

«TEORIA Y PRACTICA DEL EXILIO:  
PRIMAVERA EN EATON HASTINGS, DE PEDRO GARFIAS»

Por Juan Matas Caballero

«En época de tribulaciones, la poesía se presenta al espíritu como un desagravio».

Octavio Paz

Como ha dicho Octavio Paz, «el siglo XX ha sido el siglo de los pueblos en dispersión y las naciones fugitivas»<sup>1</sup>. Las guerras ideológicas han provocado en nuestra centuria un gran número de exilios: si en la segunda mitad del siglo la América hispánica ha sido el escenario de esas diásporas, en la primera mitad fue Europa su triste marco. Concretamente, en España, el exilio ha venido siendo la palabra clave para un gran número de compatriotas a lo largo de las dos últimas centurias. Pero, quizás, haya sido este último, surgido tras la guerra civil de 1936-1939, el más cruel y terrible de cuantas veces el exilio ensombreció con su presencia el rostro de nuestro país<sup>2</sup>.

Sírvanos esta brevísima introducción para decir que Pedro Garfias se encontraba en esa nómina de artistas que se vieron obligados a emigrar, a abandonar nuestro país y a engrosar las filas del exilio español, caracterizado por lo variado y extenso de su itinerario. El primer destino de nuestro poeta —y el que nos interesa en esta ocasión— fue Inglaterra («¿hay algo más absurdo —se preguntaría Max Aub— que suponer a Pedro Garfias en la Gran Bretaña?»)<sup>3</sup>, donde pasó los meses de abril y mayo de 1939, gracias a la generosidad de un Lord, llamado Faringdon, que le llevó, recién acabada la guerra civil, a una finca que tenía en Eaton Hastings<sup>4</sup>.

De la breve estancia de Pedro Garfias en ese pueblecito tan sólo dos noticias relevantes han llegado hasta nosotros. Una es la conocida anécdota que el poeta protagonizó con un inglés. Según se cuenta, los dos se conocieron en una taberna del pueblo, donde se quedaban bebiendo hasta altas horas de la noche. Ambos hablaban de sus respectivas aventuras y llegaron a com-

<sup>1</sup> Octavio Paz, «México y los poetas del exilio español», en *Quimera*, Núm. 33, 1983, p. 12.

<sup>2</sup> Véase sobre este aspecto, entre otras, la obra de José Luis Abellán, *De la guerra civil al exilio republicano (1936-1939)*, Madrid, Ed. Mezquita, 1983.

<sup>3</sup> Max Aub, «Pedro Garfias», en *Insula*, Núm. 251, 1967, p. 3.

<sup>4</sup> Angel Sánchez Pascual cuenta cómo se produjo la llegada de Pedro Garfias a ese pueblo inglés, gracias a una carta que la esposa del poeta, Doña Margarita Fernández Repiso, le envió y que el crítico recoge en su obra *Pedro Garfias, vida y obra*, Barcelona, Ed. Ambito Literario, 1980, p. 53.

prenderse perfectamente. Lo curioso del caso es que cada uno hablaba su propio idioma, pues ni Garfias sabía inglés, ni su amigo español<sup>5</sup>. La otra —que será el propósito de nuestro trabajo— es la composición de un libro de poemas, *Primavera en Eaton Hastings*; y hemos dicho «composición» porque Garfias no llegó a escribir el libro, sino que lo compuso mentalmente<sup>6</sup>. Esta obra terminaría editándola, en 1941, la editorial Tezontle, en México, con lo que el poeta pudo obtener algunos pesos<sup>7</sup>.

De su, relativamente escasa, creación poética, quizás, sea *Primavera en Eaton Hastings* la obra más significativa para la configuración del estilo creador de Pedro Garfias, pues, con ella, el poeta llega a alcanzar su voz más madura y personal que, paradójicamente, viene impulsada por la dramática experiencia del exilio. Un exilio que —como se ha venido reconociendo desde

---

<sup>5</sup> La anécdota ha sido contada por varios amigos de Garfias, y esencialmente es la misma, aunque se han introducido ciertas innovaciones en algunas de ellas; véase Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1984, pp. 184-185, Juan Rejano, *El Periódico Nacional*, México, 6 de enero de 1967, pp. 23-24, Santiago Roel, *Pedro Garfias, poeta*, México, 1952, p. 42, Alfredo Gracia Vicente, *Pedro Garfias, pastor de soledades*, Monterrey, 1967, p. 15.

<sup>6</sup> Así nos lo revela Francisco Giner de los Ríos cuando, residiendo ya el poeta en México y atravesando el matrimonio momentos difíciles para su economía, habló con Daniel Cossío Villegas, director del Fondo de Cultura Económica, para intentar publicar el libro de Garfias con la intención de que pudiera ganar algún dinero: «Pedro y D. Daniel me miró entonces muy enfadado, pero intervino Pedro diciendo que lo tenía en la cabeza. Inmediatamente, D. Daniel llamó a la secretaria del Fondo de Cultura Económica que se llamaba Lucha Briviesca y Pedro empezó a dictarle sus poemas»; la cita procede de la conversación que Angel Sánchez Pascual mantuvo con Francisco Giner de los Ríos el 15 de mayo de 1976 y que el crítico recoge en su obra citada, *Pedro Garfias...*, p. 64. Sobre la extraordinaria capacidad memorística de Garfias, puede verse lo apuntado por Francisco Moreno Gómez en su «Introducción» a la *Poesía completa* de Pedro Garfias, Córdoba, Ediciones la Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 1989, p. 39, p. 45 y pp. 49-50.

<sup>7</sup> Hasta ese momento, Garfias había publicado un primer libro de poemas en 1926, que llevaba como título *El ala del sur*. Tras un largo paréntesis de silencio, publicaría, a raíz de la guerra civil, en 1937, *Poesías de la guerra*, con el que consiguió el Premio Nacional de Poesía el 2 de abril de 1938, premio que compartió con Emilio Prados, quien también lo recibió por su obra *Destino fiel*; aquel jurado estaba compuesto por Antonio Machado, Tomás Navarro Tomás y Enrique Díez-Canedo. En ese mismo año, publicó otro libro de poemas, *Héroes del sur*. Estos dos últimos libros aparecieron reunidos, junto a otras nuevas composiciones, en una sola obra, en México en 1941, titulada *Poesías de la guerra española*. También por esas mismas fechas, como acabamos de señalar, apareció el libro que nos ocupa, *Primavera en Eaton Hastings*. Después, publicaría Garfias, en 1948, una antología de su obra poética que titularía *De soledad y otros pesares*. En 1951, verá la luz *Viejos y nuevos poemas*, y, en 1953, su última obra en vida, *Río de aguas amargas*. Con el ánimo de no caer en posibles errores ni en simplificaciones, prescindimos de hacer clasificación alguna de la producción poética garfiana; no obstante, sobre este particular, véase Alfredo Gracia Vicente, *Pedro Garfias...*, ob. cit., p. 56, Luis Rius, «Texto como presentación del disco "Pedro Garfias", colección "Voz viva de México", 1970», en *Litoral*, Núm. 115-116-117, 1982, p. 67, Angel Sánchez Pascual, *Pedro Garfias...*, ob. cit., p. 110.

