y todos estaban de acuerdo en ello, mas era un razonamiento que no podía ser empleado por los mismos que estaban interesados *personalmente* en encomiar esta verdad: he aquí una cruel paradoja. Hubiera querido Emilio estar ya en primera línea, bajo las balas, para desde allí, sufriendo como todos, poder decir y poder decirse a sí mismo que estaba orgulloso de su trabajo y que aquel trabajo debía hacerse (*Taller* II: 379).

Una suerte de acuerdo entre narrador y personaje omite ese “trabajo”. Nunca se aclara en el relato cuál es la misión de Emilio en Barcelona, en la retaguardia; pero constantemente aparece con la connotación, para el personaje, del descanso. ¿De qué se trataba? ¿difusión? ¿la organización de un Congreso de Escritores? ¿una publicación como *Hora de España*? De una u otra forma, lo que importa no es este tipo de especulaciones, sino el hecho de que esa “misión” diferencia al protagonista y lo coloca en una suerte de “culpa” de la que pretende redimirse siendo enviado al frente.

Hasta tal punto el conflicto del personaje es el punto nodal en torno al cual se desarrolla la narración, que la presencia del “enemigo” está marcada por la constante omisión o metaforización del agente de sus acciones: “En seguida vinieron los terribles bombardeos de marzo”, “Una ciudad de millón y medio de habitantes recibía hasta diez veces o más por día las macabras visitas de la aviación”, “La muerte llegaba por el aire día y noche”, “como si la tierra respondiese inocentemente al juego bronco que ofrecía el cielo surcado por aves veloces, nocturnas, por monstruos de dientes afilados, de ciega furia, de fanático deseo de exterminio” (*Taller* II: 380-381).

Si bien es cierto que en los textos de Lorenzo Varela, Gil-Albert y Sánchez Barbudo la trama refiere a la guerra, en ninguno de ellos, en verdad, la guerra es el tema. De distintos modos, por medio de distintas estrategias, parecen remitir a una reflexión sobre el lugar social del escritor y del intelectual y sobre su vínculo con el “pueblo”. Una cuestión que el exilio puede haber hecho más árida, pero que no es nueva. Kessel Schwartz ha mostrado que la relación entre intelectuales y *pueblo* es una preocupación constante en *Hora de España*: “While some of the original works and critical essays in *Hora de España* do not deal directly with the intellectual and the *pueblo*, undoubtedly their relationship is

the leitmotif of the journal” (1967: 309).<sup>22</sup> Una relación que coloca al intelectual en una ubicación conflictiva, entre, por un lado, su compromiso y función social y, por otro, la especificidad de su disciplina: “From the first number on, the intellectuals established that although they were instruments of the people who represented a new kind of culture in the twentieth century, they were also the heirs of a long tradition which was finally achieving a new dimension” (1967: 299).<sup>23</sup> De allí la importancia que adquiere la idea del intelectual como sostenedor de la “continuidad” cultural: permite conjugar las nociones de *tradición* y de *función social*. En *Taller*, este tema aparece tratado explícitamente por José Bergamín, en la nota “Las cosas claras”, que es, según se aclara a pie de página, la reproducción de sus “palabras pronunciadas en la Conferencia Panamericana de Ayuda a los Republicanos Españoles” y en la que el autor habla en carácter de presidente de la Junta de Cultura Española:

Nosotros queremos [...] salvar la auténtica cultura tradicional y nueva de España; su verdadera fisonomía espiritual que, ahora y siempre, está como estuvo unida a la vida del pueblo español, y, por la vida del pueblo español, a todos y a cada uno de nosotros (*Taller* II: 159).

Es lugar común hablar, desde el ya citado ensayo de Francisco Ayala, de los condicionamientos que sufrió el escritor español refugiado en Hispanoamérica. La situación propia de la diáspora, según Ayala, condiciona una serie de características determinadas en las obras literarias escritas en el exilio:

Alrededor del núcleo de positiva creación, pero sin que pueda establecerse —nunca se puede— una tajante divisoria, diversos géneros registran insípidos retoños, a veces detestables, de una tradición que el gran golpe de la guerra civil había cercenado, evocaciones de una realidad que ya

---

<sup>22</sup> Si bien su artículo tiene un objetivo solamente descriptivo, Juan F. Villar Dégano también ha señalado que “El fetichismo de las palabras ‘hora’ y ‘pueblo’ les atrae hasta el final y les mantiene a todos temporalizados, unidos a la causa del pueblo en un proyecto continuista y revolucionario a la vez” (177).

