
This is the **accepted version** of the book part:

López García, José Ramón. «Heterotopías en la poesía de Pedro Garfias». A: Contingencia y moral. El extranjero visto a través de la ficción. 2022, p. 125-150. 21 pag. Ediciones de Iberoamericana.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/301649>

under the terms of the  ^{IN}
COPYRIGHT license

HETEROTOPÍAS EN LA POESÍA DE PEDRO GARFIAS¹

José-Ramón López García

GEXEL/CEDID-Universitat Autònoma de Barcelona

ABSTRACT: This article proposes the use of Michel Foucault's concept of heterotopia to analyze the poetry of Pedro Garfias. Specifically, his book *Primavera en Eaton Hastings* (1941) and the poem “Entre España y México” (1939), both written in his first months of exile. The treatment of space and time that heterotopia implies shows its suitability in the study of the literature of the republican exile of 1939. Specifically, it confirms the scope of Garfias's proposal in the revision of his own poetics and the construction of an epic reflective and political, as well as the limitations in his interpretation of Mexican otherness and the Spanish colonial past.

KEY WORDS: Pedro Garfias, Michel Foucault, heterotopia, colonialism, Spanish Republican Exile

1 HETEROTOPÍA Y EXILIO

En su recorrido histórico, la palabra exilio se ha ido interrelacionando con otras definiciones del desplazamiento que ponen de relevancia el peso del componente espacial en toda experiencia de exilio.² Mi intención no es tanto entrar en este apasionante debate terminológico como apuntar, a partir del ejemplo de la poesía de Pedro Garfias, algunas contingencias que, vinculadas al desplazamiento geográfico, van modulando y organizando su visión del exilio. Un exilio que determina un encuentro forzado con el extranjero que abarca distintas dimensiones morales de la otredad.

Mari Paz Balibrea (2007) ha analizado la fundamental importancia de la concepción temporal a la hora de definir el papel que ocupa el exilio republicano en la configuración del canon nacional español. Aplicando las tesis de Peter Osborne y Richard Terdiman acerca de la modernidad (entendida, más que como una categoría periodológica, como una forma de concepción temporal que privilegia el presente en tanto tiempo homogéneo y vacío), Balibrea considera que el exilio republicano supone una “crisis de la temporalidad moderna” (Balibrea 2007: 167), pues implica también la quiebra con una comprensión moderna y progresista del tiempo (orientado hacia el

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *La historia de la literatura española y el exilio republicano de 1939: final* [FFI2017-84768-R] financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

² Véase un resumen de estos procesos en varios trabajos incluidos en Ascunce (2008: 19-131). Para una visión panorámica, puede consultarse el volumen colectivo *Líneas de fuga* (Balibrea 2017), especialmente su primera parte «Categorías conceptuales de análisis» (27-230). Algunas pertinentes consideraciones al respecto se encontraban ya en el estudio de Michael Ugarte *Shifting Ground. Spanish Civil War Exile Literature* (1989), traducido al castellano diez años más tarde (Ugarte 1999).

futuro) que se vio derrotada con el triunfo de la modernidad hegemónica, aquella que hace del presentismo temporal una estrategia de desactivación de las posibilidades críticas y transformadoras del pasado.³

Esta proyección hacia el pasado como única (y moderna) vía hacia un futuro transformador supone, asimismo, la confirmación de una distancia física, geográfica, pues a medida que el presente se pierde como unidad de sentido “la cartografía se vuelve imaginaria y el espacio se empieza a poblar de fetiches que reinstauran el pasado, símbolos que como lámparas de aceite nunca apagan el culto de los orígenes, ortodoxias nacionalistas que invocan los ejemplos republicanos para marcar simbólicamente las fronteras culturales, discursivas y políticas de los desterrados” (Naharro-Calderón 1994: 36). Conviene atender a esta concreción cronotópica del exilio, pues si el exilio es una condición, un estar más que un ser, la articulación espacial de dicho estar es fundamental y no excluye, como es lógico, otras dimensiones identitarias, memorialísticas, históricas o políticas. Como señala Ugarte, “el aquí del exiliado siempre exige el recuerdo del allí y viceversa. Como resultado, la existencia del expatriado se halla en algún lugar entre el aquí y el allí, el ahora y el entonces” (Ugarte 1999: 26). En este sentido, como apunta Sebastiaan Faber, quizá lo más productivo sea considerar no tanto la distinción nítida “entre exiliados, refugiados, desterrados, *transterrados*, expatriados y emigrados” que suscita la polémica terminológica aludida al inicio de estas páginas, como entender “el exilio político y cultural que se produjo como resultado de la Guerra Civil como desplazamiento geográfico”, un hecho que comporta su consideración desde una “dimensión espacial e institucional” (Faber 2017: 58).

Es significativo, en relación con la primera de estas dimensiones, que en los últimos años, tras la revisión de la temporalidad exiliada, se esté planteando asimismo una revisión de sus dimensiones espaciales. Así, Mónica Jato, partiendo de los conceptos de no-lugar de Augé y heterotopía de Foucault, propone “una topología cultural del exilio” en que remarca un proceso global por el que “los refugiados españoles van transformando los espacios que salen a su paso en ‘lugares’”, destacando

³ Para los exiliados, “la vuelta al pasado se percibe como la única manera de avanzar hacia el futuro. Su concepción del tiempo en el exilio es por ello circular, uniendo el pasado con el futuro del retorno, en el que podrán volver a ser modernos/españoles (porque el exiliado que no vuelve a España no quiere ser español en una España que percibe como antimoderna o dominada por una modernidad abominable y no ética). Esta experiencia del tiempo desenfatisa el presente, precisamente la coordenada temporal clave de la modernidad. Lo que mantiene el exiliado de su relación con la modernidad de la que se sentía formando parte en España es el pasado” (Balibrea 2007: 167).

en su análisis los barracones de la cultura construidos en los campos franceses, los viajes en barco hacia América y el encuentro con la nueva geografía mexicana (Jato 2020: 4 y *passim*).⁴

En esta dirección y de manera complementaria, quisiera leer parte de la poesía escrita en el exilio por Pedro Garfias desde el concepto de *espacios otros* o heterotopías de Michel Foucault. Considero útil la reflexión del filósofo francés en el análisis de las complejidades que entraña el corpus literario del exilio, pues como especifica Foucault al concretar la serie de principios de la heterotopía, esta entraña asimismo una confluencia heterocrónica: “Lo más frecuente es que las heterotopías estén ligadas muy a menudo a períodos de tiempo, es decir, que abran lo que se podría denominar, por pura simetría, heterocronías; la heterotopía funciona plenamente cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional” (Foucault 1999: 438). De hecho, en su análisis de la obra de Juan Ramón Jiménez en el exilio, José María Naharro-Calderón (1994) ya propuso hace años el uso de la heterotopía como un concepto especialmente adecuado a los elementos que organizan la experiencia del exiliado. A partir de la propuesta de Foucault, Naharro-Calderón define la heterotopía como el:

proceso textual por el cual el espacio perdido de origen queda invertido y accesible para el sujeto desterrado a través del espacio actual y “utópico” de su escritura. [...] La heterotopía será un espacio puente, un espacio espejo, un espacio yuxtapuesto pero disperso que puede llegar a conectar a través de varios niveles comunicativos, el destierro con la tierra perdida. Heterotópico es un aforismo del destierro (Naharro-Calderón 1994: 299-300, *passim*).

