

LA VOZ QUE REGRESA: MEMORIA, EXILIO E IDENTIDAD EN LA POESÍA DE CARMEN CASTELLOTE

Trabajo Final de Grado

Lengua y Literatura Españolas

Carla Fernández Alarcón

Tutor: José Ramón López García

Permitir que unas autoridades, por
muy cubiertas de pieles sedosas y
muy togadas que estén,
entren en nuestras bibliotecas y
dejar que nos digan cómo leer, qué
leer, qué valor dar a lo que leemos
es destruir el espíritu de libertad que
se respira en esos santuarios.
En cualquier otra parte nos pueden
atar leyes y convenciones; ahí no
tenemos ninguna.

Virginia Woolf

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi tutor, José Ramón López, por su apoyo y orientación a lo largo del desarrollo de este trabajo. A Carlos Olalla, por su colaboración y por su incesante labor contra el olvido. Y a Carmen Castellote, por brindarme la oportunidad de conocer su obra en profundidad, desde la sensibilidad de la voz de la niña que fue.

Índice

1. Introducción	5
2. Pérdida de la niñez e identidad en construcción: un recorrido hacia el yo	9
3. Hacia la voz propia: ficción e imaginación como archivo de la memoria	15
4. Topografías del recuerdo: recreación del mundo infantil desde la espacialidad	19
5. Voces entrelazadas: la dimensión colectiva en la construcción del yo	28
Bibliografía	33
Apéndice	36

1. Introducción

Carmen Castellote (Bilbao, 1932) inicia su obra poética en la década de los 60, en México. Unos veinte años antes, en plena Guerra Civil, tras el bombardeo de Guernica, fue evacuada el 13 de junio de 1937 en el buque *Habana* rumbo al puerto francés de Pauillac, junto con 4.330 niños más. Desde allí, 1.475 niños embarcaron en el carguero *Sontay* hacia Leningrado, ciudad en la que la población rusa recibió con gran alegría a los hijos de sus compatriotas, los que posteriormente fueron bautizados y conocidos como “los niños de Rusia”. Inicialmente fue acogida en la Casa de Jersón (Ucrania), en la que residió los primeros meses de ese mismo año junto con varios maestros y educadores españoles. Sin embargo, en 1941, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial y tras la invasión nazi, fue trasladada a la Casa de Tundrija, en Siberia. Su estancia allí se extendió hasta 1943, año en que el colectivo se reubicó en Moscú, donde realizó sus estudios en Historia y un posgrado. Durante su formación, en la década de los cincuenta, recibió la visita de Juan Rejano, elegido entonces miembro del Comité Central del PCE, cargo que le permitiría al escritor viajar por numerosos países para participar en reuniones comunistas¹. Durante este encuentro, el poeta informó a distintos niños sobre sus padres, quienes se encontraban en México en calidad de exiliados y a quienes no habían vuelto a ver desde su evacuación en 1937.

Pasó unos años en Polonia tras contraer matrimonio con Tadeusz Wolny y en 1958 se trasladó a México. Allí se reencontró con su padre, exiliado en Veracruz en 1936 por su condición de dirigente comunista. Inició su labor en la editorial UTEHA, en la que dirigió el Departamento de Geografía e Historia durante más de veinte años. Mantuvo contacto principalmente con Gabriel García Narezo: ambos fueron amigos y compañeros de trabajo. A raíz de la vinculación de su padre al Partido Comunista, estableció lazos con otros autores exiliados, entre ellos Pedro Garfias y León Felipe, quienes la animaron a iniciar su proceso de escritura. Trabó una gran amistad con Juan Rejano, a quien ya conocía por su viaje a Rusia en la década de los 50, y fue este quien publicó algunos de sus poemas en el suplemento cultural *Revista Mexicana de Cultura* del diario *El Nacional*, que el cordobés dirigió hasta su fallecimiento. En 1976, publicó en México su primer libro de poesía, *Con suavidad de*

¹ Los datos de la biografía de Carmen Castellote se toman de la introducción a *Kilómetros de tiempo* (2022), realizada por Carlos Olalla y Pablo Fernández-Miranda, y se complementan con alguna información proporcionada por la autora.

frío, en el que la vivencia de la guerra, la llegada a Rusia y la voz colectiva toman un lugar protagonista. En poemarios posteriores, esta visión más cruda y directa del horror quedará velada al construirse junto con otras dialécticas, como la búsqueda identitaria y de un lenguaje propio en *Vuelo de nieve al sol* (1979), el amor y el erotismo en *Diálogo con la esfinge* (1983) o la asunción de la condición exílica y la conciliación con el nuevo paisaje en *Acta de Renacimiento* (1985) y en *Gavilla de horas* (inédito hasta 2022). En 1980, dirigió la revista *Poesía. Registro Iberoamericano*, fundada por el poeta y editor Octavio Novaro (Ibarra 2022). Por su conjunto de ensayos *De Pushkin a Tolstoi y Mayakovski* (1987) fue galardonada en Moscú con la medalla Pushkin. De forma más reciente, en 2015, editó en México su libro de cuentos *Ristra de magdalenas*. La obra de la autora, prolija y de gran calidad literaria, no vio la luz en España hasta 2022, año en que la editorial Torremozas recogió su poesía completa en la edición *Kilómetros de tiempo* y la totalidad de sus relatos en *Clamor de aldabas*, así como su epistolario poético *Cartas a mí misma*, en el que establece un diálogo directo con la niña que fue y con su infancia en la Unión Soviética².

Por su producción artística llevada a cabo tras su traslado a México, la obra de Carmen Castellote ha sido estudiada dentro del sistema cultural y literario mexicano e integrada, junto con otras voces, en el grupo “hispanomexicano”. En este contexto, resulta complejo articular un término que pueda abarcar y relacionar la totalidad de este conjunto de poetisas sin desatender a las especificidades que cada caso particular entraña. Por ello, es necesario distinguir las similitudes y distancias de Castellote para con el grupo hispanomexicano para evitar, en palabras de Sicot, “una supuesta homogeneidad de dicho grupo” (2024: 202).

Por su exilio en la Unión Soviética, Castellote dispuso de una educación similar a la impartida en los colegios fundados por los exiliados en México, ya que también en las Casas de Niños se estableció una continuidad con el proyecto educativo truncado. Como indica Susana Rivera, para los hispanomexicanos “se trataba de transmitir una ética y una ideología política republicana y una identidad cultural. Todo servía para mantener sumergidos a los transterrados en una España recreada artificialmente en México” (1990: 16). De forma similar, el colectivo exiliado en la URSS se vio respaldado por las autoridades rusas para evitar que las dimensiones de la patria que se dejaba atrás no se desdibujaran: “Desde el

² Carlos Olalla ha jugado un rol decisivo en esta recuperación de la obra de Castellote en España, tal y como se expone en la entrevista recogida en el Apéndice.

momento de la inauguración de la primera casa de niños españoles en la Unión Soviética las autoridades aplicaron al colectivo de esos niños unas políticas orientadas a la inclusión de sus instituciones en el espacio educativo soviético común” (Kharitonova, 2014: 34).

Llegando al fin de la Gran Guerra Patria, con el apaciguamiento de las tropas alemanas, los niños se reubicaron en Moscú para seguir con su educación universitaria o en la formación profesional. En este sentido, la temprana evacuación y el periodo formativo en que muchos de estos niños se encontraban se vio profundamente marcado por un bilingüismo que se desarrolló rápidamente al introducirse de forma plena en la nueva cultura sin perder su lengua materna. En muchos casos, las bibliotecas ubicadas en las diversas Casas —entre ellas la de Jersón— proveían ejemplares de los clásicos de la literatura española, una raíz que se integró junto con actividades promocionadas por el Komsomol, organización juvenil del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS). Esto orientó en gran medida a muchos de los niños formados en la sociedad soviética hacia los estudios en lenguas extranjeras y los empleos de traducción. De forma análoga a los colegios mexicanos, destaca en este aspecto la contribución literaria en castellano llevada a cabo por algunos intelectuales exiliados, como es el caso del escritor César M. Arconada (Kharitonova, 2014).

Frente a estos símiles, la producción de Castellote se encuentra distanciada de algunas características esenciales que fundamentaron la vinculación del grupo hispanomexicano, tales como la participación común en ciertos proyectos intelectuales —las revistas *Clavileño* (1948), *Segrel* (1951), *Presencia* (1948-1950) y *Hoja* (1948)— alrededor de los que se promovió, tal y como explica Ibarra, “un punto de reunión; implican un consenso en las intenciones y poéticas; es decir, son una expresión de la identidad colectiva, que influye a su vez en la visión individual de literatos, poetas e intelectuales” (2020: 184). Una identidad colectiva de la que Castellote no pudo beneficiarse por su tardía producción literaria tras su traslado a México en 1958. Sin embargo, tras la publicación de su primer poemario en 1976, participó durante varios años en el grupo literario Ocho Poetas Mexicanos. Publicó en diversas revistas, de entre las que destacan *Nivel*, fundada y dirigida por el poeta Germán Pardo García, y *Los Universitarios*, editada por la Universidad Autónoma Mexicana. Asimismo, realizó recitales y dictó conferencias sobre literatura rusa en diferentes foros culturales tanto en la capital como en varios estados de la República, como Baja California, Yucatán, Quintana Roo, Zacatecas, Durango y Estado de México.

Con todo ello, es necesario hacer perceptible la singularidad y dificultad con la que las voces hispanomexicanas se adscriben al conjunto. Tal y como lo defiende López Aguilar, “debe hablarse de un grupo sin grupo, con acentuadas personalidades individuales” (2012: 27), de las que propone el desarrollo alrededor de tres núcleos generacionales que define con la imagen de un *archipiélago* de poetas, ya que todas sus peculiaridades pueden delimitarse en ese punto de partida común, el exilio. Paralelamente a esta problemática, también se añade el hecho de que los repertorios se han organizado en torno a estructuras patriarcales que han incidido en la exclusión de las voces femeninas de la historiografía hegemónica. Por ello, la literatura de las mujeres exiliadas, marcada ya por ese “doble exilio” que afecta no solo al campo nacional sino también al sexual, orbita aún más de forma periférica si se trata de las autoras del “exilio heredado”. En muchos casos, la labor de canonización llevada a cabo a través de medios culturales —como las revistas anteriormente citadas— también excluyó de su producción y publicación la participación de mujeres, “solo en *Hoja*, se dedicó un número a Michèle Albán, otra mujer de esta generación prácticamente olvidada por la crítica” (Ibarra, 2022: 172). Así, de forma similar al *archipiélago* de poetas propuesto por López Aguilar, Carmen Castellote, junto con otras poetas como Aurora Correa, Adriana Merino y Tere Medina-Navascués, forman lo que Ibarra Guerrero denomina una *constelación* de voces, ya que “escriben sobre temáticas similares, comparten un horizonte sociohistórico que se trasluce en sus poemas, recurren a estrategias similares para construir su propia identidad, expresan un entendimiento más o menos común de lo *femenino*...” (2022: 172). Además, la obra de estas autoras del “exilio heredado” no figura en las antologías que han organizado el grupo hispanomexicano —con todas las dificultades que *antologar* comporta—, como las de Susana Rivera (1990), Bernard Sicot (2003) o Enrique López Aguilar (2012). Sin embargo, la poesía de la autora sí consta en otras antologías, como en *Poesía Erótica Mexicana (1889-1890)*, o en algunas elaboradas de forma más reciente y anteriores a la recuperación de su obra en 2022, tanto en España, en el caso de *Memoria del olvido. Poetas del exilio republicano español de 1939* (2020) de José-Ramón López García, como en México, en el de *El mar y sus exilios. Antología de poetas hispanomexicanas* (2021) de Katia Irina Ibarra Guerrero y Mariana Masera. Solo muy recientemente se ha incidido en la necesidad de integrar a estas poetas excluidas en la historiografía de la poesía del exilio republicano (Ibarra Guerrero y Masera, 2017; López García, 2024) y la obra de Castellote ha sido contemplada

en algunos estudios que atienden a esta especificidad: el ya citado trabajo de Ibarra Guerrero “Poéticas soterradas: mujeres del exilio menor en México” (2020), que trata la producción artística de siete autoras del exilio heredado en México, entre ellas Castellote, ahondando en las particularidades de cada una; y el texto de Begoña Cambor Pandiella y Juana María González García “Las poetisas del exilio de la segunda generación: algunas voces olvidadas” (2024), donde incluyen a estas poetisas hispanomexicanas en una panorámica que suma las voces de exiliadas en otros países, como Aurora de Albornoz o Teresa Gracia (2024). Centrados específicamente en la figura de Castellote, además de la introducción de Nuria Capdevila-Argüelles a *Cartas a mí misma* (2022), contamos con el estudio de Ibarra Guerrero “Memoria y exilio en la poética de Carmen Castellote” (2022), un ensayo que incide en la poética del primer poemario de la autora, *Con suavidad de frío* (1976).

