

**EMILIO PRADOS**  
**UNA VISIÓN DE LA TOTALIDAD**

*(Poesía y biografía. De los orígenes a la culminación del exilio)*

Tesis Doctoral  
presentada por Francisco Chica Hermoso

•  
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA  
Málaga, 1994







**EMILIO PRADOS**  
**UNA VISIÓN DE LA TOTALIDAD**

*(Poesía y biografía. De los orígenes a la culminación del exilio)*

Tesis Doctoral  
presentada por Francisco Chica Hermoso

Director  
Dr. D. José de la Calle Martín

Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Filología Española II  
y Teoría de la Literatura

•

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA  
Málaga, 1994

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> . . . . .	1
<b>PARTE I. RETROSPECTIVA ESPAÑOLA: ORÍGENES Y LÍMITES DE LA PRIMERA POÉTICA DE EMILIO PRADOS</b> . . . . .	13
<b>Capítulo 1. Hacia una perspectiva crítica rectificada.</b> . . . . .	15
1.1. Una cuestión previa . . . . .	15
1.2. Un nuevo estado de conciencia: la pedagogía institucionista . . . . .	20
1.3. La huella del maestro . . . . .	27
<b>Capítulo 2. Vida y escritura: La herencia romántico-expresionista</b> . . . . .	43
2.1. Del siglo de las Luces a la Noche romántica . . . . .	43
2.1.1. El clima intelectual y social centroeuropeo . . . . .	43
2.1.2. Recapitulación y conclusiones . . . . .	58
2.2. Huida hacia adelante: fundamentos de una práctica poética . . . . .	62
<b>Capítulo 3. La progresiva afirmación de un espacio autónomo</b> . . . . .	85
3.1. Convergencias y divergencias generacionales . . . . .	85
3.2. Cuerpo e Historia: los límites del compromiso pradiano . . . . .	98
<b>Capítulo 4. Lectura e intertextualidad. Valoración última</b> . . . . .	116
4.1. Perfil de lector. Correspondencia con León Sánchez Cuesta . . . . .	116
4.2. Un lugar propio: la imagen despojada del poeta . . . . .	141
<b>PARTE II. EL EXILIO COMO CULMINACIÓN DE UN DESTINO</b> . . . . .	147
<b>Capítulo 1. Hacia la nueva morada</b> . . . . .	149
1.1. Primeros pasos . . . . .	149
1.2. Encuentros y desencuentros. Vida cotidiana en México D.F. . . . .	157
1.3. Primeras actividades. Vuelta a la poesía . . . . .	167
<b>Capítulo 2. Las raíces del Verbo</b> . . . . .	191
2.1. Primer ciclo poético . . . . .	191
2.2. Esencialismo y desmaterialización. El encuentro con Larrea . . . . .	205
2.3. La memoria como irrupción iluminadora . . . . .	219

<b>Capítulo 3. Segundo ciclo poético</b>	237
3.1. Desasimiento biográfico y búsqueda de sentido	237
3.2. Retorno a los orígenes y nuevas transferencias del yo	254
3.3. La renuncia como paciencia y tiempo de espera	270
<b>Capítulo 4. Vida y obra: el revertir de un proceso abierto</b>	291
4.1. Exilio y nuevas pautas de lectura. <b>La Selección de 1959</b>	291
4.2. Relaciones con el medio literario	299
4.3. Poesía y música	313
<b>Capítulo 5. Tercer ciclo poético. La palabra como materia liberada</b>	325
5.1. El cuerpo, paisaje de la mente	325
5.2. Lenguaje, Pensamiento, Poesía. <b>La Biblioteca del escritor</b>	340
<b>Capítulo 6. Imágenes de la metamorfosis</b>	370
6.1. Escritura de sombras	370
6.2. Ciencia y poesía	385
6.3. <b>La relación con María Zambrano</b>	389
<b>Capítulo 7. Muerte del cuerpo, resurrección de la palabra</b>	404
7.1. Ética y abolición de la autoría	404
7.2. La aproximación a Oriente	414
7.3. Un espacio abierto a la interpretación	424
<b>PARTE III. CONCLUSIONES</b>	444
<b>APÉNDICE</b>	463
<b>Apdo. I. Documentación personal</b>	464
<b>Apdo. II. Correspondencia</b>	466
<b>Apdo. III. Libros adquiridos en Alemania por Emilio Prados</b>	468
<b>Apdo. IV. Peticiones al librero León Sánchez Cuesta (1925-1936)</b>	474
<b>Apdo. V. Contratos de trabajo y contratos editoriales</b>	480
<b>Apdo. VI. Transcripción de un poema inédito</b>	481
<b>Apdo. VII. Selección de 1959. Proyecto de Obras Completas</b>	483
<b>Apdo. VIII. Dedicatorias de libros enviados a Emilio Prados</b>	492
<b>Apdo. IX. Datos contenidos en los directorios del escritor</b>	494
<b>Apdo. X. La Biblioteca de Emilio Prados en México</b>	496
<b>Apdo. XI. Emilio Prados: Antología Mínima</b>	513
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	527



*"Nadar sabe mi llama el agua fría  
y perder respeto a ley severa"*

**Francisco de Quevedo**

*"Como algunas flores hermosas, agradables a la  
vista, pero sin aroma, así son las bellas palabras  
que no producen fruto alguno en la práctica"*

**Buda, Dhammapada**

*"Todo aquel que cae tiene alas"*

**I. Bachmann**

*"Y vine a parar escribiendo muchísimos poemas"*

**E.P., carta de 13 oct. 1960**

# INTRODUCCIÓN

*"La obra de arte se construye, pues, mediante una abstracción, y esta abstracción es más o menos íntegra, más o menos fácil de determinar, según que los elementos que han sido tomados de la realidad sean porciones más o menos complejas de ella."*

Valéry, *Varieté*

Hablar de Emilio Prados desde la perspectiva abierta a la que nos invita la propia complejidad que impregna su biografía y su obra, supone replantear las bases mismas de teorización sobre las que se ha asentado el "plano fijo" en el que parece haber quedado anclada, a más de 30 años de su muerte, la imagen oficial del poeta. Aunque en un primer momento pensábamos circunscribir el tema de nuestro trabajo al periodo que va de 1939 a 1962, incluyendo sólo un breve capítulo inicial que debía revisar de forma rápida algunos aspectos esenciales de la etapa española (importante para entender las bases sobre las que se asienta la obra del exilio), diversas circunstancias nos han aconsejado ampliar el espacio de investigación al conjunto de su trayectoria creadora. No es posible penetrar en la creciente dificultad hermenéutica que caracteriza a la obra de madurez sin cuestionar previamente ciertos lugares comunes que, a fuerza de repetirse, han determinado de forma restrictiva la justa valoración de su rico mundo creativo.

El progresivo hermetismo de su escritura última es el resultado de una práctica artística que excede con mucho la idea que se nos ha dado del escritor a partir de ciertos clichés gestados durante su juventud, y especialmente en el periodo de la guerra civil española. Nos referimos a los tópicos a través de los cuales se ha ido consolidando la lectura más aceptada de su obra: el del poeta angélico e intuitivo y el del compromiso político, entendidos en un sentido simplificador y unidireccional.

Ambas imágenes vienen a ocultar dos aspectos centrales de su personalidad, que van a culminar, con especial protagonismo, en la etapa mexicana: la profunda raíz intelectual, producto de una firme vocación filosófica, de la que parten sus intuiciones, y el carácter de inmolación personal, cargado de connotaciones morales y religiosas, que singulariza su idea de compromiso.

Otra cuestión que convenía tener en cuenta a la hora de abordar el corpus de la obra realizada en el destierro, y que nos decidió a optar por la postura indicada, es el tema de su relación, siempre conflictiva pero muy intensa en los años españoles, con la generación del 27. Ligado a la misma desde la primera juventud por amistad y formación, el poeta mantuvo siempre, de forma insegura en los primeros años y mucho más claramente al final de su vida, una actitud de inconformismo con la particular idea de creación propiciada por algunos de los miembros del grupo. Una idea que, replegándose sobre sí misma en nombre de una determinada concepción del rigor y la calidad literarias, pronto acabará constituyendo el estilo más reconocido y plausible del grupo, a partir del cual se juzgarán los éxitos o los fracasos del mismo. Esta delegación generacional, que venía a clausurar muchas de las expectativas puestas en marcha por las vanguardias, explica el progresivo alejamiento de Prados (aunque su caso no fue único) de unos planteamientos artísticos en los que difícilmente encajaba su forma, esencialmente activa y por tanto siempre "incorrecta" en relación con cualquier canon, de entender la poesía.

Desde esta perspectiva adquiere sentido su persistente actitud esquivada con respecto a determinadas actividades del grupo, y sobre todo el definitivo y voluntario aislamiento último. Si en muchas ocasiones esta incompatibilidad, que ocultaba distintas concepciones de la práctica literaria, se resolvió como amistosa entente cordial, lo que advertimos en su obra de madurez es la progresiva asunción de ese desacuerdo, en búsqueda cada vez más consciente y autoafirmadora de ese territorio propio, marcado por la soledad y la autorrevelación interior, en el que su escritura había venido indagando desde el principio. No cabe, por tanto, interpretar como ruptura el salto expresivo que supone el exilio (difícilmente aceptable para los que tratan de leerlo desde los límites de su generación), sino como consecución final de una autonomía que lucha por manifestarse desde los primeros libros.

Nuestro trabajo queda concretado así en **dos partes**. En la **primera** proponemos una retrospectiva que, aunque sigue en líneas generales el curso de la obra hecha en España, trata más bien de ahondar en determinados elementos que sirven de puente al posterior desarrollo de su poesía. Más que una visión ordenada y diacrónica, lo que nos interesaba era aislar y estudiar en su origen esos factores desencadenantes. La necesidad de restituir al terreno de lo significativo cuestiones tratadas con frecuencia como simples anécdotas biográficas, así como el deseo de poner en claro la especificidad, la coherencia en último término, de la que surge la obra pradiana, nos lleva a *revisar* aspectos centrales de la primera etapa, referidos sobre todo a la conformación de su personalidad y de su escritura. Como punto de partida planteamos una reflexión sobre el concepto de *compromiso* que, acuñado al final del periodo español y restringido al estricto significado político que adquirió durante la guerra civil, ha ido repitiéndose mecánicamente, ocultando y desvirtuando significados básicos de su obra anterior y posterior a dichos acontecimientos. Sólo despojándolo de adherencias externas, y reconociendo el marcado carácter diferenciador de su escritura, tendremos acceso a ese otro Prados insólito y disidente, atrapado siempre en el lenguaje primordial de la presencia; al poeta, capaz de sumergirnos en las oscuras aguas, fecundadoras en virtud de su propia ambigüedad y secreto, de lo humano. El poso que dejaron, en su carácter y en su concepción de la obra literaria, la educación institucionista y los movimientos romántico y expresionista alemanes, así como los acuerdos y desacuerdos con la estética generacional, son objeto igualmente de un detenido análisis. Cerramos este bloque informativo con un amplio apartado dedicado a valorar la incidencia que tuvieron en él las vanguardias europea y española, cuya evolución seguimos a través de la correspondencia que mantiene entre 1925 y 1936 con el librero madrileño León Sánchez Cuesta.

La **segunda parte** está dedicada exclusivamente a los años (más de un tercio de su vida) del exilio en México. Exponemos allí detalladamente un recorrido por la obra que realiza en esos años; una etapa que, con pocas excepciones, no ha recibido la atención que merece, y cuyo desconocimiento y creciente dificultad de intelección han contribuido a afianzar *la imagen primera del poeta* a la que hemos aludido. Los tres grandes ciclos en que la dividimos, nos permiten seguir el hilo de una reflexión cuyo marcado tono metafísico no oculta la honda preocupación humana en la que el escritor indaga incansablemente. Tratamos de poner de relieve el cúmulo de temas e intereses en que nos implica esta

parte de su obra. Nos hemos dejado llevar más por las sugerencias que permiten facilitar algunas claves de comprensión, que por el intento de otorgar un sentido concreto al permanente dinamismo conceptual en que nos envuelve la palabra del escritor.

Las **notas** al texto y el **capítulo final de Bibliografía** (en el que recogemos las obras manejadas en el curso de la investigación), completan la totalidad del trabajo.

Hay que hacer mención también del **Apéndice**. En él ampliamos muchas de las informaciones que damos en el texto central, desde el cual remitimos allí siempre que es necesario. Dedicamos en sus páginas un apartado a ofrecer la **relación de libros** que Prados adquirió a lo largo de su vida. La reconstrucción de sus **Bibliotecas española y mexicana** nos ha permitido tener acceso a muchos datos desconocidos hasta ahora, arrojando información de primera mano sobre la conformación de sus gustos y pensamiento. El contenido de estos fondos bibliográficos, y la repercusión que tuvieron en su propia labor creadora, merecen una atención especial en uno y otro capítulo de nuestro trabajo.

Figura también en el Apéndice una **relación de la Documentación personal** del escritor (partida de bautismo, diversos nombramientos de la República, documentos expedidos en México: carnet, pasaportes, etc.), y de la **Correspondencia** que hemos conseguido rescatar. Ambas relaciones se analizan en su lugar correspondiente. Damos cuenta especialmente pormenorizada de las cartas a García Lorca, León Sánchez Cuesta, Gerardo Diego, y María Zambrano (todas ellas inéditas), pero hacemos referencia también, cuando lo exige la investigación, al contenido de bastantes otras dirigidas a amigos españoles y mexicanos del poeta (Falla, Jiménez Fraud, Rubén Landa, Luisa Durón, Jomí García Ascot, etc.). Asimismo figura en esta sección una **relación de materiales inéditos** que pudimos localizar en el archivo mexicano del escritor, y que analizamos, con más o menos detalle según su relevancia, en el capítulo correspondiente: manuscritos de poemas no publicados, versiones con importantes variantes de otros éditos, borradores y esquemas con apuntes poemáticos, exposiciones gráficas de su pensamiento, escritos ocasionales, notas de lectura, etc. Entre todo el conjunto, conviene llamar la atención sobre el manuscrito en el que trabajaba el poeta pocos años antes de morir, y que hubiera servido de base (así lo dice en las cartas que escribe a sus amigos) para la preparación de sus Obras Completas. Aunque daba por acabada su Selección (según afirma en algún momento), el

texto que nosotros hemos encontrado sólo abarca una parte importante de su obra. Toda esta documentación, que damos a conocer como primicia en nuestro trabajo, procede de diversos archivos públicos y privados, que citamos en su momento. Digamos finalmente que podemos dar cuenta de todos estos materiales, que figuran en *nuestro archivo*.

Nuestra labor aborda por tanto el conjunto de su obra, aunque como puede advertirse dedicamos bastante más espacio al periodo del exilio, insuficientemente estudiado, como decíamos. Entendemos las dos partes del trabajo (etapa española y etapa mexicana) como un todo cuyos elementos actúan en evidente interrelación cronológica y creadora. Tanto en una como en otra, tratamos de aportar materiales inéditos y aspectos poco tenidos en cuenta, o sencillamente ignorados hasta ahora, por la ya amplia bibliografía pradiana. Hagamos también aquí una aclaración en cuanto al enfoque de nuestro trabajo. Aunque aludimos algunas veces a cuestiones relacionadas con la estilística y la métrica de los poemas, no constituyen objeto central de nuestra investigación, por considerar que estos aspectos, de suma importancia en su obra, han sido analizados anteriormente con detenimiento por otros autores<sup>[1]</sup>. Especial atención prestamos a las relaciones que su poesía (pionera entre los de su generación en el empeño moderno de la reunificación de las artes) establece con otros campos de la creación: pintura, música y pensamiento, sobre todo. Aunque no era nuestra intención volver a repetir lo ya dicho, nos vemos obligados a recordar, cuando es necesario, los datos ya conocidos que permiten seguir, sin peligro de excesivas parcializaciones, el hilo del discurso. Algunos de ellos aparecen aquí matizados o complementados por la perspectiva a la que nos ha conducido la investigación y, en general, la visión de conjunto que presentamos. Revisamos y modificamos también ahora determinados datos y enfoques que ofrecíamos en trabajos anteriores sobre el autor.

En cuanto al **método de análisis** adoptado en estas páginas, debemos confesar que ha venido sugerido más por las necesidades intrínsecas del caso particular que tratamos, que por el uso de una línea determinada o de unas pautas específicas de exploración. Se trataba ante todo de evitar una visión mecánica que, atrapada en determinados principios de la crítica historicista, aplicara una vez más los tópicos generacionales que han impedido en gran parte el acceso, en el más amplio sentido de la palabra, a esta obra. La poesía y la figura del autor rebasan a nuestro entender (sin que esto suponga un estricto juicio de valor a favor o en contra del resto de los componentes del grupo), los presupuestos estéti-

cos de la generación a que pertenece<sup>[2]</sup>. Es la necesidad de "apertura" que reclama su obra, imbricada en una excepcional pulsión creadora que moviliza intereses muy diversos (vitales, literarios, estéticos, lingüísticos, de pensamiento, religiosos, etc.), la que nos llevó al convencimiento de que sólo una rigurosa práctica hermenéutica, ceñida a las peculiaridades del caso que se abordaba, podía arrojar luz sobre una obra paralizada por la crítica en nombre de un deseo de clasificación que ella hace imposible. Basta echar una ojeada a manuales y estudios recientes para ver cómo se le sigue recluyendo (o exorcizando) en el inevitable apartado final de "otros poetas de la generación"<sup>[3]</sup>. Los antidotos que destila contra ese afán clasificatorio, nos parecen hoy una de sus virtudes más evidentes.