Fruto de la crisis acerca de la validez de la alta modernidad de la cultura modernista, tal y como planteó Andreas Huyssen (2002), se ha producido en las últimas décadas un desplazamiento, un cambio de impulso de la categoría de futuro (los “futuros presentes”) hacia el pasado y la memoria (los “pretéritos presentes”), movimiento que, en muchos casos, se ha entendido como una liquidación de los horizontes utópicos de transformación. Diagnóstico que, en palabras de Bauman, implica una transformación de las aspiraciones de las utopías a las “retrotopías”, es

⁴ Al trabajo fundamental de Jato pueden sumarse otros hasta cierto punto compatibles, como las propuestas de la “poética espacial” de Lucía Cotarelo Esteban (2017) y las representaciones del espacio en la poesía de Jiménez, Prados y Cernuda analizadas por Goretti Ramírez (2018). Esta última plantea una “consideración del espacio moderno como categoría dialéctica y multidimensional” (2018: 145) que permitiría leer el corpus poético del exilio como alternativa a la modernidad hegemónica. Los discursos dominantes de la modernidad y la posmodernidad han promovido comprensiones mistificadoras del exilio cuyas implicaciones referidas al espacio ha puesto de relevancia Caren Kaplan (1996).

decir, una “negación de la negación de la utopía” (Bauman 2017: 17). Una lectura de los textos a partir de la aplicación de la heteropía puede calibrar mejor las dimensiones emancipadoras que, pese a todo, pasado y memoria siguen conteniendo. Y, en concreto, la poesía del exilio republicano de 1939 me parece un lugar privilegiado para la construcción de lo heterotópico por su constitución intrínseca de espacios que oscilan entre lo utópico y lo distópico, la épica y su deslegitimación, la esperanza y las frustraciones de un proyecto de transformación sometido al destiempo y la desterritorialización. Como es evidente, la heterotopía abre así una fructífera perspectiva en el análisis de la categoría de lo extranjero.

Esta pluralidad de sentidos de lo heterotópico se hace presente en la poesía exiliada desde el mismo instante en que da inicio este exilio, como prueban, por ejemplo, el episodio de los campos de concentración que aguardaban a miles de republicanos vencidos tras su paso por la frontera francesa (López García 2018b, 2021b, 2021c) u otros contactos muy tempranos con la “otredad” de los países a los que van a parar estos exiliados, como la “vida bilingüe” de Rafael Alberti en el París de 1939 (López García 2018a).

Me interesa abordar en esta ocasión otra experiencia trasvasada poéticamente de modo casi inmediato al inicio del exilio: la vivida por Pedro Garfias durante su estancia inglesa comprendida entre marzo y mayo del año 1939. Tras su traumático paso por la frontera pirenaica y sus días de reclusión en el campo de concentración de Saint Cyprien, Garfias pudo salir rumbo a Inglaterra. Es un periodo breve, pero decisivo en su trayectoria vital y poética, en el que fue acogido por el político laborista Gavin Henderson, Lord Faringdon, en su residencia de Eaton Hastings.⁵ Sería este lugar el que inspiraría la composición, durante abril y mayo de ese año, de *Primavera en Eaton Hastings*, publicado en México en 1941.⁶

La crítica ha elogiado de modo unánime el libro de Garfias, considerado como la cima de su obra y uno de los libros esenciales de la poesía del exilio español. En esta ocasión, quisiera analizar *Primavera en Eaton Hastings* y “Entre España y México” (1939), uno de los poemas más célebres de Garfias y verdadero icono del exilio republicano, como objetivación de las ambivalencias con las que Foucault planteó su

⁵ Acerca de Gavin Henderson y su constante implicación y ayuda al bando republicano durante la Guerra Civil y el exilio, véase Murphy (2020).

⁶ Once poemas de los veintidós poemas del libro se publicaron por primera vez, en septiembre de 1940, en la revista *Romance* (Garfias 1940). Acerca de la génesis y ediciones de *Primavera en Eaton Hastings*, véanse las ediciones de Barrera López (Garfias 1994) y Moreno Gómez (Garfias 1996).

reflexión acerca de la heterotopía. Por un lado, como espacios (y tiempos) en los que se encarnan la voluntad de poder de las instituciones; por otro, como ámbitos de imaginación y libertad no programados. Este segundo tipo de heterotopías, de las que Foucault traslada asimismo una tipología, postula dos ámbitos especialmente relevantes en Garfias: el jardín y el barco.

2 PRIMAVERA EN EATON HASTINGS: EL JARDÍN

En 1967 Michel Foucault escribió en Túnez “Des espaces autres. Hétérotopies”, texto de una conferencia pronunciada el 14 de marzo de ese año en el Cercle d’études architecturales de París, pero cuya publicación no autorizó hasta 1984, cuando apareció en el número 5 de la revista *Architecture, Mouvement, Continuité* (Foucault 2001).⁷ Gaston Bachelard y la fenomenología, afirma Foucault, “nos habían enseñado que no vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino, por el contrario, en un espacio cargado por completo de cualidades” (fantasmas sueños, pasiones...) (Foucault 1999: 433), es decir, un análisis concerniente “al espacio del adentro” (433). Pero Foucault plantea un análisis “del espacio del afuera”, y es en este punto cuando establece la distinción entre las utopías y las heterotopías, desplazando este último término, hasta entonces utilizado en el ámbito médico, al terreno sociológico y filosófico. Las primeras son un “emplazamientos sin lugar real” que mantienen con el espacio real de la sociedad “una relación general de analogía directa o inversa”, son un reverso perfeccionado de estas sociedades que, por ello mismo, son “espacios fundamental y esencialmente irreales” (Foucault 1999: 434). Las heterotopías, sin embargo, implican una posibilidad física de lo utópico que impugna las limitaciones del espacio y tiempo reales:

lugares reales, lugares efectivos, lugares diseñados en la misma institución de la sociedad, que son una especie de contraemplazamiento, una especie de utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales, todos los de más emplazamientos reales que es posible encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente localizables (Foucault 1999: 435-436).⁸

⁷ El planteamiento de la heterotopía en esta conferencia implica diferencias sustanciales con la definición aportada por Foucault en su célebre prefacio a *Las palabras y las cosas* (1981), en la que queda circunscrita básicamente al ámbito del lenguaje. Sobre los orígenes y recepción posterior de las ideas de Foucault acerca de la heterotopía, véase Defert (2010) y Hetherington (1997: 39-54).