Con todo, el presente trabajo tiene como objetivo valorizar la obra poética de Carmen Castellote, atendiendo a las tensiones que en su *Kilómetros de tiempo. Poesía completa* (2022) y en su epistolario poético *Cartas a mí misma* (2022) se dibujan. El exilio, marcado como punto de partida y como condición existencial, delimita cuatro espacios que se muestran como constantes en su obra y que son indisociables entre sí. En primer lugar, la pérdida de la infancia tras su exilio en 1937 impulsa a la poeta a establecer una relación dialógica con su pasado y con la niña que fue, trazando recorridos temporales en los que cobrará una gran importancia la recreación del entorno y el paisaje, estableciendo así, en segundo lugar, una poética espacial. En tercer lugar, la vuelta a la infancia interrumpida posibilita el establecimiento de un nuevo lugar de enunciación y la reconquista de una agencia poética, la misma que le permitirá dialogar no solo con un pasado íntimo y personal, sino también establecer desde ella, en cuarto lugar, una vindicación de la identidad colectiva a partir de la cual podrá erigir su poesía como un espacio de memoria.

2. Pérdida de la niñez e identidad en construcción: un recorrido hacia el yo

La partida apresurada hacia un lugar desconocido implica una despedida incierta, una atemporalidad que se sujeta en un devenir de la historia igualmente nublado. En el film *En el balcón vacío* (1961), obra paradigmática de los exiliados hispanomexicanos, esa despedida se representa en una escena que resulta simbólicamente cuestionadora: la separación de una

niña de sus pertenencias más preciadas, unas muñecas de trapo, a las que arroja enternecedoramente con manos de madre. ¿Cuál es el mundo del que es despojado una niña de cinco años antes de partir al exilio? Sin saberlo, Carmen Castellote, como todos los otros “Niños de la Guerra”, acomodó para siempre en su cama el juego infantil para cargar en su maleta algo de lo que ya no se desprendería nunca, una “herencia no merecida”, tal y como Muñiz-Huberman (2017: 3) calificaría la experiencia del exilio. Los niños y jóvenes que partieron de España tras el estallido de la Guerra Civil de 1936 fueron “desprendidos del fluir de la historia”, como diría María Zambrano en su “Carta sobre el exilio” de 1961, una historia que, en muchos casos, no había siquiera podido iniciarse. Por ello, el exilio supuso para estos niños una experiencia de reinicio, la obligación de formarse una identidad dentro de una espaciotemporalidad fugaz y transitoria. La herencia de ese exilio los llevó a saberse “meros espectadores de su historia frente al protagonismo de sus mayores” (Mateo Gambarte, 1996: 101), unos referentes que además instalaron en su proyecto vital una posibilidad de retorno a “la España añorada y ‘hablada’ en sus hogares” (Xirau, 1953: 83). Insertados, por lo tanto, en otra cultura, sin haber podido aprehender del todo la anterior, fabulando con una casa habitada en un lugar incierto al que un día, quizás, habrían de regresar.

La poeta, de forma análoga a muchos integrantes del grupo hispanomexicano, inició en su proceso de escritura una búsqueda de esa infancia arrebatada que suponía, a su vez, un reencuentro con una identidad lastimada, la que no tuvo ocasión de *ser*. Pero devolver el color a la memoria implica indagar en un terreno fragmentario y huidizo: “Y ahí reside una característica esencial de su singular exilio. Exiliados en el espacio, lo son doblemente en el tiempo. A la pérdida de la infancia, aspecto fundamental del exilio ontológico, se añade para ellos la imprecisión de los recuerdos o su total ausencia” (Sicot, 2022: 47). De nuevo, una espaciotemporalidad que, en tanto que factor esencial para la determinación de una identidad, se erige como emplazamiento simbólico desde el que resignificar esa memoria: *Kilómetros de tiempo* es el título bajo el que se recoge la poesía completa de la autora, aludiendo al primer verso del poema “La guerra y yo”. Un poema iniciático en el que esa condición de desarraigo queda indisociablemente vinculada al periodo de la niñez: “Caminos, kilómetros de tiempo, / nada puede apartarme de la guerra, / de sus muertos escondidos en mi infancia” (2022a: 30). Un tiempo que quedó interrumpido, detenido para siempre en el mundo infantil:

“Tengo que dejar el juego para huir con esta tierra, sus casas y su gente” (2022a: 32) o “la guerra hizo suyo el escondite, mató los juegos (2022a: 36).

Para la autora, los recuerdos son advenimientos surgidos de momentos lúcidos. En su prólogo a *Gavilla de horas* señala:

Los poemas aquí reunidos fueron escritos a ratos, en el transcurso de los años, cuando en medio de cualquier actividad cotidiana me asaltaba algo que poderosamente me empujaba al pasado. Constituyen mi ontología íntima, un patrimonio vivencial de afanes urgentes del alma y ensueños que son y vaticinan. Esa voluminosa masa de horas hoy es presencia fija en la nostalgia, esa añoranza, entre triste y candorosa que nos provoca lo que ya está lejos de nosotros: lo perdido (2022a: 129).

Beatriz Sarlo, acerca del carácter irruptor de la memoria, sostiene que “llegado de no se sabe dónde, el recuerdo no permite que se lo desplace: por el contrario, obliga a una persecución, ya que nunca está completo” (2005: 10). La reapropiación del pasado solo es posible mediante el tiempo presente, tiempo del que el recuerdo se apodera. Esa *persecución* a la que obliga la memoria es llevada a cabo por la autora a través de su palabra: “desde esta pluma, mi yo más certero, / voy en busca del mundo que escucho / y que atrapar no acierto” (2022: 58). La búsqueda y el reencuentro con la niña que fue constituyen, además de un lugar de enunciación desde el que reparar una identidad dañada, su principal fuente de productividad y, en la mayoría de los casos, poseen una traslación poética en la obra. La representación del mundo infantil será, en ocasiones, imagen tanto de la nitidez de las vivencias registradas en el frío de Siberia como de la imprecisión y la vaguedad de una España lejana, de la que no habrá “ni retorno, ni fidelidad de las imágenes del pasado, ni vínculos con una memoria demasiado inmaterial” (Sicot, 2022: 47). En este sentido, la noción de patria abstracta, ética, formulada por Christian Boix para referir a la sustitución de la dimensión geográfica por una inmaterial, por la “dimension inaliénable d'un monde de valeurs” [la dimensión alienable de un mundo geográfico y político es sustituida por dimensión inalienable de un mundo de valores] (1989: 127), se hace patente en la poesía del grupo hispanomexicano. Para Castellote, el regreso será siempre hacia esa reformulación de la patria perdida, hacia una dimensión introspectiva y autobiográfica que se teje a merced de la imaginación y la memoria, de los ecos del olvido: “No sé si estas cosas las vi, pero yo siempre las recuerdo” (2022b: 29). Así, la pérdida de la infancia se simboliza también como la pérdida de un mundo de plenitud al que la autora “hoy quisiera regresar, sin saber que es regreso” (2022a: 133), una forma modal del verbo *querer* que expresa el deseo y la

posibilidad de reinsertarse en un tiempo cuyo retorno es irrealizable sin la comprensión del propio exilio.

Por todo ello, su “propia voz” bebe de la necesidad de integración de los recuerdos como esa toma de conciencia del ser o del no ser: “miedo pasado y el de ahora, miedo a no ser, / al regreso no al vientre familiar tan conocido / sino al abismo común, donde crecer es morir más” (2022a: 87). La autora plantea aquí una dualidad irresoluble: hacer memoria bien puede operar como una vía rehabilitadora o como una mera reafirmación del sufrimiento vivido. Acerca de este aspecto, Sicot evalúa que la existencia y la identidad son dos componentes que se adhieren ineludiblemente a la *presencia*, en tanto que “espacio que hay que conquistar en un contexto cultural determinado” (2022: 69). La *presencia* será para Castellote el lugar desde el que rehabilitar esa conciencia del ser. Como afirma Muñiz-Huberman, “el escritor exiliado no puede evitar el deseo de atrapar el tiempo transcurrido y de preservarlo en su vitalidad” (1999: 69). Un tiempo que es, asimismo, irrealizable, irreproducible, del que Xirau dirá: “Pero si el presente es inalcanzable, existe la presencia. En ella vivimos. Ella es nuestra estancia” (*apud* Sicot, 2022: 72). La autora dotará de sentido su existencia en tanto que hará del ejercicio de rememorar su estancia. Si, como dice Muñiz-Huberman, “partir al exilio es partir a la muerte” (1999: 66), Carmen Castellote, como se ejemplifica en su poema “Porque ya sé qué soy”, formula el retorno de esa condición de extrañamiento y alienación equiparables a la muerte a través de la recuperación de un tiempo que percibe como impreciso y a través de un cuerpo aún no preparado para recordar: “Qué rara sensación la de estar viva, [...] / Rara sensación / la de sentir el infinito en mi pulgar, / la de tocar el horizonte / con un recuerdo vago y párpados dormidos” (2022a: 60). Condición que solo a través de este doloroso proceso de rememoración acabará sanando en la refundición de la propia existencia: “Quiero ser vuelo de perfume, / llegar y huir sin alas y sin pies, / quiero saberme por el recuerdo de haber sido” (2022a: 60). Frente a la muerte del exilio, recuperar las *cosas* que poblaban la infancia para reiniciar la experiencia y transformarla, trasponer la *quietud* al *cansancio* y otorgar una *aurora* a un *crecer* que se avecinaba sombrío: “Ya caminar por las cosas es nacer / detenerlas tan solo con la frente. / Nunca antes fue tan quieto el cansancio / ni tan inesperada la aurora del crecer” (2022a: 78). Acceder de nuevo al lejano mundo de plenitud implica también proceder de la forma más pura y tratar de no oscurecer el tierno recuerdo de la niñez con las negativas vivencias

sufridas: “¡Universo que alcancé con manos limpias, / sin fórmulas de muerte, / eternidad que se detuvo y está aquí!” (2022a:131).