hace ya algunos años— provocó una importantísima variación en el panorama de nuestra literatura<sup>8</sup>. Así, al hablar de la producción poética de aquellos años, es conveniente referirse a la creación en el exilio y a la creación en el interior de España. Tal vez resulte, cuando menos, curioso reseñar algunas de las publicaciones que se realizan alrededor de 1941, fecha en la que, como acabamos de ver, salió a la luz el libro de Garfias. Entre las obras de los autores desterrados, puede recordarse: *Español del éxodo y del llanto*, 1939, de León Felipe, *Las nubes*, 1940, de Luis Cernuda, y *Entre el clavel y la espada*, 1941, de Rafael Alberti. Por lo que al interior se refiere, uno de los datos más relevantes es el evidente empobrecimiento de la poesía de aquellos años; entre otras obras, citemos, por ejemplo, la antología *Poesía heroica del Imperio*, 1940-1943, a cargo de Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco, *Por Dios, por la Patria y el Rey*, 1940, de José María Pemán.

Después de este breve paréntesis —que esperamos haya servido para contextualizar el libro objeto de nuestro estudio, tanto dentro del quehacer poético de Garfias, como en el marco de las publicaciones aparecidas en fechas próximas a la suya—, tal vez sea el momento de analizar, por un lado, cuáles son los resortes de la evolución poética de este marginado autor de la que se ha dado en llamar «generación» o «grupo poético del 27», y, por otro, de desvelar la forma en que el exilio se ha convertido en el verdadero protagonista de esta experiencia transformadora, que ha dado como resultado *Primavera en Eaton Hastings*. Para ello, atenderemos principalmente a aquellos aspectos del libro en que, quizás, se observe de una manera más evidente la evolución a que hacemos referencia, como pueden ser la estructura, la temática y el compromiso ético/estético contenido en la obra.

1. *Primavera en Eaton Hastings* lleva un subtítulo entre paréntesis, (*Poema bucólico con intermedios de llanto*), donde encontramos el primer rasgo que lo diferencia de la primera obra del poeta: tenemos ante nosotros un único poema, aunque de 403 versos, y no ante un poemario compuesto por diferentes secciones que, incluso, son independientes entre sí<sup>9</sup>. Este extensísimo poema ofrece, no obstante, una bien delimitada estructura:

a) «Primavera en Eaton Hastings», contiene siete cantos, numerados del I al VII.

b) «Intermedio (Llanto sobre una isla)».

c) «Primavera en Eaton Hastings (Continuación)», con otros siete cantos, del VIII al XIV.

d) «Intermedio (Noche con estrellas)».

<sup>8</sup> Véase Fanny Rubio, «La poesía española en el marco cultural de los primeros años de la postguerra», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 276, junio de 1973, pp. 441-467.

<sup>9</sup> *El ala del sur* aparece dividido en ocho secciones: «El ala del sur» —que en la primera edición de 1926 está escrito en prosa poética, siendo en 1948, al publicar Garfias su antología *De soledad y otros pesares*, cuando adquiere su definitiva forma en verso, además de introducir algunas variedades en los títulos—, «Acordes», «Ritmos cóncavos», «Romancillos y canciones», «Tres poemas de Toledo», «Motivos del mar», «Motivos de la ciudad» y «Motivos del campo». Véase la edición realizada, y ya citada, por Francisco Moreno Gómez de la *Poesía completa* de Pedro Garfias, concretamente las pp. 147-191, correspondientes a *El ala del sur*.

e) «Primavera en Eaton Hastings (Continuación)», con seis cantos del XV al XX.

Desde un punto de vista métrico, Garfias no presenta en este libro una combinación de poemas que siguen la métrica tradicional y los que se acogen a las pautas del versolibrismo, como ocurría en *El ala del sur*, sino que se inclina por las composiciones isosilábicas, aunque no de una forma rígida, pues en poesías que presentan un tipo determinado de versos podemos encontrar alguno que otro que escapa al carácter isosilábico predominante a lo largo del poema. Los versos más empleados en *Primavera en Eaton Hastings* son el endecasílabo y el heptasílabo, si bien, en conjunto, los versos de arte mayor son los más numerosos.

En cuanto a la rima, puede observarse que, a excepción de siete cantos que carecen de ella, Garfias se inclina por el tipo asonante. Dada su «fobia a escribir»<sup>10</sup>, la rima desempeña —como en el conocido caso de Jorge Luis Borges, que fue compañero ultraísta de nuestro autor— un claro papel mnemotécnico, ya que el poeta, al componer de memoria, se veía obligado a utilizar la rima para recordar íntegramente el poema.

Garfias no utiliza ningún tipo determinado de cauce métrico, sino que recurre a las series irregulares, por su número, de versos isosilábicos, cuya agrupación estrófica depende tan sólo de su necesidad comunicativa. En este aspecto, el comportamiento de *El ala del sur* era diferente, pues se apreciaba la preferencia del poeta por la utilización del romance, en todas sus variedades —especialmente la cuarteta y la soleá—, lo que ponía de manifiesto que Garfias no empleaba una amplia gama de recursos o cauces métricos, pero que, sin embargo, sí sabía obtener de ellos el máximo provecho, sobre todo al introducir numerosas y variadas innovaciones. No obstante, en *Primavera en Eaton Hastings* algunos poemas o series de versos sí presentan una composición arromanzada, como, por ejemplo, el Canto I que, salvo su última estrofa, se estructura en siete cuartetos arromanzados en los que una misma rima aparece en todos los versos pares<sup>11</sup>.

Desde un punto de vista estilístico, se observa que, en *Primavera en Eaton Hastings*, es total la ausencia de los juegos tipográficos, tan frecuentes en sus composiciones ultraístas, como puede verse en el siguiente ejemplo:

Las horas  
soles apagados  
ruedan  
por el azul  
al mar<sup>12</sup>

<sup>10</sup> En palabras de Carlos Sampelayo, *Los que no volvieron*, Barcelona, Ed. Los Libros de la Frontera, 1975, p. 28.

<sup>11</sup> Véase la edición citada que Francisco Moreno Gómez ha realizado de la poesía de Pedro Garfias, *Poesía completa*, pp. 297-298, donde aparece el mencionado Canto I. En lo sucesivo, ésta será la edición que seguiremos para todas las referencias textuales que realicemos sobre la poesía de Garfias.