<sup>23</sup> Kessel Schwartz hace también referencia a esta cuestión en otros artículos casi contemporáneos en los que se dedica a analizar la revista *Hora de España*: “The Past as Prologue in *Hora de España*” (1968), “Literary Criticism and the Spanish Civil War” (1969) y “*Hora de España* and the poetry of hope” (1973).

no es, pero que quisiera prolongarse en los blancos brotes del recuerdo, sin dimanar de una experiencia propia, sin necesidad interior ni destino, como mera, gratuita excrescencia, cuando no subproducto para el ínfimo recreo de almaceneros nostálgicos. [...] la literatura española de esa etapa última [...] apenas si refleja, refugiada en manifestaciones de tono intimista, o evadida hacia fantasías remotas, la realidad de estos años rebosantes, pletóricos, que nosotros hemos vivido entre paréntesis (199).<sup>24</sup>

Los textos de los españoles publicados en *Taller* no parecen responder al diagnóstico. De hecho, tampoco parece respetarse en la revista la consabida reticencia de los españoles a hablar del mundo americano por el pudor que el agradecimiento pudiera generarles, a la que también se refiere Ayala:

[los escritores exiliados] carecerán de soltura y aplomo para abordar los temas concretos relativos a la comunidad, y sólo mediante una gran circunspección se acercarán a ellos. La crítica de costumbres, acontecimientos, hechos e ideas —para no hablar de los problemas políticos litigiosos— apenas estará a su alcance; 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 (193-194).

En *Taller*, por lo menos en dos oportunidades puede encontrarse la participación crítica de escritores españoles en el ámbito mexicano. Una de ellas se encuentra en la reseña que Lorenzo Varela hace del libro *Paseo de mentiras*, de Juan de la Cabada (núm. XII, pp. 71-73), en la que el español interviene para discutir la definición del concepto de “novela de la revolución” y, al mismo tiempo, para opinar sobre la revolución en sí:

El de Juan de la Cabada es un humor sencillo, popular, humano, un humor al que pudiéramos llamar sentimental. Su fuerza no es señorial.

---

<sup>24</sup> Ayala aclara inmediatamente: “y entiéndase que al hablar de reflejo de la realidad no me refiero tanto a los acontecimientos como a la atmósfera correspondiente y a todas sus implicaciones intelectuales, morales, culturales”. Más adelante, insiste en esta diferencia: “conste que no estoy postulando con lo dicho —muy enojoso sería que se entendiera así— especie alguna de realismo; lo que sugiero para nada afecta a criterios estéticos, ni tiene que ver con ‘temas’, ‘asuntos’, ‘ambientes’, ‘tramas’, etcétera. Es algo previo a decisiones tales; señala hacia la actitud del escritor frente al mundo, al necesario estado de apertura de su corazón y de su mente” (200).

Hay en él una fuerza tremenda, sí, pero una fuerza aún no empeñada, una fuerza dormida, una fuerza popular que aun apenas tiene cauce, que por lo tanto, aún no se salió de madre. Cada palabra llama a justicia y nadie responde todavía: por eso no es una novela de la revolución. La revolución aún no está hecha y la novela no puede decir lo contrario. Pero sí son estos relatos los de un escritor revolucionario, no sólo literariamente, sino socialmente. Porque hay en ellos, antes que nada, un ansia de justicia, un sueño de justicia, una adivinación de la justicia (*Taller II*: 515).

También hay una suerte de intervención en lo “mexicano” en un texto de Ramón Gaya, “Desmaño y justeza de Mariano Orgaz” (núm. VIII-IX, enero-febrero de 1940, pp. 51-52), que es el comentario de una exposición de arte plástico. En este caso, se trata de una crítica que apunta más específicamente al ámbito cultural:

Parece como si Mariano Orgaz mirara el paisaje [...] más que con los ojos con la sensibilidad misma [...] Por eso él puede pintar un paisaje en el que no haya nada, es decir, en el que no haya elementos y cuerpos muy visibles, porque sus verdaderos temas son el resbalar de la luz sobre el monte, el tono especial de unos hierbajos, el frescor de una sombra (*Taller II*: 158).