Atendiendo a ese eje conductor prioritario, ha sido el propio *acto de lectura*, entendida en los términos puestos de relieve por las teorías procedentes de la llamada "estética de la recepción", el que nos ha ido aconsejando la adopción de una perspectiva crítica u otra, según la etapa, el dato biográfico, el libro, o la secuencia estructural que se tratara de analizar. La amplitud de sus propuestas permite enfrentarse de forma productiva, a nuestro entender, con el reto que suponen obras como la analizada, tachada con frecuencia de intransitable por el propio hermetismo y oscuridad en que el mundo del autor parece querer sumergirnos. La tensión comunicativa que se establece entre lector y texto pasa en su obra a menudo por interferencias que agotan nuestra capacidad de sintonía, pero debemos decir que ha sido precisamente esta dificultad, que nos obligaba a echar mano de distintas fuentes informativas y críticas, la que ha constituido el mayor acicate intelectual en nuestra labor. Es el afán de "dar vida" al texto, del que hablan obras de Béguin, Riffaterre, Lotman, Eco, Barthes, Iser, Paul de Man, Steiner, Gadamer, Lévinas, etc., el que ha ido abriendo perspectivas en nuestro camino. Aparte, claro está, de las importantes contribuciones españolas y extranjeras que ha merecido la bibliografía dedicada hasta la fecha al escritor. Insistiendo en la idea proclamada por la Escuela De Constanza, según la cual los textos literarios no son una "estructura estática", sino documentos abiertos y motivadores de complejos procesos comunicativos, H. R. Jauss escribe: "*La obra literaria no es ningún monumento que manifieste en forma de soliloquio su esencia atemporal. Más bien es como una partitura sujeta a la resonancia siempre renovada de la lectura, que libera al texto de la materia de las palabras y lo conduce hacia la esencia actual*"<sup>[4]</sup>.



No establecemos un cerco crítico sobre el autor que venga a cerrar, o detener, su continua vivacidad expresiva. Por el contrario, hemos querido hacer depender nuestra propia visión de un continuo diálogo con los textos del poeta, pero también -y en esto creemos haber sido fieles a su propio ejemplo- a través de un cúmulo de lecturas que nos ayudaban a ir abriéndonos paso en los intrincados laberintos de su pensamiento. Hemos tratado de mantener un espacio abierto a la reflexión, en el que se reclama muy frecuentemente la presencia de otras muchas voces que la nuestra. En consecuencia, la del redactor no es sino una más, que mantiene el hilo central del trabajo, orienta o arbitra, permitiendo que entren y salgan de él las opiniones de muchas personas que han dedicado gran parte de su tiempo a plantearse cuestiones que también preocuparon al poeta. Compartimos, pues, con todas ellas la autoría de las presentes páginas.

En cuanto al amplio **trabajo de campo** que hemos tenido que desarrollar, y gracias al cual podemos ofrecer hoy los resultados aquí expuestos, hay que decir que ha constituido la parte más ardua, pero no la menos gratificante de nuestro trabajo. La investigación se ha llevado a cabo fundamentalmente en centros españoles y mexicanos. En este último país por Licencia de Estudios para investigación concedida por la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía. Gracias a la misma, y a la amable acogida como investigador visitante en El Colegio de México, pudimos desarrollar nuestro trabajo allí durante el curso 1990-91. Podemos resumirlo así:

#### **Fuentes archivísticas y bibliográficas consultadas:**

- **En España:** Archivo de la Residencia de Estudiantes (Madrid), Archivo de la Fundación García Lorca (id.), Biblioteca Nacional (id.), Hemeroteca Nacional (id.), Hemeroteca Municipal (id.), Archivo Histórico Nacional (id.), Arxiu Historic de la Ciutat (Barcelona), Archivo Manuel de Falla (Granada), Archivo de la Fundación María Zambrano (Vélez-Málaga), Archivo de la Fundación Juan Ramón Jiménez (Moguer), Archivo Narciso Díaz de Escovar (Málaga), Archivo de la Excma. Diputación Provincial de Málaga, Archivo Municipal (id.), Hemeroteca de la Sociedad Económica (id.), Biblioteca de la Facultad de Letras (id.), Biblioteca Cánovas del Castillo (id.), Biblioteca del Centro Cultural de la Generación del 27 (id.).

Bibliotecas privadas: D. Tomás García, D. José Luis Barrionuevo, Dr. Linares Maza, D. Gonzalo Sánchez Vázquez.

- **En México D. F.** : Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México, Archivo Emilio Prados, Archivo General de la Nación, Biblioteca Nacional, Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, Archivo Francisco Sala-Mercedes Díaz Roig, Hemeroteca Nacional, Archivo de la Sección de Literatura del I.N.B.A., Archivo del Fondo de Cultura Económica, Archivo y Biblioteca del Instituto Luis Vives, Archivo Julia Crespo, Archivo Dr. José Puche, Archivo del diario El Nacional, Archivo y Biblioteca del Ateneo Español de México, Archivo Paloma Altolaguirre, Archivo Enrique de Rivas, Fondos de las Editoriales Séneca y Cultura, Fondos de la Revista Cuadernos Americanos, Archivo Jomí García Ascot-M<sup>a</sup> Luisa Elío, Fondos del Patronato Niños de Morelia, Archivo Rodolfo Halffter, Archivo Blandino García Ascot-Pilar Saiz, Archivo Odón de Buen. Bibliotecas privadas: Sr. James Valender, D. Joaquín Díez-Canedo, D. Andrés Henestrosa, D<sup>a</sup> Nina Oliva de Coll, D. José A<sup>o</sup> Matesanz, D. José Puche.
- **Otras fuentes:** Archivo de la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico.

Tanto en uno como en otro país, completamos la información con numerosas **entrevistas** a personas relacionadas con el escritor, a quienes agradezco sinceramente su colaboración. Ofrecer aquí sus nombres haría inacabable esta relación. Los testimonios que nos parecieron más pertinentes están incorporados al texto central; en este caso citamos siempre el nombre de sus autores y la fecha de la declaración. En nuestro archivo figuran las cintas de grabación de estas conversaciones, así como copia de numerosas fotografías del escritor y otros documentos de menor importancia<sup>[5]</sup>.

Debemos señalar también que, en paralelo al recorrido que hacemos por la obra del autor, se abordan aquí a la vez aspectos biográficos y avatares de su mundo privado que iluminan zonas oscuras de su personalidad y de su poesía. Aunque sabemos que en ocasiones pueden resultar irrelevantes o anecdóticos, ayudan en su caso a reconstruir una

obra concebida como radical afianzamiento y rescate de lo humano, por encima de normas o convenciones literarias. Íntimamente unidos a la producción de la misma, otorgan sentido a muchos episodios que la lectura exenta de sus libros no nos hubiera permitido. El deseo de no desligar autor y obra por una parte, y la falta de datos que afectaba a ciertos tramos de su trayectoria vital y creativa, por otra, nos han decidido a incluir bastante información inédita, que he ido recogiendo en España y México, sobre ambas facetas. La contextualización, quizás excesiva, que se advierte en algunas partes del trabajo (sobre todo en lo referente a su formación institucionista, estancia en Alemania y ambientación mexicana de los años 40 y 50), obedece a una necesidad de apoyo que cubriera la falta de datos existente y permitiera dar una idea bastante aproximada del medio en que vivió Prados y que incidió, a veces de forma decisiva, en su labor. Seguir al poeta en sus lecturas, amistades, excursiones por la Selva Negra o Múnich, barrios de Málaga, episodios de la guerra civil, o por sus paseos y actividades cotidianas en el largo periodo mexicano, no ha sido una de las partes menos provechosas de nuestra labor.

Finalmente, es necesario que expresemos nuestro agradecimiento a las siguientes instituciones: Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, y Departamento de Filología Española II y Teoría de la Literatura de la Universidad de Málaga. Debemos especial reconocimiento a D. José de la Calle Martín, director del trabajo; gracias a sus orientaciones y constante apoyo, nuestra labor pudo concretarse en el resultado final que presentamos. A ellos habría que sumar la larga lista de amigos cuyas sugerencias han contribuido en gran medida a ampliar el punto de mira de esta investigación. Si hay una línea prioritaria en ella, ha sido precisamente el permanente clima de diálogo en que se ha desarrollado.

Queremos también dejar constancia de nuestro agradecimiento a las innumerables personas que nos prestaron ayuda en España y México para escribir estas páginas. Muchos de ellos son verdaderos coautores de las mismas. Sus testimonios personales constituyen un documento vivo que ha ido añadiendo complejidad y nuevos matices al enfoque del que partíamos. Esperamos no haberles traicionado al reproducir aquí algunas de sus opiniones, dadas en amistosa conversación.

Pedimos igualmente disculpas por los posibles desenfoces que pueda haber causado la repentina incursión en terrenos que, sin ser de nuestra especialidad (arte, filosofía, ciencia, religión...), nos hemos visto obligados a transitar por necesidades intrínsecas al trabajo.

## NOTAS

- [1] Es verdad que las peculiaridades formales y estructurales de la obra de Prados están muy lejos de haber sido agotadas por la crítica, y que siguen solicitando el estudio de conjunto que merecen. *Conf.* esencialmente la tesis de Sanchis Banús (1959), *Temas y formas en la obra de Emilio Prados*. Véase también la sugerente lectura que el mismo crítico hace de un texto del poeta, atendiendo a su peculiar uso de los componentes fónicos y morfosintácticos (Sanchis Banús, 1987: 12-25). Véanse igualmente, A. E. Debicki (1968) y V. R. Lombardi *Estudio sobre Jardín Cerrado* (tesis), Universidad de Puerto Rico, 1974. El sistema de formalización simbólica ha sido analizado en profundidad por H. K. Greif (1980) y por Elena Reina (1988).
- [2] Obviamos a lo largo del presente trabajo la ya enojosa disputa en torno a la legitimidad o no del concepto de "generación del 27". Cabe recordar, sin embargo, el acertado criterio de Angel González al decidirse por la denominación más neutra de "grupo" en el que desde luego encaja mejor el caso particular de Prados. El término de generación, acuñado a posteriori como ha señalado Soria Olmedo (*Lecturas del 27*, Granada 1980, pp. 83-97), venía a privilegiar desde dentro una lectura muy concreta (y en gran parte interesada) del primer momento del grupo. La operación sancionaba, ya en la teoría, un territorio que se consideraba propio, pero en el que de hecho convivían poéticas contrapuestas.
- [3] En realidad lo que se sigue haciendo en gran medida es repetir mecánicamente un criterio conformado muchos años antes. *Conf.* Ángel del Río, *Historia de la Literatura Española*, II, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1948-1963, pp. 343-346, y Torrente Ballester, *Panorama de la Literatura Española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 400.
- [4] H. R. Jauss, "Literaturgeschichte als Provokation", citado en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (ed. ), México D.F., UNAM, 1987, pp. 316-317.
- [5] La amplia cantidad de materiales citados aquí han contribuido a enriquecer nuestra investigación, y completan, o modifican, muchos puntos de vista mantenidos por la crítica pradiana hasta el presente. Debemos advertir, sin embargo, que la naturaleza de la visión de conjunto que ofrecemos, impide agotar los resultados que se derivarían del análisis concreto, *in extenso*, de muchos de estos valiosos documentos. Estudios posteriores permitirán sacar conclusiones más pormenorizadas de los mismos.

# PARTE I

*"Presiento que la pobreza es mi destino, pero  
seré pintor y seré pobre"*

**Van Gogh, Cartas a Theo**

*"Todavía no amaba, pero amaba el amor [...]  
Buscaba qué amar amando el amor"*

**San Agustín, Confesiones**





El mayor error que la crítica, con raras excepciones, ha cometido con la poesía que Prados escribió en España a partir de 1930 es verla en términos de mero compromiso político, confundiéndola miméticamente con la labor durante esos años de otros miembros de su misma generación literaria. Su voz se delega conscientemente en favor de unas concretas circunstancias políticas sólo a partir de 1936, cuando el país se ve envuelto ya en un clima de guerra inevitable. En rigor su "poesía comprometida" (en el sentido de instrumentalizada en favor de una causa) abarca exclusivamente el tramo de su obra que va desde el estallido de la guerra civil hasta el final de la misma, y que sería reagrupada en la edición póstuma de sus *Poesías Completas*<sup>[1]</sup> bajo el título de *Destino fiel*, nombre de un manuscrito que el autor prefirió dejar inédito y que en 1937 le había valido el Premio Nacional de Poesía.

El manuscrito de *Destino fiel* sigue siendo una incógnita no dilucidada en la bibliografía de Prados. El escritor agrupaba en él su poesía de guerra siguiendo su propio criterio. Tras recibir el Premio Nacional, el poeta cede el importe económico del mismo al gobierno para sufragar gastos de guerra, retira el original y evita su publicación. Por declaraciones suyas sabemos que durante el exilio en México tuvo la tentación de destruirlo, pero no llegó a hacerlo. Blanco Aguinaga debió manejarlo, contando con su permiso, para la preparación de *PPCC*, edición que reúne bajo ese título ("*siguiendo su deseo*", según se advierte en el Prólogo) los poemas escritos durante la guerra que el editor agrupa en tres apartados. ¿Había sido "corregido" el manuscrito por el autor? Los trece años que separan su muerte de la publicación final del libro, y las propias declaraciones de sus últimos años (a veces contradictorias, lo que demuestra la relación de amor-odio que mantenía con esa parte de su obra), nos han dejado sin saber cuáles hubieran sido sus criterios personales a la hora de dar a conocer el volumen. Trataremos de concretar este tema más adelante. La criba de su poesía comprometida que lleva a cabo en la *Antología* que preparó para Losada (1954) no deja lugar a dudas de la animadversión que sentía en esas fechas por esta parcela de su obra.

Embarcado en la aventura personalísima de su poesía última, Prados parece querer echar tierra sobre un periodo de su vida que considera manipulado (el único, por cierto, en el que su figura había conseguido, a través de la difusión de unos poemas que andaban "de boca en boca", una gran popularidad). Esta preocupación por romper con la imagen

simplista de "poeta de la guerra" está presente en su actitud desde la llegada a México, y es lo que explica su apartamiento de los círculos oficiales del compromiso que seguían concibiendo la lucha política en un sentido en el que ya no cree. En efecto, "su lucha" futura iba a ir por derroteros bien distintos. Entre los papeles del poeta que manejamos en México no pudimos encontrar ningún rastro del original de *Destino fiel*. En cualquier caso, es de justicia reconocer que la edición de Carlos Blanco **salvaba** para el lector una parte decisiva de su obra, que quizás hubiéramos tenido que dar por perdida definitivamente.

Basta revisar la bibliografía que se le ha dedicado hasta el presente, para comprobar cómo una inmensa mayoría de ella trata sobre el periodo español del poeta, el que va de su primer libro, *Tiempo* (1925), a *Cancionero menor para combatientes* (1938). Si bien es verdad que esta parcela de su obra ha merecido bastante atención por parte de la crítica, al menos en lo que respecta a datos externos, también lo es el hecho de que los estudios han tendido a aplicarle los patrones emanados de un discurso crítico esencialmente sociológico con el que se analizó la producción de guerra de otros miembros de su generación (pensamos sobre todo en Alberti), cayendo en una especie de paralelismo mecanicista que en nada ha contribuido a aclarar su caso propio. Particularidad que sí quedaría mucho más expresa en años posteriores, cuando la distancia y su propio rumbo personal lo autoafirman en su voz propia, desligada definitivamente de un asidero ideológico desde el cual interpretarle. Y es precisamente aquí cuando comienza el olvido.

Paralelamente a su propia obra poética, Prados lleva a cabo durante la guerra una importante labor como editor y antólogo (recuérdese el *Homenaje al poeta Federico García Lorca contra su muerte*, Valencia 1937, o la selección del *Romancero general de la guerra de España*, id.), participando, junto con Serrano Plaja y Gil-Albert, en la preparación del "II Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la cultura" y colaborando en emisiones de radio y en diversas instituciones públicas. Todo esto ayudaría a labrar esa **imagen pública** de la que hablamos. (Vid. en **Apéndice. Apartado I** la documentación que encontramos en su Archivo Personal de México, que aclara su actividad en distintas instituciones culturales durante esos años y su relación y colaboraciones con el gobierno de la República).

En cualquier caso la valoración de la poesía que escribió entre 1936 y 1938 parte de las mismas fechas en que se escribe, y contrasta con la escasa atención que habían merecido sus dos primeros libros: *Tiempo*, 1925, y *Vuelta*, 1927. Las críticas, en general poco favorables, que recibieron estas obras explican que el autor dejara sin publicar, o diera a conocer muy parcialmente, los libros (más de una docena) que escribió entre esas fechas. Después de su muerte, y sobre todo a partir de la publicación de *PPCC*, en que se restituía en gran parte el corpus total de su poesía, el tema de la guerra ha seguido siendo el principal *leit-motiv* que ha movido a la mayoría de los acercamientos críticos a su obra. Hay que decir, sin embargo, que, tras la visión globalizadora que permitían las *PPCC* -completadas por los estudios llevados a cabo por sus editores, Blanco Aguinaga y Carreira-, han surgido en años posteriores nuevas lecturas (Greiff, Ellis, Sanchis-Banús, Hernández, Valender, etc.) que, abordándola desde distintos enfoques, contribuyen a descargarla de las retriaciones a las que hemos aludido. El escaso interés prestado a los libros que publica durante el destierro quizás explique ese cliché inalterable de escritor ligado a los ideales de la República que durante el conflicto armado iba a convertirse en uno de los nombres más significativos de la resistencia.

Por otra parte la falta de atención a los aspectos **diferenciadores** que comienzan a conformarse ya en sus primeros libros y que, a la larga, van a constituir el eje central de toda su escritura, y la división en etapas o periodos cerrados en que se suele encasillar su obra, han fomentado una visión fragmentaria de la misma que impedía esa necesaria **lectura totalizadora** capaz de ensamblar en un discurso unitario la coherencia temática y formal en la que se mueve.

Como hemos apuntado, la profundización en los aspectos parciales se ha centrado fundamentalmente en el "periodo culminante" de la guerra, a partir del cual se ha tratado de interpretar los libros anteriores, haciéndolos partícipes de unas características muy marcadas y en gran medida coyunturales. Esta focalización, y el sistemático olvido de la obra americana (que abarca más de la mitad de su producción), ha contribuido a empobrecer una obra de intenciones mucho más universalizadoras, velando aspectos centrales del profundo compromiso -tanto en el plano humano como en el específicamente literario- en que se mueve. Era esa limitación de perspectiva la que Prados, finalmente, rechazaba por considerarla demasiado escorada hacia un solo aspecto externo de su poesía. Ya veremos

el sentido que su obra otorgará en el destierro al concepto de compromiso, ligado siempre en su caso a la idea de comunicación, o mejor "comunidad", como él prefiere llamarla.