<sup>12</sup> Versos pertenecientes al poema titulado *Tormenta*, incluido en la sección «Ritmos cóncavos» de *El ala del sur*, en Pedro Garfias, *Poesía completa*, ed. cit., p. 160.

En definitiva, desde el punto de vista de su estructura, *Primavera en Eaton Hastings* se nos presenta como una obra que, a pesar de su bien delimitada división superficial, ofrece, de principio a fin, una rígida coherencia compositiva que responde directamente a la propuesta de su contenido; esta perfecta confabulación de ambos elementos —fondo y forma— terminan imprimiéndole un carácter de total unidad, carente por completo en su producción poética anterior.

2. Para la inmensa mayoría de los escritores españoles que tuvieron que exiliarse, «el destierro era un golpe inesperado, absurdo, pasajero; una herida dolorosa e inaceptable que el tiempo y la historia se encargarán de sanar»<sup>13</sup>. Lo que ocupaba y preocupaba su pensamiento era España; se vivía con la idea y el recuerdo de España en el corazón. «Era natural —como dice José Luis Cano— que desde su destierro americano o europeo, aquellos poetas llevaran el tema de España, de la nostalgia y sed de la patria, a sus versos»<sup>14</sup>.

Nuestro poeta no escapó a esa experiencia común a todos los escritores del exilio español y, como en ellos, un tema planeaba sobre toda su creación de trasterrado: el tema de España; el sentimiento de dolor por la pérdida de su tierra, que, a veces, se concretaba en la idea de Andalucía —como, entre otros, hicieron Alberti, Cernuda o Rejano—, pues era lógico que cada escritor se recreara en su particular espacio vital, ya que, más que una noción que pudiera perderse en lo abstracto, al poeta le interesaba la concreción de un paisaje contemplado, de una calle paseada, de una casa y una ciudad vividas. En este sentido, Trinidad Barrera López comenta que «Garfias escribe un canto estremecedor, elegíaco, impregnado de una melancolía profunda, de una nostalgia por su amada Andalucía, símbolo en miniatura de una entidad superior que le acongoja: España»<sup>15</sup>. De ahí la personificación permanente de ese motivo central que ni tan siquiera necesita ser nombrado:

Porque te siento lejos y tu ausencia  
habita mis desiertas soledades (vv. 1-2)<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Manuel Durán, *De Valle-Inclán a León Felipe*, México, Ed. Finisterre, 1974, p. 193.

<sup>14</sup> José Luis Cano, *El tema de España en la poesía española contemporánea. Antología*, Madrid, Ed. Taurus, 1979, p. 24.

<sup>15</sup> Trinidad Barrera López, «Un poeta olvidado: Pedro Garfias (Notas sobre *El ala del sur*, 1926 y *Primavera en Eaton Hastings*, 1939)», en *Andalucía en la generación del 27*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978, p. 48. En parecidos términos se había manifestado Alfredo Gracia Vicente al decir que Garfias «escribe un canto conmovedor, expresión depuradamente estética de la más intensa melancolía. El poeta escribe con el corazón ardiendo en nostalgia, al dictado de sus ojos, cuyas pupilas reproducen única e inevitablemente la naturaleza de su amada Andalucía», *Pedro Garfias...*, ob. cit., pp. 56-57.

<sup>16</sup> Al considerar *Primavera en Eaton Hastings* como un solo poema, indicamos —como así haremos en lo sucesivo— entre paréntesis el número correspondiente de los versos seleccionados, prescindiendo de cualquier otra aclaración como el número del Canto de que se trate o el lugar que éste ocupe en el poema.

La experiencia del exilio dejó una profunda huella en Pedro Garfias, de tal manera que toda su obra posterior se creará en torno a ese sentimiento de desterrado, quedando todos los temas que aparecen en su obra afectados por el dolor y desapareciendo, además, algunos que tuvieron una destacada importancia en su primera obra, como el tema de la ciudad que desaparece por completo en *Primavera en Eaton Hastings*<sup>17</sup>, o el tema del amor, entendido como sentimiento hacia la mujer amada, pues sería injusto no reconocer el tono amoroso que se respira en todas las obras del poeta.

Desde el punto de vista temático, el primer síntoma de transformación experimentado en el quehacer poético de Garfias, tras su nueva situación de desterrado, es el de la desaparición de muchos de los motivos que conformaron sus primeras obras, y la presencia absoluta de un tema central en su futura creación literaria —incluida la obra objeto de nuestro estudio—, *el sentimiento de dolor por la pérdida de su tierra*, en torno al cual girarán los restantes motivos y subtemas. La preponderancia de este tema es tal que, incluso, podría observarse cómo a partir de él se conforma un hilo «narrativo» que nos conduce desde el principio del (*Poema bucólico con intermedios de llanto*) hasta el final. Aun siendo conscientes del excesivo gesto de simplificación que ello acarrea, ofrecemos, a continuación, los elementos claves del hilo conductor de *Primavera en Eaton Hastings*:

- a) Pérdida de su tierra: dolor, soledad.
- b) Recuperación de su espacio interior.
- c) Recuperación de su tierra perdida (imaginación, sueño, literatura)
- d) Realidad impuesta al deseo.
- e) Conciencia de exiliado: llanto, rebeldía.
- f) Tendencia hacia el escepticismo.

La constatación de su nueva condición de exiliado aumenta en Garfias el sentimiento de *soledad*; una idea que aparece desde su primer libro hasta sus últimos poemas como una constante pesadilla para el poeta, al que no se llegaría a comprender sin haber captado la dimensión que alcanza en su obra y en su persona el sentimiento de la soledad, pocas veces como ésta, convertida en tema literario tras el duro aprendizaje de la vida<sup>18</sup>. Una doble vertiente adquiere el tema de la soledad en *Primavera en Eaton Hastings*: la

---

<sup>17</sup> El tema de la ciudad tuvo una decisiva importancia en *El ala del sur*, pues una de sus secciones se titulaba «Motivos de la ciudad» y otra «Tres poemas de Toledo»; véase Pedro Garfias, *Poesía completa*, ed. cit., pp. 179-180 y pp. 175-176. Para Juan Manuel Rozas, la ciudad era uno de los tres temas fundamentales, junto a la naturaleza y el amor, de los poetas del 27, al margen de la alternante visión positiva/negativa que se tuviera sobre ella; Juan Manuel Rozas, *Tres secretos a voces de la literatura del 27*, Cáceres, Universidad, 1980, J.M. Rozas y G. Torres Nebrera, *El grupo poético del 27*, Madrid, Cincel, 1980, p. 33.