La interrupción del tiempo en la infancia da lugar a una identidad escindida, motivo por el que la vuelta al pasado se efectúa, en ocasiones, a través de un proceso de desdoblamiento. Dirigirse a la niña que una fue se hace efectivo mediante una interlocución directa, personificada. Como materializa la autora en su epistolario poético *Cartas a mí misma*, el universo infantil, concretado de nuevo como estancia que circunscribe toda la obra, se hace presente a través de una relación de correspondencia, que no es sino un diálogo con la propia memoria, un intento de obtener una respuesta de un tiempo pasado que pueda completar el vacío de la herida del presente. Las entidades remitente y destinatario sufren ese proceso de desdoblamiento que permite articular voces de subjetividades distintas y ahondar en la ruptura. Por ello, la vuelta a la niñez no es sino la vuelta a una “Infancia compartida”, el regreso a una estancia que tiene una doble pertenencia, una doble ubicación, un doble tiempo. De ahí que, en ocasiones, las imágenes aplazadas del pasado arrebatado, pospuestas en ese hiato temporal, se resuelvan en una suerte de intercambio en el que se transfigura la niñez por la maternidad: “La infancia me acuna con manos de madre” (2022b: 75). O bien la infancia regresa en forma de niña, a quien la autora dirige su búsqueda ofreciendo su *Maternidad diferida*: “Cierro los ojos porque es como mejor te veo. Extiendo las manos que te acercan a mí desde esta distancia que reduzco” (2022b: 95). Asimismo lo reflejan otras poetas de su genealogía, como Aurora de Albornoz, en cuya poesía también emerge la figura del *Niño* como posibilidad de restablecimiento: “Para alcanzarte, Niño, tengo que desvivir treinta años. Por lo menos treinta años para que me conozcas. Para encontrarnos” (*apud* Cambor Pandiella y González García, 2024: 271). Un desdoblamiento de voces que, pese a ser necesario para emprender esa recuperación identitaria, es también huella del vacío temporal y de la ruptura entre dos mundos: “Antes, cuando yo era otra” (2022b: 45). A la otredad, condición inalterable de la propia existencia, también se refiere Luis Rius al reconocerse como “el otro”: “[...] pienso que yo soy el otro; el yo/yo se quedó o me quedé en mi infancia en España, y ahí ha vivido, en tanto que yo he vivido aquí una vida que no me correspondía [...]. Yo soy un doble ser, así me siento” (*apud* Mateo Gambarte, 1996: 31). En la línea de la resignificación espaciotemporal presente en la obra, la lejanía con esa entidad otra es reformulada por la autora, en tanto que hace del distanciamiento la cualidad que

permite efectuar un reconocimiento identitario: “Soy distinta a mí misma; por eso puedo verme, por eso puedo ver mejor lo que me observa [...]. Puedo desdoblarme bruscamente, huir de una realidad a otra y seguir en la misma realidad. No hay serenidad en mí, hay nostalgia, pasión, docilidad tenaz para seguir viviendo” (2022b: 106).

Pese a las posibilidades de resignificación de las experiencias límite vividas, el tiempo arrebatado en la infancia pulsará siempre como un periodo fragmentado y mutilado. En la poesía de Castellote será siempre “una herida que ni siquiera me atrevo a tocar” (2022a: 12). Como explica Mateo Gambarte acerca de la antología *Ecos del exilio* de Bernard Sicot, el título escogido para esta es significativo puesto que, si bien en un primer momento la herencia del exilio se hace patente en la poesía de los “hispanomexicanos”, como sucesores de esa lucha que les costó a sus padres la expulsión de su tierra, en un segundo lugar muchos de ellos “destierran la herida del exilio” (2005: 124) y encuentran su propia voz. Quizás fue el tardío acceso a un entorno alejado de la guerra al que los “niños de Rusia” —y entre ellos Castellote— fueron sujetos, tras toparse posteriormente con otra guerra a sus pies, lo que determinara que ingresar de nuevo en esa memoria fuera más doliente, que esa herida del exilio permaneciera aún “enterrada”. La concepción del exilio en la obra de la autora se acerca más a esa condición irrestituible e irrenunciable a la que apunta Segovia: “la restauración de lo perdido sería una negación de nuestra vida” (*apud* Mateo Gambarte, 1996: 100). Es por ello por lo que la reapropiación del tiempo pasado no opera tanto como una recuperación de esa infancia arrebatada, sino como una rehabilitación del tiempo presente: “Viajé por las regiones de mi infancia con los ojos de ahora. Y aunque sé que la que fui ya no existe, en las noches de espejos rotundos te invoco con las rosas más fértiles de sol, las que vivas conservaste para mí” (2022b: 101). Rehabilitación que, con todo, se efectúa afianzando siempre la imposibilidad de renuncia a las experiencias vividas: “Podría regresarte a un nuevo origen, a mi vientre conocedor; apaciguar tu sed temprana en esta tierra madura. Pero te dejo donde estás, inerme en el tiempo y segura en mí” (2022b: 96). Paradójicamente, es el retorno imposible para regresar a uno mismo, la evocación del pasado desde la voz presente como ejercicio de autorrealización.

3. Hacia la voz propia: ficción e imaginación como archivo de la memoria

Más que desterrar la herida del exilio, Carmen Castellote muestra en su poemario las tensiones que surgen al intentar una recuperación identitaria a partir de la imposibilidad de renuncia a la condición del exilio. El duelo, por lo tanto, se muestra como una constante y oscila entre estados vertiginosos de felicidad y desamparo. Por ello, volver al pasado resulta, en ocasiones, esa incoherente “tan feliz angustia de saberme” (2022a: 78). Frente a la afirmación contundente de “Porque ya sé que soy” (2022a: 60), el poema que ocupa la página siguiente y que acecha al anterior de forma inminente recibe el nombre de “Y soy fantasma vivo” (2022a: 61). Una dualidad que, sin tratar de ser racionalizada, especifica cuál es la forma a la que se acoge este proceso de búsqueda: un camino vacilante, de constantes progresos y retrocesos. Los fantasmas, que cuentan con abundantes alusiones en la obra, surgen como una plasmación de los recuerdos que frustran momentáneamente el regreso a un paradigma de niñez feliz: son los que “ensordecen el alma con silencio” (2022a: 61). En el poema en concreto, esta llegada espectral se vincula a la pérdida de un lenguaje que sea capaz de organizar la propia experiencia y proporcione una posibilidad de arraigo: “De tanto perseguir fantasmas ya lo soy. / Las lejanías las toco, cercanas, / las sombras abren sus espejos escondidos / mientras las cosas pierden nombre, / la forma de buscar raíz en la tierra” (2022a: 61).

Acerca de esta cuestión, María Zambrano, en su “Carta sobre el exilio”, comenta que el pasado “condenado —condenado a no pasar, a desvanecerse como si no hubiera existido— se convierte en un fantasma. Y los fantasmas, ya se sabe, vuelven. Sólo no vuelve lo pasado rescatado, clarificado por la conciencia; lo pasado de donde ha salido una palabra de verdad” (Zambrano, 2020). Como indica Ibarra Guerrero acerca de la poesía de Muñiz-Huberman, “hay un posicionamiento ético en quien asume su exilio y recurre a la escritura para transmitir los horrores del pasado” (2020: 188). Una visión humanitaria que incide en el silenciamiento de las víctimas a través de un cuadro colectivo en el que son distintas voces las que han quedado desposeídas de cualquier posibilidad discursiva, así como de toda *huella* de identidad: “[...] Un anciano, que se durmió en el tiempo, / me mira sin huellas, / un niño patalea el silencio / con delirantes ruegos de pan, / mientras otro, más niño, quiere matar las estrellas. / Un camino de voces se rompe en la garganta” (2022a: 37). La anulación de la

palabra culmina, por lo tanto, en la anulación de la existencia. Aquel miedo a “no ser” es también “[...] miedo a no inventar siquiera un monosílabo, / a ser un signo del alfabeto misterioso” (2022a: 87). La pérdida de este lenguaje en el mundo infantil tiene su correlato en la adultez. En su poema “Acta de renacimiento”, Castellote ofrece una conciliación con México, país al que se trasladó tras su exilio en la Unión Soviética y en el que la pérdida del lenguaje se hizo también efectiva en la necesidad de reaprendizaje del español. Frente a un primer “duro silencio de tu piedra” (2022a: 119), la autora armoniza su existencia en esa “patria del lenguaje” (1999: 160) que Muñiz-Huberman define como emplazamiento de liberación para el poeta. De ahí que México sea también la trasposición simbólica de la conquista de un idioma, relocalización en la que saberse mediante la palabra: “Entré en la oración de tu paisaje, / en lo más inhabitado de tu idioma” (2022a: 119).

Frente a ese previo estadio de silencio que solo puede llenarse con las palabras del presente, la autora muestra cómo escribir es una razón de ser que se convierte también en instrumento facilitador por medio del que esclarecer el pasado. El universo que la autora alcanzó “con manos limpias” es, por lo tanto, el recuperado tras una toma de conciencia de la propia condición de exilio, una suerte de vía solipsista que ofrece, a su vez, un lenguaje creador que es capaz de nombrar, es decir, de otorgar una identidad. Como argumenta / señala Mateo Gambarte: “Nada existe si no se puede nombrar. Al nombrar las cosas las rescatamos del olvido y de lo informe, de lo común” (1996: 118). Por ello, pese al “vaciamiento de significados” (Muñiz-Huberman, 1999: 90) que supone la experiencia del exilio, en la poesía de Castellote el “eco” siempre sigue al “silencio”, se activa una suerte resistencia lingüística en la que “todo silencio tiene eco en mi voz, / toda línea encuentra alguna forma, / hasta lo inexistente toca un horizonte” (2022a: 101). Reflejo de este paradigma es su carta “Los nombres”, título que revela el interés que confiere a la cuestión lingüística en la obra. En ella la autora muestra que, pese al abandono del mundo de plenitud infantil, en el que “[...] toqué comarcas donde los nombres dóciles se ataban a las cosas” (2022b: 69) —donde todo era susceptible de ser nombrado en tanto que se poseía un lenguaje dotado para ello—, nunca abandonó del todo su propia identidad: “En todo estuve con mi nombre. Con él me ungué de ramas frescas, quietud de crepúsculos y veranos de lunas rotundas. Aunque cambie de casa, de fantasmas, mi nombre siempre es el mismo” (2022b: 70). La *presencia* en la palabra, ese “estar” más que “ser” al que remite Xirau con Jorge Guillén al fondo, porque “el ‘soy’ es un

deseo y es una asfixia. El ‘estoy’ es una realidad concreta. Estar es respirar” (1953: 58), tiene su plasmación en la obra de la autora, en tanto que “[...] En el duro oficio de estar forjé mi verso / y solo fue fácil lo soñado desde mí” (2022a: 136).

Estar en la palabra es la realidad concreta, aunque sea una realidad que parte del universo ficcional que establece el ejercicio de la memoria. Como afirma Muñiz-Huberman, el exiliado depende firmemente de su memoria, que se erige como vía de continuidad y exige ser relatada: “Quien relata, conserva. Quien relata, inventa. Llega un momento en que el exiliado inventa nada más” (1999: 66). Es por ello por lo que, como indican Ibarra y Masera, haciendo suyas las reflexiones de Ricoeur acerca del tiempo en la narración, el lenguaje es la forma de aprehender el exilio: “La identidad no es más que la historia que nos contamos y en tanto que la contamos es que se torna *real*” (2017: 119). Asimismo lo expresa la autora, en tanto que “Soy mi propia creación. Lo no revelado, lo perdido, lo anónimo, lo que busco y reconstruyo cuando salgo de mí misma y cuando me hundo en mí” (2022b: 106). Es necesario inventar el mundo para asegurar una presencia en él y es necesario inventar un lenguaje que permita nombrar las cosas que lo habiten, habilitar la existencia a través de este. En su carta “El lenguaje recóndito”, proponiendo una suerte de poética, Castellote atribuye al acto de escribir la posibilidad de arraigo en una estancia atemporal, fusión de pasado y presente, en que el mundo es susceptible de ser dotado de sentido a través del espacio ficcional: “Escribir es morir un poco, es dar marcha a los relojes del silencio, inaugurar el alma en la honda oscuridad; es convertir la infancia en modelo permanente; vivir dentro y fuera, clavar los sentidos en el cosmos y hacer que las cosas sean ellas más tú” (2022b: 109).