La lectura que ofrecemos del periodo español en esta primera parte de nuestro trabajo, se apoya en el deseo de corregir esa perspectiva, y en la necesidad de **insertar** dicho periodo en la significación que se deduce del análisis global de su obra. Nada más peligroso que seguir fragmentando la misma en compartimentos estancos. Sólo la visión de conjunto permite rescatar el alcance real de un pensamiento en el que **compromiso** y **mística** se nos presentan, desde el principio, como dos caras de la misma realidad, y no como elementos contrapuestos o diferenciados. Serán las circunstancias externas las que hagan que uno u otro pasen a un primer plano, pero siempre desde el fondo interactivo que mueve a ambos.

Advirtamos, finalmente, que la falta de conocimiento de los escritos personales (cartas, declaraciones, notas biográficas y personales, apuntes de poética, etc.) que dejó al morir, y su creciente tendencia a apartarse de lo público, han contribuido sin lugar a dudas a oscurecer más aún su caso. En los últimos años Patricio Hernández ha reunido fuentes de diverso origen para ofrecer una aproximación a la correspondencia. Aunque en su recopilación sólo está representada una pequeña parte de la misma, permite ya adivinar, justo es reconocerlo, una primera visión de conjunto. Como se puede advertir, nos valemos repetidamente de ésta, y de otras fuentes, a lo largo de este trabajo. La gran cantidad de **material documental** que poco a poco comenzamos a conocer, constituye un punto de apoyo precioso para acceder a las claves nodulares que el hermetismo empecinado de su poesía tiende a ocultarnos. La progresiva aportación de datos sobre su vida y obra abre nuevas vías para una valoración más justa de la misma. Aunque hemos de señalar que la recopilación total de estos materiales está muy lejos aún de ser una realidad. Es una labor que, a nuestro entender, no depende de la buena voluntad de un crítico aislado, sino que debería abordarse con la sistematización y la efectividad que sólo permite un equipo de investigación constituido al efecto.

## 1.2. LA GESTACIÓN DE UN NUEVO ESTADO DE CONCIENCIA: PRINCIPIOS DE LA PEDAGOGÍA INSTITUCIONISTA

*"El carácter es el destino"*

**Heráclito**

Cuando publica sus primeros textos, unas traducciones de poesía oriental en la revista *Ambos* (Málaga 1923), Emilio Prados contaba ya con la rica experiencia intelectual y humana que había ido adquiriendo a lo largo del tiempo transcurrido desde 1914, fecha en que comienza su primera formación en la "Pequeña Residencia", hasta su instalación tres años después en la Residencia de Estudiantes.

Su dificultad para la integración escolar había quedado ya de manifiesto en los dos años de enseñanza secundaria que cursó en el Instituto de Málaga, hoy "Vicente Espinel", entre 1910 y 1912; es el mismo centro en el que años antes había hecho su ingreso Picasso, y en el dos años más tarde estudiaría su bachiller Severo Ochoa (Ver **Apéndice. Apart. I**). Su rechazo del viciado ambiente estudiantil resulta bien elocuente en este testimonio tardío:

*"Mala enseñanza, injusticia [...], lucha con la perversión de los compañeros [...] y golpes contra los que se negaban a seguirlos en sus brutalidades [...] Las faltas a clase estaban consideradas como un signo de virilidad. Alguna vez que intenté vencer al grupo que delante de la puerta de la clase obstaculizaba la entrada a ella, fui arrojado por las escaleras a empellones, rodando hasta el patio en medio de los gritos de mofa y la risa general. Casi a diario había un incidente grave entre los compañeros. La moral no existía. Se debía faltar a clase o no se era hombre."*<sup>[2]</sup>

Ante su creciente inadaptación, la familia decidió su traslado a Madrid.

Hemos podido localizar una carta de Alberto Jiménez Fraud a D. José Castillejo, fechada el 9 de julio de 1913, en la que, entre otros asuntos, le hace una serie de consultas relacionadas con las actividades de la recién creada Residencia de Estudiantes. (Ver

**Apéndice. Apartado II).** Expone sus ideas siguiendo un orden numérico. En el punto 4, leemos:

*"4º y de mayor interés. D. José Prados, de Málaga, dueño de un importante establecimiento de muebles, desea dar a un hijo suyo de 16 años una educación buena y larga para que dentro de 6 u 8 años pueda colocarse al frente del negocio. Ya hablamos de esto con Villalba y el Sr. Cossío y parece que aconsejaban que fuese primero a Inglaterra para tomar clase de dibujo y las demás artes relacionadas con el mueble. Al cabo de estar algún tiempo allí, según que sus aficiones fueran más artísticas o comerciales podrá continuar su educación en Francia o Alemania. El padre sólo espera las noticias de U. para llevarle a Inglaterra y dejarle colocado. Es de gran interés que esto nos saliera bien porque la inteligencia y buena voluntad del padre se pondrían a nuestro servicio para estas cosas del Patronato, Residencia etc..."* (los subrayados son suyos)<sup>[3]</sup>

Aunque el emisor comete algún error (confunde el nombre del padre y la edad del chico, que no tenía 16 sino 14 años), parece referirse claramente a Emilio Prados. Su hermano Miguel tenía entonces 19 años, estaba en la Residencia y estudiaba ya Medicina. Como vemos, tras el fracaso del Instituto y preocupado por sus problemas de salud, el padre piensa darle una educación que le permita después hacerse cargo de su propio negocio. Sus planes quedan muy matizados por las precisiones de Don Alberto. El tiempo demostraría lo lejos que estaba Emilio de asumir propuestas como esta. Años después apoyaría una huelga que hicieron los trabajadores de la empresa del padre, "Prados Hermanos, S.A." ("Proveedores de la Real Casa", como puede leerse en el membrete de sus cartas comerciales). La carta hace ver también el carácter eminentemente pragmático del director de la Residencia, que trata de ganarse la confianza de una determinada burguesía liberal. Actitudes como la suya hicieron posible la materialización de un ideario pedagógico que contaba con una fuerte oposición entre ciertos sectores del poder. Refiriéndose a esta capacidad estratégica, Joaquín Xirau (1969: 53-54) subraya el papel central que cumplió el secretario de la Junta para Ampliación de Estudios: las dificultades pudieron vencerse -dice- "*gracias a la habilidad de Castillejo, que aprovecha, en los azares de la política ambiente, todas las coyunturas favorables*".

Por referencias de Rubén Landa, sabemos que Emilio Prados ingresó en el "Grupo de Niños" de la Residencia, ubicado en Fortuny 14, en octubre de 1914<sup>[4]</sup>. El internado estaba dirigido por Luis Santullano. Las clases de esta institución (embrión de lo que sería el futuro Instituto-Escuela) se daban en el centro que dirigía Manuel García Morente en Miguel Angel, 8<sup>[5]</sup>. Según Landa, éste consideraba a Prados como su mejor alumno. "*Casi todos aquellos jóvenes -dice- vivían en un pabellón especial y con ellos Juan Ramón Jiménez*". En este centro tuvo por compañeros a Pepín Bello, Justino de Azcárate, Gustavo Pittaluga, Diego Angulo, Pepe García Rodríguez y León Sánchez Cuesta, entre otros. Los exámenes se realizaban en el Instituto de San Isidro (Santos Torroella, 1992: 50). Allí hizo sus estudios de Enseñanza Media, teniendo como profesores, además de los dos ya citados, a Ricardo de Orueta, Luis Calandre y otros. Ellos fueron la principal correa de transmisión de las ideas institucionistas. Santullano, uno de los discípulos más fieles y notables de Cossío, había estudiado pedagogía (es autor de un precoz ensayo sobre *La educación moral*) y obtenido una ayuda de la JAE para ampliar estudios en diversos países europeos. Desde Málaga, años después, el poeta seguirá recordando su relación con el profesor; en México ambos prestarán sus servicios en el Instituto Luis Vives. Luis Calandre también había sido becado por la misma institución para completar estudios de medicina. Orueta, escultor e historiador del arte, amigo de Alberto Jiménez-Fraud desde la adolescencia, pertenecía a la llamada "Peña de Málaga" de la Residencia, y fue el encargado de organizar las excursiones a los alrededores de Madrid. Con sus maestros lo vemos frecuentar el Museo de Ciencias Naturales, interesado por el conocimiento de la Botánica y la Biología, profundizando en la observación directa de la naturaleza que ya había iniciado en los alrededores de Málaga.

Pero la figura que influye de manera decisiva en la primera formación del poeta es, sin duda, García Morente. Del círculo de Ortega, formaba parte de la *tercera generación* estrechamente vinculada al pensamiento de Giner y sería uno de los pilares básicos del grupo de pensadores de la **Escuela de Madrid**. Como advierte J. L. Abellán (1989: 253, 5/I) a propósito de la relación entre el intelectual y la cultura, era de los que se inclinaban por la concepción «vertical», en la que el intelectual es un líder, un jefe espiritual o un *magister*<sup>[6]</sup>. Había estudiado el bachillerato en Bayona (Francia) y conseguido la licenciatura en Filosofía por la Universidad de París donde fue alumno de Bergson. Amplía estudios con una pensión de la Junta en Alemania, especializándose en

la corriente neokantiana y gana la cátedra de Ética en la Universidad de Madrid en 1912. "*Su principal acción filosófica era verbal y directa*" (Marías, 1948: 125). Traductor del pensamiento alemán (Husserl, Kant, Spengler), fue convirtiéndose en un convencido adepto de lo que él mismo llamó «ontología de la vida». Su filosofía establece una distinción entre proceso (el acontecer mecánico y natural) y progreso (apropiación de valores con un último sentido espiritual). En esta línea "*realiza una reelaboración metafísica-síntesis de Heidegger y Ortega- que le lleva a reivindicar un retorno a la ontología para el siglo XX*" (Abellán, *ib.* 236-237).

A lo largo de su vida, Prados habla de su afinidad con el maestro y reconocerá el influjo moral e intelectual que ejercieron sus lecciones en el periodo de su primera formación, como ha puesto de relieve Blanco Aguinaga (1960: 11). Él lo abriría a una concepción humanista de la cultura en la que se entrecruzan el interés por la filosofía, la literatura, la estética, la pedagogía y la ciencia, y lo introduciría en la lectura reflexiva de los autores (Platón, Parménides, Heráclito) que iban a orientar, de forma determinante, su trayectoria posterior. Ya en la Residencia, el estudiante recompondrá su imagen (gafas redondas de montura negra y traje oscuro) siguiendo el sobrio modelo del pensador. El tremendo trauma psicológico de la guerra civil, lleva a García Morente a la conversión al catolicismo y acaba ordenándose sacerdote en plena contienda. Una suerte que no anda muy lejos de la que años después correría su discípulo, a pesar de que Prados no renunciará nunca a ese laicismo moral y espiritualista gineriano al que siempre se mantuvo fiel<sup>[7]</sup>.

La huella que deja la educación institucionista en él constituirá el rasgo más permanente de su personalidad, y acabará arraigando en las mismas entrañas de su concepción de lo que debe ser la obra literaria, indisolublemente unida a unos determinados principios que inspiran su práctica de la vida diaria. Especialmente revelador para entender el espíritu educativo en que se formó el poeta, sobre todo en los años de educación secundaria que cursó bajo la tutela de la Institución, es el artículo de Giner "*Educación y enseñanza*" (Giner, 1973: 85-94). Su metodología, que provenía en gran medida del pedagogo alemán Friedrich Froebel (fundador del sistema de los Jardines de Infancia) se nutre de la corriente filosófica que, a través del siglo XVIII, se remonta hasta el Renacimiento y la filosofía socrática: la que sitúa al hombre mismo en el lugar de elección y considera



que el valor principal del hombre reside en él mismo. El modelo de **pedagogía activa** que propone constituye la base sobre la que se construye la personalidad de Prados y desentraña muchos aspectos de su actividad futura.

Ética y poética, serán ya los dos factores inseparables que van a determinar su actuación y su obra futura. Cuando circunstancias extremas le obliguen a disociarlos lo hará siempre delegando en favor de la opción moral, reafirmando así en el profundo compromiso humano que según sus maestros debía presidir el comportamiento intelectual<sup>[8]</sup>. Las contradicciones existentes entre el ambicioso programa educativo puesto en marcha por la Institución Libre de Enseñanza, y su capacidad para incidir realmente en la sociedad española desde el momento en que logra consolidarse como opción pedagógica práctica, iban a quedar perfectamente ejemplificadas en casos como el de Emilio Prados. La asunción literal de los generosos planteamientos teóricos que recibió en su juventud, encaminados al altruismo y a la búsqueda de la verdad personal, adquirirá en él una fidelidad que sobrepasa a muchos de los modelos de los que parte. La recreación de la utopía educativa institucionista, convertida a la larga en una verdadera **religión personal**, será la constante más permanente que dé sentido a su vida por encima de fracasos y decepciones. Su dificultad para encajar en el programa literario de su generación parte también de esta conciencia de extroversión hacia el prójimo. "*Por ser distinto* -apunta Juan Larrea (1988: 59-60)-, *siempre anduvo Emilio por sus caminos especiales, no acabando de congeniar con sus poetas compañeros [...] Su expresión se volvía hacia sus semejantes, hacia esa razón de pueblo de que él mismo parecía ser efluvio condensado [...] Su facultad conversadora se dirigía hacia el Ser...*"

La herencia del ideario de Sanz del Río, Francisco Giner y Manuel Bartolomé Cossío contribuirá a forjar una visión propia del mundo que se irá modelando a lo largo de sus años como residente bajo la mirada atenta y correctora de sus mentores, Alberto Jiménez-Fraud, García Morente y Moreno Villa, sobre todo. En él encarnará con especial fuerza esa noción central institucionista según la cual "*las ideas no sólo se tienen sino que se viven, porque sólo mediante ellas, como sustentáculo y guía, adquiere la vida sustancia y sentido*" (Giner de los Ríos, 1973: 9). La idea de *texto vivo* en que se apoya tenía mucho de la profesión de fe que caracteriza a los postulados krausistas, anunciadores de "una Buena Nueva" en el momento en que "*la humanidad se disponía a ingresar en su etapa*

*final de armonía y plenitud*" (ib., p. 10). De Giner, que recoge en gran medida el método socrático por vías del *racionalismo armónico*, proceden también nociones teórico-pedagógicas que Prados practicará durante su vida<sup>[9]</sup> y que tomarán cuerpo en su poética:

- a) La distinción entre historia interna e historia externa, interpretada esta última como un mero disfraz de la primera, y
- b) El uso central en todo proceso educativo del *método intuitivo* que exige del discípulo "*que piense y reflexione por sí... que cuestione, que intente, que dude*", y del maestro, convertido en una especie de sacerdote laico, ser "*un espíritu educador que remueve, como la fe, los montes, y que lleva en sus senos, quizá cual ningún otro, el porvenir del individuo*" (ib. p. 105).

El respeto por la verdad del ser y el **desvelamiento interior** a través del conocimiento serán, a partir de esta lección, la constante más significativa de su **práctica poética**. Años después, ya en México, va a reflexionar a menudo sobre la preferencia que tiene para él "*el hombre que todos construimos*": "*Yo siempre he creído que tiene más valor «la edición de un hombre» que el librito que haga*" [...] "*Nunca me negué a entrar en ninguna lucha por lo que creía verdadero*" (Patricio Hernández, 1988: 459, 433 y 470 respectivamente).

La idea de Ser Originario que irá configurándose en su poesía a partir de la observación de la realidad física, y que en el exilio evoluciona hacia una evidente esencialización metafísico-religiosa, tiene su raíz en los textos teóricos institucionistas que proponen una visión del mundo basada en el análisis subjetivo de los contenidos de conciencia para llegar a la captación de la Esencia Primera, razón última de todas las razones particulares y "*principio (entendido no como comienzo, que es el yo, sino como fundamento) de todo conocimiento*" (Jiménez García, 1987: 46). Según apunta Sanz del Río (1985: 66), "*así como Dios es el Ser absoluto y el supremo, y todo ser es su semejante, así como la naturaleza y el espíritu son fundados supremamente en la naturaleza divina, así la humanidad es en el mundo semejante a Dios, y la humanidad de cada cuerpo planetario es una parte de la humanidad universal, y se une con ella íntimamente*". Más adelante (pp. 104-105) matizará que

"el hombre, atento a cultivar y expresar libremente en su obra histórica toda la naturaleza humana, debe desechar el prejuicio [...] de que la naturaleza y el cuerpo son de calidad inferior a la razón y el espíritu [...] El espíritu, en cuanto se reúne en la humanidad con el cuerpo mediante la fantasía, es también órgano del cuerpo, y es en esta razón dependiente de éste, tanto como el cuerpo lo es del espíritu. Ambos deben ser educados, cada cual por su propio mérito, y en su reunión debe sostener cada uno su propio carácter y su parte esencial en el desarrollo del hombre. Porque todo ser y vida finita es y vive semejante a Dios, y digno de Dios, y debe sostener su carácter divino; de consiguiente, también la naturaleza y el cuerpo".

Estas ideas provenientes de la filosofía de Krause, epígono del gran movimiento idealista alemán, tendrían unas evidentes consecuencias éticas en la práctica educativa de la Institución, regida en gran medida por lo que Sanz del Río (*ib.*: 109-111) llamó *Mandamientos de la Humanidad*, compendio de máximas de marcada austeridad moral. A pesar de su clara filiación idealista, Krause matiza algunos conceptos esenciales en relación con las fuentes de las que parte su pensamiento y que conviene subrayar al objeto de nuestro análisis. Para él la diferencia entre panteísmo y panenteísmo (todo en Dios) *radica en el individuo*. En el idealismo puro el individuo pierde su identidad en el *absoluto*; por el contrario, en el racionalismo armónico de Krause lo individual, aunque dentro de Dios, se distingue de él esencialmente. El pensador alemán (que Menéndez Pelayo anatemizó con el apelativo de "*primer sofista oscuro*") cree así haber dado un paso frente a Hegel, "*pero en última instancia, el panenteísmo es un panteísmo parcial, una vacilante conciliación entre teísmo y panteísmo*" (Jiménez García, 1987: 55-56). Es este "idealismo activo" el que quedará reflejado claramente en el pensamiento del poeta. Como señala Angel del Río, la incidencia del Krausismo se proyecta sobre Unamuno, Machado y Juan Ramón, pero también sobre la obra de los poetas de la Residencia: Prados, Moreno Villa y Lorca especialmente<sup>[10]</sup>.