Vale decir, reivindica la atención simultánea del artista a sus propios procedimientos (la luz, el tono) y a una forma de representación que evite el realismo ingenuo: “el frescor de una sombra”. De hecho, el intimismo que Ramón Gaya defiende en la obra de Orgaz, el paisaje en el que “no hay nada”, en el que no hay elementos ni cuerpos “muy visibles”, el trabajo en el que su “verdadero tema” remite en buena medida a la factura de la obra, conlleva un implícito rechazo de la estética muralista. En todo caso, conlleva una crítica a la pintura de aquellos que estaban en condiciones de asistir a la exposición, es decir —fundamentalmente— los pintores mexicanos:

Nadie, por lo visto ha sabido o ha querido darse cuenta en esta exposición de los extraños y fuertes valores que encierra la pintura de Mariano Orgaz. [Lo siento] por lo aleccionador y ejemplar que habría sido para la mayoría de los pintores actuales, entregados a una labor más o menos decorativa y más o menos ingeniosa, comprender que ante una *gouache*

de Mariano Orgaz puede decirse lo que no se puede decir ante casi ningún cuadro de nuestro momento: “Este paisaje respira” (*Taller* II: 158).

En fin, en ambos textos se habla desde la legitimidad que el rol crítico de intelectual construye. El crítico que implícitamente imaginan Lorenzo Varela y Ramón Gaya, tan distintos entre sí, comparte un rasgo fundamental: su lugar de enunciación, más allá de la política, es independiente. En el caso de Lorenzo Varela, la autonomía que brinda ser un “compañero de viaje no orgánico” (la idea de la historia que se infiere de “Noviembre en la esperanza” es muy poco ortodoxa). En el caso de Ramón Gaya, la autonomía que atribuye y defiende para la esfera estética. Sin duda, la posición de Ramón Gaya será la más radicalizada en este sentido. Las “Palabras de despedida para mis compañeros de redacción” (núm. XI) —una de las notas más interesantes de la revista— son, más que un texto explicativo o de despedida, e incluso más que una aclaración tendiente a atenuar la maledicencia,<sup>25</sup> un manifiesto estético:

Lo que sucede es que un día, de pronto (después, claro está, de veinte años de convivencia, de intercambio y confrontación con otros espíritus paralelos) nos damos cuenta de nuestra soledad, de nuestra soledad absoluta; nos damos cuenta que tal palabra —existencia, esperanza, arte, flor, héroe, desdicha— no designa en nosotros la misma cosa que en

---

<sup>25</sup> Ya en el texto anteriormente citado, “Desmaño y justeza de Mariano Orgaz”, Gaya había reclamado para sí el derecho de hablar desde la especificidad de lo artístico y de mantener su autonomía como intelectual, al mismo tiempo que se defendía de la segura maledicencia con que serían tomadas sus palabras: “La justeza es, pues, en arte —poesía, pintura o música— un ave tan rara, que ante el caso de Mariano Orgaz me veo obligado a repicar las campanas de un modo y hasta un punto que muchos han de creer que lo que yo diga aquí está dicho bajo la influencia de la buena amistad que me une al autor de esos paisajes desolados y extrañamente vivos de Teotihuacán, pero no dejaré por ello de decirlo, ya que sería indecente faltar a la verdad por temor a las viborillas y los españoles que andan ahora sueltos” (*Taller* II: 157). En las “Palabras de despedida...”, vuelve a aparecer la suposición: “Quien traza estas líneas ha decidido separarse, no sin pena, de la Redacción de *Taller*, y quiere, ya que existen gentes tan apegadas a lo feo y pequeño que sólo saben atribuirnos fealdades y pequeñeces, decir un poco y en lo posible el por qué de esta decisión suya para que nadie quede con derecho a suponer, entre los demás redactores y él, disgustos y diferencias personales, que no existen”. En verdad, del texto se infiere que sí existen, solo que Gaya busca evitar que se utilicen en contra de los miembros de la revista.

este o aquel amigo entrañable; nos damos cuenta, en fin, de que nuestra primera juventud —la edad no cuenta— ha terminado. No extrañe, pues, a nadie que estas líneas tengan cierto tinte melancólico, ya que no sólo debe verse en ellas los motivos de esa separación nominal, sino una despedida *en grande*, y no solamente de sus hasta hoy compañeros de Redacción, sino también de todos aquellos que en estos veinte años de pintar y escribir le acompañaron o les acompañó él. Quien esto escribe, cree, además, que cuando un artista empieza a no entenderse con nadie, a no entender a nadie es, precisamente, que está en disposición por fin, de comenzar su obra.