⁸ En “Las heterotopías”, texto inédito en vida del autor, se afirma que en todas las sociedades existen “utopías que tienen un lugar preciso y real, un lugar que se puede situar en un mapa; utopías que tienen un tiempo determinado, (...) que se puede fijar y medir según el calendario de todos los días” (Foucault 2010: 19). Se trata de lugares manifestados en la cotidianidad que vienen acompañados de “momentos ucrónicos” y que actúan como “contraespacios” cuya condición “*absolutamente*” distinta [énfasis en el original] hace que borren, neutralicen o purifiquen al resto de los otros espacios. Dichos contraespacios

Cuando Garfias inicia su exilio, su trayectoria indicaba una evolución, frecuente en otros muchos escritores y artistas, desde las vanguardias estéticas a las políticas. Tras unos primeros escritos marcados por la herencia modernista, se produjo su destacado paso por las filas del ultraísmo y la asimilación de las teorías creacionistas. Su poemario *El ala del Sur* (1926) concretó las conquistas de estas primeras vanguardias estéticas, incluida la importancia de los contenidos y formas propias de la poesía popular, que sumaban desde las lecciones de Bécquer y sus relevantes relaciones con lo andaluz hasta las transformaciones del neopopularismo que va de Juan Ramón Jiménez a Rafael Alberti y Federico García Lorca. De igual modo, Andalucía surgía ya como un *locus amoenus*, geográfico y espiritual, que anticipaba elementos del futuro *Primavera en Eaton Hastings*. A un largo periodo de voluntario retiro de los círculos literarios, siguió una intensa actividad motivada por su politización durante la Segunda República que le llevaría a militar en el Partido Comunista. Y, finalmente, la Guerra Civil actuó como acicate para el retorno a la actividad poética.

Así pues, el itinerario del poeta favoreció la integración de unas bases romántico/simbolistas que, a partir de la reivindicación social de un nuevo romanticismo no regresivo en sus formas de expresión, halló acomodo en la épica que implicó la Guerra Civil. Una épica experimentada de muchos modos: lucha en frentes militares, comisario del Quinto regimiento, labores de propaganda y difusión cultural en múltiples plataformas como *El Mono Azul*, escritura de teatro agitprop y, muy especialmente, retomando su vocación poética. Como auténtico juglar de guerra, Garfias llevaría a cabo la reivindicación del heroísmo popular en libros como *Poesías de la guerra* (1937, Premio Nacional en 1938, *ex aequo* con *Destino fiel* de Emilio Prados) y *Héroes del sur (Poesías de la guerra)* (1938), donde la batalla de Pozoblanco se revela como epifanía de una vivencia épica que ayuda a comprender el alcance de la derrota militar como parte de una cosmovisión y creencias igualmente poéticas.

Primavera en Eaton Hastings lleva como subtítulo “poema bucólico con intermedios de llanto”. Este bucolismo es múltiple y complejo, recogiendo la multiplicidad (de espacios y tiempos) que, a su vez, implicará un *locus amoenus* aparentemente unitario. En primer término, refleja los parajes de la campiña inglesa que rodean la mansión de Buscot Park, pero como se hace pronto evidente y han destacado

serían los emplazamientos auténticos de las utopías (“lugares reales fuera de todos los lugares”) que la “sociedad adulta” organiza. por ejemplo, entre otros muchos espacios, en los jardines, cementerios, asilos, prostíbulos o prisiones (2010: 20-21).

de modo especial los estudiosos de la obra, a este paisaje inglés se superpone la Andalucía dejada atrás. Así lo explicita la sección V:

Y sobre el culto césped
el triunfo de la espiga.
(...)
Cómo su gracia y limpidez los ojos
me abrasan con su luz... No lo soñara
la torpe mano que me arrebatara
mi blanca Andalucía (Garfias 1996: 335).

Una Andalucía que, en la parte VI, se expande al conjunto de la patria, espacio cuya visión la geografía inglesa es incapaz de anular, creando así una nueva topografía del exilio de valores superpuestos:

Hoy que llevo mis campos en mis ojos
y me basta mirar para verlos crecer,
siento vuestra llamada, prados de verde edad,
oigo vuestra palabra, árboles de cien años,
y os busco inútilmente a través de la tarde.
Ni el vuelo de los trinos ni el canto de las ramas
han de romper el duro silencio de mi boca.
Si me quedase inmóvil, como esta buena encina,
vendrían vuestros pájaros a anidar en mi frente,
vendrían vuestras aguas a morder mis raíces
y aún seguiría viendo con su blancura intacta
quién sabe si dormida, la España que he perdido (Garfias 1996: 336).

Por otra parte, también se propone desde el verso inicial “un diálogo entre el tú polivalente (la soledad, la patria, el destino y dios) y la voz que narra” (Young 2006: 130). Condición polisémica a la que debe sumarse la alusión a la amada que abre el libro y que resulta asimilable a la “matria” perdida que llorará el hijo expulsado (“mi llanto de becerro que ha perdido a su madre”) (Garfias 1996: 342). Pero este principio del poemario, con su bucólica descripción, es también la apertura a un nivel metapoético cuyo paratexto principal es el modelo fijado por Garcilaso de la Vega en sus églogas, género que, además, favorece especialmente la expresión elegíaca. Asimismo, la perspectiva de Garfias obedece al mecanismo global de lo bucólico como refugio en los momentos de crisis, aspecto que se suma a un complejo debate metapoético. De esta manera, la profunda revisión que Garfias ejecuta de su evolución poética hasta la fecha (Barriales-Bouche 2008, Sánchez Dueñas 2020) posibilita la transformación del dolor por la pérdida íntima y colectiva en un gesto final de resistencia y esperanza futura. Inserto en una trama intertextual habitada asimismo por

fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Rosalía de Castro, Antonio Machado y hasta semejanzas (probablemente no buscadas) con el “lakista” Wordsworth, el Garcilaso de Garfías establece, ya en 1939, una enorme distancia con el garcilasismo que se manifestaría poco después en el interior de la España franquista, por lo general de signo imperial y esteticismo vacuo.