<sup>18</sup> La verdad es que tanto la realidad externa como la actitud desoladora del poeta fueron haciendo de la soledad la palabra clave de su obra literaria y de su vida. Por eso, dijo Alfredo Gracia Vicente que «Pedro Garfias, a lo largo de una vida dura labró el monumento de su soledad», *Pedro Garfias...*, ob. cit., p. 58. Desde luego que de haber continuado Karl Vossler su brillante estudio acerca de *La poesía de la soledad en España* (Buenos Aires, Ed. Losada, 1946) hasta la poesía contemporánea hubiese tenido que incluir necesariamente la creación literaria de Pedro Garfias.

que le viene impuesta al poeta por las circunstancias externas, por su condición de expatriado, que es la que predomina a lo largo de la obra:

Dentro del pecho oscuro  
la clara soledad me va creciendo  
lenta y segura... (vv. 35-37)

y la soledad deseada —aunque, como el propio Garfias escribió en una servilleta de papel, «“la soledad que uno busca/ no se llama soledad/ Soledad es el vacío/ que a uno le hacen los demás” cuando es buscada por el poeta debido a su sentimiento de desilusión y desengaño, y no a una actitud de pasiva inactividad»<sup>19</sup>, al tiempo que cuando surge de la necesidad que el poeta siente para centrarse en el recuerdo de su patria:

Pasear contigo en soledad perfecta. (v. 47)

Junto a la soledad, Garfias nos comunica el profundo *dolor* que siente a causa del destierro, tanto que «necesita ayuda para resistir el agudo dolor de la desgarradura del exilio»<sup>20</sup>:

Señor que hiciste el verso y la amapola  
haz las paredes de mi pecho fuertes,  
duras como el cristal de esta ventana. (vv. 44-46)

A raíz de estos versos, no tendrá que deducirse que la conciliación entre Garfias y la poesía se hace a través del sentimiento religioso, enténdido como una convicción, como ocurre en *El extrañado* de Juan José Domenchina o en otros poetas, como señalan Fanny Rubio y José Luis Falcó<sup>21</sup>. A lo largo de todo el (*Poema bucólico con intermedio de llanto*) nos encontramos tan sólo con dos referencias a Dios, la que hemos visto y esta otra:

Tú que todo lo hiciste  
—los pasos y el sendero— me has dejado  
en libertad de andar a mi albedrío.  
(...)  
Mirando voy creando  
naturaleza pura, luz exacta,  
el mundo que Tú hiciste. (vv. 109-122)

Si, para Angel Sánchez Pascual, la postura que Garfias adopta ante Dios está más cerca de un humanismo teísta que de una religiosidad confesional<sup>22</sup>, para nosotros —sin ánimo de deternos en este aspecto—, el poeta manifiesta

<sup>19</sup> Trinidad Barrera López, «Un poeta olvidado...», art. cit., p. 49.

<sup>20</sup> Margery Resnick, «Prólogo» a su edición de Pedro Garfias, *De soledad y otros pesares (Antología)*, Madrid, Ed. Helios, 1971, p. 19.

<sup>21</sup> Fanny Rubio y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Ed. Alhambra, 1981, p. 20.

<sup>22</sup> Angel Sánchez Pascual, *Pedro Garfias...*, ob., cit., pp. 148-150.

diferentes actitudes ante el tema. Mientras que en *El ala del sur* nos encontramos con un Garfias que muestra un profundo deseo de trascendencia y, por ello, recurre a comparar su ansia de eternidad con el mismo Dios,

Quiero morirme en el mar  
cara a la cara de Dios,  
de frente a la eternidad.<sup>23</sup>

en *Primavera en Eaton Hastings* hemos podido observar que el poeta manifiesta su admiración ante el Creador de todas las cosas, al que pide fuerzas para poder resistir la continua muerte que el exilio le acarrea, al tiempo que entra en contacto con la absoluta armonía de la naturaleza por Él creada. Desde esta perspectiva, sí podemos hablar de una actitud religiosa en Pedro Garfias. Sin embargo, conforme avanzamos en su creación literaria, encontramos a un poeta que muestra su ira contra el perfecto Creador que se ha olvidado de él:

Como estátua de sal te miro fijamente  
porque tú eres mi Dios y yo estoy triste<sup>24</sup>.

Pero, después de estos últimos poemas de Garfias, encontramos el libro confeccionado por Alfredo Gracia Vicente al reunir los poemas póstumos del poeta, *Recién muerto y otros poemas*, en el que se puede observar que nuestro autor vuelve a una actitud de admiración hacia Dios e, incluso, a una poesía de profundo contenido religioso, como lo demuestra, por ejemplo, el poema titulado *Dulce María*<sup>25</sup>. Finalmente, se observa cómo Garfias pasa por diversos momentos, contradictorios entre sí, en el tratamiento del tema de Dios a lo largo de su trayectoria poética en el exilio, pero en *Primavera en Eaton Hastings* no adquiere especial significación ni en un sentido ni en otro<sup>26</sup>.

Lo que en ningún momento deja de observarse es que el poeta no puede dejar de volver su mirada hacia sí mismo ni de hablarnos de sus íntimas preocupaciones, de su trastierro, de su soledad, de su dolor; en definitiva, el poe-

<sup>23</sup> Última estrofa de la sección «Motivos del mar» de *El ala del sur*, Pedro Garfias, *Poesía completa*, ed. cit., p. 178.

<sup>24</sup> Versos finales del soneto III, incluido en «Umbral de la muerte», que pertenece a la Antología *De soledad y otros pesares*, Pedro Garfias, *Poesía completa*, ed. cit., p. 357.

<sup>25</sup> Francisco Moreno Gómez lo incluye en la última sección de su edición titulada «Últimos poemas sueltos (No recogidos en libros anteriores)», Pedro Garfias, *Poesía completa*, ed. cit., pp. 445-446.

<sup>26</sup> A partir de la guerra civil, y especialmente del exilio, la poesía de Garfias, como la de otros muchos autores del 27, experimenta un claro cambio que comienza a observarse desde esta obra de 1941, en la que el poeta da mayor importancia — como apunta A.P. Debicki— «a temas filosóficos fundamentales: la búsqueda de la eternidad por medio de la poesía, la angustia existencial y a veces religiosa, el significado de nuestra existencia», en *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*, Madrid, Gredos, 1968, p. 55.



ta parece tomar conciencia de su nueva situación, y del tiempo que ha estado fuera de sí volcado por completo en la lucha por la causa, y ahora siente la necesidad de conseguir, lo que Fanny Rubio y José Luis Falcó han denominado, la *recuperación de su espacio interior*<sup>27</sup>. No nos encontramos, como ocurría en gran medida en su primer libro, ante un tratamiento literario exento de carga personal, ni tampoco de una descripción de las alegrías o sufrimientos del hombre genérico, sino que estamos ante el propio poeta, ante un Pedro Garfias que nos habla de sus verdaderos conflictos internos. Frente a la pérdida definitiva de su tierra, el poeta siente la necesidad de recuperarse a sí mismo después de tanto olvido y autoenajenación a consecuencia de los larguísimos y turbulentos momentos a los que estaba enteramente entregado. Pero no debemos pensar que el propio Garfias se ha convertido en el centro de su obra, pues lo que realmente se aprecia es que el poeta empieza a tenerse en cuenta, y comienza la aventura de buscarse a sí mismo intentando recuperar sus perdidos/borrados espacios personales<sup>28</sup>.