Los lindes entre realidad y ficción quedan necesariamente disipados para proveer un anclaje en el tiempo. La vuelta al universo de la niñez se teje en esa encrucijada entre la realidad y la ficción, lugar en que la autora instauro, en términos de Ricoeur, su identidad narrativa. La reconquista de la palabra y la reordenación de memorias se combinan en su poesía como una suerte de ejercicio de armonización, poeta que deviene demiurgo de sus propios recuerdos porque solo así puede alojarse en ellos: “[...] “Confiero historias a los sitios abandonados, los habito con fantasmas. / Doy respiración a lo que yace inanimado [...]. Es sencillo imaginar el universo desde un lugar inmóvil, donde un perro puede ser viento y campana, y mi sombra la esfinge que busco” (2022b: 93). Entre estas fronteras se insertan, asimismo, aquellos “advenimientos” surgidos de momentos lúcidos, que tienen su traslación

espacial en la obra en el *mundo subrepticio*, la *vigilia* y los *sueños*: “Soy mi fantasma en la vecina habitación. / No hay lindes entre lo real y el sueño” (2022a: 148). Son estas parcelas ficcionales las que devienen un terreno fértil en las que insertar una posibilidad de recuerdo válida, un regreso a la infancia productivo y rehabilitador. Ese sueño de retorno a la niñez ha sido identificado por Sicot en la obra de algunos poetas hispanomexicanos como sueños “en los que nada retorna de lo encubierto [...]. Deseos, insatisfechos, de un objeto desconocido o apenas entrevisto” (2022: 47), contrariamente a lo que Bachelard definía por “*rêverie complexe*”. A diferencia de este planteamiento, en la poesía de Castellote sí puede localizarse esa noción de “ensueño complejo”, en la que se produce un juego tensional en que “la *mémoire rêve*, la *rêverie se souvient*” [la memoria sueña, la ensoñación recuerda] (Bachelard, 1960: 29). Ese estado de ensoñación hacia la infancia, distinto al sueño nocturno por la preservación de una conciencia, es identificado como un tipo de imaginación activa y profunda que permite la creación poética. La vigilia —momento en que el ensueño opera sobre la propia vida— ofrece lo que Bachelard califica como “*une conscience de racine*” (1960:29), la *conciencia raíz* que permite redescubrir en el interior la “*enfance vivante, cette enfance permanente, durable, immobile*” [infancia viva, esta infancia permanente, duradera, inmóvil]. Como una sucesión de correlaciones indivisibles, la habilitación de la existencia solo se alcanza a través de la posesión de un lenguaje, y este es *palabra* que opera desde el espacio ficcional e imaginario de la memoria. Solo entonces, desde la vigilia y el sueño, puede la autora abrir el cauce de imágenes: en su carta “Solo el mundo es impersonal”, Castellote confiere al sonido de los cuerpos una posibilidad de restitución dialógica, una respuesta al vacío y al interrogante presente. La vigilia se transforma en un espacio de resignificación en el que el silencio se convierte en el marco ontológico del pensamiento: en términos heideggerianos, *pensar es escuchar al ser* desde el silencio. La mudez del ser no es ya el lugar en que la palabra no puede surgir, en el que, como apunta Zambrano, “se hace inaccesible todo lo sumergido”, sino que es ahora un silencio escogido, “silencio diáfano donde se da la pura *presencia*” (2009: 81):

Por las noches no duermo. Pienso en muchas cosas, en la que fui y en la que soy ahora; en mis padres que ya no existen, en los amigos que se hicieron ceniza, en la vida y sus trampas. Abro la oscuridad con sus recuerdos. Puedo tocar los rostros que ya no están conmigo; calmar la sed en un arroyo lleno cuyas voces escucho en el duro silencio. Acuden a mí sin esfuerzo los paisajes más callados, las cosas enterradas en las primeras memorias. [...].

Todo se acalla en la noche y se revive. Alterno el silencio con el habla.
Me estimulo con lo que escucho en los sueños, con aquello que veo cuando me vinculo al alba.
Me ayudan las memorias, las corrientes clandestinas, el esfuerzo con el que rescato lo que mis pies y mis manos tocaron. (2022b: 105)

Con todo, “abrir la oscuridad con los recuerdos” implica arrojar algo de luz en esa posibilidad de conversación con el pasado. Hay también en su poesía una búsqueda universal de una voz introspectiva que alcance y conecte con su *yo* más esencial. Esta voz adquiere el matiz de *canto*, si bien la autora refiere a “Mi canto es mi alma” (2022b: 51), esto es, a la escritura como sendero hacia el interior y hacia el resguardo de la *presencia*: “Con el canto que llega entra en mí el universo, la nueva identidad que es ella y que soy yo” (2022b: 73). La conquista de un nuevo lenguaje se inaugura también como ese estado de lucidez y de plena conciencia, una suerte de poesía mística si, como lo define Muñiz-Huberman, “por mística entendiéramos ese eterno afán de aspirar a lo inefable, a la luz interna del alma, al silencio en la comunión del ser en el todo” (1999: 160). Esta voz —voz baja, voz interior— quizás sea esa “hiperconciencia poética” que Souto Alabarce destaca del grupo hispanomexicano y que “muy bien podría haber resultado de la dialéctica entre dos mundos” (1981: 7). Es por ello por lo que en las vigiliadas en que los recuerdos acechan en su más dolorosa apariencia y en las que la memoria exagera el desarraigo, la autora no solo se resguarda en su alma, “luz que me inaugura” (2022b: 79), sino que también se refunde en ella: “Ahora soy esa luz que de tanto serlo / a oscuras lo descubre todo” (2022a: 115). Un canto que, como lo define también Adriana Merino, se sirve de la memoria para preservar un testimonio, para generar en las palabras huecas una posibilidad de arraigo a través de una voz poderosa y formada: “Testimonio de luz la herida / que en la conciencia reverbera [...]. El canto, profético, / testimonial, preciso, / se quedó cincelado en el / naufragio de las almas. / Sibila intemporal / sacrificada en el fuego/ sacramental de la Poesía” (*apud* Ibarra, 2021: 100-101).

4. Topografías del recuerdo: recreación del mundo infantil desde la espacialidad

Esa escucha ontológica que trae consigo la recreación del mundo infantil —universo en el que alojar a través de la palabra poética una posibilidad de arraigo— es una señal identitaria en la producción literaria del exilio y se materializa de formas muy diversas. Cada poeta

lidará con la fugacidad de la memoria de forma distinta y optará por saberse o no en esos recuerdos. Como lo define Sicot, “la memoria de estos poetas es, al mismo tiempo, la de una condición errante transcrita en múltiples motivos [...] con la ayuda de un difícil esfuerzo mnemotécnico y su peculiar expresión poética” (2022: 117). Condición errante que preservará en imágenes hipotéticas e imprecisas aquella dimensión geográfica formulada en la patria abstracta, como se comentaba anteriormente en términos de Boix. Tal y como lo expresa Mari Paz Balibrea, “el exilio, por ser una crisis espacial, es al mismo tiempo una crisis de temporalidad” (2017: 146). El exiliado, privado de sus raíces y expulsado del tiempo en el que había forjado su proyecto vital, indaga en los restos de ese pasado en busca de alguna imagen familiar a la que asirse. Para Castellote, es ese “volver al mapa que sostuvieron mis manos” y la voluntad de “regresar al tiempo en el que todo fue respiración” (2022b: 57).

Sin embargo, imaginar el enraizamiento en algún lugar no trasciende, en ocasiones, el simple deseo. Ubicarse en el tiempo implica a menudo acogerse a la indefinición de una patria sin forma o de un recuerdo confuso, vaguedad de la memoria que será motivo de cuestionamiento. Así, como Nuria Parés pone en duda los lindes de su identidad trasponiéndolos a los del lugar —“Tú, como yo: ¿quién eres? / ¿Dónde empiezas a ser y dónde acabas?”— (*apud* Sicot, 2022: 117), Castellote también somete su palabra poética a la búsqueda de un paradero extraviado. En tanto que se sabe “mi yo sin tiempo y sin memoria” (2022a: 162) —doblemente exiliada en tiempo y espacio—, en su poema “Yo llegué desde nunca” la autora se cuestiona: “Y no preguntes por mi hogar sin mapa [...] / ¿Dónde, pues, lo extraño?” (2022a: 56). Tal y como se ha evidenciado anteriormente acerca de la cuestión identitaria y la reconquista de un lenguaje poético, la obra de la autora fluctúa entre las (im)posibilidades de recuperación del *yo*, albergando en su proceso de escritura las complicadas tensiones que de este emergen sin alcanzar una vía totalmente resolutive. Se trata, citando de nuevo a Segovia, de rehabilitar un *yo* presente resistiendo a la pretensión de recuperar lo perdido, lo que resultaría en una negación de la propia existencia. Por ello, en la obra de Castellote los espacios de memoria vuelven a ser igualmente duales y oscilarán entre la definición y la indefinición, entre la identificación y el extrañamiento.

Goretti Ramírez, acerca de las representaciones del espacio en el exilio, sostiene que “el discurso del exilio esta sustentado no en la homogeneidad, sino en la exposición de dialécticas irresolubles” (2018: 25). Asimismo, estos lapsos que se encuentran en una

espaciotemporalidad dictada por la discontinuidad y la interrupción se manifiestan, como apunta Leonor Arfuch, en “la tensión, siempre irresuelta, entre el desplazamiento y el enraizamiento [...]. Tensión que a veces puede asumir un carácter retrógrado, conservador, en tanto pretenda ‘resolverse’ en una única dimensión —ciertos ‘nacionalismos’, ciertos ‘retorno a las raíces’— pero cuya productividad deriva justamente de la indecidibilidad” (2014: 254). Intervalos que, recuperando las reflexiones de Ricoeur anteriormente citadas, se dirimen en el espacio de la narración y en una identidad narrativa en tanto que lugar en el que dejar transcurrir la temporalidad de forma ininterrumpida. Junto a esta temporalidad, el espacio estará, tal y como prosigue Arfuch entorno a Ricoeur, “habitado en la relación entre pleno y vacío, emplazamiento y desplazamiento, un espacio vivido [...] que expresa la correlación entre ‘habitar’ y ‘construir’ [...] y sobre todo la articulación indisociable entre espacialidad y temporalidad” (2014: 255). Como explica Andrea Luquin acerca de la obra de María Luisa Elío, y de forma paralela al propósito de Castellote, esta busca formular un lugar de enunciación “mediante el tránsito entre una memoria constituida por los recuerdos del espacio infantil arrebatado y la construcción de un espacio de significación desde el cual no solo acceder a dichos recuerdos, sino también configurar un lugar que permita continuar contando su propia historia” (2024: 58). Mientras para Elío este camino resultará en la imposibilidad de saberse en ese sujeto narrativo, profundamente desdoblado en una condición *nepantla*, para Castellote los espacios de su poesía serán ese lugar fronterizo en el que brotará una posibilidad de agencia poética.