Como no habrá dejado de observarse, estos modos de representación espacial implican una suspensión del tiempo que crea una heterocronía, acercándonos así a lo que Foucault llama “heterotopía de compensación”. En este punto, me parece oportuno recuperar uno de los espacios privilegiados de la heterotopía: el jardín. Es el ejemplo que escoge Foucault para ilustrar el tercer principio de la heterotopía, el de su capacidad de yuxtaponer en “un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son por sí mismos incompatibles” (Foucault 1999: 437-438). El jardín, afirma Foucault, “es la más pequeña parcela del mundo y después es la totalidad del mundo. El jardín es, desde el fondo de la Antigüedad, una suerte de heterotopía feliz y universalizante” (1999: 438). El filósofo francés recuerda entonces los tapices orientales, cuya función original era representar estos jardines heterotópicos: “el jardín es un tapiz donde el mundo en su totalidad viene a consumir su perfección simbólica y el tapiz es una especie de jardín móvil a través del espacio” (1999: 438). La imagen foucaultiana permite una relación de contigüidad con el tapiz tejido por las ninfas en la Égloga III de Garcilaso, quien hallaba así en el arte una compensación a las miserias de lo real muy cercana a las pretensiones iniciales de Garfías.

El jardín, como apunta asimismo Foucault, es uno de los lugares del encanto y la felicidad vinculado a cierto “estado de naturaleza”, especie de microcosmos paradisiaco como puedan serlo los espacios del juego infantil, la propia niñez, etc. No se trata de una felicidad esencialista, pues Foucault recuerda que la concepción y definición de estos espacios provienen del mundo adulto, es decir, son: “los hombres, los que inventaron a los niños y les susurraron maravillosos secretos” (Foucault 2010: 21). Y en este sentido cabe recordar la importancia dada a la dimensión infantil y lúdica en varios momentos de *Primavera en Eaton Hastings*. La conformidad, de darse, con la heterotopía feliz del jardín no es simplemente un gesto cultural, una compensación en que cierta comprensión del mundo y el yo alcanzan legitimidad mediante un procedimiento puramente estético. La aceptación de este jardín feliz se experimenta como la asunción de un tipo de palabra que es asimismo una aceptación política de la derrota, por muy dignificada que esta pueda hallarse por la tradición clásica (y

romántica) y la más que justificable entonación elegiaca. Garfias desarrolla progresivamente esta tensión. De ahí que se exponga de manera plenamente consciente que esta bucólica vivencia idealizada es como una jaula en la que el niño/poeta lleva a cabo sus juegos. Eaton Hastings se convierte así en una metáfora de la prisión que lo es también en el plano de un lenguaje cuyas virtualidades demiúrgicas, de raigambre ultraísta y creacionista, van a ser finalmente rechazadas:

De nuevo estoy en pie frente a mi mundo
el mundo que creé para mis sueños
con sus árboles altos florecidos
sus campos fatigados de verdes
y el cielo transparente sobre el campo
con sol por todas partes
(...)
Se me adelgaza el tacto de los dedos
se hace mi planta elástica y flexible
puedo flotar, saltar desde un barrote
al otro de mi jaula.
cantar balanceándome en el viento
alisar la montaña con mis manos
y detener el vuelo de los ríos.
Remonto la corriente
sorteo los escollos familiares
y anclo en la media noche:
cojo la luna blanca
y la traigo a mi recto mediodía
que la pinta de azul desvanecido.
(...)
La tierra, el mar y el cielo, mis amigos,
sonríen de mis juegos infantiles (Garfias 1996: 338).

Por otra parte, la ambivalencia de lo heterotópico concuerda con la reiterada presencia de motivos vinculados con el desdoblamiento y lo especular que recorre el conjunto del libro. Para Foucault, el espejo es un ejemplo esencial de nuestras posibilidades para acceder a un “espacio intermedio”, un lugar sin lugar pero que “se abre virtualmente tras la superficie” (1999: 434), utopía (o distopía) y heterotopía al mismo tiempo. En este sentido, *Primavera en Eaton Hastings* principia con una imagen donde “En las aguas inmóviles del lago / anclan nubes y luces vespérales” y la primavera es contemplada en el paisaje (Garfias 1996: 333), imagen detenida como la de los espejos frente a la movilidad y acción de lo histórico que, progresivamente, irá apareciendo en el libro hasta cerrarlo. El segundo poema profundiza el desdoblamiento en una efectiva imagen que fusiona los espacios de la percepción íntima y estética, la crisis de la identidad y del lenguaje:

Dentro del pecho oscuro
la clara soledad me va creciendo
lenta y segura... Hay luz en mis entrañas
y puedo ver mi sangre ir y venir
y puedo ver mi corazón... Afuera
se agolpan desojadas y sonámbulas
noches enracimadas.
Un atropello de silencios turbios
repta y ondula...

Señor que hiciste el verso y la amapola
haz las paredes de mi pecho fuertes,
duras como el cristal de esta ventana (Garfias 1996: 334)

Imágenes claramente connotadas en este sentido (agua, río, ventanas, cristales, ojos, pupilas, cielos transparentes...), estas no hacen más que abundar en la dimensión especular que se relacionan con el tratamiento de lo corporal del poemario. En su conferencia “El cuerpo utópico”, Foucault habla de dos posibilidades utópicas en relación con lo corporal. Primera, la posibilidad de un lugar fuera de todos los lugares”, pero lugar en el que tendré “un cuerpo *sin cuerpo*”, un cuerpo incorpóreo “bello, límpido, transparente, luminoso, veloz, colosal en su potencia, infinito en su duración, desligado, invisible, protegido, siempre transfigurado” el propio del “país de las hadas”, de los duendes y la magia (2010: 8). Y la segunda posibilidad, “una utopía hecha para borrar los cuerpos”, la del “país de los muertos” como la que representa la civilización egipcia y la momia (“cuerpo utópico que persiste a través del tiempo”) o “el mito del alma” de la civilización occidental (2010: 9), capaz de escaparse “para ver las cosas, a través de las ventanas de mis ojos” o “para soñar cuando duermo” o “sobrevivir cuando muero” (2010: 10), manifestación que acaba haciendo desaparecer aquello de lo que se parte, la propia corporeidad que nos define. Como Foucault desarrolla, el cuerpo se resiste a estos ejercicios de disolución, pues posee “lugares sin lugar y lugares más profundos, más obstinados todavía que el alma, que la tumba, que el encanto de los magos” (2010: 10), y consigue ser, material y simultáneamente y sin necesidad de una muerte o un alma, “a la vez opaco y transparente, visible e invisible, vida y cosa” (2010: 11). Así, se acaba revelando que la utopía no se construye en contra del cuerpo, sino que nace siempre de él, ya que el cuerpo siempre se explica desde la otredad y el no-lugar. Como demuestra la no conciencia corporal de los niños hasta el momento en el que el espejo les hace conscientes de la existencia unificada de lo hasta ese momento disperso. O como demuestra la existencia del cadáver (en Homero, recuerda el filósofo, la palabra