Ya sé que a muchos todo esto tendrá que parecerles incomprensible o tonto, algo así como esteticismo inútil, pedantería malhumorada o neurastenia. No, no es eso. El que esto escribe no tiene, en todo caso, culpa de que tales gentes no sientan con la fuerza que debieran la moral, la intrincada moral del arte. Porque ya que la vida, esta vida que no es nuestra y que sin embargo es la nuestra, no nos deja ser lo que pudimos y quisimos, seamos siempre en arte lo que en arte queremos y podemos. Cada día, pues, más exigencia, rigor y claridad con nosotros como artistas y con todo aquello que como artistas se nos relacione. Que podamos responder, y siempre, de toda nuestra conducta artística; sepamos con seguridad y firmeza por qué y en dónde estamos; que nada, esto o aquello, debilite en nosotros, obra, conciencia o destino. Y para terminar quiero traer aquí unas palabras de Nietzsche: “Nuestro destino es la soledad espiritual y, en ocasiones, una conversación con los que están de acuerdo con nosotros. No queremos tampoco convertir a nadie, porque sentimos que el abismo que nos separa de los demás ha sido cavado por la Naturaleza misma” (*Taller II*: 411-412).

La “moral del arte” no solo es *intrincada*, sino también rigurosa. Es solo desde una exigente soledad que el artista puede producir para los demás. Así, la individualidad, como valor artístico, introduce un elemento propio del modo liberal de pensar la esfera de lo estético; es decir, un elemento de aquella tradición que se quiere —que muchos de los miembros de *Hora de España* quieren— defender y cuya continuidad se pretende asegurar también en el ámbito político. La contribución a la lucha política ha de ser, desde esta perspectiva, resguardando la autonomía del artista y del arte respecto del resto de lo social. En fin, un punto que ya era defendido por la “Ponencia colectiva” presentada por el grupo, en la voz de Arturo Serrano Plaja, en el Congreso de Valencia de 1937.

Así pues, la participación de los miembros de la revista *Hora de España* en *Taller* parece desmentir el peso casi absoluto con que Francisco Ayala describe en su ensayo los condicionamientos que sufrió el escritor español exiliado en Hispanoamérica: por un lado, una obsesiva nostalgia que le impide hacer otra cosa que recordar una realidad que ya no existe; por otro, una imposibilidad moral para señalar problemas y críticas al ámbito cultural en el cual se encuentra refugiado. Algunas publicaciones de los españoles en la revista *Taller* dejan ver un serio intento por escapar a esos rasgos tan frecuentes en la literatura del exilio. Esto puede observarse aún en textos narrativos que tienen por referente la Guerra Civil, como es el caso de las “Meditaciones españolas” de Juan Gil-Albert o “Primavera-otoño, 1938” de Antonio Sánchez Barbudo. El interés de estos escritos radica en que, justamente por tratarse —o, si se quiere, a pesar de tratarse— de relatos sobre la guerra recién terminada, muestran un sistemático intento de evitar cualquier tipo de mirada nostálgica, acrítica, dogmática o panfletaria sobre los acontecimientos que narran y que, al mismo tiempo, prestan una atención a la escritura misma, a su valor estético (como resulta claro, en especial, en el caso de las “Meditaciones españolas” de Gil-Albert).

A la vez, de modo coherente, el respeto por el lugar *crítico* del escritor en la sociedad es, a todas luces, uno de los criterios defendidos por el grupo en la revista. En ese sentido, a la vez que pueden señalarse condicionamientos que sufre el intelectual exiliado, también cabe notar que *Taller* ofreció a los escritores españoles un espacio aún más independiente que *Hora de España*; finalizada la guerra, no existía en México la mirada condescendiente pero vigilante del Ministerio de Propaganda (es conocido el caso de censura a un poema de Luis Cernuda).