Herederero de esta filosofía, Giner de los Ríos iba a hacer un extraordinario esfuerzo por adaptarla a los métodos pedagógicos que consideraba adecuados a la situación española del momento. Muy pronto se da cuenta de que sus esfuerzos deben encaminarse

hacia la educación de la primera infancia, único camino para construir el *hombre nuevo*, *el hombre interior* que buscaba. No se trataba "de instruir al niño con una serie de conocimientos acumulativos, sino de ayudar a su propia formación como persona libre [...], de inculcarle las formas y criterios para su movilidad en la sociedad en que vive, y sólo subsidiaria y posteriormente, instruirle en los saberes determinados y concretos" (Jiménez García: *op. cit.* 152). El ideal de **educación integral** rige su método de *escuela activa*, basado sobre todo en el desarrollo de la intuición personal que unificaría las distintas etapas de formación que van del niño al adulto. La importancia de esta idea, eje central que vertebra la personalidad de Prados, había sido expuesta ya por Krause en un texto bien explícito: "*Si puede haber algún conocimiento del comienzo de nuestra ciencia, sólo puede ser aquel en el que nos conocemos a nosotros mismos; y de aquí resulta la tarea fundamental para el comienzo de la ciencia humana, la tarea de mirarse a sí mismo o de analizar la intuición del yo*" (*ib.*, p. 196).

Recogiendo estas palabras, Giner transmitirá al ideario de la Residencia de Estudiantes su concepto de que todo cambio en la educación "*ha de venir de adentro*", única forma de combatir la metodología de la enseñanza oficial caracterizada por su falta de "*espíritu interior*" (Isabel Pérez-Villanueva Tovar, 1990: 13).

### 1.3. LA HUELLA DEL MAESTRO

*"Si nadie me pregunta lo sé, si trato de explicarlo no lo sé"*

San Agustín, *Confesiones*

Aunque Prados no recibió la lección directa del maestro, muerto en 1915, sí había conocido desde pequeño el ambiente familiar de los Giner en Málaga, ciudad a la que estaba ligado D. Francisco por nacimiento (Ronda, 1839). Su hermano mayor, Miguel Prados, también visitaba con frecuencia a la familia, y ambos habían tenido la oportunidad de percibir, en las casas de Velez-Málaga y Nerja, la personalidad de Giner. Su sobrino-nieto, el poeta Francisco Giner de los Ríos, nos ha dejado varios testimonios de estas visitas: "*El nadador a veces nerjeño de los años 20, era mi hermano mayor, el poeta malagueño Emilio Prados que venía a este huerto de Alberto Ginés*"<sup>[11]</sup>. Por lo demás,

la herencia de su pensamiento se transmitió por vía directa a través de "la Peña de Málaga" (Gustavo y Alberto Jiménez-Fraud, Ricardo de Orueta Duarte, Francisco de Orueta Estébanez Calderón, José Moreno Villa, etc.), uno de los grupos fundacionales de la Residencia y que sirvió de mentor a Prados durante su estancia en la misma (Sáenz de la Calzada, 1984, pp. 28-36). Está por estudiar con detalle, por cierto, la incidencia, global y particular, que el grupo de Málaga (compuesto por bastantes más miembros que los citados aquí) tuvo en la conformación ideológica de la Institución, y las repercusiones de esto mismo en el contexto malagueño de principios de siglo.

Recordando su ingreso en el grupo preparatorio de la Residencia, el poeta escribirá muchos años después:

*"A causa del fallecimiento de D. Francisco Giner, asisto con mi hermano a reuniones que en la Institución Libre de Enseñanza se verifican en recuerdo del Maestro. Allí conozco a D. Manuel B. Cossío, [y al] Sr. Ricardo Rubio (con la hija del que, más tarde, se casará mi hermano). Estas dos personas influyen mucho en mí [...] En estas reuniones conozco también a los Machado y Juan Ramón [...], Ortega y Gasset, Fernando de los Ríos, Dr. Nicolás Achúcarro, Dr. Lafora, Vicente Viqueira [...]"<sup>[12]</sup>.*

Los testimonios de que disponemos para trazar el **retrato físico y moral** de D. Francisco Giner ofrecen un curioso paralelismo con la personalidad de Emilio Prados, y demuestran hasta qué punto su herencia intelectual y su propia visión de las cosas dejarían una huella indeleble en el espíritu de su paisano y fiel depositario de su ejemplo. A pesar de su relativa extensión, entresacamos algunas ideas reveladoras de la imagen del maestro reconstruida por Ivonne Turín (1967: 189-220) a partir de los testimonios escritos de R. Altamira, S. de Madariaga, J. Pijoan, y A. Jiménez-Fraud. Por nuestra parte añadimos alguna otra fuente, cuya procedencia citamos siempre.

*"Espíritu religioso con un matiz contemplativo y ascético"*, destaca en él la curiosidad por todo lo que le rodea, la austeridad de su hábitat doméstico (*"se contentaba con un decorado monástico"*), su idealismo que le lleva a apartarse de la acción oficial (*"por principio, Giner se mantuvo aparte de la vida política"*), característica esta no siempre

compartida por sus amigos institucionistas, que en muchas ocasiones adoptaron actitudes menos reservadas. *"Sin duda, el sentimiento que se tenía de ser escuchado verdaderamente cuando se le hablaba era el que le valía [...] simpatías tan numerosas y tan rápidas"*. En este sentido, la autora -entrecorrimos sólo las citas literales- resalta el don que tenía para revelar los valores interiores de la persona (*"sabía descubrir lo bueno que cada uno lleva dentro y tuvo el arte exquisito de saber sacar a la superficie lo oculto de cada cual"*), como pone de manifiesto la anécdota que transcribe de J. Pijoan a propósito de su primer encuentro con el maestro.

*"Mientras para Cossío el objeto de la conversación eran las cosas de arte, para D. Francisco yo era el asunto principal de aquella noche. Interpelándome, demostraba un sincero interés en las materias artísticas que debatíamos; pero al mismo tiempo me analizaba y, obligándome a aclarar lo que tenía aún dudoso, me hacía revelar mi insuficiencia. No era el examen de un maestro, ni la pregunta de un confesor; era algo nuevo para mí, cuya eficacia provenía del amor con que compartía mis pobres vacilaciones"*

(Son exactamente las mismas técnicas de acercamiento, basadas en el elemento confidencial y afectivo, que utilizará continuamente el poeta durante su vida. Contamos con muchísimos testimonios, recogidos en España y México, que prueban su capacidad, su tacto, para sacar a flote revelaciones que pertenecen al mundo interior de sus amistades).

En contraste con sus escritos (*"con frecuencia confusos y a veces vagos"*), habla del recuerdo que dejaba su **arte de conversar** (*"los que fueron discípulos suyos no insisten sobre la calidad de sus clases pero dicen siempre la impresión profunda que guardan de sus conversaciones"*), quizá no muy brillante pero lleno siempre de una lección de vida inolvidable. Este gusto por la transmisión directa se basaba en su creencia de que la enseñanza oral permitía un cambio, una respuesta, que la enseñanza escrita ignoraba. Prefería *"que se hallara su pensamiento en la vida de sus alumnos, más bien que en los libros"*. Frente a la lecciones *ex cátedra*, trataba de que las clases estuvieran basadas en un diálogo familiar, práctico y continuo, entre maestro y discípulo, acabando así con *"las explicaciones e interrogatorios del método académico, como igualmente con la solemnidad de nuestros exámenes y demás ejercicios inútiles"*. *"No era un intelectual"*, su imagen estaba

lejos de la del intelectual clásico, e incluso se puede decir que su carácter alimentaba "*cierta desconfianza hacia esa actividad del espíritu en estado puro*". Habría que verlo más bien como **un moralista**, cuyos ribetes de severidad tenían como base la mayor sinceridad posible para consigo mismo, "*una bondad natural que lo hacía interesarse por todos los detalles de la vida de los demás*". La moral, ejercida a veces de forma excesivamente rigurosa, y una actitud que desconfía de la postura intelectual pura (aunque iremos comprobando lo que su antiintelectualismo ocultaba de profundo interés por toda clase de conocimientos), son dos de las constantes más firmes en la vida de Prados. Otro rasgo del carácter de Ginés era la pasión, "*el calor con que abordaba todas las cosas*", aunque también "*tenía gran capacidad para resignarse a lo inevitable*". Juan Ramón Jiménez lo llamó "*fuego con viento*" y "*alegre llama condenada a la tierra*".

Su modelo formativo trataba de potenciar la ética individual, insistiendo más en la educación que en la instrucción: "*es necesario enseñar al niño lo menos posible y hacerle encontrar lo más posible*". Refiriéndose al fracaso histórico de la educación, Giner apuntaba que

*"la concepción errónea que se tuvo del hombre, después de olvidar los sabios consejos de Platón, fue la causa de ello [...] Sólo la inteligencia, en el sentido más intelectual de la palabra, pareció digna de ser educada [...] Mas hoy que la ciencia psicológica revela los estrechos lazos que unen inteligencia, sensibilidad y sentido moral, ahora que esta ciencia afirma la unidad de la personalidad infantil, no es posible contentarse con dar al niño una formación tan parcial"*<sup>[13]</sup>.

En cuanto a la religión, fue, en principio, católico. "*Uno de los más íntimos dolores de su vida fue verse obligado a abandonar la Iglesia de sus mayores en el momento en que los imperativos de su conciencia moral y religiosa le impidieron permanecer en ella. Cristiano a pesar de ello, impregnado del más intenso sentimiento religioso, mantuvo siempre para con la iglesia católica, en aquello que tiene de esencial, una actitud de acendrado respeto*" (J. Xirau, 1969: 34). Su amor por la observación directa de la naturaleza, que se reflejaba en los famosos programas excursionistas de la Institución, traduce ese idealismo deísta que proviene de Krause y que recordaba muy de cerca al del propio

Rousseau: "*Hágase admirar a los niños las estrellas, la naturaleza, el mundo, para que ellos descubran ahí la noción de Dios*". Algo similar encontramos en el cristianismo *sui generis* del poeta malagueño; por encima de cualquier imposición jerárquica su práctica tratará de recuperar siempre el lado esencialmente humano de lo religioso, que, como veremos, bebe en fuentes muy diversas. Reproducimos lo que dice Mercedes Díaz Roig (casada en México con Francisco Sala, hijo adoptivo del poeta), aunque sus palabras corren el riesgo de simplificar en exceso esta problemática: "*Emilio nunca fue católico practicante, aunque sí sentía algo respecto a un Dios muy poco ortodoxo y vagamente cristiano. La verdad es que dudo mucho que el misticismo de Emilio tuviera que ver algo con la religión oficial*". Refiriéndose a la última etapa de la vida del escritor, continúa diciendo: "*No creo que haya duda de su despego del catolicismo; si acaso, como te digo, un Dios muy vago inidentificable con cualquier religión establecida (yo diría que una especie de panteísmo)*"<sup>[14]</sup>.

La misma intención subyace en el interés que los institucionistas mostraron por la **formación artística** de sus alumnos, entendida también en el terreno del arte popular y el folklore. Según Cossío, la vivencia estética es un valor individual que todos llevamos dentro y que puede ser despertada desde la edad más temprana. La idea de lo bello está lejos de cualquier sentido de la suntuosidad o mercantilismo; su sentimiento puro puede ser lo mismo el resultado de una excursión por el campo, de una visita a un museo o de una charla pausada y directa con un hombre que vive en un medio rural<sup>[15]</sup>. Tanto Rafael Altamira como Cossío (1934: 121-164) abogan por despertar la **fantasía** del niño a partir de la observación de restos antiguos o representaciones artísticas reales, para pasar gradualmente, en un segundo estadio educativo, a una mayor sistematización de estas primeras impresiones encaminadas a potenciar los mecanismos intuitivos de la mente infantil.

Este "diálogo necesario" con el arte crea unos hábitos que perdurarán siempre. A este propósito recordemos que en 1925 Emilio Prados escribe a Pepín Bello desde Málaga: "*No te olvides de enviarme el Apolo, por Dios [...] Ya sabes tú lo que es un libro cuando se le toma cariño. Y cuando está uno tan fastidiado como ahora yo, el volverlo a recuperar me daría una alegría muy grande*" (Santos Torroella, 1992: 98). Se refería al libro de Salomon Reinach *Apolo. Historia general de las bellas artes* que, traducido al



castellano poco antes, constituye la primera visión orgánica del arte para los estudios universitarios en nuestro país. El libro, en el que se reproducían centenares de obras de arte, constituyó por lo que vemos un auténtico devocionario estético para el poeta. La anécdota es significativa si tenemos en cuenta que los planteamientos de su escritura van a confluír frecuentemente con los de otros lenguajes artísticos, especialmente el de la pintura, como tendremos ocasión de ver.

Lo mismo podemos decir de la importancia que la pedagogía institucionista, heredera de la "**Naturphilosophie**" romántica, concedía a los aspectos fisiológicos de la educación y al cuidado del cuerpo. Los hábitos deportivos y excursionistas ligados al conocimiento y observación del medio ambiente serán una práctica constante en la vida de Prados. Salinas (1983: 315) habla de *"una especie de eremita a la moderna: ni cueva, ni disciplinas, ni penitencias, no. Ascetismo de aire libre, ejercicios del cuerpo, natación, gimnasia; pero de eremita, el retiro del mundo, la repulsa de la sociedad, contemplación. Y sobre todo, el culto -nunca lo ha renegado- a la soledad"*. Gonzalo Sánchez Vázquez recuerda que hacia 1934 el poeta le regaló un Tratado de Gimnasia Sueca (¿de Miller?) y las continuas excursiones que hacían por los alrededores de Málaga<sup>[16]</sup>. *"Emilio tenía un profundo interés por la naturaleza que le llevaba a leer libros de nivel serio, me refiero a estudios especializados, de biología, botánica, etc. Lo que le interesaba no era la cultura libresca, sino la inserción de las personas en el medio natural. Hoy -dice- se hubiera alineado con los verdes, hubiera sido un ecologista radical"* (conversación, 5-III-93). Evocando la misma imagen Giménez Caballero lo recordará como el *"poeta de apellido ecológico y nombre rusioniano"*<sup>[17]</sup>.

La **música** estuvo también muy presente en la formación de los alumnos de la Residencia. Uno de ellos, el compositor Jesús Bal y Gay (1963: 77-80), señala lo siguiente:

*"La música vivió y fue vivida en la Residencia de todos los modos posibles; conciertos públicos, conciertos privados, conferencias, reuniones de aficionados -ya en el salón, en torno al piano, ya en el cuarto de alguno de nosotros, ante el gramófono- y publicaciones. No se la cultivó allí como elemento más o menos ornamental, sino como elemento estructural de todo*

*un sistema educativo que, al igual que en los demás planos de la cultura, trascendía los límites institucionales [...] La música, al igual que las ciencias, la poesía, la filosofía y las artes plásticas, era parte esencial de la educación de los estudiantes que allí vivíamos, y ello de manera activa, directa, constante".*

Jorge de Persia (1986: 47-63), que recoge este y otros muchos testimonios, ha dado cuenta del papel central que ocuparon las actividades musicales en el programa educativo de la Residencia. Melómanos consumados fueron Jiménez-Fraud y García Morente; gracias a ellos, los alumnos contaron con actividades permanentes y con la presencia de relevantes figuras de la música del momento: Falla, Oscar Esplá, Wanda Landowska, etc. En este ambiente surge el grupo de compositores que va a renovar el panorama musical español: Adolfo Salazar, Bal y Gay, Gustavo Pittaluga, Ernesto y Rodolfo Halffter, Rosita García Ascot, Gustavo Durán, etc. La investigación sobre la música popular y el cancionero español que llevan a cabo Eduardo Martínez Torner y Bal y Gay, iba a pesar fuertemente en los inicios de la generación del 27. Atentos a la actividad de sus amigos, Lorca y Prados servirían de puente en la colaboración que pronto empieza a producirse entre poetas y músicos.

En el caso concreto de Prados, esta experiencia marcará el conjunto de su obra poética, más próxima al ideal sensitivo de la música o la pintura que a la linealidad de significado impuesta por la lengua literaria. El poema se concibe como un espacio órfico que evoluciona, para sugerir más que para decir, por medio de repeticiones y variantes hasta crear una verdadera estructura musical. El gusto por lo popular que había reivindicado el círculo de Falla estará presente en la recopilación de letras flamencas que el poeta lleva a cabo durante esos años. Recordemos que en 1922 el compositor le pide que le envíe un ejemplar del Cancionero de Eduardo Ocón y que reclute cantaores malagueños para intervenir en el Concurso de Cante Jondo que se celebra en Granada<sup>[18]</sup> (Ver relación de cartas a Falla. **Apéndice. Apartado II**). Las páginas de *Litoral* darán también buena cuenta de la hermandad entre poesía y música iniciada en la Residencia. En 1926 Lorca escribía a Fernández Almagro: "*Emilio me ha encargado una colección de libros de canciones populares y romances que pienso organizar en seguida. En ellos saldrá a la luz, por fin, el cancionero granadino*" (Maurer, 1983: 173).