cuerpo solo aparece para designar al cadáver). Así pues, concluye Foucault, espejo y cadáver son los que nos enseñan “que tenemos un cuerpo, que ese cuerpo tiene una forma, que esa forma tiene un contorno, que en ese contorno hay un espesor, un peso: en una palabra que el cuerpo ocupa un no lugar” (2010: 12) y que es, gracias a ellos, espejo y cadáver, “por lo que nuestro cuerpo no es lisa y llana utopía” (2010: 17) sino heterotopía.

No es extraño entonces que Garfias añada a estas condiciones nuevos espacios y tiempos desde el momento en que plantea “intermedios de llanto” donde la suspensión de lo temporal y espacial bucólicos (que suma los tiempos y espacios de la infancia asociados al paisaje andaluz) se convierte en presencia de la historia y, finalmente, en un gesto político que se concreta en la apelación a los muertos. En este sentido, *Primavera en Eaton Hastings* ejemplifica una de las dimensiones características del corpus de la poesía del exilio republicano, la de un imperativo del testimonio en el que hace acto de presencia la dialogía que Agamben (2000) establece en su indagación sobre el estatuto del testigo: testigo no solo como alguien que habla de sí mismo sino alguien que es testigo en tanto y en cuanto habla por delegación de los sin voz; los sin voz que son, por antonomasia, los muertos. Los muertos dejados atrás durante la contienda, por supuesto, pero también los que jalonan las experiencias de la retirada y los internamientos en los campos de concentración y, como es lógico, las proyecciones de la muerte de la propia identidad, de sus aspiraciones políticas, sociales, íntimas... Situados en la polaridad básica entre la elegía de la pérdida y la épica de una guerra cuyas razones seguían siendo válidas y operativas, estos “testimonios” que nos hablan desde este particular estatuto acaban planteando modos de representación críticos sobre la “memoria histórica”, la nación y la propia identidad individual (López García 2021b).

En este movimiento del yo al nosotros se observa una voluntad testimonial que es también búsqueda de resoluciones estéticas. Desplazado de su tierra y receptores naturales, el yo exiliado busca proyecciones compensatorias del Estado nación y de sus integrantes que no se limitan solo a ámbitos de la memoria, la nostalgia, la imprecación o la queja elegíaca, sino que se movilizan en el presente con la voluntad de actuar en este presente. La recreación solipsista, el canto al “dolorido sentir” interior, sin abandonarse, se observan pronto como una solución insatisfactoria. En tanto que sujetos amputados de la historia colectiva, la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje supone también la necesidad de dar con una voz que resignifique el proyecto colectivo truncado, ese que venía a simbolizar la Guerra Civil. En este sentido, para muchos no

bastará solo con erigirse en portavoces de las víctimas, en tributarles homenajes a través de un amplísimo uso de la elegía (con Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández como lugares de memoria paradigmáticos), sino que indagarán en las posibilidades de que sean estas propias víctimas las que se expresen, en las posibilidades de que, de algún modo, el subalterno, como plantease Spivak (2009), pueda hablar.

En su excepcional elegía, Pedro Garfias ejemplifica este proceso al proponer la necesidad de construir una expresión en la que se manifieste directamente el habla de los muertos, una idolopeya, la modalidad específica de la prosopopeya en la que se pone en boca de los muertos un discurso. Antes de ello, nos encontramos con el primero de sus dos intermedios, “Intermedio: llanto sobre una isla”, en el que, semejante a los contrastes que Eliot plantea en *The Waste Land*, el imaginario de la belleza garcilasista (“salid sin duelo, lágrimas corriendo”) se confronta con “la sordidez de la vida” (Young 2006: 131). El llanto es “por vosotros los secos”, “los extintos”, “por los que han muerto sin saber por qué / cuyos porqués resuenan todavía / en la tirante bóveda impasible...”, por las madres, pueblos, multitudes y muertos en vida de las ciudades (“los transeúntes / tan serios en el ataúd de su levita”); es un llanto ecuménico del que el yo es conducto para acabar diluyéndose en una conciencia global que busca la transformación:

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 en corrientes sosegadas
e incorporarse al llanto universal” (Garfias 1996: 240).

Con este gesto, se rompe con el solipsismo de un yo abrumado por la soledad, capaz de reconvertir así el sentido de su penar, de ese llanto desbocado que se fusiona aquí con lo natural y con el dolor universal (con “la cabeza en la bruma y los pies en el agua / y el cigarrillo apagado entre los dedos...”), y que anticipa la necesidad de una resolución colectiva.

En el segundo, “Intermedio: noche con estrellas”, la protesta se objetiva en el grito dolorido de un yo poético confrontado, primero, con la percepción cósmica de la bóveda celeste para pasar, luego, a los signos políticos y estéticos, cuando el pueblo

inglés, su monarquía y su política imperialista confluyen en la imagen simbolista del cisne quebrado:

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.

Aunque el silencio cruja y se despierte el cisne
—que es propiedad del Rey— y quiebre aleteando
las aguas impasibles (1996: 341-342).

Pero la mayor irrupción de lo político e histórico es la que cierra el poema, cuando los muertos de la guerra de España invocados conviertan el jardín en cementerio, otro de los espacios privilegiados por Foucault en su propuesta heterotópica. Unos muertos que convierten en presente la suspensión temporal del *locus amoenus* y que objetivan esta tensión ambivalente en la propia materialidad del verso. Ahora, el espacio y el tiempo de la heterotopía compensatoria coexisten con el espacio y tiempo de la heterotopía de la otredad negativa, de la muerte de “los hombres muertos de España”, espectros de la memoria que portan consigo lo histórico-político para romper el espejismo de la palabra (Naharro-Calderón 280) y certificar la imposibilidad del duelo.⁹ El *locus amoenus*, en definitiva, acaba convertido en sí mismo en un cementerio, espacio heterotópico al que se convoca la espectralidad:

El verso humano pesa.
Yo lo cojo en mis manos
y siento que me dobla las muñecas.
Mi traspiés juega mal con el camino
y mi dolor contigo, oh blanca primavera.