Pero la autonomía conseguida era tenue.<sup>26</sup> Así, según Santí, los motivos del cierre de la revista se relacionan con cuestiones políticas:

---

<sup>26</sup> El sostén económico ha sido siempre el “límite” de la autonomía de las revistas culturales. La Casa de España subvencionó, a partir del número quinto, la publicación de *Taller* (véase Stanton, 1998: 53). Pero la pugna por sobrevivir en el mercado no podía prescindir de la venta y puede verse en el precio de la revista. Luego del primer número, *Taller* logra bajar el precio de tapa de \$1.50 a un peso. Pero la dificultad que ofrecía la competencia se pone en evidencia en los precios de otras publicaciones. *Romance. Revista popular hispanoamericana* anuncia su aparición desde el núm. VI de *Taller*. El precio de cada ejemplar quincenal de *Romance* es de \$0.30; el mismo precio que tenía *Letras de México. Revista mensual literaria y artística*. A partir del núm. 22 (15

la ruptura [de Octavio Paz] con Neruda viene a culminar una serie de desencantos de signo político entre los cuales se distinguen dos eventos centrales. Uno de ellos fue [...] el pacto entre Alemania y la Unión Soviética en 1939. El pacto tuvo el efecto no sólo de suspender las relaciones [de Paz] con *El Popular*. También dividió al grupo de *Taller* y creó las suficientes disensiones en torno a la política de Stalin como para influir en el cierre de la revista en enero de 1941. El otro evento fue el asesinato de Trotsky en México, cuyo extraño efecto en muchos intelectuales fue el de la indignación personal recubierta por una hipócrita reticencia pública. “Todavía en 1940 —recuerda Paz— seguíamos inmovilizados por el perverso sofisma que ha degradado a tantos intelectuales: criticar al régimen soviético es atacar a la revolución, denunciar los crímenes de la burocracia rusa y de sus cómplices es aliarse con los fascistas y con los imperialistas” (45).<sup>27</sup>

De todas formas, como las “Palabras de despedida” de Ramón Gaya citadas parecen demostrar, no dejaban de existir presiones propias del ámbito cultural y reticencias nacionalistas; probablemente las mismas que, muchos años después, todavía conserva Rafael Solana:

Octavio la abrió a los inmigrantes españoles, que la invadieron y desplazaron de sus páginas a los escritores mexicanos. [...] Varios de ellos eran ya conocidos y estaban acreditados en España, y no cabe duda de que

---

de mayo de 1941) la revista *Romance* se vendería a 50 centavos; aún la mitad de lo que hasta el último número costó *Taller* (véase Martínez: 271).

<sup>27</sup> Más aventurada parece la filiación que Santí supone de ese modo de pensar la relación entre poesía y sociedad: “Es ese ‘perverso sofisma’, por cierto, lo que explica la secreta coincidencia entre la poética de *Taller* y la del surrealismo. [...] Secreto a voces, desde luego: la confluencia entre poesía e historia, al igual que la experiencia vital de la poesía, son postulados que *Taller* recoge secreta o indirectamente del surrealismo. Sólo que, por tratarse de postulados asociados con la figura de André Breton, quien desde 1930 había roto con la política cultural de la Unión Soviética, su verdadera filiación no podía ser reconocida. Antes bien, *Taller* publica en su número 8-9 (enero-febrero de 1940), bajo la dirección de Paz, un violento ensayo de Luis Cardoza y Aragón que denuncia todo el movimiento como ‘demagogia de la poesía’” (Santí: 45-46). La distancia que los miembros del grupo *Hora de España* mantenían de todo aquello que tuviese alguna relación con el arte “deshumanizado” —y, desde luego, su incidencia ya señalada en las concepciones estéticas de Octavio Paz en esos años— tienden a desmentir la filiación supuesta. Sánchez Barbudo sintetiza esa actitud de su generación frente a las vanguardias al señalar que “en lo literario, nacimos bajo el signo de lo ‘humano’” (citado en Mañá: viii).

su colaboración fue valiosa, y prestigiosa. Pero *Taller* dejó de ser lo que había sido y lo que había deseado ser, y se convirtió, o muy poco le faltó para ello, en una revista española editada en México [...] ¿qué se hicieron los españoles que vinieron a entremezclarse con nosotros? Todos, o casi todos, se han ido; o volvieron a su patria, o se mudaron a otros países, y no llegaron a incorporarse, como Octavio Paz pensó que harían, a la literatura mexicana. Sus obras nos son hoy desconocidas, o están ya olvidadas, y sus nombres mismos se han perdido. Pienso que no fue un acierto el de Octavio Paz al admitir, no como invitados, como García Lorca y Moreno Villa habían estado desde el principio, sino como dueños de casa, a quienes sólo pasaron por ella como por un cuarto de hotel, provisionalmente, y mientras encontraban otra cosa. Escritores, poetas, pintores, cuyos nombres no llegaron a vincularse a México, y cuya evocación en esta serie de conferencias en que se reconstruye la historia de nuestras revistas literarias, parece la de intrusos, o pasajeros, o fantasmas.