Por un lado, la condición de extrañamiento espaciotemporal se establece forzosamente desde los primeros desplazamientos en la niñez y su traducción espacial en la obra se materializa, sobre todo, en la figura del tren y, en menor medida, en la del barco. Es preciso recordar aquí que Castellote fue evacuada tras el bombardeo de Guernica en el buque *Habana* rumbo al puerto francés de Pauillac y que, desde allí, embarcó en el carguero *Sontay* hacia Leningrado. Posteriormente, se vio obligada a realizar distintos traslados en tren tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Los largos recorridos llevados a cabo hasta el futuro destino y los espacios que acompañaron a los exiliados —estaciones de tren, puertos, barcos y trenes— han sido explorados desde conceptos como el de no-lugar, término propuesto por el antropólogo Marc Augé, en tanto que son espacios de tránsito. Tal y como este apunta, “si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no

puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (2017: 83). Mónica Jato orienta esta perspectiva espacial hacia el contexto del exilio republicano español y analiza la fuerte vinculación que posee la construcción identitaria del exiliado con su vivencia de los no-lugares: “empieza con largos meses de deshumanización en los campos de concentración y se continúa en las interminables esperas en estaciones y puertos para finalizar este proceso de ‘negación del espacio’ en el ansiado viaje transatlántico” (2020: 9). Por lo tanto, estos espacios de tránsito constatables en la poesía del exilio español son no-lugares en tanto que son espacios impersonales, estandarizados, donde los exiliados permanecieron durante una temporalidad concreta. Esto resulta también, por ende, en la negación de la propia identidad o en la no generación de esta. Son lugares diseñados exclusivamente para el tránsito —lugares de paso— en que la posibilidad de arraigo es nula. Al no poseer una identificación propia, al ser similares en todo el mundo, no generan por lo tanto ningún sentimiento de pertenencia ni de comunidad, no producen, en términos de Augé, más que una “contractualidad solitaria” (2017: 97). Es relevante comentar que Jato, frente al estudio de esos espacios de tránsito en el exilio como no-lugares, incide en la revisión de la figura del barco desde la noción de “heterotopía”, desarrollada por Foucault. Este espacio de tránsito es considerado por el filósofo como la “heterotopía perfecta” ya que, como explica Jato, son “laboratorios flotantes en donde se pone a prueba un ordenamiento social alternativo siempre en relación con otros espacios” (2020: 84). Los barcos del exilio —presentes en las memorias que recogen las vivencias durante las largas travesías del *Sinaia*, *Ipanema*, *Alsina* o *Winnipeg*, entre tantos— pasan a ser un reflejo otro de una realidad alternativa, que permite reconstruir ese proyecto truncado en el momento de pausa entre un emplazamiento y otro, entre el “ou-topos, el ningún lugar (o no-lugar), y el eu-topos, el buen lugar” (Jato, 2020: 85).

La aproximación a las figuras del barco en la poesía de Castellote, sin embargo, fluctuará de nuevo entre los dos polos: entre la posibilidad de un ordenamiento social alternativo que permita una continuidad con el proyecto vital truncado y la no-identificación. Las escasas alusiones a los barcos, que en ocasiones se transfiguran en otros símbolos, representan a menudo referencias efectuadas desde el recuerdo negativo y melancólico: “Por los barcos tan llenos de vacío, / cuando la tristeza es kilómetro grande de agua / y el miedo espuma quieta en la frente” (2022a: 67). Imagen que tiene su continuidad de forma opuesta

en la concepción del barco como elemento libertador mediante el que construir ese ordenamiento alternativo: “El mar nos arrojó su residencia [...] Tuvimos que inventar la vida / por si los vientos no llegaban. / Palpitaba la tierra con los frutos que vendrían. / Fue en el espacio ceñido de una barca, / en la razón humana: volver a las raíces” (2022a: 107).

Las remisiones a la figura del tren, en cambio, son empleadas de forma más extensa y se corresponden con la noción de no-lugar en tanto que exploran un espacio no identificadorio, relacional o diacrónico. Los trenes que son objeto de evocación en la poesía de la autora serán “trenes que transportaron mi extranjería de un lugar a otro para dejarme invariablemente conmigo” (2022b: 27), esto es, espacios de tránsito en los que no se prestó ninguna posibilidad de enraizamiento. En su carta “Los trenes”, la autora apela al carácter estandarizado de estos espacios de anonimato: “Pero un tren siempre es un tren. La gente sale a su encuentro, el caminante lo despide con ardor de manos y pañuelos. Y las casas se hacen chiquitas a su paso y el horizonte se alarga como una lámina infinita” (2022b: 45). Es la estampa característica del viaje, a la que se le añade esa imposibilidad de generar una identidad o, más bien, la invalidación de esta: “Cuanto más viaje, soy menos yo, un yo pequeño al que le agranda el tren. Mañana cuando despierte, un tren alarmará el aire en alguna parte [...] y en un vagón de segunda contaré las hazañas de los trenes a un desconocido ensimismado en su tristeza” (2022b: 45). La condición del desplazamiento en su poesía entraña ineludiblemente el carácter anónimo del pasajero, lo que Manuel Delgado define como “seres de la indefinición”:

Por definición la calle, la plaza, el vestíbulo de cualquier estación de tren, los bares o el autobús son espacios *de paso*, cuyos usuarios, las moléculas de la urbanidad —la sociedad urbana haciéndose; deshaciéndose constantemente—, son seres de la indefinición: ya han salido de su lugar de procedencia, pero todavía no han llegado allá adonde se dirigían; no son lo que eran, pero todavía no se han incorporado a su nuevo rol. [...] el transeúnte está siempre *ausente, en otra cosa, con la cabeza en otro sitio*, es decir, en el sentido literal de la palabra, *en trance* (2007: 119).

Esta ausencia del transeúnte es la que Castellote alberga dentro de sus versos dedicados a las inmensas distancias recorridas en el tren. El sonido de la máquina resuena en su interior y trae consigo los recuerdos de su exilio: “En las noches escucho su resoplar nostálgico, su carga de humanidad que se acrecienta en todas las estaciones” (2022b: 48). Es por ello por lo que en su carta “Otra vez el tren” este espacio de tránsito se plasma como una reiteración mnemónica que agota el pensamiento e incide en la imposibilidad de generar una

identidad: “Y de nuevo el tren como éxodo de kilómetros y hombres, como una Biblia de verdades que renacen. El rostro que mira y nada reconoce. El hombre fragmentado en múltiples hombres [...]. El tren lanza silbidos que condenan, una queja de extranjero que reconozco familiar” (2022b: 47). A diferencia del barco, como heterotopía por excelencia, el tren no podrá operar como una reformulación de la patria perdida ni se generarán en él posibilidades alternativas de ordenamiento social. Sin embargo, sí que actuará como una redefinición adversa más de la figura del *hogar* en el contexto del exilio: “Estoy en un vagón de carga, hogar de ruedas, / frente a esta guerra que mató las casas / y enmudeció los sueños” (2022a: 37). Una casa temporal para la que la identidad también queda reducida, en sentido material, al tamaño de una maleta —“Hacemos más chica la vida que nos queda, / la estrujamos para que entre en la nave, / que huye y hunde a la muerte”— y en el que la infancia se perdería ya para siempre tras la vivencia límite del exilio: “Se aniquila la infancia como un rayo / que se suicida para siempre en el vagón [...] Nos espera otro tren, el de la otra ausencia.” (2022a: 37).

La imprecisión e indefinición de estos primeros símbolos, la “ausencia de lugar” en términos de Augé, imposibilitan en este sentido la recuperación espacial de un tiempo arrebatado y, más bien, inciden en su pérdida desde una visión desoladora. Sin embargo, la indefinición es también condición ineludible del exilio, como apunta Muñiz-Huberman: “El exilio se caracteriza por la falta de forma, por la inclusión en un mundo ambiguo y resbaladizo. Difícil de atrapar desde fuera, imposible de abandonar desde dentro” (1999: 185). Y si la escritura habilitaba la existencia de las cosas al nombrarlas, al dotarlas de forma, estas cosas retornan siempre a través de la espacio-temporalidad de la que son indisociables. Como explica Leonor Arfuch acerca de esta cuestión:

La narración de una vida [...] despliega, casi obligadamente, el arco de la temporalidad: fechas, sucesiones, acontecimientos, simultaneidades que desafían la traza esquiva de la memoria o desordenan el empecinamiento de una serie, cesuras, dislocaciones, olvidos... hilos sueltos que perturban la fuerza de la evocación. Pero esa temporalidad es también espacialidad: geografías, lugares, moradas, escenas donde los cuerpos se dibujan en un ámbito que es a menudo la marca más consistente de la cronología, el anclaje más nítido de la afectividad. El espacio —físico, geográfico— se transforma así en espacio biográfico (2014: 226).

Frente a la ambigüedad y el extrañamiento identitarios, Castellote, a través de la acumulación simbólica de imágenes y del despliegue de instantes, logra trasladar a su poesía la inmediatez de los escenarios de su memoria y alcanzar un anclaje en ese espacio físico que

se vuelve, entonces, biográfico. Esta es la razón por la que los símbolos del barco y del tren, como no-lugares en que la identificación se hace imposible, se contrastan con los símbolos que propician esa atadura: el enraizamiento a la imagen del recuerdo. La autora poetiza los espacios de su infancia como instantáneas extraídas de la memoria en que la casa, los pájaros, los nidos y el paisaje de su niñez —los lagos, arroyos, bosques, el mar— cobran una fuerte importancia como verdaderos *lugares*. Son los que adoptan una *forma* —un nombre, por lo tanto, una existencia— y son entonces susceptibles de ser narrados.

La construcción de un paisaje habitable se erige, sobre todo, a partir de la écfrasis de las imágenes de su memoria y de la metáfora: “Se levantan las cosas que fueron / como metáfora de cercana arquitectura” (2022a: 127) o “Soy libre para hacer del universo una metáfora inusual, para hundirlo en mis entrañas y reinventarnos juntos” (2022b: 57). La autora dialoga con una escena natural que se asienta como una suerte de paraíso perdido; como un microcosmos primigenio en constante formación desde el que trascender los espacios del recuerdo y dotarlos de autonomía. Esta parcela recuerda al *Jardín cerrado* de Emilio Prados, cuya espacialidad ha sido estudiada por Goretti Ramírez desde el motivo del *hortus conclusus* premoderno atendiendo a la manera en que los sentidos dialogan con este. La interacción que la autora establece con el paisaje en tanto que Edén perdido prueba que “esta relación entre el mundo exterior de la naturaleza y el mundo interior del hombre aparece mediada por la reflexión sobre el cuerpo” (Ramírez, 2018: 46). Del mismo modo que Prados, la integración del sujeto con la naturaleza se da en su totalidad, sin distinción de los lindes entre ambos. Así, recordando la presencia de un *lago* en su infancia:

Recibía mi cuerpo con sustancia propia y el candor de unas aves que fueron con él senda y olvido. Yo lo amoldaba a mis rondas, le obsequiaba amaneceres y secretos que habían estado dentro de mí [...]. Está entre mis días como una lluvia inmóvil, enraizada en el mismo vaso [...]. Lo recuerdo fijo en mí, mientras yo lo miraba (2022b: 37).