A veces de lo hondo del silencio
que bordean las flores y la brisa
acude el largo grito a mi garganta.
La primavera rápida se esquivo,

⁹ En *Las palabras y las cosas*, Foucault indica la condición inquietante de las heterotopías porque “minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la ‘sintaxis’ y no sólo la que construyen las frases —aquella menos evidente que ‘hace mantenerse juntas’ (una al otro lado o frente de otras) a la palabras y las cosas” (1981: 3).

se rompe en mil pedazos
el aire de veloz cristalería
y cubre el sol sus desnudados miembros
como una virgen tímida.
Yo quedo sobre un monte de tinieblas
aullando al horizonte de mi vida.

Desde esta primavera luminosa
¿por qué no recordaros,
vosotros que conmigo compartisteis
la lluvia y el espanto?
De vuestra sencillez sabe este agua,
de vuestra dignidad sabe este árbol.
Acaso vuestros rostros en borrasca
rimaran mal con este culto prado:
pero también su cultivado césped
lo ha sido por las manos.
Hombres de España muerta, hombres muertos de España,
¡venid a hacerles coros a estos pájaros! (Garfias 1996: 345).

Desde esta perspectiva, las interrupciones e intermedios anteriores se revelan como una polaridad heterotópica con ese espacio otro del jardín inglés. La memoria cultural del *locus amoenus* se ve quebrada por la memoria afectiva y política vinculada a la vivencia épica de la guerra, en la que la poesía de Garfias se había puesto al servicio de la utopía, de un *espacio otro* que carecía aún de lugar, pues era una proyección de la lucha del presente hacia un futuro de promisión. De este modo, Garfias concluye asimismo con la presencia de los muertos como garante del pacto ético del sujeto con el proyecto histórico que encarnaron las culturas políticas republicanas. Pero su invocación no se hace solo a título testimonial, sino que los muertos son llamados para ser ellos mismos voz, como esos pájaros que en el resto del poema han actuado como correlato de la figura del poeta. Mostrar esta naturaleza como un cementerio de difuntos hablantes, en que muertos y pájaros puedan cantar por igual en comunión, es permitir que la espectralidad activada por la memoria muestre su condición de posibilidad crítica.

En síntesis, elaborado en 1939 durante su retiro en la campiña inglesa, lejos físicamente de España y la guerra, pero asediado en su soledad por la memoria culpable de la supervivencia, este extenso poema juega con las convenciones del bucolismo y acaba convirtiendo el aparente *locus amoenus* del jardín inglés en un cementerio. Una transformación espacial en la que se plantea paralelamente un proceso de autocritica tanto de su pasado personal y literario como de denuncia ante la indiferencia de las democracias burguesas que personifica ese Reino Unido cuyo franciscano control de sus

bellos y cuidados jardines, de lo natural, constituye el oscuro logro de una heterotopía que descansa en el esclavismo colonialista.

Este final de *Primavera en Eaton Hastings* permite replantearse ciertas lecturas que se han hecho del conjunto de la obra de Garfias. Lecturas que la describen como si toda ella fuese un trayecto que culmina, casi teleológicamente, en una poesía encerrada en la melancolía de la patria, la imposibilidad del retorno, la conciencia de la carencia de público y la exaltación ontológica de la soledad. Cuestiones casi todas ellas argumentadas, además, desde un pernicioso biografismo que resulta especialmente tentador dado el rumbo bohemio y autodestructivo de la vida de Garfias en México, prototipo del malditismo.¹⁰ Se trata de interpretaciones que desatienden la contextualización precisa de los significados que en 1939-1941 articula *Primavera en Eaton Hastings* como enunciación de una épica reflexiva.¹¹ Enunciación angustiada y carente de la plenitud épica de la poesía de la Guerra Civil, sin duda, pero contundente en su reivindicación de las condiciones de posibilidad futura de los ideales que se objetivan en esta invocación a los “hombres muertos de España” que rompen el espejo falso de una naturaleza domesticada como la del jardín inglés.

Espejos y cadáveres vienen a materializar la imposibilidad del simple gesto utópico como explicación de la experiencia vital del cuerpo, y abren la conciencia y posibilidad de irrupción de lo histórico. Por otro lado, el cuerpo, casi fracturado por el peso de un “verso humano” que “dobla las muñecas”, corrobora el conjunto de la reflexión y cuestionamiento de su poesía del pasado que se ha desplegado en el conjunto del libro. La clave metapoética que Garfias ha desarrollado en la composición suma, por tanto, una dimensión combativa que va de la mano de ese compromiso fuertemente político que también Pérez Bazo (2001) observa en su final. Ello no entra en contradicción con lo expuesto por Barriales-Bouche, para quien, si bien estos muertos son “unos destinatarios tan concretos como imposibles”, en el cierre de *Primavera en Eaton Hastings* “el sentimiento de pérdida por el otro adquiere una nueva significación” que suma a la “denuncia sociopolítica” un “acto de entrega ético” y subjetivo, en el sentido de Levinas, acto con el que Garfias encauzaría su búsqueda de

¹⁰ Es paradigmático, en este sentido, la cuestionable lectura de Matas Caballero (1991), quien desde estos supuestos describe una supuesta “teoría y práctica” de la poesía de Garfias y del conjunto del exilio republicano que reduce a la mínima expresión la existencia de “un compromiso político concreto” (171).

¹¹ Esta pervivencia de la épica, lógicamente transformada en sus estrategias, contenidos y formas (Ducellier 2012), constituye una línea importante en el corpus del exilio que se ha subsumido en interpretaciones de una melancolía paralizante y ahistórica (González López de Orduña 2012, López García 2021b).

comunicación con la otredad presente desde el inicio de su obra (2008: 195-196). En cualquier caso, la heterotopía sería el marco general de esta indagación en la otredad.

3 “ENTRE ESPAÑA Y MÉXICO”: EL BARCO

El barco, para Foucault, se inscribiría en el nivel funcional de las heterotopías: su capacidad para hacer surgir un espacio de ilusión, que denuncia la realidad del espacio real, o crear, mediante espacios ordenados y simétricos, heterotopías de compensación. El barco es “un pedazo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, que está cerrado sobre sí y entregado al mismo tiempo al infinito del mar y que [...] va a las colonias a buscar lo máspreciado que ellas guardan en sus jardines” y, en tanto que es la “mayor reserva de imaginación” y ensueño, constituye “la heterotopía por excelencia” (Foucault 1999: 441).