Prados asume **literalmente**, con una fidelidad mucho mayor que en otros artistas residentes, todos estos rasgos de la personalidad del maestro, encontrando en ellos un camino para la realización propia y un instrumento esencial en la búsqueda de su verdad interior. Pero la búsqueda humana conlleva también -y la historia del poeta es concluyente en este sentido- la asunción de esa frase que coloca Stendhal al principio de *El rojo y el negro*: "A la verdad, a la áspera verdad". A lo largo de su trayectoria, lo veremos reproducir una y otra vez los aspectos positivos de este catecismo moral para minorías, pero también los fallos que conllevaba una visión basada en un idealismo humanitarista enfrentado frecuentemente con las aristas de una realidad mucho más dura. Su caso aparece también lastrado por los aspectos que esta orientación pedagógica, en el seno de una sociedad poco acorde con los afanes modernizadores que la inspiraban, no supo resolver. ¿Consigue la Institución -se pregunta Ivonne Turín en la obra ya comentada- imponer un estilo de educación adaptada a la sociedad española naciente y capaz de servir de modelo a una reforma general de la enseñanza?. "Sin injusticia -comenta- se puede responder que no. Aportó procedimientos pedagógicos nuevos [...], sacudió las inercias [...], pero prácticamente no halló solución a las contradicciones de lo bueno y de lo útil en materia de educación".

En todo caso, en la actitud vital de Prados podemos encontrar las mismas **virtudes** y **defectos** que provienen de sus maestros: generosidad y responsabilidad ética muy cercanas a lo religioso, junto con una manifiesta indiferencia hacia las condiciones económicas y prácticas de la vida. Quizá pueda verse aquí también la raíz de algunos defectos que el poeta acusará a veces en su obra (vaguedad, falta de sistematización y una cierta anarquía intelectual, a veces en primer plano), resultado del temor a mecanizar la enseñanza que caracterizó al método puesto en práctica por la Institución. En la constante lucha con el lenguaje que caracteriza a su escritura podemos advertir también los rastros de esa "nostalgia de la oralidad perdida" a la que aspira, por encima de cualquier norma literaria, su poesía. La disconformidad con su propia obra parte de la convicción socrático-gineriana, según la cual el lenguaje constituido acaba convirtiéndose en un discurso enunciativo que **cubre la verdad**. Conversador incansable, buscador de la verdad más que poseedor de ella, Prados estuvo más cerca del método de búsqueda de Sócrates que de Platón, quien acuñó la imagen del filósofo-rey cuyas videncias estaban muy por encima del vulgo<sup>[19]</sup>.

Entre sus últimos escritos figura un testimonio concluyente sobre la huella imborrable que dejó en él la figura del maestro. Nos referimos al poema "*Homenaje*" que cierra, significativamente, la edición de *PPCC* y que según sabemos por declaraciones recientes de Francisco Giner de los Ríos, estaba dedicado a su tío-abuelo D. Francisco Giner<sup>[20]</sup>. Él ha aclarado las circunstancias en que se escribió el poema. Prados lo entregó requerido por los antiguos residentes de México para un número de homenaje al cincuentenario de la Residencia de Estudiantes, que saldría en 1963, después de su muerte. El testimonio de Rubén Landa (compañero del poeta en la Residencia y uno de sus más fieles amigos durante el exilio) que reproduce, no deja lugar a dudas: "*Prados sí tenía conciencia del influjo que recibió de D. Francisco [...], y puede afirmarse que hasta su muerte vivió en lo que podría llamarse «mundo de Giner». Poco antes de morir me dijo de palabra que en su poesía *Homenaje* al escribir «el maestro anterior» se refiere a D. Francisco*". El poema al que nos referimos cierra, acertadamente, la edición de *PPCC*. Al publicarlo, el editor añadió una dedicatoria ("*A la Residencia de Estudiantes*") que no figuraba en la revista:

*Sin palabras, ni gesto, el pensamiento  
se agrandaba: era flor que nos abría...*

*El gran álamo, el único-¿el maestro  
anterior?-, siempre fiel y junto al agua,  
presidía, observaba, era equilibrio  
en cada instante necesario. Allí,  
sobre el canal y casi al pie del puente,  
hacia el lado interior -cerca del alma-  
juzgó y juzga.*

*Una vez, el pensamiento,  
respiración y luz abrió a un muchacho  
oscuro y, por su cuerpo perseguido,  
siendo sol: ¡entró en él a iluminarlo!  
[...]*

Ingresado en 1918 en la Residencia de Estudiantes, Prados consolidará su formación en contacto con el grupo de compañeros que ya empiezan a perfilar el embrión de lo que va a ser una de las más brillantes generaciones artísticas y literarias de nuestro siglo. Serán Alberto Jiménez-Fraud, Moreno Villa y su hermano Miguel los que traten de encauzar su vocación por los caminos de una vida práctica a la que no parece ajustarse demasiado su propia búsqueda.

Jiménez-Fraud, director de la Residencia, había concebido su modelo educativo, apoyado en las palabras de Giner y Cossío, a partir de su propio conocimiento del modelo de Universidad Inglesa representado por Oxford y Cambridge. Sobre este último puede consultarse la reciente monografía de Otero Urtaza (1994). El programa pedagógico de Jiménez Fraud venía a subrayar algunas constantes del ideario gineriano.

*"Queríamos oponer a la interpretación maquiavélica de la sociedad en términos de lucha por la vida, la optimista doctrina de la consonancia, la concordia, la paz entre los hombres, volviendo al ideal estoico-cristiano de una democrática hermandad [...] Creemos que los sentimientos de dignidad personal y la aspiración a la verdad, la bondad y la belleza que toda conciencia cultivada siente, y la necesidad de perfección que el alma anhela cuando se encumbra a esferas superiores de contemplación, responden al destino elevado que a la humanidad corresponde [...] La vida en común entre el que influye y el influido (llamémosles maestro y discípulo) va acumulando un combustible, por medio de la conversación sostenida, que de pronto se enciende en el alma, pues el verdadero maestro lleva consigo un mensaje cuyo objeto no es informar nuestra mente, sino reformar nuestro carácter, utilizando el instrumento adecuado: la conversación [...] En el hombre reside la responsabilidad del cambio, y no en la historia ni en la naturaleza. La historia no es sino el proceso ascendente del progreso moral del hombre [...]"<sup>[21]</sup>.*

Valiéndose de la relación directa de los tutores o "dones", se trataba de orientar al alumno abriéndole al camino más adecuado a sus aptitudes<sup>[22]</sup>. Prados aceptaba difícilmente esta concreción práctica del modelo, esencialmente idealista, que él había captado en el institucionismo. Los desacuerdos, y su propia tendencia a la ensoñación, interfieren su rendimiento académico, de manera que no logra progresar en sus estudios, haciendo sucesivos intentos en las carreras de Ciencias Naturales, Farmacia, Derecho y Letras. Comienzan así las sucesivas huídas a Málaga que, en 1925, acabarán alejándolo de la Residencia.

Sin embargo, la actividad y el ejemplo de Jiménez-Fraud (que en los primeros años del siglo había fundado en Málaga la revista *Gibraltar*, primera publicación que abría las puertas de la ciudad al pensamiento moderno) contribuyeron a orientar la vocación que comienza a despertarse en él de escritor-editor; sobre todo a partir de las colecciones que D. Alberto comienza a publicar hacia 1914, ediciones cortas, muy cuidadas y de sobria elegancia ornamental, en alguno de cuyos diseños colabora Juan Ramón Jiménez<sup>[23]</sup>. Comienzan ahora una serie de desajustes que marcan el cambio definitivo en su vida, y que poco a poco van a ir autoafirmándolo en su enraizada visión moral del mundo. En su *Diario íntimo*, primer testimonio escrito del poeta, da cuenta de las dudas en las que se debate su pensamiento entre 1919 y 1921, movido por una estremecedora necesidad de entrega afectiva que no acaba de encontrar cauces de expresión: primer fracaso amoroso, intentos fallidos de privatizar sus relaciones de amistad, continuas reflexiones autoinculpadoras y refugio final en las actividades que parecen reconciliarlo consigo mismo (excursiones por la sierra de Madrid, conciertos, lecturas de autores como Andreiev, Verlaine, Lamartine). Estas páginas juveniles<sup>[24]</sup>, despiadado autosicoanálisis en el que se entrecruzan las sombras de modelos literarios bien reconocibles (la presencia de *Werther*, sobre todo, y los ecos de libros como el *Diario íntimo* de Franz von Baader, maestro de Novalis), nos abren ya a la que será característica esencial de toda su obra posterior: un marcado tono confidencial, que huyendo de la concreción de sentido que impone la escritura, sea capaz de establecer un contacto directo con el lector individualizado. Sólo en este espacio privado y emotivo puede garantizarse el secreto de la comunión que el autor busca.

A este propósito conviene resaltar aquí, aunque sea brevemente, el decisivo papel que juega en su formación su hermano Miguel Prados. Citada de paso como anécdota biográfica, está por estudiar en profundidad la compleja relación de ambos. Educado en la Institución, el hermano mayor del poeta ampliará estudios de psiquiatría fuera de España y forma parte de la brillante escuela de neurobiología salida de la Residencia. Gregorio Marañón destaca en sus miembros (Lafora, Sacristán, Sanchis Banús, etc.) "*un afán de información universal, expresado en el aprendizaje de idiomas, en los viajes de estudio al extranjero y en la necesidad de 'leerlo y aprenderlo todo'*". Introdutor de la obra de Freud en nuestro país, su personalidad influirá de forma crucial en su hermano. Llevado por el afán de conocer y ayudar al poeta, comienza a interesarse por la problemática

psiquiátrica del artista contemporáneo. Entre sus múltiples publicaciones sobre el tema, destaca una en la que se desvelan muchas claves de su relación con el poeta: *Infancia y adolescencia de Vincent van Gogh (Estudio Psicoanalítico)*. En el texto, que analiza detenidamente la relación del pintor con su madre y con su hermano mayor, subyace en realidad un velado psicoanálisis del propio Emilio<sup>[25]</sup>. Sostén económico y espiritual en las duras circunstancias del exilio, su relación confidencial se mantendrá hasta la muerte del poeta en México. Sólo cuando conozcamos la importante correspondencia que se cruzan ambos durante esos años, estaremos en condiciones de valorar lo que supuso su intensa relación fraterna.

## NOTAS

- [1] Emilio Prados: *Poesías Completas*, ed. y prólogo de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, México D.F., Aguilar 1975-1976. Citamos siempre como *PPCC*.
- [2] *Vid.* "Recuerdos de mi vida", Caj. 20. 3 de *Papeles de Emilio Prados*. En las aulas de este centro (cuya oficialidad competía con el prestigioso colegio de los jesuitas en el que estuvieron Altolaguirre e Hinojosa) estudiarían también algunos de los jóvenes que formaron a mediados de los años 30 el círculo malagueño del poeta: Darío, Manuel y Gerardo Carmona, José Luis Cano, Tomás García, etc. Uno de ellos, Adolfo Sánchez Vázquez, recuerda (entrevista en México D. F, 8-III-91) las clases del catedrático de literatura D. Alfonso Pogonovski, autor de varias obras de Preceptiva e Historia Literaria, "*que leía en tono irónico a los poetas del 27*". Cita algunos de sus comentarios. Con respecto a "Córdoba, lejana y sola" de Lorca ("*sola con 80.000 habitantes...!*"), o al verso de Góngora en las *Soledades*, "*muros de abeto, almenas de diamante y un acero que suda sangre*" ("*¡que ya es sudar...!*").
- [3] Archivo de la Residencia de Estudiantes, sección "Alberto Jiménez Fraud". Agradecemos a D. José García Velasco, director de la Residencia, y a D. Alfredo Valverde, bibliotecario de la misma, el habernos facilitado la consulta de esta fuente, así como copia de la carta citada.
- [4] La decisión de confiar su educación y la de su hermano Miguel a la I.L.E., debió partir del contacto de la familia con el pensamiento liberal de un sector de la burguesía malagueña instalado en Madrid: los Bergamín, Orueta, Moreno Villa, Jiménez Fraud, Giner de los Ríos, etc. Aunque su madre era muy religiosa, en la rama Such había una fuerte tradición de librepensadores, según nos confirman D<sup>a</sup> Pilar Such y D. Angel y D. Miguel Caffarena Such, miembros de la misma.
- [5] Los datos que proporciona Rubén Landa provienen de su artículo "Emilio Prados como maestro", *Boletín* de la Corporación de antiguos alumnos de la "Institución Libre de Enseñanza", del "Instituto-Escuela" y de la "Residencia de Estudiantes" de Madrid. Grupo de México, circular n<sup>o</sup> 61, México D.F., 1963.
- Véase también su escrito, "Sobre D. Francisco Giner. Con una carta inédita", *Cuadernos Americanos*, México D.F., 1966, p.120.
- [6] Sus ideas sobre la educación pueden consultarse en el volumen *Escritos pedagógicos*, Madrid, Espasa Calpe 1975.
- [7] A propósito de García Morente *vid.* L. Aguirre Prado, *García Morente*, Madrid, Servicio de Publicaciones Españolas, 1963 (2<sup>a</sup>); M. de Iriarte, *El profesor García Morente, sacerdote. Escritos últimos y comentario biográfico*, Madrid, Espasa Calpe, 1953; y sobre todo, la monografía de P. Muro Romero, *Filosofía, Pedagogía e Historia en Manuel García Morente*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.



- [8] Entre la amplia bibliografía existente sobre el ideario de la Institución Libre de Enseñanza pueden verse, aparte de las obras de sus fundadores, los libros de I. Turín *La educación y la escuela en España de 1874 a 1902*, Madrid, Aguilar, 1967; J. López-Morillas: *El krausismo español*, Madrid, FCE, 1980 (2ª); Joaquín Xirau: *Manuel B. Cossío y la educación en España*, Barcelona, Ariel, 1969 (2ª); A. Jiménez-Landi: *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, Madrid, Taurus, 1973; J. Crispin: *Oxford y Cambridge en Madrid: La Residencia de Estudiantes (1910-1936) y su entorno cultural*, Santander, La Isla de los Ratones, 1981; M. Saenz de la Calzada: *La Residencia de Estudiantes, 1910-1936*, Madrid, CSIC, 1986; I. Pérez-Villanueva Tovar: *La Residencia de Estudiantes*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.
- [9] Para un estudio detallado de la concepción platónica que siempre marcó su idea de la práctica educativa, véase la monografía ya clásica de Werner Jaeger *Paideia*, Madrid, FCE, 1990 (11 reimp. ), trad. de W. Roces, especialmente el cap. "En busca del Centro Divino" (pp. 389-467) en el que se analiza la herencia de Sócrates y las ideas pedagógicas de Platón. Resultan también muy clarificadoras las apreciaciones que sobre este tema hace Emilio Lledó en varios de sus trabajos.
- [10] Angel del Río, *Historia de la literatura española*, II, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1963, pp. 226-227.
- [11] Francisco Giner de los Ríos, "Titulares que se prestan a equívoco", *Diario 16 (Málaga)*, Málaga, 29-VIII-1992, año IV, nº 997, p. 4.
- [12] "Recuerdos de mi vida", Caja 20.3 de los "Papeles del poeta Emilio Prados".
- [13] En más de una ocasión Giner valora el modelo de la Academia platónica en términos encomiásticos: "*Platón será en este punto el eterno modelo de toda enseñanza digna de tal nombre*". Vid. su ensayo ya citado "Instrucción y educación", p. 90.
- [14] "Carta de Mercedes Díaz Roig a Loureina Santos Silva (12-III-1977)", en Archivo Francisco Sala-Mercedes Díaz, México.
- [15] Una relectura desde la actualidad de la "pedagogía viva" de la Institución, puede verse en A. Molero Pintado, *La Institución Libre de Enseñanza: un proyecto español de renovación pedagógica*, Madrid, Anaya, 1985 (vid. sobre todo cap. 3, "Por un reformismo pedagógico", pp. 54-92)
- [16] Agradecemos a D. Gonzalo Sánchez Vázquez, catedrático y presidente de la Sociedad Andaluza de Educación Matemática "THALES", las diversas declaraciones que aparecen a lo largo de este trabajo que han contribuido, junto a las de su hermano Adolfo, a precisar aspectos importantes del mismo.
- [17] Giménez Caballero, E. , "Emilio Prados" en "Homenaje a Emilio Prados", Málaga, *Puertaoscura*, 6, pp. 51-52.

- [18] Para todo lo relacionado con el célebre Concurso, que se abrió con un discurso de Salvador Rueda, puede verse el libro de Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*, Universidad de Granada, 1990 (facsimilar de la edición de 1962, con prólogo de Andrés Soria). Por lo que respecta al papel decisivo de Falla en la conformación del gusto musical en la generación de Lorca y Prados, véase el monográfico de la revista *Poesía* dedicado al compositor, nº 36-37, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991. En la biblioteca del músico gaditano figuran dos libros de Prados dedicados: *Tiempo y Canciones del farero*.
- [19] *Conf.* el análisis que de las dos filósofos lleva a cabo P. Watzlawick en *Lo bueno de lo malo*, Barcelona, Herder, 1987, pp. 109-114.
- [20] *Vid.* Francisco Giner de los Ríos, *¡Aún vive el álamo!*, Málaga, ed. A. Caffarena, 1990.
- [21] Jiménez-Fraud, A., *Cincuentenario de la Residencia de Estudiantes. 1910-1960. Palabras del Presidente de la Residencia*, Oxford, ed. privada, 1960, pp. 53-54, 56, 69-70, 81-82.
- Para una descripción pormenorizada de la normativa que elaboró para la Residencia, *vid.* el libro *Residencia de Estudiantes*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Junta para Ampliación de Estudios, 1914. Prólogo de Jiménez-Fraud.
- [22] Una de las actividades más constantes de la Residencia fueron las conferencias. En los años que Prados pasó allí, tuvo oportunidad de oír entre otros a Valle-Inclán, García Morente, S. de Madariaga, Ortega y Gasset, H. G. Wells, A. Einstein, R. de Maeztu, J. R. Jiménez, H. Carter, W. Starkie, M. Machado, L. Frobenius, G. Marañón, M. B. Cossío, P. Valéry, L. Aragon, B. Cendrars, P. Claudel, Bernardo de Quirós, etc. Entre los conciertos que se celebraron cabe destacar las intervenciones de Andrés Segovia y W. Landowska. *Vid.* I. Pérez-Villanueva Tovar (1990: 261-263).
- [23] Sobre la figura del director de la Residencia, *vid.* el esclarecedor prólogo de L. G. de Valdeavellano a la obra de Jiménez-Fraud, *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*, Barcelona, Ariel, 1972, y el libro *Homenaje a Alberto Jiménez Fraud en el Centenario de su nacimiento (1883-1983)*, Madrid, MEC, 1983. Igualmente útil resulta el monográfico que la revista *Poesía* dedicó a *La Residencia de Estudiantes, 1910-1936*, nº 18, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- [24] El manuscrito fue regalado por el autor en 1930 a José Luis Cano, quien muchos años después lo daría a conocer en una restringida edición anotada por él mismo (ed. A. Caffarena, El Guadalhorce, Málaga, 1966). *Vid.* F. Chica, "Hipnógrafo, Emilio Prados en las páginas de su *Diario íntimo*", *Puertaoscura*, Málaga (1988), nº 6, pp. 25-27.