En consecuencia, siguiendo las características del *hortus conclusus* premoderno, la recreación de ese mundo primigenio se revela ajena a una disposición espacial concreta. Por este motivo, las distancias —lo cercano y lo lejano— se funden en una cartografía en que “Las cosas primeras no las cambia el tiempo, están intactas en ellas, y en mí perduran como los sueños. Lo lejano está aquí” (2022b: 61). Así como también, dentro de esa integración, interior y exterior se disipan en uno solo: “Todo lo de afuera está en mí como asidero cercano, como el columpio que llega” (2022b: 99). En esta línea de ambigüedad espaciotemporal

influyen en buena medida los sentidos corporales. Acerca del jardín pradiano, Ramírez afirma que la elaboración de estos deviene “el factor que con más énfasis propicia el vínculo pre-moderno entre hombre y naturaleza” (2018: 48). De ahí que, “Cuando huye lo que tuve en mis sentidos / y la ausencia es universo entero [...] Sueño y vivo las distancias” (2022a: 111). Saberse en el recuerdo se desvela a través del olfato y de los sonidos del mundo: “A veces es suficiente un olor para traer el mundo [...]. Me sitian las memorias. Cada una de ellas retiene un olor, un obstinado zumbido de abejas, un lago de estaciones” (2022b: 49). El sentido de la vista, sin embargo, difiere del propuesto en *Jardín cerrado* en tanto que este se problematiza y se vincula con la desorientación y el desarraigo (Ramírez, 2018: 57). La mirada hacia estas estampas primigenias en la poesía de Castellote puede articularse junto con lo que Jato apunta acerca de la traducción del espacio mexicano en el exilio, contexto en que en “los procesos de articulación y negociación de la identidad que despierta la contemplación del paisaje, el binomio reproducir/significar no se plantea como disyuntiva sino, más bien, como proceso de mutua implicación y complementariedad” (2020: 149-150). En ese juego de miradas es en el que la autora inserta su poema “Acta de renacimiento”, cuyos versos reflejan la conciliación con México a través de la comunión de sus elementos paisajísticos más característicos y las escenas naturales de la memoria de la autora:

Ahora que me acunan los volcanes
heroicamente solos en la nieve,
que el cactus me aproxima sus esquelas
y que soy una más entre las palmas
que arriesgan su cintura, la medida del aire,
para seguir el mar y no perderlo;
ahora que voy con los caminos, despacio, lejos,
y el paisaje me llega con los ojos del hombre,
con el perfil mutilado de una casa
y el recuerdo con alas de un ausente,
sé que soy de esta tierra, de sus océanos
asombrados por fuerte vendaval de naves. (2022a: 117)

La integración del ser con la naturaleza se reformula ahora desde el paisaje mexicano: “porque no hay frontera entre los dos: / crezco en tus frutos y en tus palmas, / en el maguey piedra vegetal, / y en esos corridos donde vive la muerte” (2022a: 118) y “Dejo mi huella doliente en tu desierto, / el grito amoroso de mis tactos / y el acento que traje entre mis ropas. / Lo tuyo es de los dos en mi mirada [...]” (2022a: 120). Las huellas y las palmas refieren también al sentido táctil en el que la autora inserta su anhelo poseedor y creador de las cosas

del mundo: “[...] El campo con torrentes de hierba, el río: el otro lenguaje de la luz, entraron en mi palma sin esfuerzo porque el mundo era dócil, vastedad diminuta y, como yo, acumulaba fábulas y sueños [...]” (2022b: 65).

Los sentidos corporales, por lo tanto, se conjugan como un elemento más a través del que efectuar un restablecimiento en ese mundo anterior. Saberse en las cosas del mundo a través del espacio ficcional de la memoria, dotándolas de una existencia en tanto que poseen un nombre y una percepción sensorial: “Escucho los rumores del mundo junto a mí. Lo que me viene está en mi alma con sugerentes de luz, colores, sustancias. Todo bajo un oscuro enigma. Puedo sentir las cosas porque las quiero poseer” (2022b: 91). Y son estas cosas, todos los elementos que pueblan su poesía, los que configuran lo que Arfuch denomina como “cronotopías de la intimidad”. Es a través de su acumulación que “es posible (re)crear el hogar en tierra extraña [...] bajo la forma de objetos atesorados, que se transportan en las valijas del migrante o que se adquieren después” (2014: 257). Así lo expresa Castellote en su poema “Las cosas, las raíces”: “Antes, cuando la frente y el corazón / crecían en una sola estatura, el amor era signo repetido / y las cosas, raíces en su hogar. [...] / El mundo colgaba de un tabique / como un retrato familiar” (2022a: 110). Son “las cosas que tan quietas vuelan en mis ojos” (2022a: 77), que solo tras este proceso de narración llega la autora a aprehenderlas, a conferirles una existencia y un lugar en el mundo: “Acabado el horizonte de las cosas, / llegaron las cosas y eran ellas” (2022a: 114).

Dentro de este conjunto es relevante comentar, en última instancia, la materialización del símbolo del *hogar*. La *conciencia raíz* de la que hablaba Bachelard acerca de la ensoñación hacia la infancia vuelve a cobrar sentido en tanto la espacialidad de aquello que se recuerda: “[La casa] es el primer mundo del ser humano. Antes de ser ‘lanzado al mundo’ [...] el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros ensueños, la casa es una gran cuna” (1975: 37). Por ello, volviendo a la vigilia del recuerdo, Castellote precisa que “Mi casa es la madre que me acuna y me protege; es mi universo, la fuerza que fecunda. Todo cabe en su regazo: recuerdos, sueños, la intimidad de los objetos y el orbe mismo” (2022b: 81). En la línea del universo simbólico dispar que la autora propone en su obra, la búsqueda del *hogar* no comprende coordenadas exactas, ni una geografía única: “[...] Pero mi casa no es solo ella. Son todas las que habité y las que a mí me refugiaron” (2022b: 81). Aquel lugar en el que acumular cronotopías no será otro que, en palabras de Arfuch,

“geografías divergentes para el reconocimiento de la intimidad” (2014: 256). El *hogar* se afianza como patria inmaterial y se construye a partir de los relatos vividos en la irrupción espaciotemporal —en el *lapso* de una vida—, para volver entonces a construir sobre esta, sobre el vacío: “Estoy en mi casa, raíz y mansedumbre, cuna de ensueños que fijan y trasladan” (2022b: 82). Una *casa* que son, en realidad, todos los espacios en los que la identidad —y con ella la narración, la fábula, el despliegue de objetos— ha encontrado un camino en el que permanecer y sobrevivir: “Todas prácticas estéticas de la cotidianidad que configuran al mismo tiempo un relato de exilio y un lugar de memoria y cuyo intento de preservar la ‘identidad’ toma, curiosamente, la forma de una intimidad diaspórica” (Arfuch, 2014: 258).

5. Voces entrelazadas: la dimensión colectiva en la construcción del yo

El despliegue espaciotemporal al que Castellote retorna en su poesía y la aprehensión de una nueva forma de escritura son elementos marcados, a su vez, por una dimensión social que nace del posicionamiento ético de erigir su poesía como un espacio en el que convocar a la memoria colectiva. Es por ello por lo que el lugar de enunciación desde el que la autora da sentido a su propia existencia no puede asumirse sin la vindicación de esa identidad *otra*, que no es sino una identidad colectiva y un sentimiento de conjunto propio de un ideario político socialista. Como indica Ibarra Guerrero, el cuestionamiento con el que su poema “La guerra y yo” se completa no puede sino articular una posición militante, la de no olvidar: “Se pregunta ‘¿Qué hago con los muertos?’ (12) en un tono humanitario que caracteriza tanto a la primera como a la segunda generación, así como a la poesía social española de la posguerra” (2020: 194).

Sobre todo en su primer poemario, en el que la vivencia de la guerra y la llegada a Rusia pueden rastrearse de forma biográfica, el desdoblamiento identitario del sujeto poético que anteriormente se proponía como una vuelta al pasado —la vuelta a una infancia arrebatada—, aquel *otro yo* que Rius divisaba aún en España, se define también como una escisión hacia la pluralidad, el encuentro con un yo-nosotros. Castellote no pudo mantenerse alejada de un entorno bélico hasta tiempo después de la Segunda Guerra Mundial, cuyo estallido y la invasión nazi de la Unión Soviética en 1941 provocaron el inicio de la Gran Guerra Patria y con ella la huida de los “niños de Rusia” acogidos en la Casa de Jersón a

Tundrija, en Siberia: “Todos los niños y adultos lloraban. Los niños seguían asustados porque ya habían soportado los horrores de la guerra en España, y aunque habían encontrado una segunda patria, la URSS, de repente también había guerra”, como recordó A. I. Lohnovskaya, una de las profesoras de aquella Casa (*apud Niños de Rusia*). Esta fecha clave queda anclada en uno de los primeros poemas de la autora: “Es mil novecientos cuarenta y uno / y en este año solo crece la guerra” (2022a: 33). La huida hacia Siberia se construye, por lo tanto, desde una visión colectiva, la de aquellos que tras un primer exilio se vieron obligados a volver a dejar atrás una posibilidad de arraigo:

Llovían los rostros, los brazos, las piernas,
 llovíamos nosotros [...].
 Éramos el camposanto de lluvia,
 las miradas horizontales cortando
 la caída vertical del agua.
 Los cuerpos mojaban la lluvia,
 escapan las huellas de una muerte,
 que lenta, repiten mis ojos. (2022a: 34)

La partida de Jersón hacia el norte del Cáucaso inició un viaje en tren que tuvo como primera parada la ciudad de Piatigorsk. El colectivo de Jersón permaneció en uno de los edificios del monasterio Athos, situado en la ladera del monte Beshtau, durante aproximadamente un año, momento en que el ejército alemán alcanzó la región:

La nave humana, con el nervio herido, llegó a Biesthao,
 que quebraba el silencio con su rostro de cinco cabezas
 y bebía la niebla del Cáucaso en copas de hayas y de encinas
 Un nuevo paisaje entró en nosotros sin cautela de sombras
 [...]
 Pero en Biesthao, en su alambrada vegetal,
 la guerra dio con nosotros,
 hizo suyo el escondite, mató los juegos,
 ensució la montaña.
 La infancia se tornó vieja nube de pájaros,
 tan alta que ya nunca regresaré a Biesthao. (2022a: 36)

El nuevo paisaje de la región permea en un sujeto colectivo que contrasta con la vivencia individual de la posterior conciliación con el paisaje mexicano: “Entré en la oración de tu paisaje” (2022a: 119). Entorno que será de nuevo arrebatado y convertido en un cruel desplazamiento de ciento cincuenta kilómetros a pie hasta la estación de Projladnaya, tal y como explica el testimonio de Antolina Echevarría, niña de la guerra que pertenece al mismo colectivo que la autora: “Anduvimos tres días y tres noches. Nos encontramos con unos

militares jóvenes que revisaban los documentos. ¿Qué documentos teníamos nosotros? No llevábamos nada. [...] Nos metieron junto a los militares en el tren, en un vagón blindado...” (*apud Niños de Rusia*).

Castellote, en su ya citado poema “En el vagón”, se cuestiona: “Dicen que llegamos, ¿a dónde? / Unas manos despiertan la noche. / La calle renueva el látigo de luz y sombra. / Nos espera otro tren, el de la otra ausencia” (2022a: 38). Esta última parada del tren, Tundrija, será el poblado siberiano al que la autora consagrará gran parte de su poesía: “¿Habrá sol en algún sitio de la tierra? / Nosotros somos el frío de una escuela de Siberia, / que detiene la calle con su alfabeto mudo” (2022a: 39). La recuperación de estas vivencias se articula, por lo tanto, en dialéctica con un sujeto que no puede saberse solo en la individualidad. Regresar a la niña que fue exige reanudar un tiempo pasado vivido desde una colectividad que fue en muchos momentos su único asidero, cuestión que lleva a la autora a preguntarse reiteradamente por los “muertos escondidos en mi infancia” (2022a: 30) y por “los muertos que amé” (2022b: 79). Frente a la incertidumbre de no saber “si la muerte es patria única o si en ella también seremos extranjeros” (2022b: 79), Castellote transforma su extranjería en una patria del recuerdo, frente al silencio del olvido: “Cómo olvidar ese paisaje, cómo a la gente, / que maduró el corazón con trigo joven, / que lo llenó de espigas cálidas de nieve” (2022a: 29). Su voz clama desde la mirada infantil, cuestionándose por la escuela y los niños: “¿Qué ha sido de la escuela, / de los niños ausentes, que enredaron mi nombre?” (2022a: 40). Aunque también clama por aquellas personas que trataron de proporcionar a los niños una verdadera sensación de hogar: “Amo las casas de madera con un abuelo dentro que suelta fantasmas en la tarde” (2022b: 70). Una casa que también renace en sus memorias en forma de *izba* y a través de la reivindicación de las “Mujeres de Siberia” (2022a: 41), quienes desempeñaron un papel maternal para con los niños, asumiendo la protección del hogar mientras “nos leían su vida y hablaban de los hombres que estaban lejos” (2022a: 42), mujeres a las que ahora Castellote devuelve en forma de gratitud su poesía: “ella, que calentó el mar para que yo bebiera” (2022a: 46). Como apuntan Camblor Pandiella y González García acerca de esta sororidad, “se trata de establecer una genealogía femenina y desde la sororidad aceptar las heridas de la vida tomando de la mano a otras, y acogiendo la ayuda recibida” (2024: 278).