Y así, a los doce números de vida, murió *Taller*, de lo que con una frase un poco fuerte podríamos tal vez llamar “la influencia española” (197-199).<sup>28</sup>

Pero la preocupación por la nacionalidad de la publicación acaso sea lo más ajeno a lo que la revista “deseó ser”: un espacio crítico que respetase las esferas estética y literaria como prácticas sociales, pero con su propia lógica y necesidad de independencia. Así pues, el modo en que Octavio Paz o Efraín Huerta presentan a los escritores españoles en los artículos de los números 1 y 4 de *Taller* muestra una coherencia con el programa estético buscado.

Proyecto en buena medida inconcluso, *Taller* encierra en sus pocas pero esenciales páginas un verdadero intento de reunir dos tradiciones literarias nacionales, una búsqueda efectiva de trabajo en conjunto, basada en acuerdos estéticos, más allá de las rencillas personales y, fundamentalmente, más allá de la política.

## BIBLIOGRAFÍA

AYALA, FRANCISCO. “Para quién escribimos nosotros” en *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Barcelona: Crítica, 1984: 181-204.

<sup>28</sup> También Guillermo Sheridan hace alusión a los rencores nacionalistas contra los españoles de *Taller* en su artículo “Hora de Taller. Taller de España” (297-298).

- AZNAR SOLER, MANUEL. *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937): Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*. t. 2. Barcelona: Laia, 1978.
- CAUDET, FRANCISCO (selección y prólogo). *Hora de España (Antología)*. Madrid: Turner, 1975a.
- CAUDET, FRANCISCO. *Romance (1940-1941). Una revista del exilio*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1975b.
- CAUDET, FRANCISCO. *Cultura y exilio. La revista "España Peregrina" (1940)*. Valencia: Fernando Torres, 1976.
- COBO BORDA, JUAN GUSTAVO. "El 'Taller' de Paz" en *Eco*, 41 (1982): 319-355.
- DURÁN, MANUEL. "Las revistas *Taller* y *Tierra Nueva*: nueva generación, nuevas inquietudes" en *Revista Iberoamericana*, 55 (1989): 1151-1160.
- FAGEN, PATRICIA W. *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*. Trad. Ana Zagury. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- GIL-ALBERT, JUAN. *Memorabilia*. Barcelona: Tusquets, 1975 (Cuadernos marginales, 43).
- LECHNER, JOHANNES. *Voces de España. Breve antología de poetas españoles contemporáneos*. México: Letras de México, 1938.
- LECHNER, JOHANNES. *El compromiso en la poesía española del siglo xx. Parte primera: De la Generación de 1898 a 1939*. Universitaire Pers Leiden, 1968 (Serie Publicaciones Románicas de la Universidad de Leiden, 15).
- LECHNER, JOHANNES. *El compromiso en la poesía española del siglo xx. Parte segunda: De 1939 a 1974*. Universitaire Pers Leiden, 1975 (Serie Publicaciones Románicas de la Universidad de Leiden, 17).
- LECHNER, JOHANNES. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- LECHNER, JOHANNES. *Sombras de obras*. México-Barcelona: Seix Barral, 1983 (*Biblioteca Breve*, 626).
- LECHNER, JOHANNES. "México y los poetas del exilio español" en *Hombres en su siglo y otros ensayos*. México-Barcelona: Seix Barral, 1984: 47-66.
- LECHNER, JOHANNES. *Primeras letras (1931-1943)*. Selección, introducción y notas de Enrico Mario Santí. México: Vuelta, 1988.
- MAÑÁ DELGADO, GEMMA. "Prólogo" en Antonio Sánchez Barbudo. *Sueños de grandeza*. Barcelona: Anthropos, 1994 (Memoria rota. Exilios y heterodoxias, 36).
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS. "Las revistas del exilio español en México" en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender (eds.). México: El Colegio de México, 1995: 269-279.