- [25] El trabajo fue publicado en la revista *The human context*, vol. VI, nº I, London, Spring, 1974, pp. 215-235.

Sobre la figura y la aportación científica de Miguel Prados pueden verse los siguientes testimonios: Germain Cebrián, J. , "El hombre y el amigo", *Archivos de Neurobiología*, tomo XXXII, nº 4, Madrid, 1969, pp. 445-451. Anguera Domenjó, B., "El doble exilio de Miguel Prados", ponencia presentada en la Reunión de la Sociedad Española de Historia de la Psicología, 1989. Linares Maza, A. "Miguel Prados Such (La psiquiatría andaluza en la primera mitad de nuestro siglo)", *Archivos de Neurobiología*, 46, 1, 1983, pp. 59-66.

## **Capítulo 2. Vida y escritura: la herencia romántico-expresionista**

### **2.1. DEL SIGLO DE LAS LUCES A LA NOCHE ROMÁNTICA. LA EXPERIENCIA ALEMANA: DAVOS Y FRIBURGO**

*"El hombre es algo que debe ser descubierto todavía"*

**E. Bloch**

#### **2.1.1. EL CLIMA INTELECTUAL Y SOCIAL CENTROEUROPEO**

Si el modelo institucionalista había contribuido a afirmar su visión intuitiva de las cosas, animándolo en el camino del autoconocimiento y en el de la búsqueda de la verdad, la estancia de casi dos años, entre 1921 y 1922, en Davos Platz y Friburgo, viene a marcar el punto de inflexión central de su educación, enriquecida por contraste en el contexto diferenciador de la cultura alemana. En la Suiza alemana de Davos<sup>[1]</sup> comienza a adquirir ahora un conocimiento más profundo del movimiento romántico, a la vez que toma contacto con los lenguajes experimentales de la vanguardia europea, pero será el ambiente de Friburgo el que fije los perfiles de un impulso creador ya en ciernes. Curiosamente Prados seguirá los pasos de su paisano y maestro Moreno Villa, estudiante de química en la ciudad alemana quince años antes; estancia que considera decisiva en su formación y a la que dedica un divertido capítulo en su autobiografía (1976: 57-70). La cultura germánica era, por lo demás, un punto de mira permanente en el programa institucionalista. *"Desde hace poco tiempo -escribía García Morente- unos cuantos españoles nos preocupamos muy hondamente de dar a conocer la literatura y la ciencia alemanas en España"*<sup>[2]</sup>. Sabe-

mos, por declaraciones de su hermano Miguel, que en esta ciudad vive en estrecha relación con el también residente José Antonio Rubio Sacristán. Afortunadamente hemos podido localizarlo y contar con un testimonio que reconstruye detalles significativos de la estancia del poeta en Alemania:

*"En el curso 1919-20 pasé de la Residencia de Estudiantes a Friburgo en cuya Universidad cursé estudios hasta concluir el Doctorado en Historia. Regresé a España en enero de 1926. Miguel Prados, preocupado por la falta de autonomía personal de su hermano, pensó que le vendría muy bien estar a mi lado, porque yo era un estudiante muy constante y sistemático. Emilio llegó en 1922 (no recuerdo el mes) y estuvo hasta principios de 1923. Como era costumbre entre los estudiantes, vivíamos de alquiler (dos habitaciones con un cuarto de baño) en la Landknecht Strasse, en una casa muy céntrica, a cinco minutos de la Universidad. Comíamos en pequeños restaurantes; también estaba la Mensa Académica, en la que se comía por veinte pfennige.*

*Friburgo tendría entonces unos 80.000 habitantes. No había industria; era una ciudad de rentistas, de reposo, que contaba con un extraordinario ambiente universitario presidido por la hermosa catedral gótica. La Universidad (con un profesorado entre el que se encontraban algunos premios Nobel) imprimía carácter a la ciudad. Había una cantidad sorprendente de librerías y también un ambiente musical muy bueno. Podías asistir a conciertos diarios, sobre todo de música de cámara. Emilio (al que yo vi siempre como un poeta absorbido en su mundo) no cumplió un programa ordenado, y aunque probablemente adquirió algún manejo del idioma, no se dedicó, como yo le recomendaba, a aprender alemán con el esfuerzo sistemático que esta lengua requiere. Debíó asistir a algunas clases de la Universidad, y desde luego sé que hizo bastantes excursiones por los alrededores. El paisaje que circundaba a Friburgo, en las estribaciones de la Selva Negra, era de una belleza impresionante. Nuestra relación fue siempre muy correcta, aunque no confidencial. Me di cuenta de que era tremendamente sensible al afecto desinteresado. No sé si él era consciente o no de*

*ello. Le veía escribir frecuentemente y me leía algunas de sus cosas. Le gustaba mucho Hölderlin, y me pidió que le tradujera cosas de él. Hice algunas traducciones pero era difícil y me llevaba mucho tiempo; además yo estaba muy metido en mis ocupaciones. La ciudad no tenía el ambiente bohemio de Múnich. Lo que sí había eran tertulias, lo que se llamaba 'Stammtisch', muy concurridas por los estudiantes. Se respiraba una agitación política creciente, sobre todo a partir de la ocupación de Renania en 1922 por las tropas francesas. En 1923 se produjo ya el primer 'putsch' de Hitler. En Friburgo el ambiente era más calmado, pero recuerdo aquellas pintadas ('Fuera los judíos') que había en las paredes de Múnich, y yo mismo fui rechazado violentamente al entrar a algunos locales de estudiantes, aunque cuando decía que era español la cosa cambiaba y no había problemas. La devaluación de la moneda, que se notaba de semana en semana, hacía la situación insostenible [...]»<sup>[3]</sup>*

Aunque referido a años posteriores, resulta también valioso el testimonio del doctor malagueño Francisco Giménez Reyna a propósito de su estancia en Friburgo. Residente, becado por la JAE para cursar estudios de medicina en Alemania, describe la privilegiada situación geográfica de la ciudad y da detalles de su ambiente cultural y estudiantil<sup>[4]</sup>.

La importancia de esta etapa de su formación, que dejará una marca decisiva en su manera de entender la escritura y en su propia concepción de la práctica artística, nos lleva a tratar de **reconstruir** en lo posible el ambiente cultural en el que el poeta se vio inmerso en los primeros años 20. Su idea activa de la creación (caracterizada por una tensa búsqueda entre vida y literatura) tiene su origen aquí, al igual que las peculiaridades de una obra literaria que se sustrae de forma creciente a la tendencia estética estabilizadora de su generación. Resaltamos en nuestro recorrido los rasgos teóricos y formales de la cultura alemana del momento que impregnan el mundo creativo y espiritual de Prados.

Cuando Prados llega a Friburgo para cursar estudios de Filosofía, su Universidad constituía uno de los focos más representativos de las agitaciones políticas y del espíritu crítico del momento. Basta recordar que en sus aulas enseñaban Filosofía en esos años

Husserl y Heidegger. En 1920 el joven Marcuse había marchado a esa ciudad desde Berlín para recibir sus lecciones y en 1928 también asiste a sus cursos Emmanuel Lévinas. Apuntemos igualmente que en 1921 aparece en Alemania el *Tractatus logico-philosophicus*, primera obra de Wittgenstein. El amplio **movimiento expresionista** (artes plásticas, poesía, arquitectura, filosofía...) culmina en la Alemania de estos años, país en el que alcanza su verdadera especificidad en la segunda década del siglo. Más allá del programa definido que caracteriza al concepto de «ismo», el expresionismo (término que empieza a circular hacia 1910), se manifestó en principio como un estado de espíritu (heredero en gran medida del gran movimiento romántico que le había precedido), por debajo del cual la nota dominante era la diversidad individual. Sinónimo de "arte moderno", constituyó inicialmente un clima cultural emblemático de la "generación joven" que reabsorbía, impregnándolos en su atmósfera, elementos y orientaciones diversas. La interconexión con las vanguardias surgidas como reacción a la pasiva mirada del impresionismo, jamás se romperá totalmente, pero los expresionistas serán cada vez más conscientes de lo que les separa de ellas: jugueteo nihilista de dadá, intelectualismo cubista, culto a la técnica del futurismo.

Fuertemente imbricados en la **problemática de la sociedad** alemana, estos artistas muestran una extremada sensibilidad a las condiciones del medio urbano en el que se desenvuelven, con el que establecen un compromiso difícilmente separable de la creciente ideologización y crisis ("*Europa es un mundo que muere*", había anunciado Nietzsche) que vive el país durante el periodo de la Gran Guerra. Teóricos como Worringer (*Abstracción y percepción*, 1909) habían defendido la teoría de la creación entendida como **impulso interior** que expresa los valores espirituales del artista:

*"las banales teorías de la imitación [...] nos han vuelto ciegos a los valores psíquicos que son punto de partida y meta de toda producción artística. En el mejor de los casos hablamos de una metafísica de lo bello, dejando al lado todo lo feo, es decir lo no-clásico. Pero junto a esta metafísica de lo bello existe otra superior que abarca el arte en toda su dimensión [...] y que no es otra cosa que la constatación continua del gran enfrentamiento en que se encuentra desde los comienzos de la creación [...] el hombre y su entorno"* (citado por Max Bill en prólogo a V. Kandinsky, 1978: 11-12).

Frente al **clasicismo mediterráneo**, se reivindica la tendencia, proveniente del romanticismo germánico, que valoraba fundamentalmente lo especulativo, lo misterioso, lo trascendental, como respuesta a la gran crisis que experimenta el arte en el periodo anterior a la Primera Guerra Mundial.

Hans Mayer (1972) señala como característica del expresionismo sus puntos de contacto con las ideas de la *Ilustración europea*, especialmente con las del humanismo alemán de 1795. La abstracción sería la manifestación más clara de esa **discordancia interior**, que se da, sobre todo, cuando el individuo se encuentra inmerso en una realidad hostil, y se ve impulsado a transformarla arrancando los objetos de su contexto natural y liberándolos de sus mutuas interrelaciones, según apunta Josep Casals<sup>[5]</sup>. Evitando deslizarse por la vertiente de la evasión, los expresionistas reivindicarán el pensamiento utópico que tratan de encontrar en el gusto por lo germinal, en la búsqueda de lo originario (sea en la mística o en el arte oriental), a la vez que, con un sentido misional de la actividad artística, despiertan a una serie de contravalores: anhelo de fraternidad universal, valoración de lo espiritual frente al mercantilismo, simpatía por los marginados, etc. "*El hijo entra en la casa vacía del padre*", había dicho Trakl expresando la incapacidad de esta generación para incorporarse a la sociedad adulta. Condenados a una perpetua adolescencia, aunque maten al padre, jamás ocuparán su lugar. Su antipositivismo les hará dudar de la verdad de la naturaleza sensible, sometida a los cambios aparentes y paradójicos de la luz o la tonalidad. "*Ya no había realidad, a lo máximo quedaban caricaturas*", dirá el poeta Gottfried Benn.

Su rechazo del arte imitativo no les lleva, sin embargo, a cerrar los ojos ante la misma sino que reclaman, con una clara actitud crítica, una mirada más penetrante y **activa** capaz de traspasarla, accediendo así a su cara interior. En palabras pronunciadas por K. Edschmid en 1917, "*el impresionismo fue el arte del golpe de vista [...] El expresionismo, en cambio, no mira, ve; no cuenta, vive; no reproduce, recrea; no encuentra, busca*". Algo parecido se deduce de las palabras de Paul Klee: "*El arte no expresa lo que es visible, sino que hace visible*".

En la obra de Prados puede rastrearse el influjo que esta **visión dinámica** del arte deja en ella. Años después, el poeta emitía en sus cartas afirmaciones que recuerdan muy



de cerca estas ideas: "*La belleza no es sólo ver la Naturaleza, es ser la Naturaleza*" (Patricio Hernández, 1988: 415). Toda su escritura no será más que un intento desesperado de establecer la mirada poética en ese vórtice de la naturaleza, convencido -como apunta J. E. Cirlot (1992: 25) citando a Plotino- de que "*nunca el ojo hubiera logrado ver el sol si no fuera porque, en cierto modo, él mismo es un sol*". La autonomía de los medios expresivos frente a la realidad exterior, la atribución de un sentido misional a la actividad artística, la primacía de la visión sobre la observación, la fusión de ética y estética en una unidad vital, y el horizonte utópico en el que todo ello se inscribe, constituyen los rasgos específicos que, provenientes del expresionismo (J. Casals. *op. cit.*, p. 29), veremos reaparecer una y otra vez en la obra pradiana.

La huella del pensamiento romántico alemán, en el que profundiza ahora, será la referencia en la que se cimente su idea de creación, y a la que acuda siempre que trate de remontar las frecuentes crisis que van a atravesar su poesía, paralelas a la propia inestabilidad psíquica y física que marca una y otra vez su comportamiento. El ejemplo y la palabra somatizada y vidente de Novalis, que trata de restablecer la imagen original del poeta-sacerdote, constituirán desde ahora el paradigma más firme en que apoyarse.

*"La fantasía coloca el mundo futuro -había dicho el poeta alemán- o bien en las alturas, o bien en las profundidades, o en la metempsicosis hacia nosotros. Soñamos con viajes por el universo entero: ¿no está el universo en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu -el camino del misterio se dirige hacia adentro. En ningún otro lugar, sino en nosotros, se encuentra la eternidad con sus mundos, el pasado y el porvenir"* ("Granos de polen", citado en Javier Arnaldo, 1987: 51)

La reivindicación de la **voz interior**, eje de toda actividad creadora, había sido puesta de manifiesto una y otra vez por artistas y escritores, de Caspar David Friedrich a Hölderlin, asociada a un oscuro sentimiento del lenguaje que, al equipararse a la idea divinizada de naturaleza y arte, aparece condenado a producir sólo copias o ecos de un original inaprehensible. Las **paradojas** que acabarán imponiéndose en la poesía de Prados tienen su origen en la encarnizada lucha con el lenguaje que reflejan los textos de Novalis: "*¿Debería encerrar en su función el más alto principio la más alta paradoja? ¿Ser un núcleo que*

*impidiese completamente el sosiego, que siempre repeliera y se replegase [...] Que pusiese nuestra actividad en un movimiento continuo, sin agotarla nunca, sin conducirla al hábito? Algo similar es Dios para los espíritus según antiguas leyendas místicas*" ("Fragmentos Logológicos", *ib.* p. 136). También su heterodoxia amorosa, que traspasa los límites de lo personal para incardinarse en una concepción global de la comunicación, proviene de esa energía totalizadora y esencialista en la que indaga el pensamiento romántico por encima de consideraciones provenientes de la moral social: "*El amor es libre -escoge preferentemente al pobre y al necesitado*" (Novalis, "Fragmentos y Estudios I", *ib.*, p. 162).

La gran lección romántica, cuyas secuelas llegarán hasta el simbolismo francés (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé) y el surrealismo, lo conducirá a la idea de la creación como totalidad del ser no compartimentado, en la que obra y destino se nos presentan como un todo indisociable. La **imaginación** y el **sueño**, protagonistas centrales de la obra pradiana, constituyen los elementos básicos que permiten reconstruir esa unidad original del sujeto amenazada por los mecanismos ideológicos puestos en marcha por la Ilustración. Hay que matizar sin embargo, que el elemento irracional de su obra debe entenderse, al igual que en sus maestros, "*no como rechazo de la razón, sino como su ampliación, su expansión -más allá de los límites impuestos a menudo mezquinamente por el racionalismo ilustrado- hacia un horizonte en el que la subjetividad humana pudiese reencontrarse auténticamente a sí misma*" (De Paz, 1992: 62).

Dada la importancia que, a nuestro parecer, tiene el tema en la formación del gusto artístico de Prados (y aún a riesgo de pecar de reiterativos), creemos necesario hacer un recorrido por los principales campos transitados por el movimiento. Lejos de constituir una influencia ocasional, en la etapa mexicana veremos activarse muchas de las ideas aquí expuestas. El creciente interés bibliográfico que sigue despertando el mismo, es un signo evidente de la capacidad que tuvo para "expresar" la candente problemática contemporánea. Nos referimos sobre todo a los núcleos desarrollados en las ciudades que visitó el poeta.

En las dos primeras décadas de siglo, el clima cultural alemán va a estar animado fundamentalmente por las propuestas que surgen del centenar de revistas que ven la luz en

las principales ciudades del país. El primer núcleo expresionista se agrupa en torno a la revista publicada en Dresde *Die Brücke* que a partir de 1905 aglutinará a artistas como Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, etc. A esta seguirán otras que poco a poco van a definir, a través de proclamas y manifiestos, los presupuestos esenciales del movimiento. En 1911, Franz Marc y Kandinsky constituyen en Múnich el grupo *Der Blaue Reiter* que llevará a cabo por todo el país una importante renovación literaria, pictórica y musical animada por Jawlensky, Delaunay, Macke, Klee, Schönberg, etc. , y en Berlín aparecen sucesivamente las revistas *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Die Neue Kunst*, *Das Neue Pathos*, etc. Todas ellas están regidas por el mismo ideal de síntesis de las artes, combinando en sus páginas poemas, textos teóricos, narraciones, dibujos grabados y composiciones musicales. Su activismo, a través del amplio despliegue interdisciplinar que caracteriza al movimiento, se traduce también en la gran cantidad de cabarets literarios que sirven de difusión a las nuevas ideas; concebida para ser recitada en público, la poesía expresionista irá adquiriendo un peculiar **tono colectivo y oral**, que se traduce en largos periodos exclamativos. Al emanciparse de la sujeción a lo aparente, el lenguaje artístico se convierte en un puente (*Die Brücke*) hacia lo recóndito, para tratar de hacer visible lo que F. Marc llama "*la verdad interior de las cosas*". La función de la obra de arte es dar paso al espíritu **hablando y manifestándose a través de la forma**, en la que se *evidencia* la presión de "lo sagrado" imponiendo un ritmo poderoso de comunión universal, lo que nos hace ver hasta qué punto eran deudores del movimiento nuclear romántico.