La poesía de Carmen Castellote se forja así también como un doble espacio de rememoración y denuncia frente al olvido de las víctimas. Tal es como lo muestra en “Me niego a olvidar” (2022b: 107), carta en que el tono de la autora se vuelve más hostil para enunciar esa posición política, la de no prescindir de *su historia*:

Yo viví un país tragando la guerra por sus ojos, niños atados a la estufa con la ira del frío y ancianos que esperaban la noticia de su muerte frente a sus casas, ya muertas en el aire.
Vi camiones con letreros. “Todo para el frente”, y en una aldea mecida en la orilla del mundo unas mujeres que estallaban sus recuerdos para huir más ligeras; calles y banquetas enloquecidas por cuerpos, sin más abrigo que la guerra... [...]
Vi morir a niños, y eran ellos tan niños, que confundían la vida con la muerte.
No logrará el sol con su ronda de diestros girasoles, ni el mar con su manía de ahogarlo todo, dormir lo que despierto está en el corazón.
Que no se puede matar el tiempo ni la vida sepultando todos los relojes.

La reivindicación de la necesidad del recuerdo de “la historia de los que durmió la Historia” (2022a: 83), y la denuncia de esa historia fragmentaria que ha perpetuado el silencio histórico desde la España de la transición, se establece en su obra como una cuestión tan imperativa como la rehabilitación de su propia identidad. Así lo manifestaba en 1991, en un artículo que escribió para *El País* pocos días antes de la conmemoración de los sesenta años de la proclamación de la Segunda República, en el que puso en tela de juicio el olvido de muchos de los intelectuales españoles exiliados en 1939: “Involuntariamente nos preguntamos: ¿quién selecciona, quién olvida, quién *antologa*?”. Una cuestión que, como hace patente Capdevila-Argüelles en su prólogo a *Cartas a mí misma*, Castellote reivindica sin mencionar su propia poesía, aun habiendo producido ya la gran mayoría de sus poemarios: “No tocó su palabra poética y ejecutó por tanto sobre su yo de poeta una muerte antes de tiempo continuación de las que vivían o habían vivido tantas escritoras, artistas, poetas, pensadoras y científicas activas en la España de las primeras décadas del siglo XX” (2022: 9). Palabra poética que dedicará, tal y como refleja en su epígrafe a *Kilómetros de tiempo*, “para ellos, los que nos acogieron en su seno, en tanto que los de entonces pisotearon nuestra infancia con botas militares y nos expulsaron con obuses, como si la nación fuera de su propiedad privada” (2022a: 171).

La conquista de un lenguaje y la recuperación a través de la palabra de una infancia arrebatada rehabilitan, por lo tanto, una identidad propia y colectiva. Desde ese lugar la autora ancla una mirada ética de doble sentido: para el pasado, asumiendo el cometido de vindicar su historia, y hacia el futuro, condenando a la historia fragmentaria que parte del olvido. Una

mirada que debiera regir todos los modos de aproximarse a la historiografía: “a quienes luchan con denuedo para rescatar la memoria histórica, poner a salvo la poesía del exilio y así ensanchar el horizonte cultural de España” (2022a: 171).

La suya es una poesía *de* y *en* el exilio. Su condición se establece como punto de partida y recorre todos los poemarios de forma irrenunciable. Una condición que se muestra en constante búsqueda, que nace para morir en sí misma, en una vía irresoluble. Su mirada profunda y bidireccional, hacia el interior, pero significativamente vinculada al exterior, establece una geografía precisa y a la vez diaspórica entre la que rastrear —como la propia autora sostiene— su más sincera biografía.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor (comp.) (2014). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Prometeo.
- Augé, Marc (2017). *Los "no lugares": espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Edición conmemorativa, traducido por Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, Gaston (1960). *Poétique de la rêverie*. París: Presses Universitaires de France. Recuperado de www.culturaelibri.com/wp-content/uploads/2016/06/Bachelard-Gaston-poétique-de-la-rêverie.pdf [Accedido: 15 febrero de 2025].
- (1975). *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2ª edición.
- Balibrea, Mari Paz (coord.) (2017). *Líneas de fuga: hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Boix, Christian (1989): “La notion de patrie dans le discours des réfugiés espagnols des camps d’Argelès et de Saint-Cyprien”, en Jean-Claude Villegas (ed.), *Plages d’exil. Les camps de réfugiés espagnols en France–1939*. Dijon: Hispanistica XX–BDIC, pp. 125-132.
- Cambler Pandiella, Begoña y González García, Juana María (2024). “Las poetisas del exilio de la segunda generación: algunas voces olvidadas”, en José-Ramón López García (ed.), *La poesía del exilio republicano de 1939. II. Género, mitos y religión, espacios, exilio heredado*, Sevilla: Renacimiento, pp. 201-233.
- Capdevila-Argüelles, Nuria (2022). “La última niña de la guerra se escribe cartas a sí misma”, en Carmen Castellote, *Cartas a mí misma*. Madrid: Torremozas, pp. 7-22.
- Castellote, Carmen (2022a). *Kilómetros de tiempo. Poesía completa*. Prólogo e introducción de Carlos Olalla y Pablo Fernández-Miranda. Madrid: Torremozas.
- (2022b). *Cartas a mí misma*. Introducción de Nuria Capdevila-Argüelles. Madrid: Torremozas.
- Delgado, Manuel (2007). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- Ibarra Guerrero, Katia Irina (2020). “Poéticas soterradas: mujeres del exilio menor en México”. *Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, 20 (noviembre), pp. 183-196.
- (2022). “Memoria y exilio en la poética de Carmen Castellote”. *Letras Hispánicas: identidad y género*, en Lilia Granillo Vázquez y Milagro Martín Clavijo (eds.), *Letras Hispánicas: identidad y género*. Madrid: Dykinson, pp. 167-181.
- Ibarra Guerrero, Katia Irina y Masera, Mariana (2017). “Identidad(es) literaria(s): el exilio en las poetisas hispanomexicanas”. *Valenciana*, 10(20), pp. 113-136.
- (eds.) (2021). *El mar y sus exilios. Antología de poetisas hispanomexicanas*. Ciudad de México: ENES-Morelia, Editora Nómada.

- Jato, Mónica (2020). *El éxodo español de 1939: una topología cultural del exilio*. Boston / Leiden: Rodopi.
- Kharitonova, Natalia (2014). *Edificar la cultura, construir la identidad: el exilio republicano español de 1939 en la Unión Soviética*. Sevilla: Renacimiento.
- López Aguilar, E. (2012). *Los poetas hispanomexicanos: estudio y antología*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco / Ediciones Eón.
- López García, José-Ramón (ed.) (2020). *Memoria del olvido. Poetas del exilio republicano español de 1939*. Madrid: Visor.
- (2024). “De la marginalidad a la inserción: algunas integraciones en la historiografía de la poesía del exilio republicano”, en José-Ramón López García (ed.), *La poesía del exilio republicano de 1939. II. Género, mitos y religión, espacios, exilio heredado*, Sevilla: Renacimiento, pp. 25-66.
- Luquin, Andrea y Carmen Guiralt (eds.) (2024) *Reapropiaciones: Mujeres, Arte y Espacio*. Granada: Comares. Acceso abierto, <https://doi.org/10.55323/edc.2024.69>.
- Mateo Gambarte, Eduardo (1996). *Literatura de los “Niños de la guerra” del exilio español en México*. Pagès Editors, Colección bibliográfica del Grupo de Estudios del Exilio Literario.
- (2005). “*Ecos del exilio. 13 poetas hispanoamericanos*. Antología. Bernard Sicot”. *Cuadernos Republicanos*, 57, pp. 139-142.
- Muñiz-Huberman, Angelina (1999). *El canto del peregrino: Hacia una poética del exilio*. Bracelona: GEXEL / UNAM.
- (2017). “El puente levadizo”. *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 851, pp. 3-4.
- Niños de Rusia y Niñas de la Guerra. <https://www.ninosderusia.org>
- Ramírez, Goretti (2018). *Representaciones del espacio en la poesía del exilio republicano español: Emilio Prados, Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda*. Sevilla: Renacimiento.
- Rivera, Susana (ed.) (1990). *Última voz del exilio: el grupo poético hispano-mexicano*. Madrid: Hiperión.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sicot, Bernard (2022). *Últimos ecos del exilio: Estudios de poesía hispanomexicana*. Nueva York: Peter Lang.
- (2024). “Último exilio: aproximaciones al grupo de poetas hispanomexicanos”, en José-Ramón López García (ed.), *La poesía del exilio republicano de 1939. II. Género, mitos y religión, espacios, exilio heredado*, Sevilla: Renacimiento, pp. 201-233.
- Souto Alabarce, Arturo (1981). “Sobre Una Generación de Poetas Hispanomexicanos”. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 17(2), pp. 4-7. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/27934474> [Accedido: 15 febrero de 2025].

- Xirau, Ramón (1953). *Sentido de la presencia: ensayos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- (1988). “España vista desde el exilio en México, durante más de 25 años”. *Caravelle*, 50, 1, pp. 81–88. <https://doi.org/10.3406/carav.1988.2359>.
- Zambrano, María (2009). *Las palabras del regreso*. Edición de Mercedes Gómez Blesa. Madrid: Cátedra.
- (2020). “Carta sobre el exilio” [1961]. *Filosofía.org*. Recuperado de www.filosofia.org/hem/dep/clc/n49p065.htm [Accedido: 15 febrero de 2025].

Apéndice

1. Entrevista con Carlos Olalla

¿Cómo fue el momento en que encontraste la poesía de Carmen Castellote y qué factores te impulsaron a profundizar en su biografía y obra?

En 2019, cuando buscaba material para hacer un monólogo sobre las poetisas del exilio. Porque nunca se habla de ellas, siempre se habla de ellos, como si en la Generación del 27 no hubiera habido mujeres. Que es tremendo, ¿no? Me puse a buscar y aparecían Zenobia, María Teresa León, María Zambrano, aunque prácticamente no escribía poesía, aparecían ellas y no decía nada más. Pero encontré tres poemas que me volvieron loco. Sólo había una pequeña reseñita que decía que eran de Carmen Castellote. Y entonces es cuando me compré el *Diccionario de los Artistas del Exilio*, que son cuatro tomos, y ahí encontré algo más de información, pero tampoco mucha. Me fui a la Biblioteca Nacional y solo tenían un poemario autoeditado en México. Y allí encontré dos de los tres poemas que yo había leído. Aquello es lo que me animó a seguir investigando, porque pensé: si falta un poema más, es que debe haber otro poemario.

En un contexto donde la información sobre los autores del exilio republicano español es limitada, ¿qué dificultades encontraste al intentar investigar y divulgar la obra de esta poeta? ¿Cómo te pusiste en contacto con la familia?

Cuando encontré el poemario en la Biblioteca Nacional, hablé con Luis García Montero, como amigo, especialista en el exilio y responsable del Cervantes. Me dijo que no le sonaba el nombre de Carmen Castellote. Le comenté que era una niña de la guerra y me dijo que, muchas veces, cuando estos niños salen de la Unión Soviética, se vuelven acérrimos anticomunistas. Y pensé que quizás ella había tomado esos derroteros. Pero veía que por su poesía, seguía siendo una mujer de izquierdas. Pero nada, no encontraba nada y ya no tenía más hilos de los que tirar.