La noción foucaultiana del barco como reserva máxima de la imaginación, como un lugar de suspensión del espacio, del tiempo y del movimiento, como metáfora de la posibilidad de descubrimiento de nuevos mundos, es reinscribible en el imaginario exiliado y la reinterpretación de la nueva “conquista” del “nuevo mundo” americano. Y también en este caso Garfias permite un tratamiento reversible, no en el sentido de *Primavera en Eaton Hastings* (*locus amoenus* convertido en un cementerio cuando se cuestionaba el jardín feliz), sino porque, en efecto, plantea la posibilidad de una reinscripción histórica de lo hispano. Reinscripción problemática y susceptible de experimentar los procesos de mitificación esencialista que adoptarían mayoritariamente los discursos exílicos sobre Latinoamérica, el pasado colonial y el momento presente.

Publicado el 12 de junio de 1939 en el último de los 18 números editados del diario de a bordo del Sinaia, “este himno nacional de los propios refugiados” (Valender 2007: 26) se escribió durante su travesía. Es decir, cuando el pasaje formado por exiliados viajaba desde Francia rumbo a un México del que apenas nada sabían. Así pues, aquello que magistralmente supo sintetizar el poema no fue un conocimiento real de México, sino las esperanzas y buenas intenciones que abrigaban los españoles respecto al país que, pensaban o deseaban pensar, tan fraternalmente los acogía (Valender 2007). El poema, que localiza con precisión su lugar y fecha de publicación, revela desde su primera estrofa la convivencia de espacios y tiempos que fundamentan la heterotopía y se ajustan al ritmo físico del mar: el pasado de la experiencia de España,

el inmediato presente rumbo a México y la doble apertura hacia el futuro, la del México al que se va a llegar y la de la España a la que se tiene la seguridad de regresar.

ENTRE ESPAÑA Y MÉXICO

A bordo del “Sinaia”

Qué hilo tan fino, qué delgado junco
—de acero fiel —nos une y nos separa
con España presente en el recuerdo,
con México presente en la esperanza.
Repite el mar sus cóncavos azules,
repite el cielo sus tranquilas aguas
y entre el cielo y el mar ensayan vuelos
de análoga ambición, nuestras miradas.

España que perdimos, no nos pierdas;
guárdanos en tu frente derrumbada,
conserva a tu costado el hueco vivo
de nuestra ausencia amarga
que un día volveremos, más veloces,
sobre la densa y poderosa espalda
de este mar, con los brazos ondeantes
y el latido del mar en la garganta.

Y tú, México libre, pueblo abierto
al ágil viento y a la luz del alba,
indios de clara estirpe, campesinos
con tierras, con simientes y con máquinas;
proletarios gigantes de anchas manos
que forjan el destino de la Patria;
pueblo libre de México:
como otro tiempo por la mar salada
te va un río español de sangre roja,
de generosa sangre desbordada.
Pero eres tú esta vez quien nos conquistas,
y para siempre, ¡oh vieja y nueva España! (Garfias 1996: 297-298).

Mónica Jato (2020: 81-128) ha aplicado esta definición foucaultiana del barco como paradigma de la heterotopía a los navíos en que los exiliados realizaron sus travesías hacia América. Durante estas travesías, el hecho de estar fuertemente condicionados por la experiencia negativa de los campos y otros no-lugares propició la creación de cronotopías en las que las visiones de su condición nacional como españoles y las de México como futura tierra de acogida se caracterizaron por un marcado proceso de idealización: “vienen a ser laboratorios flotantes en donde se pone a prueba un ordenamiento social alternativo [...] en relación con otros espacios” como son la distopía de la España franquista y la ensoñación utópica de las tierras americanas (Jato 2020: 84). Son así también prolongación de la patria dejada atrás, en tanto que

funcionan como “pedazos desprendidos de España (...) a modo de constelaciones que acabarán reuniéndose —imaginariamente— en la geografía americana para recrear la patria perdida” (Jato 2020: 97). Angélica López y Conrado J. Arranz (2015) también contrastan las “tensiones espaciales” de los campos y los barcos, destacan la conversión del Sinaia en “una porción de España que se desplaza hacia América” y señalan en este poema de Garfias la condición del barco como una imagen especular de oposición, a la vez “presidio” y “metáfora de la libertad y la esperanza” (85-87). Estos planteamientos obedecen al criterio de Foucault de que la heterotopía es un espacio en el que la entrada es sometida al control. Pero por otro lado, es una imagen de reconciliación entre pasado y futuro que halla su correlación con la proyección paisajista de un mar y cielo armonizados en la mirada poética mediante nuevas proyecciones especulares (“cóncavos azules” “tranquilas aguas”) que parten de la mirada, ventana del alma y acceso a la memoria, y que propician una fusión en términos corporales donde se agrupan las geografías de la cristológica nación perdida (“hueco vivo” del “costado”), la nación de acogida y el propio yo (“espalda”, “brazos ondeantes”, “garganta”, “anchas manos” “sangre”). Y se hace en unos términos que potencian un idealizado horizonte político en que se resuelven todas las contradicciones raciales, históricas y sociales.

No obstante, el poema no se limita a ser la declaración utópica de una realización plena, pues se ha expuesto asimismo una doble amenaza en su parte central: la pérdida de la patria y la posibilidad de que la propia patria lo pierda a él. El espacio mexicano recreado aloja parecido nivel de ambivalencia. Proyección idealizada de los valores de una Revolución mexicana que expresarían una extrema coincidencia con los valores republicanos (cuestión indígena, reforma agraria), el cierre del poema quiere plantear la revisión del proceso colonial, de la Conquista española, revirtiendo aparentemente los términos de la relación: los antaño conquistadores son ahora los conquistados. No obstante, esta proposición parece algo más compleja y ambigua de lo que en ocasiones se ha dado a entender (Aznar Soler 2007). En realidad, la españolidad se erige al cierre como centro del discurso, pues si es cierto que se dejan claras las distancias entre lo que representa la españolidad de un Hernán Cortés frente a la nueva españolidad de lo republicano (“río de sangre roja”), al final el México celebrado lo es en tanto encarnación de la “vieja y nueva España”. Es decir, un juego de palabras que remite a la denominación colonial (virreinato de Nueva España) que incluía el territorio de la actual nación mexicana. La nueva España republicana, en suma, no deja de estar presa del imaginario colonial de la Nueva España imperial del siglo XVI.

Aun así, en medio de estas contradicciones, entre España y México, Garfias no deja de actualizar la concepción heterotópica de lo colonial referida por Foucault. Otra cuestión distinta, una vez producido el desembarco, sería el descubrimiento de lo que verdaderamente encubrían aquellos nuevos “jardines” mexicanos. Se trata ya de otros tiempos y otros espacios, cuando estas imágenes míticas se verán quebradas y se adquirirá, casi siempre de modo muy costoso, un conocimiento más real de los países de acogida.