Uno de los intérpretes más fieles de la nueva situación es Ernst Bloch, cuya filosofía constituye un claro resultado de la experiencia del expresionismo. Su obra, procedente de la literatura, imbrica en un todo los problemas estéticos derivados del movimiento con las preocupaciones políticas y sociales de la época. Su humanismo antropocentrista supone un fuerte rechazo de la tradición, para abrirse a nuevos caminos que facilitaban "*un proceso de fundamentación antropológica de la estética, una vía para convertir el rechazo del viejo mundo en imaginación creativa del futuro*" (José Jiménez, 1983: 27)<sup>[6]</sup>. Todo su pensamiento, a partir de su obra capital, *Der Geist der Utopie* ("El espíritu de la utopía"), publicada en 1918, se cimenta en el concepto de que el mundo está siempre inacabado, en un compromiso radical de no aceptación de ningún tipo de reconciliación con lo dado, ya que sólo en las pantanosas tierras de la oscuridad y el secreto puede germinar el futuro del hombre. A través de las imágenes partimos hacia un destino desconocido. El "motivo

de la puerta" como simultaneidad de salida y entrada (lo que él llama "*símbolo letal originario*") aparece una y otra vez en su obra indicando el tránsito entre la vida y la muerte, entre lo visible y lo invisible. Al traspasarla apenas alcanzamos después a mostrar las visiones que alcanzamos a percibir, provenientes todas ellas del "hogar humano".

Insistiendo en el carácter no homogéneo del tiempo histórico, Bloch afirmará en obras posteriores su idea de la *polifonía infinita* del ser, por la que "*no todos existen en el mismo ahora. Están sólo exteriormente [...], pero no por eso viven simultáneamente con los otros*". Su filosofía, a la espera siempre del nuevo mundo que pueda surgir de la ruinoso sociedad burguesa, no se plantea como búsqueda de un origen (lo que sucede en tantos idealismos), sino como **reconstrucción de la multiplicidad** que conduce a una unidad aún no acontecida. Sólo el carácter incompleto de la **visión fragmentaria**, a través de lo que él llama "montaje inmediato", nos permite traducir el relativismo de la inmediatez. La meta que se persigue no es un "caos artístico", sino la experimentación, frente a cualquier intento de objetividad, con los fragmentos en una realidad abierta y transitoria hacia la vida nueva. Para él la pintura expresionista no encierra "*lo irracional puro y simple, sino un racionalismo de lo irracional, e incluso una filantropía de lo irracional*", porque la realidad auténtica es "*siempre interrupción, es fragmento*".

Frente a la subordinación de la estética a la política, en Bloch aparece de forma persistente la necesidad de una "*corrección antropológica*" del marxismo, rechazando cualquier tipo de sectarismo en materia de creación cultural, lo que explica el enfrentamiento con su viejo amigo Lukács para quien la herencia se concebía como una línea continua de progreso. Salen así a la luz dos configuraciones contrapuestas del concepto de "herencia cultural": centrado en el espacio de la razón y en el lenguaje de la economía política, el marxismo abandonó el terreno de las emociones y los sueños, de la profundidad telúrica y del irracionalismo, en manos del enemigo. En el terreno de la creación cultural Bloch propugna que sólo la apropiación (que implica siempre destrucción y reelaboración) de los espacios asimilables productivos permite un avance hacia un futuro emancipatorio abierto a la fantasía.

En la fantasía, entendida en términos positivos de liberación, encontramos el primer nivel de manifestación de la **utopía anticipatoria** que nos pone en contacto con un

mundo no existente y del que no poseemos consciencia: el mundo de los sueños. Frente a la concepción pasiva e ilusoria del sueño que encontramos en Freud (en textos como *El poeta y la fantasía* de 1908), Bloch hace una distinción entre el sueño nocturno y el diurno. El primero "*está oculto y deformado*", es individual y tiende a la sublimación del deseo, mientras que la fantasía diurna, abierta y anticipadora, tiene un sentido latente que apunta siempre hacia adelante. Frente a la "sumersión" que supone el sueño nocturno, en el sueño diurno el yo, menos debilitado, "*es ascensión con el vuelo de la pasión*", y su referencia colectiva apunta hacia lo utópico activo: sus imágenes encierran en germen lo que está **aún por venir**. El sueño despierto "*es la latencia del ser*" hacia esa patria "*que a todos nos ha brillado ante los ojos en la infancia, pero donde nadie ha estado todavía*". La apariencia artística, como sucede en la música ("*el arte utópicamente franqueador por excelencia*"), no será "*sino un significado de lo impulsado hacia adelante encerrado en imágenes*" y "*nunca concluso*", descargándose de su contenido en su presentimiento del instante supremo. "*Lo infinito lo alcanza quien avanza en lo finito en todas direcciones*", respondiendo así al deseo de no renunciar a todo lo que, por llevar la huella humana, contiene la promesa de una plenitud antropológica aún no acontecida. Como señala el ensayo que venimos citando (p. 101), la utopía expansiva de Bloch responde "*a una concepción de lo humano como una esencia abierta y potencialmente suceptible de un enriquecimiento absoluto en su despliegue en el mundo, que es su experimento como proceso*". Su esperanza, basada en lo que germinativamente está ya en la oscuridad misma del interior del hombre, incluye la decepción por estar abierta hacia la precariedad del futuro.

Ideas como las expuestas por José Jiménez a propósito de Bloch delimitan, a nuestro parecer, la manera que Prados tendrá de entender el compromiso social o político, y aclaran también la interacción que en su obra tendrá siempre (y no sólo durante los años en que se interesa por el surrealismo) el mundo de la los **sueños**, cuyo dinamismo apunta de continuo a la utopía anticipatoria que se señala aquí.

También el pintor V. Kandinsky, ligado a las manifestaciones de *Der Blaue Reiter*, había publicado en 1911 una de las más significativas obras del movimiento, *De lo espiritual en el arte*, cuyas propuestas ejercerían una influencia indiscutible en artistas como Kupka, Malevitch, Mondrian, o Klee, empeñados en la emancipación del lenguaje artístico en relación con el modelo natural. En ella (citamos por Kandinsky, 1978) declara la

total independencia del modelo con respecto a la realidad natural, para desembocar en la práctica de una abstracción que hunde sus raíces en la experiencia mística, y que considera que la forma no es sino "*expresión del contenido interior*". La crisis moral contemporánea hace que el hombre busque la verdad que intuye en lo oscuro y lo sombrío. La palabra entonces

*"es un sonido interno que brota parcialmente (quizás esencialmente) del objeto al que la palabra sirve de nombre. Cuando no se ve el objeto mismo y sólo se oye su nombre, surge en la mente [...] la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, que inmediatamente despierta una «vibración» en el corazón [...] La palabra, que como hemos visto tiene dos significaciones -una primera directa y una segunda interna-, es el material puro de la poesía y de la literatura"<sup>[7]</sup>*

Estas "resonancias oscuras" son las mismas que atraviesan el lenguaje autoexpresivo de Cezanne o Picasso y crean la atmósfera espiritual de la música de Debussy (que llega a superar por esta vía el impresionismo), y de los jóvenes compositores Skriabin y Schönberg, "*buscadores de lo interior en lo exterior*". La música, "*la más inmaterial de las artes*", es quizás la que más cerca está de ese ideal abstracto.

Cada objeto representado en imagen (así como cada palabra pronunciada) provoca una "*irradiación psicológica*" cuyos efectos permanecen en el subconsciente o pasan a la conciencia, constituyendo ese **punto** o contacto con el alma humana en el que reside el *principio de la necesidad interior*. En nombre de ella, el artista *puede utilizar cualquier forma para expresarse*, saltando sobre las imposiciones externas. A través de este ideario, Kandinsky establece que lo personal, el estilo, no se consigue intencionadamente, ni tiene la importancia que hoy se le atribuye, afirmando que "*la afinidad general de las obras, que no se debilita con los siglos, sino que se potencia más y más, no radica en lo exterior, en lo externo, sino en la raíz de las raíces, en el contenido místico del arte*". Por tanto

*"la sumisión a la «escuela», la búsqueda de la «línea general», la exigencia en una obra de «principios» y de medios de expresión propios de la época, conducen por falsos derroteros y, necesariamente, a la confusión [...] y el enmudecimiento.*

*El artista debe ser ciego a las formas «reconocidas» o «no reconocidas», sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo. Todos los medios son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior" (ib., pp. 68-75).*

La belleza del color y de la forma no es (a pesar de lo que afirman los estetas y los naturalistas) un "*objetivo suficiente para el arte*". Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición, que es el "*talento evangélico*" que nos ayuda a despojarnos de lo externo para recuperar la atmósfera espiritual que reside dentro del ser humano. Es allí donde habitan "*las acciones escondidas que todos ignoran, los pensamientos inarticulados, los sentimientos no expresados*". El espectador está demasiado acostumbrado a buscar la coherencia externa de las diversas partes de la obra; cegado por los medios externos, el ojo espiritual del espectador busca todo menos su vida interior y su efecto sobre la sensibilidad. Renuncia así a la conquista del **efecto directo y abstracto** de la obra.

La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia, se convierte en una personalidad, un sujeto independiente que respira individualmente y que tiene una vida material real. "*La obra de arte vive y actúa, colabora en la creación de la atmósfera espiritual*". Su soporte debe ser una *construcción latente* (más que apuntar a una finalidad constructiva material, como sucede en ese arte de transición que es el cubismo) consistente en formas casualmente creadas, sin coherencia aparente: la ausencia externa de coherencia es, en este caso, su presencia interior. Sólo desde el punto de vista de la vida interior puede discutirse si la obra es buena o mala. El artista ha de intentar transformar la situación reconociendo su deber frente al arte y frente a sí mismo, considerándose no como señor de la situación sino como servidor de designios grandes y sagrados. Su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido. No es un privilegiado de la vida, no tiene derecho a vivir sin deberes, "*está obligado a un trabajo pesado que a veces se convierte en su cruz*". Cuando

el alma del artista vive, no necesita el apoyo de las teorías y de la cabeza: *la voz interior del alma* le dice entonces qué forma necesita y de dónde debe tomarla. "*Bello es lo que brota de la necesidad anímica interior. Bello es lo que es interiormente bello*" (*ib.* , pp. 11-117).

Como tendremos ocasión de ver, muchas de estas ideas resuenan, con ecos más o menos directos, en la obra de Prados. La visión interiorizante y redentora del arte expuesta por Kandinsky será una de las más firmes constantes de su poesía. El concepto de creación como trascendencia a cuya voz debe abandonarse el artista, y lo que esto supone de esfuerzo personal y responsabilidad ante el colectivo humano, estarán presentes en él siempre. La misma idea de "cruz" que se deduce de aquí será uno de los símbolos más recurrentes en su obra última.

Pocos años antes de la llegada del poeta a Alemania, el expresionismo había ido radicalizando sus posiciones ideológicas a raíz de la caída de la monarquía en 1918. Aunque estos artistas acogen con entusiasmo las ideas izquierdistas en que se asienta la nueva República de Weimar, el expresionismo (cuya visión angustiada de la existencia hundía sus raíces en el arte gótico y en el barroco) está lejos de presentarse como un bloque ideológico único: en él conviven anarquistas, socialistas moderados, humanitaristas cristianos, espiritualistas utópicos y bolcheviques militantes. En cualquier caso, puede afirmarse que el movimiento evoluciona de un primer momento caracterizado por la teorización sobre el utopismo extático (que profundiza en las conquistas del romanticismo a través de la expresividad interior y los mitos del origen y la naturaleza), a la intervención política **directa**. Su activismo muestra en este momento fuertes conexiones con el movimiento Dadá, que Hugo Ball había encabezado en Zurich en 1916. A pesar de sus puntos de vista divergentes (la violencia dadaísta repudia todo propósito, frente al fuerte color utópico que tiñe la furia destructora del expresionismo), en Alemania el **dadaísmo** es un movimiento que se incuba en el seno del expresionismo y que se desarrolla tangencialmente a él. En cierta medida Dadá viene a culminar la crítica de valores iniciada por los expresionistas. La identificación dadaísta entre acción vital y acción creativa, constituye una nueva versión -radicalizada- de principios operantes ya en sus predecesores.



La irrupción de Dadá supone un fuerte corte en el movimiento expresionista, actuando de transición hacia un nuevo punto de partida caracterizado por un mayor activismo y compromiso político. Después de haber hecho *tabula rasa* con todo, sólo existían dos alternativas: o la integración del arte en el desarrollo de la ciencia y la técnica (orientación seguida por los constructivistas rusos, y representada por las máquinas de Tatlin), o la creación de un arte nuevo vinculado a la lucha política del proletariado, el camino de la "proletkult" soviética al que se inclinan numerosos dadaístas y expresionistas a partir de 1922. Ya no bastaba con ser "revolucionarios espirituales"; es necesario crear ahora un "arte útil" a las nuevas circunstancias por las que atraviesa el país. El expresionismo, cuya relación con el mundo había consistido en un muy serio, y a veces patético, afán de trascenderlo, camina hacia su desintegración definitiva de manos del advenimiento del nazismo, adelantando así la suerte general de los movimientos de la vanguardia histórica a los que sirvió de primera y obligada referencia. No creemos que sea necesario seguir insistiendo en el peso que este ambiente tiene sobre la obra que escribe Prados, y la actitud que adopta, durante los periodos republicano y bélico.

Por lo que respecta a la **literatura** podemos decir que el clímax poético desencadenado por el expresionismo comienza hacia 1910, aunque no se consolida hasta la década posterior. En un ambiente todavía muy deudor del simbolismo, estos poetas (Heym, St-adler, Van Hoddis, Hiller, Gottfried Benn, Schickele, Track...) irán consiguiendo una voz propia en su aspiración a la transfiguración y a la redención del hombre. La gran difusión vendría de manos de la famosa antología poética publicada en 1919 por Kurt Pinthus bajo el título de *Crepúsculo de la Humanidad*, que en los tres años siguientes alcanzaba una venta de más de veinte mil ejemplares. Los poetas más significativos eran Becher, Werfel, Ehrenstein, Däubler, Leonhard, Ivan Goll, etc., y, según advierte en el prólogo el propio Pinthus, "*casi todos, sin querer, son revolucionarios: tanto si claman ostensivamente su odio a la guerra, como si, resignados, evocan países de ensueño -UTOPIA- en donde liberarse de los tristes embustes de nuestra época*" (Lionel Richard, 1979: 114).

Dividida en cuatro grandes apartados ("Colapso y grito", "Despertar del corazón", "Exhortación e ira" y "Amor del hombre"), sus sujetos protagonistas son ahora todos aquellos que "*no constituyen más que un número estadístico en las fábricas, los cuarteles, los hospitales y los cementerios*". Las visiones de la guerra y de la ciudad como divinida-

des criminales, los paisajes macabros y apocalípticos, los presagios de muerte, llenaban sus páginas, exhortando a la vez a un activismo revolucionario que desembocaba en la esperanza de la reconciliación fraternal en el seno de una humanidad regenerada. Frente a una lengua esclerotizada y pervertida por la banalidad cotidiana, ellos reinventan las palabras, rompen la sintaxis, atentan "*contra una gramática odiada desde la infancia*" (Becher). Como dice Gottfried Benn, el lenguaje "*estallaba para hacer estallar el mundo*"; o Stadler: "*Las formas y los cerrojos debían saltar y el mundo brotar por los cauces abiertos*". Hablando de uno de estos poetas, el crítico Alfred Lemm acuñaba una frase que bien podría aplicárseles a todos ellos: "*Poseído, sólo necesitabas la más leve brisa para oír cómo crujía toda la estructura del mundo*".

Las influencias del futurismo, del simbolismo y de la mística romántica están al servicio de atrevidos experimentos rítmicos cuyos encadenamientos sintácticos tienden a los versos largos de aliento sostenido y a las enumeraciones reiterativas. Son las mismas técnicas (paralelismos, sintagmas no progresivos, plurimembraciones) sobre las que A. P. Debicki (1968: 307-320) llamará la atención a propósito de la poesía de Prados. Como apunta J. Casals, "*si pensamos en la gran abundancia de veladas literarias organizadas por los cabarets y las revistas, entenderemos mejor el carácter exclamativo de esta poesía, que a menudo no está hecha para ser leída en silencio sino para ser declamada ante un auditorio*" (*op. cit.*, p. 84). En su discurso desaparece la caracterización psicológica, en medio de la relación de hechos inconexos que sólo mantiene viva la imagen del poeta, mendigo y peregrino de lo absoluto, como guía espiritual que conduce a la humanidad hacia el reino de la pureza y del amor. La influencia de la Biblia y las referencias a Cristo, profeta y misionero del amor fraterno y la justicia, tienen una presencia absorbente en la poesía y pintura expresionistas de estos años (Richard, *op. cit.*, p. 101). Para la apreciación de la poesía alemana del momento que tratamos, y, en concreto, para los problemas de traducción y recepción que plantea en nuestro país, véanse las puntualizaciones que establece J. de la Calle (1972) a propósito de la obra lírica de B. Brecht.

Entre 1918 y 1923 adquieren una especial virulencia también, en su intento de conseguir el ideal de **reunificación de las artes**, las manifestaciones públicas del expresionismo, sobre todo en el ámbito del cine, del teatro y de la música. Son los años de las innovadoras puestas en escena del "Deutsches Theater" de Max Reindhart, del estreno de

películas como "El estudiante de Praga" y "El Golem" (Wegener), "El gabinete del Dr. Caligari" (Wiene), "Nosferatu" (Murnau), "Dr. Mabuse" (Lang), y de los experimentos de emancipación de la disonancia en música llevados a cabo por Schönberg, Alban Berg, von Webern, Hindemith, etc.