Yo, por entonces, tenía un blog que se llamaba La placenta del universo. Y estuve en él escribiendo durante diez años una entrada cada domingo. Eran entradas de cuatro o cinco folios con vídeos, con músicas, fotos y demás. Quise compartir ahí sus poemas, porque me habían llegado a lo más hondo y los encontraba formidables. Yo disfrutaba mucho haciendo aquello. No cobraba un duro, además me negaba a tener publicidad. Me parecía que era cargarse la imagen poética de todo esto. Y entonces le dediqué una entrada en ese blog a las niñas y los niños de Rusia para poder compartir esos tres poemas de Carmen.

Y es cuando, unas semanas después, me llega un tuit desde México del nieto mexicano de Carmen en el que me da las gracias por haber escrito sobre su abuela y me pide mi dirección porque Carmen quería enviarme todos sus libros. Me quedé alucinado. Fue en aquel momento cuando ya me puse en contacto con Carmen y desde entonces tenemos esa amistad. Como somos muy románticos, en el buen sentido de la palabra, nuestras cartas eran manuscritas. Era lo bonito porque los correos electrónicos tienen la ventaja de la inmediatez, pero no tienen la magia. Y el problema es que nos pilló la pandemia y una de sus cartas me tardó ocho meses en llegar. Al ver que no llegaba la carta, recordé que su hijo Ricardo, que vivía con ella, era informático y disponía de su correo. A partir de entonces, yo le escribía allí al correo y su hijo lo imprimía y se lo daba. Ella me seguía escribiendo a mano, se lo dictaba a su hijo, y su hijo escribía el correo y lo mandaba. Así estuvimos durante un año y pico o dos. Hasta que un día me entró una llamada telefónica de un número raro, muy largo. Y lo cogí, no sé por qué lo cogí. Y era Carmen. Me dijo que su hijo le había dicho que tenía una cosa que se llamaba tarifa plana y que podía llamarme gratuitamente. Desde entonces hablamos cada semana.

¿Cuál fue la respuesta por parte de los medios e instituciones a la publicación de su obra?

Luis García Montero fue a Ciudad de México para conocerla y recoger su legado, para la Caja de las Letras del Cervantes. Aquello tuvo mucha repercusión en medios (*El País*, varias cadenas de tv, etc.). Y luego, cuando se publicó en España su edición de poesía completa *Kilómetros de tiempo*, como el prólogo venía a mi nombre, muchos periodistas me

contactaron. Al ser Carmen de Bilbao, varios medios vascos me pidieron que les pusiera en contacto con ella, entre los que estaba Beñat Zaldúa, un periodista del diario *Gara*. Estuvimos hablando, me mandó algunos artículos que había escrito del tema y realmente eran maravillosos. Como Carmen es reacia a hablar de su historia porque hay mucho dolor en ella, yo hago de filtro con ella. Siempre le transmito todo y que ella decida. Carmen decidió hablar con Beñat, que la fue a ver a Ciudad de México y le dedicó un reportaje que se publicó el 16 de junio de 2022.

Beñat estaba fascinado: “Es que no sabes el regalo que me has hecho de poder conocer a Carmen y haber estado hablando con ella ahora. Qué mujer. Qué sabiduría de vida. Una cosa preciosa”. Y, claro, como fueron Luis, Beñat y los de *El País*, mi mujer me animó a ir a conocerla en persona y estuvimos allí con ella. Nos hizo de guía en el Museo Antropológico. Una verdadera maravilla, sabe todo de la cultura precolombina. Y entonces, bueno, sentados en un pequeño banco de una calle del barrio de Coyoacán me contó su vida. Me quedé alucinado. Las dos horas más bonitas que yo he podido haber soñado. Era puro corazón, como contaba todo. Una capacidad de memoria, de detalles.

¿Qué dificultades enfrentasteis para poder publicar en España la poesía de Carmen Castellote?

Cuando visité a Carmen, surgió la posibilidad de publicar su poesía aquí. Le dije que su poesía estaba perdida en pequeños poemarios por allí, por México, en los años 80, que son imposibles de encontrar. Y entonces es cuando ella dijo algo que me llegó al alma: “Sería mi sueño llegar a los españoles de hoy, no a los que nos expulsaron de nuestra patria y nuestra infancia con obuses”. Esa frase de que nos expulsaron de nuestra patria y nuestra infancia. Bueno, me parece antológica, ¿no? Hablé con Luis y le pedí que me echara una mano, le dije: ¿qué hacemos con esto? Y me dijo que podíamos intentarlo. Él me hablaba de Visor, pero para ese año iban a publicar a Joan Margarit, que acaba de morir. También tenían otros textos y la obra de Carmen no podía entrar, estaban colapsados. Pero yo quería que su poesía tuviera difusión. No quería que fuera una editorial pequeña con dificultades de distribución y que volviera a pasar un poco lo mismo que al publicarse su obra en México en los años 80, que

quedara allí soterrada. Tenía ahí la bala en la recámara, ya que Luis me dijo que si no conseguíamos editorial que distribuyera bien, lo publicaríamos en la colección del Cervantes. El problema de la editorial del Cervantes es que son unos libros maravillosos, pero solo los encuentras allí. No van a las librerías, van a las bibliotecas.

Yo, por entonces, daba recitales sobre Carmen para contar la historia de los niños de Rusia. Y el día del estreno del primer recital, en un centro cultural, llamé a Marta Porpetta la editora de Torremozas para que viniera a verlo. Porque me habían hablado muy bien de la editorial y me habían propuesto ir allí, porque están especializadas en recuperar voces de mujeres olvidadas. Entonces pensé que si había alguna editorial que pudiera estar interesada, sería esta. La verdad que fue un recital precioso, muy, muy mágico. Era la primera vez que traíamos la voz de Carmen, y la gente se emocionó. Esto fue después de la pandemia, en 2021. Para la publicación, Torremozas dijo que quería toda la poesía. Y el libro de *Cartas a mí misma* también le iba bien para una su colección de correspondencias entre unas autoras y otras. Lo que no podía editar en ese momento eran los cuentos. Porque, claro, publicar en una editorial pequeña como esta tres libros de una misma autora que no es conocida y en el mismo año, resulta algo complicado. Entonces pedimos una ayuda del Ministerio a la Secretaría de Estado para la Memoria Democrática para poder publicar los cuentos y con eso lo pudimos hacer. Los cuentos completos que están publicados bajo el título “Clamor de Aldabas”, se pudieron publicar gracias a esa ayuda.

¿Qué papel crees que deberían jugar estas instituciones en la recuperación de voces silenciadas del exilio?

Lo que siempre digo, la reflexión que yo me hago: si yo como persona, simplemente porque encontré tres poemas perdidos por ahí que me habían llegado al alma, con toda la suerte que quieras, he llegado a conocer a Carmen y ayudar a que se publique aquí toda su obra y sigo manteniendo esta amistad con ella como última poeta viva del exilio. ¿No se podría montar un equipo de nada, cinco personas, en el Ministerio de Cultura o de Memoria para buscar a todas las Carmen que están perdidas por ahí? Imagínate la cantidad de gente que habrá escrito su historia y que la tendrá ahí metida en un cajón. Y sus nietos ni siquiera la habrán leído

muchas veces. Esto en Torremozas lo hacen muy bien, porque se ponen en contacto con los familiares de las escritoras y demás y hacen una labor de investigación impresionante. A veces les llegan manuscritos originales. Y claro, eso es un tesoro. Cuando puede publicar eso, para ella da sentido a todo lo que hacen en la editorial.

Has organizado actos y recitales en torno a su obra. ¿Qué tipo de respuesta has recibido del público en esos eventos? ¿Cómo crees que la gente recibe la poesía de una autora del exilio hoy en día?

Son recitales que doy de forma gratuita, en centros culturales y en prisiones, para llevar belleza a donde podamos ir. Nos presentamos un par de días también en el Teatro del Barrio. La poesía no es muy atractiva comercialmente, es una pena. La gente dice que la poesía es un rollo, pero cuando entras en el mundo de la poesía te quedas alucinado. No sales. El otro día, fíjate, fui a un instituto porque habíamos hecho la proyección de los cortometrajes del Festival de Cine por la Memoria Democrática. Hicimos la itinerancia un poco para sacarlos de Madrid, para ir a diferentes sitios de España. Y habíamos estado en Andalucía, León, etc. Y los profesores de este instituto me dijeron que a los alumnos de cuarto de la ESO les querían hablar sobre la memoria desde la perspectiva de la mujer. Les pasé un documental de una mujer que cruza la frontera en el 37, que cuando es una niña, se pierde la familia y que la meten en un barco para llevarla a México y cuenta toda su vida. Y luego les pasé una pieza que tenemos sobre la abogada Lola González, superviviente del atentado de Atocha. Y los chavales, de unos 15 años, seguían hablando y haciendo sus bromas.

Y entonces les leí unos poemas que ha escrito un joven poeta canario, David Fajardo, que acaba de ganar el premio Juan Rejano Puente-Genil de Poesía con un pequeño libro que se llama La estación de la ceniza que dedica sus poemas a los campos nazis de exterminio para que no olvidemos lo que ocurrió. Fue precioso, lo que pasó. Un silencio: todos escuchando con la boca abierta. Y yo decía, ostras, qué maravilla. Cómo la poesía les ha llegado. Llega de otra manera, parece que influye. Lo que no ha conseguido un cortometraje, lo han conseguido unos poemas.

Y a partir de ahí todos se empezaron a preguntar. Fue como una espita que abrió todo. Y lo mismo me ha pasado con la poesía de Carmen en algún instituto. Al leerles sus poemas, empezaban a levantar la mano: ¿Puedes leer otro poema? Y yo pensé, qué bonito cuando ven que la poesía, que cada poema, es una carta que el poeta ha escrito para cada uno de ellos. Poder llevar la poesía a estos encuentros sobre Memoria Democrática con la gente joven da juego para que hagan preguntas. Y normalmente se llevan las manos a la cabeza porque no conocen la historia de los niños de Rusia. Junto con estos encuentros hemos hecho como 15 o 20 recitales, fundamentalmente por centros culturales y estuvimos en la prisión de Soto. Hablé con instituciones penitenciarias para seguir con los recitales en todas las cárceles de la Comunidad de Madrid. Lo hacemos solidariamente.

¿Cómo definirías el legado de la autora y qué significado ha tenido para ti? ¿Qué potencial tiene su obra para seguir influyendo en generaciones futuras de lectores y académicos?

Ella sigue viendo este mundo como algo por lo que merece la pena luchar. Que a su edad siga queriendo plantar árboles, siga escribiendo para que otros disfruten cuando ella ya no esté. Es maravilloso. Cuando la gente, los chavales, conocen su historia y ven que con cinco años, vive una guerra, y luego otra guerra. Y de repente empiezan a ver en sus poemas las imágenes que te va transmitiendo. Y es que, vamos, sus poemas te dan la nieve en la cara, ¿no? Entonces los chavales, sobre todo, descubren mucho de la poesía gracias a Carmen. Porque es una poesía que tiene muchas lecturas, pero que te entra fácil. Aquí lo ves clarísimamente. La guerra siempre te persigue. Siempre te persigue. Poesía, jóvenes y Memoria, ¿bonita combinación, no?

Mi historia con Carmen es una historia que yo describiría como una historia de amor. En el tiempo y en el espacio. De dos seres que se encuentran. Y se reconocen. Y es una cosa que no me había pasado en la vida. Y la adoro, pero la adoro. La llevo tan dentro. Y sé que ella a mí también. Esta es una historia, ya te digo, de amor más allá del espacio y el tiempo. Si realmente nos hemos encontrado, pues ha sido por algo. Yo creo que ha sido para que su poesía no se quede en el olvido. Son esas casualidades que a veces te regala el destino. Te

vas a agarrar la vida. Y hace que todo vaya cuadrando y aparezca eso. Y lo que te aseguro es que lo que más me gusta es que no he visto a nadie a quien no le guste la poesía de Carmen. Llega a todo el mundo. Y en un mundo como este, que está tan necesitado de poesía, eso es fundamental.