El trasterrado español vive en todo momento con una obsesión, la de *recuperar su tierra perdida*. En un primer momento, el escritor desterrado no tiene ningún proyecto de futuro, no alberga sino la esperanza de regresar al país abandonado y, en el caso de que esa vuelta se produzca, encontrará un país distinto al que dejó en su patria, ya que éste habrá sufrido una evolución que el emigrado no ha podido seguir de forma directa, sino de lejos a través de las noticias que haya podido recibir. Sin embargo, la posibilidad de regreso para cualquier escritor español no iba más allá de ser una simple quimera realizable sólo a través de su propia *imaginación*. Por eso dice J.R. Marra-López: «Lo que no han hecho físicamente, volver, lo realizan con la imaginación una y otra vez, mordiendo el fruto prohibido con la agrídulce complacencia del toxicómano»<sup>29</sup>. Así, pues, la única posibilidad que tiene Pedro Garfias de sentir nuevamente su patria de cerca, de contemplar sus paisajes, es la de recurrir a la fantasía y, a través de ella, transgredir todos los límites de la realidad que lo separan de su paraíso perdido, porque «la verdadera

<sup>27</sup> Fanny Rubio y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea...*, ob. cit., p. 19.

<sup>28</sup> En este sentido, son muy lúcidas las palabras de Francisco Ayala al comentar su propia experiencia: «Nuestra existencia durante este período 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 pudrieran aun las más obstinadas esperanzas para que, desprendidos del punto de nuestra fijación al pasado (*pasado* era, irremisiblemente, con restitución o sin ella, la España por la que se suspiraba, aun cuando el anhelo la transfiriese hacia el futuro; *pasado* sus motivos, sus temas, su tono, su tiempo), para que desprendidos de su pasado, digo, se nos hiciera presente ahora la urgencia de recobrarlos, y de que, volviendo cada cual en sí, sean dilucidados con entera claridad, a partir de la verdadera situación, las perspectivas de cumplimiento que restan a nuestra vida de escritores (...).», «Para quién escribimos nosotros», en *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, ed. Crítica, 1981, p. 198.

<sup>29</sup> José Ramón Marra-López, «Las grandes líneas temáticas en la narrativa exiliada», en la obra dirigida por F. Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Vol. VIII, *Epoca Contemporánea: 1939-1980*, a cargo de D. Ynduráin, Barcelona, Ed. Crítica, 1980, p. 519.

*realidad* de las cosas no es la cosa misma, sino lo que pensamos, imaginamos o soñamos sobre la cosa»<sup>30</sup>.

En el Canto III Garfias crea una clara simbiosis entre la soledad, el paseo —de clara procedencia machadiana— y la imaginación para sentirse junto a su paisaje deseado; la naturaleza es la ocasión propicia para que se revele el espíritu del poeta, y es utilizada como signo o cifra de su mundo interior<sup>31</sup>:

Pasear contigo en soledad perfecta  
fondo azul de colinas y a los lados  
árboles comprensivos vigilantes  
el doble paso caricioso y lento.

Pasear contigo en soledad callada  
al través de un silencio transparente  
la frente levantada al sol que sube  
orgulloso del brío de su vuelo.

Pasear contigo por la superficie  
de redondez suave de la tierra  
con la lentitud perseverante y noble...  
contigo y tu recuerdo y tu esperanza.  
(vv. 47-58)

También en los Cantos V y VI Garfias se recrea en el recurso de la imaginación como el cauce adecuado para acercarse de nuevo a su tierra. A continuación, procede, inmerso en esa realidad, a sustituir el paisaje inglés por el andaluz, ayudado por «el ágil viento» que simboliza, en este caso, el sople de la creación —o, tal vez, de la recreación—:

cuelgo del monte nuestro cielo limpio  
planto en el lago nuestra rubia era  
y el ancho río de corriente pródiga  
vacío lentamente...  
Allí donde los pinos y los álamos,  
donde la encina sólida y el roble  
el claro olivo de verdor de plata.  
Y sobre el culto césped el triunfo de la espiga.  
El sol muy en lo alto, fatigando  
el aire con sus alas,  
en el cénit su vuelo detenido.  
(vv. 81-92).

El momento culminante acaba de producirse justo en ese mundo irreal en que el poeta ha conseguido liberarse de su soledad, de su dolor, de su condición de exiliado al finalizar la superposición de paisajes. El regreso de Gar-

---

<sup>30</sup> Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas, *La generación poética de 1927*, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, p. 15.

<sup>31</sup> Pedro Cerezo Galán, *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1975, p. 4.

fias a su tierra se ha consumado simbólicamente, con tanta concreción que sustituye la imposibilidad del regreso físico. El poeta encuentra de nuevo la armonía con la naturaleza que, idealizada bucólicamente, le posibilita el reencontro consigo mismo y le permite poner en evidencia su esencia de ser arraigado.

Pero, esa armonía, esa trasposición paisajista no puede ir más allá de lo que dura el sueño, y —como el niño machadiano que soñaba un caballo de cartón— la realidad se alza de nuevo como un muro infranqueable ante el cual el poeta sucumbe sin remedio. En el Canto V, Garfias vuelve a recordar la causa de su desdicha y a poner de manifiesto la insensibilidad de los que le arrebataron su tierra:

Cómo su gracia y limpidez los ojos  
me abrazan con su luz... No lo soñara  
la torpe mano que me arrebatara  
mi blanca Andalucía.  
(vv. 93-96)

El *sueño* es otra forma que el poeta tiene de sentirse cerca de su patria. Desde el momento en que cierra los ojos entra en un mundo donde nada es imposible y consigue, entonces, acercarse a su lejana tierra. El paisaje, el tiempo se amoldan a las necesidades internas de los poetas que tienden a ver la naturaleza como una prolongación de su propia visión del mundo, de su mundo interior<sup>32</sup>:

Me pesaban los párpados con dulce pesadumbre.  
Un tumulto de imágenes con retazos de sueños  
afloró a mi conciencia... Acaso era día claro:  
pero un postrer plumón de sombras me envolvía.  
(...)  
Yo te veía cerca, dibujada en el aire,  
del color de la noche, como ella sin relieve.  
Mis brazos te buscaban cual ríos disparados...  
Detrás de los cristales burbujeaba el día.  
(vv. 59-74).