- PAZ, OCTAVIO. "A tres jóvenes amigos (poesía y verdad)" en *Ruta*, 5 (15 de octubre de 1938): 52-58 [hay ed. facsimilar, 2 ts. México: Fondo de Cultura Económica, 1982].
- PAZ, OCTAVIO. "México y los poetas del exilio español" en *Hombres en su siglo y otros ensayos*. México: Seix Barral, 1984.
- PAZ, OCTAVIO y JULIÁN RÍOS. *Solo a dos voces*. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1999 [ed. orig. Barcelona: Lumen, 1973].
- RODMAN, SELDEN. "Octavio Paz" en *Tongues of Fallen Angels*. Nueva York: New Directions, 1974: 135-161 [ed. orig. "The Intellectuals" en *Mexican Journal: The Conquerors Conquered*. Nueva York: Devin-Adair, 1958: 189-206].
- Ruta (1938-1939)*. Ed. facsimilar. 2 ts. México: Fondo de Cultura Económica, 1982 (Revistas Literarias Mexicanas Modernas).
- SALAÜN, SERGE. *La poesía de la guerra de España*. Madrid: Castalia, 1985.
- SÁNCHEZ BARBUDO, ANTONIO. *Entre dos fuegos. Narraciones (1937-1938)*. Barcelona: Ediciones 'Hora de España', 1938.
- SÁNCHEZ BARBUDO, ANTONIO. *Sueños de grandeza*. Prólogo de Gemma Maña Delgado. Barcelona: Anthropos, 1994 (Memoria rota. Exilios y heterodoxias, 36) [ed. orig. Buenos Aires: Nova, 1946].
- SANTÍ, ENRICO MARIO. "Introducción" en Octavio Paz. *Primeras letras (1931-1943)*. México: Vuelta, 1988: 15-59.
- SCHNEIDER, LUIS MARIO. "Octavio Paz. De la raíz al pulso" en *México en la obra de Octavio Paz*. Selección y prólogo de Luis Mario Schneider. México: Promexa, 1979: XIII-XL (Clásicos de la Literatura Mexicana).
- SCHWARTZ, KESSEL. "The Pueblo, the Intellectuals and the Spanish Civil War" en *Kentucky Romance Quarterly*, 14 (1967): 299-310.
- SCHWARTZ, KESSEL. "The Past as Prologue in *Hora de España*" en *Romance Notes*, 10 (1968): 15-19.
- SCHWARTZ, KESSEL. "Literary Criticism and the Spanish Civil War" en *Hispania*, 52 (1969): 203-212.
- SCHWARTZ, KESSEL. "*Hora de España* and the poetry of hope" en *Romance Notes*, 15 (1973): 25-29.
- SHERIDAN, GUILLERMO. "Hora de Taller. Taller de España" en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender (eds.). México: El Colegio de México, 1995: 287-299.
- SOLANA, RAFAEL. "*Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva*" en *Las revistas literarias de México*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963: 185-207.
- STANTON, ANTHONY. "La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943)" en *Literatura Mexicana*, II (1991): 23-55.

- STANTON, ANTHONY. *Correspondencia: Alfonso Reyes-Octavio Paz (1939-1959)*. México: Fundación Octavio Paz-Fondo de Cultura Económica, 1998.
- STANTON, ANTHONY. *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*. México: Sin Nombre/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001 (La centena).
- TAJONAR, HÉCTOR. “Con Octavio Paz y España como tema” en *Siempre!*, 1246 (11 de mayo de 1977): 30-34.
- TALLER (1938-1941). Ed. facsimilar. 2 ts. México: Fondo de Cultura Económica, 1982 (Revistas Literarias Mexicanas Modernas).
- VALENDER, JAMES. “*Voces de España: una antología de Octavio Paz*” en *Más allá de Litoral*. Enrique Hülsz Piccone y Manuel Ulacia (eds.). México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994: 117-129.
- VARELA, LORENZO. *Poesía completa*. Xosé L. Axeitos (ed.). Sada-A Coruña: Edición do Castro, 2000 (Biblioteca del Exilio, 3).
- VILLAR DÉGANO, JUAN F. “Ideología y cultura en *Hora de España (1937-1938)*” en *Letras de Deusto*, vol. 16, núm. 35 (mayo-agosto 1986): 171-199.