BIBLIOGRAFÍA

- Ascunce, José Ángel (ed.). 2008. *El exilio: debate para la historia y la cultura*. Donostia: Editorial Saturraran.
- Agamben, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia: Pre-Textos.
- Aznar Soler, Manuel. 2007. “La Re-Conquista de América y el exilio republicano en 1939: ‘Entre España y México’, poema de Pedro Garfias”, en: Anne Dubet et Stéphanie Urdician (eds.), *Exils, passages et transitions. Chemins d'une recherche sur les marges*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal: 195-203.
- Balibrea, Mari Paz. 2007. *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*, Barcelona: Montesinos.
- (ed.). 2017. *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid: Akal,
- Barrales-Bouche, Sandra. 2008. “La dimensión ética de la poesía en el exilio: Primavera en Eaton Hastings de Pedro Garfias”, en: *Hispanic Review*, 76, 2: 179-196.
- Bauman, Zygmunt. 2017. *Retrotopía*, Barcelona: Paidós.
- Cotarelo Esteban, Lucía. 2017. “Aproximación a la genealogía de una ‘poética espacial del exilio’”, en: Raquel Crespo-Vila/Sheila Pastor (eds.), *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica*, Madrid: Biblioteca Nueva: 259-267.
- Defert, Daniel. 2010. “‘Heterotopía’: tribulaciones de un concepto entre Venecia, Berlín y Los Ángeles”, en: Foucault 2010: 33-62.
- Ducellier, Aurore. 2012. “Vestigios épico-políticos en la poesía del exilio (Rafael Alberti, Pedro Garfias, Arturo Serrano Plaja, 1939-45)”, en: Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García (eds.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Renacimiento: 987-997.
- Faber, Sebastiaan. 2017. “Desplazamientos institucionales”, en: Balibrea 2017: 58-61.
- Foucault, Michel. 1981. *Las palabras y las cosas*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- . 1999. “Espacios diferentes”, en: Michel Foucault, *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*. Introducción, traducción y edición a cargo de Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós: 431-441.
- . 2001. “Des espaces autres, hétérotopies”, en: Michel Foucault, *Dits et écrits II (1976-1988)*, París: Gallimard: 1571-1581.
- . 2010. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Presentación de Daniel Defert. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

- Garfias, Pedro. 1940. "Primavera en Eaton Hastings. Poema bucólico con intermedios de llanto (fragmento)", en: *Romance*, Ciudad de México I, 15 (1 de septiembre): 11.
- . 1994. *Primavera en Eaton Hastings: poemario bucólico con intermedios de llanto (1939)*. Ed. José María Barrera López. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.
- . 1996. *Poesías completas*. Ed. Francisco Moreno Gómez. Madrid: Alpuerto.
- . 2008. *Alas del Sur (Antología 1926-1967)*. Ed. José María Barrera López. Sevilla: Renacimiento.
- Hetherington, Kevin. 1997. *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*, Londres y Nueva York: Routledge.
- Huyssen, Andreas. 2002. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Ciudad de México: FCE/Instituto Goethe.
- Jato, Mónica. 2020. *El éxodo español de 1939. Una topología cultural del exilio*, Boston/Leiden: Rodopi, 2020.
- Kaplan, Caren. 1996. *Questions of travel: postmodern discourses of displacement*, Durham, N.C.: Duke University Press.
- López, Angélica y Conrado J. Arranz. 2015. "Nudos de la memoria: viajes al exilio", en: Daniar Chávez y Marco Urdapilleta (eds.), *Cartografía de la literatura de viaje en Hispanoamérica*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México: 75-99.
- López García, José-Ramón. 2018a. "Retornos de la otredad en Rafael Alberti: *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1942) y 'Sonríe China' (1958)", en: Susanne Hartwig (ed.), *Diversidad cultural-ficcional-¿moral?*, Madrid: Iberoamericana/Frankfurt a.M.: Vervuert: 339-362.
- . (ed.). 2018b. *La poesía del exilio republicano de 1939. I. Historiografías, resistencias, figuraciones. Vol. 3. Historia de la literatura del exilio republicano de 1939*, dirigida por Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García. Sevilla: Renacimiento.
- . 2021a: *Memoria del olvido. Poetas del exilio republicano español de 1939*. Ed. e introducción de José-Ramón López García. Madrid, Visor: 9-118.
- . 2021b: "Las formas de la memoria: historia y poesía del exilio republicano español de 1939", en: José-Ramón López García 2021a: 9-118.
- . 2021c. "Memorias y legados: el exilio republicano y los campos de concentración", en: José-Ramón López García (ed.), *Escrituras del exilio republicano de 1939 y los campos de concentración*, Madrid: Iberoamericana/Frankfurt a.M.: Vervuert: 11-35.
- López González de Orduña, Helena. 2012. *El clamor de las ruinas. Una interpretación cultural de narrativas personales de exiliadas españolas en México*, Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Matas Caballero, Juan. 1991. "Teoría y práctica del exilio: *Primavera en Eaton Hastings* de Pedro Garfias", en: *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 14: 155-172.
- Murphy, G. Martin. 2020. "Los exiliados de Eaton Hastings", en: *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 22: 401-412.
- Naharro-Calderón, José María. 1994. *Entre el exilio y el interior: el «entresiglo» y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona: Anthropos.
- Pérez Bazo, Javier. 2001. "Una primavera en Eaton Hastings: el primer exilio del poeta Pedro Garfias", en: *Ínsula*, 653: 24-28.

- Ramírez, Goretti. 2018. *Representaciones del espacio en la poesía del exilio republicano español*. Emilio Prados, Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda, Sevilla: Renacimiento.
- Sánchez Dueñas, Blas. 2020. “Pedro Garfías: Una poesía de contrastes con el drama del exilio de fondo”, en: *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 44: 11-22.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2009. *¿Pueden hablar los subalternos?* Traducción y edición crítica de Manuel Asensi Pérez. Barcelona: MACBA
- Ugarte, Michel. 1999. *Literatura española del exilio. Un estudio comparativo*, Madrid: Siglo XXI.
- Valender, James. 2007. “‘Entre España y México’, notas sobre un poema de Pedro Garfías”, en: *Armas y Letras: Revista de literatura, arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, 59: 26-33.
- Young, Howard T. 2006. “Pedro Garfías y su égloga en Inglaterra”, en Paco Tovar y Manuel Fuentes Vázquez (eds.), *L'exili literari republicà*, Lleida, Universitat de Lleida: 125-134.