La recurrencia a la fantasía, en cualquiera de sus modalidades, para recuperar la tierra perdida es una constante en *Primavera en Eaton Hastings*. El poeta, al sustituir el paisaje inglés por el andaluz, idealiza todos los elementos de la naturaleza hasta tal punto que el juego al que los somete es bastante parecido al que se operaba en sus poemas de corte ultraísta, aunque hay diferencias notables entre uno y otro proceder que van más allá de la obvia distinción que se aprecia en el plano formal. Así, mientras que en *El ala del sur*, el poeta, en numerosas ocasiones, cosificaba o personificaba los elementos naturales con el fin de hacerlos participar del juego intrascendente y, a veces, violento que necesitaba para lograr su objetivo de construir una poesía original y distante de la precedente<sup>33</sup>, en *Primavera en Eaton*

<sup>32</sup> De esta forma —dicen J.M. Rozas y G. Torres Nebrera— se crean los «verdaderos paraísos personales de Aleixandre y Prados, y la añoranza del perdido Edén, recobrado a trechos en México, de Cernuda», *El grupo poético del 27*, ob. cit., p. 35.

*Hastings*, Garfias, completamente alejado de cualquier voluntad vanguardista, motivado por la urgencia de recuperar su paisaje, recurre a la recreación infantil y familiar de esos elementos. Por ello, nuestro escritor, en esta última obra, ha desembocado en un poema bucólico, en el que toda la realidad ha quedado transgredida en beneficio de la consecución de su deseo de recobrar su paraíso perdido.

El poeta se nos muestra consciente de que sólo a través del juego con los elementos de la naturaleza le será posible disfrutar de paz interior, de armonía espiritual que le conduzca a la felicidad. Así, no es extraño observar cómo en algunos pasajes «la fusión de paisaje y estado de ánimo evidencia un talante juguetón, una perspectiva infantil, de modo que la animación del contorno genera imágenes absurdas, ya sea por el carácter de las asociaciones, ya sea por la materialización de lo abstracto y por los efectos de sorpresa verbal e imaginística»<sup>34</sup>:

cojo la luna blanca  
y la traigo a mi recto mediodía  
que la pinta de azul desvanecido.  
Lanzo al espacio el lago soñoliento  
con alboroto de las nubes quietas  
y pasmo de los juncos fugitivos.  
(...)  
La tierra, el mar y el cielo, mis amigos  
sonríen de mis juegos infantiles.  
(vv. 180-190)

En ese juego entre la naturaleza y el poeta no existen límites; si el tiempo, que en otros momentos cobró un dramatismo especialmente intenso, queda anulado y no representa obstáculo alguno, el amor también hace partícipes a los elementos de la naturaleza de su juego. La idealización del paisaje no puede llegar a ser más intensa, al fundirse en él el propio poeta, que experimenta —en palabras de Emilio Orozco— «como una reacción innata y primitiva (...) un sentimiento de continuidad vital, de sentirse unido o fundido a la vida de la Naturaleza, de percibir instintivamente los ritmos de sus cíclicos períodos vitales»<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Sobre este particular, véase, entre otras obras, Manuel de la Peña, *El ultraísmo en España*, Avila, Imp. de la Editorial Castellana, 1925, Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudios sobre los movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1963, Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973, Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de Vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1974, vol. II, 3ª ed., Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama, 1980, Germán Gullón, *Poesía de la vanguardia española (Antología)*, Madrid, Taurus, 1981.

<sup>34</sup> Emilia de Zuleta, *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Madrid, Gredos, 1971, p. 203.

<sup>35</sup> Emilio Orozco, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974, p. 20.

Cuelgo a las horas briznas de colores  
para poder seguir con la mirada  
su marcha presurosa por los aires...

(...)

A cada arbusto florido  
ronda el viento enamorado:  
le besa sobre las sienas  
le lleva temblor de pájaros  
le cuenta bellas historias  
de vuelos imaginarios  
hasta que el arbusto crece  
a la altura de su llanto...

(vv. 186-198)

Para todo exiliado, cuyo oficio sea el de escritor, la mejor forma de recuperar su patria, «de estar en España es escribir sobre ella, como si continuara allí»<sup>36</sup>. El único camino que tiene el poeta, el escritor trasterrado de hacer realidad su obsesión, de recobrar su tierra perdida es el de la *literatura*, porque al escribir estará diariamente en su antigua ciudad, en sus calles, en su casa..., pues la literatura contiene en sí misma el ejercicio reflexivo y sentimental de evocar —que es lo mismo que revivir— aquello que el escritor anhela. Y será, entonces, la literatura la que le ofrezca la posibilidad de recurrir o no a la fantasía, bien a través de la imaginación o del sueño o, por el contrario, y continuando por el terreno de la ficción —que, al fin y al cabo, no otra cosa es lo literario—, acceder a una escritura de corte realista. Para nuestro poeta, la literatura se perfila como el mecanismo más auténtico de reencontrarse consigo mismo y con su tierra. Pero Garfias va más allá cuando nos presenta la literatura como un instrumento que le permite la transgresión de la realidad y se convierte en el puente que lo conduce hasta la otra orilla, donde el deseo no es tan sólo una quimera:

Hoy quiero hacer un verso que lleve un vuelo curvo,  
que camine conmigo y dé la vuelta al lago:  
así veré tu techo perenne de verdes,  
bosque primaveral, y soñará mi frente  
una evasión posible por un cielo de hojas:

(...)

y volveré a sentarme sobre esta misma piedra  
y como el agua inmóvil seguiré hablando solo  
conmigo y con el cielo...

(vv. 319-334)

Ahora bien, ese equilibrio alcanzado, al creer superadas todas las dificultades que le separan de su tierra, durará realmente lo que tarde el pensamiento del exiliado en caer en la cuenta de que su destierro no es pasajero ni momentáneo, sino que muestra todos los indicios de ser interminable. También para Garfias —como para Cernuda—, *la realidad acaba imponiéndose al deseo* de recuperar su patria, obsesión que no desaparecerá jamás, pero que termina destruyendo la armonía interior, sometida ahora a los imperati-

<sup>36</sup> José Ramón Marra-López, «Las grandes líneas temáticas...», art. cit., p. 519.

vos que la realidad externa le impone. Es entonces cuando surge *el llanto*, convertido en arma liberadora, en instrumento de catarsis que el poeta utiliza para liberar su pesadumbre almacenada. Nos encontramos con un Garfias distinto, que necesita transformar su soledad, su amargura, su derrota acumulada en lágrimas, apareciendo ante nosotros el español del éxodo y del llanto —como escribiera León Felipe—. El poeta no tiene otros recursos que el llanto y la palabra, ambos, hasta ahora, apenas si se han manifestado en *Primavera en Eaton Hastings* porque Garfias, como otros poetas trasterados, para continuar sin brusquedades su creación poética sesgada por la violencia de la guerra civil, ha sabido mantener un importante tono de contención<sup>37</sup>. Una contención de la que el poeta ha sido siempre consciente y que ahora necesita romper, aunque ello conlleve la destrucción de ese paisaje bucólico por él creado, aludiendo a la propia ficción poética que ha sabido construir:

Aunque te rompas, frágil bóveda, en mil pedazos  
esta noche estrellada  
yo tengo que gritar en este bosque inglés  
de robles pensativos y altos pinos sonoros.  
He de arrancar los árboles a puñados convulsos  
he de batir el cielo con mis manos cerradas  
y he de llorar a voces este dolor mordido  
que brota a borbotones de mi raíz más honda.  
(vv. 264-271)

Los dos «Intermedios» —a uno de los cuales pertenece este fragmento— que encontramos en el libro desempeñan un papel ciertamente importante, pues en ellos es donde el poeta nos manifiesta la ruptura de su armonía interior. En ellos se observa que el plano de la realidad predomina sobre el de la irrealdad, aunque también hemos podido comprobar que, en los distintos Cantos del libro, esta duplicidad de situaciones se ponía de manifiesto, si bien sobresalía en todo momento el tono bucólico. El poeta ha convertido los «Intermedios» en sendos —si se nos permite la comparación— «apartes» teatrales con los que, rompiendo el tono general del libro, entra en contacto más directo con el lector al que le comunica la auténtica pesadumbre que le acongoja. Continuando con el símil teatral, también creemos que en estos «Intermedios» el (*Poema bucólico...*) alcanza la mayor tensión poética, y es en ellos donde se produce el más elevado clímax.

El llanto adquiere un fuerte protagonismo en *Primavera en Eaton Hastings*, pues, a través de él, el poeta puede liberar su profundo sentimiento de derrota, al tiempo que se convierte en instrumento transformador de la realidad. El llanto del poeta se suma al llanto universal, es decir, al de todos los derrotados del mundo:

Ahora  
ahora puedo llorar mis llantos olvidados  
mis llantos retenidos en su fuente  
como pájaros presos en la liga.

---

<sup>37</sup> Fanny Rubio y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea...*, ob. cit., p. 20.

Los llantos subterráneos  
 los que minan el mundo y lo socavan  
 los que buscan la flor de la corteza  
 y el cauce de la luz, los llantos mínimos  
 y los llantos caudales, acudan a mis ojos  
 y fluyan corrientes sosegadas  
 a incorporarse al llanto universal.  
 (vv. 147-157)

A excepción de las poesías de la guerra, en la producción anterior a Garfias no hemos encontrado poemas que reflejen cierto espíritu de rebeldía política. Sin embargo, en *Primavera en Eaton Hastings* sí se pueden rastrear algunos versos donde el poeta muestra su rebeldía ante la injusticia e, incluso, su indignación. Así podemos ver cómo Garfias manifiesta una profunda crítica a Inglaterra, país que, para él, simboliza el más alto grado de civilización y cultura, pero que no duda en explotar a la India:

Solo en medio de un pueblo que forja su destino  
 y rueda sus azares con temple calculado;  
 que trabaja y que juega y el domingo descansa  
 y toda la semana vigila los confines  
 con la mirada alerta de un perro de rebaño;  
 que traza sus caminos como quien peina un niño;  
 que devora las negras entrañas de su suelo  
 con una verde lengua de parques y jardines;  
 que cuida con ternura franciscana sus flores,  
 sus aves y sus peces, y esclaviza a la India;  
 solo en medio de un pueblo que duerme en esta noche  
 yo he de gritar mi llanto.  
 (vv. 272-283)

Podría deducirse que el poeta se siente doblemente exiliado: por una parte, desterrado de España y, por otra, vuelve a sentirse autoexiliado en ese país donde reside provisionalmente y del que lo distancian sus costumbres, y su lengua. No debe entenderse que el exilio es tan sólo un hecho físico, sino también «un estado de ánimo cuyas emociones y valores responden a la separación y ruptura como condiciones en sí mismas. Vivir aparte es adherirse a unos valores que están separados de los valores predominantes; aquel que percibe esta diferencia moral y que responde a ella emocionalmente vive en exilio»<sup>38</sup>. De esta forma, nuestro poeta se siente autoexcluido de un país que le resulta hostil y, por ello, contrasta el bucolismo e idealización de lo natural y «primitivo» de España con la racionalidad y «civilización» de Inglaterra.

Junto a ese espíritu de rebeldía, vemos que *Primavera en Eaton Hastings* presenta otra de las características de la literatura del exilio: la necesaria referencia al pasado inmediato, es decir, a ese acontecimiento que terminó problematizando la realidad española, la guerra civil. El poeta no alude explícitamente a la causa, sino que realiza una invocación a todos los muertos, a las madres, a los pueblos:

<sup>38</sup> Paul Ilie, *Literatura y exilio interior*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1981, p. 7.

Ahora voy a llorar por los que han muerto sin saber por qué  
 cuyos porqués resuenan todavía  
 en la tirante bóveda impasible...  
 Y también por vosotras, lívidas, turbias, desinfladas madres,  
 vientres de larga voz que arañan los caminos.  
 Un llanto espeso por los pueblecitos  
 que ayer triscaban a un sol cándido y jovial  
 y hoy mugen a las sombras tras las empalizadas.  
 (vv. 135-142)

Pero, en todo momento, la causa principal de su llanto será la pérdida de su patria, un llanto que alcanza su máximo dramatismo cuando el poeta concluye el segundo «Intermedio» con estos versos:

mientras duerme Inglaterra, yo he de seguir gritando  
 mi llanto de becerro que ha perdido a su madre.  
 (vv. 294-295)

Ante esta realidad de impotencia y derrota, el poeta mira hacia sí mismo nuevamente, transido de una profunda preocupación existencial. El se siente al margen de los límites de la propia realidad que ha terminado por imponerse sobre su deseo y va acatando, de manera definitiva, la idea de que todo está fatalmente resuelto. Ahora, el poeta, replegado sobre sí mismo y desesperanzado, desemboca paulatinamente en un profundo *escepticismo*:

Si me pusiese en pie con todo mi dolor,  
 por cima de esas frescas lomas primaverales  
 que surcan en arroyos las aguas y los pinos  
 podría hablar contigo, Destino que me acechas.  
 Te presiento en lo hondo de este largo camino  
 que junta sus orillas allí donde mis ojos  
 no llegan con su vuelo: te adivino paciente  
 como el suelo que piso. No me engaña esta flor  
 de la voz diminuta ni me enreda en sus giros  
 este pájaro hueco. A través de la tarde  
 voy a ti todo recto como el día a la noche.  
 (vv. 225-235)

El hilo narrativo de *Primavera en Eaton Hastings* ha llegado a su fin, pues, frente a la armonía que el poeta había logrado alcanzar por medio de la imaginación al provocar el reencuentro consigo mismo y su tierra, trasplantada en lugar del paisaje inglés, la realidad se ha alzado de nuevo destrozando el mundo bucólico creado por el poeta, que se ha encontrado otra vez solo y desterrado, avanzando cada vez más hacia un desmedido tono de escepticismo. Como ha podido verse, a raíz de las múltiples comparaciones realizadas con la anterior producción poética garfiana, la experiencia del exilio es la causa principal de la transformación del universo poético de nuestro autor, y, asimismo, esa terrible vivencia es la que propicia nuevos motivos y sentimientos que dan lugar a esta nueva obra.

3) Si recordamos la creación literaria de Garfias anterior al libro que nos



ocupa, observamos que el compromiso ético comienza a manifestarse en su poesía escrita durante la guerra. Una poesía que, como la de tantos otros escritores, se caracterizaba por su circunstancialidad, que llegaba a convertir la literatura en instrumento de lucha, valorada más por la incidencia social que pudiera tener que por los escasos valores literarios que en ella se pudieran encontrar<sup>39</sup>. Sin embargo, recién acabada la guerra, Garfias nos sorprende con este nuevo libro en el que encontramos un claro compromiso ético, pero que, a diferencia de *Poesías de la guerra española*, ofrece un indudable valor estético. No resulta fácil responder a la pregunta de por qué se da ese sustancial cambio en el quehacer poético de Garfias nada más terminar la guerra. Parece claro, no obstante, que *Primavera en Eaton Hastings*, como fiel representante de la poesía del exilio, había perdido ya la urgencia y la necesidad de inmediatez de llegar a su destinatario, al público, pues, una vez perdida la guerra, no era prioritario incitar a nadie a la lucha. De ahí que decayera el tono y la intensidad del compromiso ético en su nueva creación literaria. Por otra parte, una vez que había abandonado el país, el poeta se encuentra ante la irresoluble duda de no saber para quién escribe. Ciertamente, como dice Manuel Durán, el arma secreta de los emigrados era la conciencia de poder escribir lo que quisieran —siempre que ello fuera posible, o bien se lo facilitarían las condiciones de publicación—, pero se daba un gran vacío: su público ideal, sus lectores españoles que entendieran su mensaje, le estaba vedado, con lo que tenemos, como característica generalizada, que los escritores del exilio español no sabían qué público iba a leerlos<sup>40</sup>. Si éste es el punto de partida de Garfias, podemos entender sin mucha dificultad que el compromiso ético mantenido por él durante el período de la guerra civil quedara notablemente disminuido, pues ni había motivo por el que incitar a ningún objetivo concreto y, lo que era peor si cabe, no había a quién incitar. Dadas estas circunstancias, lo que, quizás, resulte inexplicable es que siguiera existiendo un compromiso ético en esta obra del exilio de Garfias. Pero, su existencia no puede sorprendernos, pues el poeta acepta ahora el compromiso que le dicta su conciencia vital, más como una forma de catarsis y solidaridad con todos sus compatriotas desterrados —recordemos que, según Octavio Paz, «la poesía es la memoria de los pueblos»<sup>41</sup>— que como un compromiso político concreto. Además, como dicen Fanny Rubio y José Luis Falcó, «a pesar de la realidad histórica, estos poetas se esfuerzan por mantener y continuar, si no en lo que se refiere al espacio sí en lo que afecta a la vivencia, con unos compromisos ético-estéticos»<sup>42</sup>, pues resultaría sorprendente que dejaran entre paréntesis toda su creación comprometida durante el período de la guerra civil. Y, en este sentido, nos encontramos con un Garfias que todavía mantiene vivo su compromiso, pero con un planteo

<sup>39</sup> Véase el estudio de Serge Salaün, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985.

<sup>40</sup> Manuel Durán, *De Valle-Inclán a León Felipe*, ob. cit., p. 198.

<sup>41</sup> Octavio Paz, *Sombras de obras*, ob. cit., p. 86.

<sup>42</sup> Fanny Rubio y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea...*, ob. cit., p. 19. J.M. Rozas y G. Torres Nebrera hablan del compromiso político y social que mantienen los poetas del 27 en tres etapas diferentes, *El grupo poético del 27*, ob. cit., pp. 35-37.

distinto, pues ahora parte de la aceptación de la realidad, es decir, de acatar su propia situación de exiliado, sin que ello le impida recrearse en cosas fantásticas, vivencias lejanas o inmediatas, como plantea Francisco Ayala<sup>43</sup>. Y aceptar ese punto de partida para la elaboración literaria, supone situarse en la misma actualidad, traducida en su propia condición de desterrado. En el caso de Garfias, quizás, podamos atrevernos a confirmar las palabras de María Zambrano cuando dice que tal vez «la capacidad de crear se dé mejor en un desierto, en un exilio» y que precisamente sea ese exilio «la única forma que tenga el poeta de ser español»<sup>44</sup>.

Ahora bien, lo que queda claro es que Pedro Garfias no ha olvidado el compromiso estético de su obra que, al fin y al cabo, es el criterio más influyente a la hora de juzgar una creación literaria. Y, atendiendo a ese aspecto, puede afirmarse que *Primavera en Eaton Hastings* es un libro estéticamente comprometido, cuyo resultado ha sido la consecución de una poesía bien escrita, perfectamente construida, con lo que el poeta ha logrado encontrar su estilo personal y su auténtica voz, nacida precisamente de su máxima angustia, lo cual supone, según Aurora de Albornoz, una excepción, aunque compartida por otros poetas como Luis Cernuda o Juan José Domenchina<sup>45</sup>.

A modo de conclusión, puede decirse que el exilio ha transformado el quehacer literario de Pedro Garfias, puesto que su nueva obra está impregnada, de principio a fin, por esta experiencia, como se puede apreciar en cualquiera de los planos estudiados. Surgida a raíz de la práctica del exilio, y convertida en exposición teórica del mismo, *Primavera en Eaton Hastings* es, sin lugar a dudas, una de las mejores obras que ha producido nuestra literatura trasterrada, y le ha supuesto a Pedro Garfias, por un lado, su consagración como escritor, y, por otro, el hallazgo de su propio, y definitivo, espíritu creador.

---

<sup>43</sup> Francisco Ayala, «Para quién escribimos nosotros», art. cit., p. 201.

<sup>44</sup> Esta cita procede de una entrevista que Juan Cruz hizo a María Zambrano, en *El País*, 27 de noviembre de 1984, p. 27.

<sup>45</sup> Aurora de Albornoz, «Poesía de la España peregrina: crónica incompleta», en *El exilio español de 1939*, vol. IV, *Cultura y Literatura*, dirigida por José Luis Abellán, Madrid, Taurus, 1977, p. 39.