### 2.1.2. RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES

La impronta del romanticismo y del expresionismo alemán en Prados apenas ha sido estudiada hasta la fecha como merece. Blanco Aguinaga llamó la atención tempranamente, aunque de forma sucinta, sobre la influencia que dejó en él la lectura durante este periodo de los románticos y en general el pensamiento idealista alemán. Igualmente, Cano Ballesta intuía muy de pasada la huella del expresionismo en el escritor. Prados debió quedar sorprendido por este clima que suponía (según un artículo aparecido en marzo de 1920 en la revista *Action*) "*un nuevo estado espiritual que no depende de ninguna regla formal*" y que hacía aflorar una nueva inquietud metafísica sobre el lugar, el sentido y la función del Hombre en el Universo<sup>[8]</sup>. ¿No parecen suscribir literalmente su actitud y su obra estos versos de Ernst Stadler?:

*Forma es claro rigor sin compasión,  
mas lo oscuro me incita y la miseria,  
y con un entregarme ilimitado  
quiero impregnar los hechos de mi vida.*

(R. E. Modern, 1972: 28).

El arte expresionista vibra preso de un amor universal en el que se conjugan el idealismo humanitario y el panteísmo. En palabras de Ivan Goll, estamos ante "*un evangelio moderno*" que preferiría "*poder expresarse sin palabras*" (Richard, *op. cit.* pp. 121-122). Aunque en España se prestó escasa atención al movimiento, el caso de Prados no fue único. En 1924, tras una estancia de dos años en Alemania, el pintor y crítico Francisco Mateos regresaba a su país con una gran cantidad de información sobre el activismo expresionista, que da a conocer en los medios artísticos españoles.

Aunque, según hace constar el testimonio de Rubio Sacristán, el conocimiento que el escritor tenía de la lengua alemana era limitado, la adquisición durante su permanencia en el país de múltiples libros de arte y filosofía de los que tenemos referencia (Véase **Apéndice. Apartado III**), pone de manifiesto un claro afán por conectar con la cultura viva del país. Su dominio del francés, lengua de la que provenían muchos de los artistas expresionistas, suplió en bastantes ocasiones el conocimiento del alemán. El bilingüismo de Suiza (Davos pertenece al cantón alemán) debió servir también de puente en su captación del universo germánico. Traducciones como la *Anthologie des lyriques allemands contemporaines depuis Nietzsche* hecha en 1913 por H. Guilbeaux, así lo ponen de manifiesto. Como a lo largo de toda su vida, la intuición para captar lo que estaba en el ambiente tuvo aquí también un papel fundamental.

Los libros que reseñamos en el **Apéndice**, evidencian su interés por el expresionismo y por las vertientes estéticas y teóricas (pintura y escultura) reivindicadas por el movimiento: primitivos alemanes e italianos, vanguardias europeas, arte religioso, culturas orientales, indigenistas, etc. Todos ellos están profusamente ilustrados. Algunos (especialmente el 4 y 8) constituyen un completo muestrario de la más reciente pintura expresionista y dadaísta: Erich Heckel, Joseph Achmann, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Ewald Mataré, Franz Marc, Emil Nolde, Otto Müller, Moriz Melzer, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Gustav Wolf, Maria Uhden, E. Ludwig Kirchner, George Grosz...

Cuando regresa a España, Prados pretende dar a conocer este programa a sus allegados, aunque entre sus amigos de la Residencia no parece que tuviera demasiado éxito la propuesta. Sin embargo, la importancia que otorga a esta experiencia, sí queda bien patente en las páginas de *Ambos*, que recogen muchas de las informaciones que ha traído consigo. Muchas de las referencias literarias y plásticas que encontramos allí, provienen de esta fuente. Altolaguirre, Souvirón e Hinojosa, ilustran las páginas de la revista con algunas de las láminas que les envía Prados; ilustraciones que, según puede comprobarse, aparecen en los libros que el poeta ha ido adquiriendo en distintas ciudades alemanas. Es el caso del cuadro de María Uhden "El circo", que figura en el nº 1 con el siguiente pie de foto redactado sin duda por él: "*María Uhden es el más delicioso de los pintores dadaístas. Sus cuadros son infantiles y serenos hasta en los más tétricos asuntos, como los*

sueños. Por su novedad puede colocarse al lado de Achmann, del que daremos en números sucesivos algunas reproducciones".

El modelo de activismo estético e ideológico que supuso el contacto con la agitada cultura alemana del momento (recordemos que uno de estos pintores, Lyonel Feininger, graba en madera una "Catedral del Socialismo" para la portada del manifiesto de la Bauhaus en 1919), proporciona las claves de los derroteros que va a tomar su poesía, y su actuación, a partir de 1929. El aliento formal que anima a libros como *La voz cautiva* o *Andando, andando por el mundo* procede del mismo grito interior que hunde sus raíces en esa convulsiva visión de la realidad.

¿Cómo no reconocer la fuerte conmoción que produjo en el joven Prados este polémico ambiente, lleno de propuestas innovadoras que cuestionaban, a raíz de la gran crisis alemana, el concepto mismo de creación? La concepción del mundo y del hombre que se desprende de su propia actividad está fuertemente impregnada de este hervidero de ideas que imbrica en un todo filosofía y sociedad, arte y literatura. En su actitud y en su obra veremos reaparecer muchas de estas propuestas, ajenas en gran medida a los planteamientos literarios españoles, pero sin cuya valoración resulta imposible tener acceso al significado real de su poesía. Desde los comienzos su escritura acentúa la vivencia de la percepción simbolista para cargarla de un excitado y dramático psiquismo. Su obra, como advierte Patrick Werkner a propósito de los artistas alemanes de principios de siglo, está cargada "de esa energía que procede del encuentro con la vida [...] y que nos lleva a una nueva intensidad, a una nueva calidad de ver"<sup>[9]</sup>. A la luz de lo expuesto adquiere sentido el "oscuro" camino por el que comienza a discurrir su obra, marcado por el riesgo y la búsqueda personal, incapaz de delegar la responsabilidad de escritor en nombre de normas o convenciones literarias. "A Prados -dice Ramón Gaya- lo veremos moverse un poco a tientas por su poesía, sonambúlico [...], como medio perdido en una especie de oscuridad noble"<sup>[10]</sup>.

Pionera en el contexto español, por lo que suponía de fecunda lectura del romanticismo desde las perspectivas más dinamizadoras de la vanguardia, su obra trató de abrir las puertas de su generación a preocupaciones centrales del espíritu moderno. La asunción de los mecanismos centrales de este pensamiento lo lleva pronto a descubrir el desvali-

miento en el que se mueve toda pasión humana. "*Estamos solos con todo lo que amamos*", leemos en Novalis. Para Denis de Rougemont (1986: 149-150), que se refiere al poeta alemán en términos de "*místico de la Noche y de la Luz secreta*", esta máxima traduce

*"un hecho de observación puramente psicológico: la pasión no es, en modo alguno, esa vida más rica con la que sueñan los adolescentes; es, muy al contrario, una especie de intensidad desnuda y desposeedora [...], un empobrecimiento de la conciencia vacía de toda diversidad, una obsesión de la imaginación concentrada en una sola imagen; y a partir de entonces el mundo se desvanece, «los demás» dejan de estar presentes, no quedan prójimo, deberes, vínculos que se mantengan, tierra ni cielo [...] Es el éxtasis, la huida en profundidad fuera de todas las cosas creadas".*

Alemania viene a reforzar en Prados los valores adquiridos en la Institución, orientando su escritura hacia un vasto campo de pensamiento: aquel que desde la antigüedad había tratado de "reinventar lo originario" (restauración de la vieja relación entre pensamiento y naturaleza, *logos* y *physis*), recuperando para el hombre la primacía del plano de lo sensible frente al inteligible. Su poesía no será sino un progresivo deambular hacia el origen, que acaba vislumbrando lo místico a través de la experiencia transpersonal de lo infinito. La destrucción del ego, y las inversiones de la realidad socialmente construida que advertimos en sus últimas obras, son el punto culminante de una indagación activa ya en los libros centrales de la etapa española.

Como tendremos ocasión de ver, la lectura que Prados hace de los ismos (simbolismo, cubismo, futurismo, surrealismo), así como la influencia que estos dejan en su visión del mundo, estará condicionada por esta primera experiencia. El punto de partida que significó el impulso romántico-expresionista (que lo lleva a decidir su vocación de escritor), actuará siempre en la base de sus intuiciones.

## 2.2. HUIDA HACIA ADELANTE: FUNDAMENTOS DE UNA PRÁCTICA POÉTICA

*"Me subyuga lo enigmático, lo irreductible, esa zona de secreto inmanente a toda vida privada, a toda fe religiosa o visión poética."*

G. Steiner

La atmósfera que Prados respira en el ambiente alemán de estos años (que incluye frecuentes viajes, alguno de ellos en compañía de su hermano Miguel, a Dresde, Ulm, Nuremberg, Munich, Berlín, etc.), en que Freud está dando a conocer sus teorías sobre la sexualidad y el subconsciente, constituye la matriz misma de una poesía que comienza a dar ya sus primeros frutos. Sabemos que en la navidad de 1922 recibe la visita del pintor Manuel Ángeles Ortiz, quien había comunicado a Manuel de Falla su intención de "*ir a Munich a ver pintura moderna y a visitar algunas ciudades bávaras y Dresde*" (Antonina Rodrigo, 1993: 201). El pintor, a quien había conocido en Málaga a través de Lorca, le sirvió de guía en las visitas a galerías y museos de diversas ciudades. Tenemos testimonios de estos viajes por las postales que envía a Lorca (una del 28-X-1922 desde Ulm, y otra s. f. desde Nuremberg) y a Juan Ramón Jiménez (desde Berlín, 28-XII del mismo año). Como veremos, la relación con Manuel Ángeles, poco valorada hasta la fecha, sería decisiva en el camino que el poeta iba a emprender a su regreso a España. Algunas referencias a los viajes que realizan juntos quedan registradas en las postales que ambos envían a Federico. (Ver Correspondencia con Lorca. **Apéndice. Apartado II**).

El compromiso personal con los principios éticos de la educación institucionista ("*esa fidelidad sin fallo a un ideal*" heredada de Giner), matizado por la profunda huella del romanticismo y el expresionismo alemanes, y en general por el contacto con la cultura europea del momento, van a dotar a su mirada de una *nueva y radical perspectiva* moral y estética, que aplicada al caso español supondrá la base de la *diferencia* que caracteriza a su obra desde los primeros pasos. La profunda verdad que late en la obra que ahora se pone en marcha, remitirá siempre a este periodo de formación cuyas directrices hemos tratado de poner de manifiesto. Articulado en varios escalones sucesivos y complementarios, su discurso evoluciona teniendo como eje la profundización del problema central de identidad al que Prados despierta desde muy joven. Lejos de la glorificación de la existencia, él tratará de poner en práctica una poética que comparte muchos rasgos con las preo-

cupaciones que hemos advertido en estos artistas. Las distorsiones de perspectiva que encontramos en su obra corren paralelas al nuevo pensamiento configurativo que Magdalena M. Moeller (1993: 17-35) señala a propósito del grupo *Brücke*: "*La pintura se convierte en confesión, arte y vida se equiparan, y será la vivencia subjetiva la que imponga sus propias leyes a la apariencia óptica*" (Vid. Catálogo de la exposición *Museo Brücke Berlín. Arte expresionista alemán*).

Conviene aclarar que la huella que deja el expresionismo en su obra, ha sido interpretada frecuentemente como herencia exclusiva del **surrealismo**, debido quizás al carácter totalizador con que este se presenta, y al mayor conocimiento que se ha tenido en España del movimiento francés. Como afirma Lionel Richard, "*la lenta agonía del expresionismo coincide con el nacimiento del dadaísmo y del surrealismo [...]; desde el punto de vista formal integra más o menos todos los ismos de los veinte primeros años del siglo*" (*op. cit.*, p. 134). El surrealismo heredará en gran parte las inquietudes del expresionismo, como el propio Breton llega a reconocer tardíamente en carta a Lotte H. Eisner:

*"Lo que usted revela de las profundas intenciones del expresionismo es absolutamente esencial. Me irrita pensar que haya permanecido tan oculto en ese país [se refiere a Francia]. De lo contrario, la evolución general del arte hubiese sido muy distinta y creo que en la cima de este arte mismo se hubiera establecido una corriente de gran comprensión entre Alemania y Francia, que se echó muy en falta"* (*op. cit.*, p. 131)

En realidad, con la proyección de los estados psíquicos y las asociaciones de ideas, ambos compartían la herencia común de Nietzsche y Freud.

Aunque se interesó por él en distintas fases de su vida, Prados no fue un incondicional del surrealismo ortodoxo, como se ha querido hacer ver reiteradamente. Sólo atendiendo a las precisiones aquí hechas, y a los reparos (como veremos en su momento) que formula la crítica, ya tardía, de Juan Larrea al movimiento, podemos entender cuáles fueron los puntos de contacto que esta poesía tuvo con el mismo. La influencia que ejerce el surrealismo en él no es más que un eslabón que enlaza con el interés por lo mítico al que despierta a raíz de la estancia en Alemania. A través de esta primera experiencia, su



personal lectura del movimiento francés, más espiritual que técnica, culminará en la radical interiorización de la obra que escribe en México. Es a la luz de la "sensibilidad difusa" del expresionismo, como la obra de Prados, en su contenido y en su peculiar formalización literaria, adquiere su verdadera dimensión, tanto por lo que supone de innovadora en el panorama español, como por las raíces humanitaria y espiritual en la que se sustenta.

En su poesía seguiremos encontrando siempre ese "problema de expresión" que caracterizó al citado movimiento. La abundancia de elementos dramáticos y psicológicos encaminada a provocar una reacción emocional, la reintegración del caos en un nuevo orden subyacente de relaciones, la implantación de un sistema de carácter interno, riguroso pero oculto a los sentidos, y, en general, el doble movimiento (*la destrucción de la forma y su reconstrucción purificada*) en el que se engendra la dinámica de toda su poesía, constituyen la herencia de esa lección que su escritura irá adaptando a las diversas circunstancias vitales por las que atraviesa. Los principios de su poética estarán siempre cargados del afán de absoluto, de la constante preocupación ética que advertimos en ese movimiento. (Conviene precisar, no obstante, que Prados conoce el expresionismo en el momento decisivo en que está derivando hacia la práctica más rigurosa que supone la Nueva Objetividad).

Refiriéndose al espíritu que animaba a la gran cantidad de publicaciones que circulaban en Alemania, John Willet (1970: 146) apunta que "*cualquier persona curiosa que alrededor de 1920 cogiera estos libros para enterarse de qué era el expresionismo, tenía que llegar a la conclusión de que su esencia era un alto sentimiento sociohumanitario*". Convencido de la necesaria interpenetración entre arte, pensamiento y compromiso humano, Prados se enfrenta muy pronto con los planteamientos de una vanguardia bastante más juguetona e intrascendente, que comienzan a practicar sus amigos de la Residencia, Lorca, Dalí, Buñuel, Moreno Villa<sup>[11]</sup>. El arte debe basarse más en un poder demiúrgico, capaz de conmover al sujeto perceptor, que en teorías preconcebidas y manifiestos externos. Prados no abandona la idea institucionista de *paideia* que debe presidir cualquier elaboración cultural, enlazando con los presupuestos expresionistas según los cuales "*más allá del tema anecdótico ha de alzarse una verdad humana universal*".

Incomprendido, se ve obligado a romper con su grupo de compañeros más cercanos, que vieron con desconfianza cómo se aventuraba en sus búsquedas íntimas ("*desde entonces para los de mi edad, cariñosamente fui «el fantasma», «el San Sebastián», «el tormentoso y lleno de misterio» o «el oscuro»*"<sup>[12]</sup>), y decide marcharse a Málaga para iniciar su camino en solitario. Primera huida de la Residencia que culminará con el abandono definitivo de la misma en el curso 1925-1926. Debajo del tono paternalista con que Moreno Villa (1976: 117) suele ver a su joven paisano, quizás encontremos un fondo de trágica verdad en el relato de alguna de sus anécdotas sobre la Residencia, referido a esas fechas: "*Prados, más neurasténico cada vez, intentó suicidarse tomándose de golpe no sé cuántas pastillas de aspirina*". Juan Ramón Jiménez, en un retrato que le hace por esas fechas, resalta su "*cerrado y oscuro andalucismo con gafas*", llamándole "*el imantado*", "*veletero de aire interior*", "*caprichoso proscrito de arpa escondida*"<sup>[13]</sup>.

A pesar de este alejamiento, la obra que realiza a partir de estos años va a estar claramente implicada en la problemática teórica (vanguardia/tradición) en que se debate su círculo más próximo de amigos. Su lectura de Freud presenta puntos de contacto con el onirismo de la pintura daliniana del momento. La simultaneidad de imágenes, o el deslizamiento de significados de *Cuerpo perseguido*, corre paralelo a "*esa capacidad para el anamorfismo, para el desdoblamiento de las figuras, para la metamorfosis, la fusión de elementos*", que advierte Josefina Alix en "*El gran masturbador*"<sup>[14]</sup> (1929). En esa vía de radicalidad perceptiva Dalí llegaría pronto a formular su método paranoico-crítico. Estamos, desde luego, ante personalidades de signo contrapuesto, como pone de manifiesto la apreciación de Sebastiá Gasch: "*Dalí -¿por qué negarlo?- es un materialista. Su anhelo de poesía, empero, le empuja decisivamente hacia lo misterioso, lo desconocido, lo milagroso. Él, no obstante quiere que ese milagro se realice con la misma necesaria exactitud de las operaciones bancarias y comerciales*"<sup>[15]</sup>. Sin embargo, el intercambio de ideas que se vivió en la Residencia venía a confluír tempranamente -con características específicas en cada caso- en la obra de ambos. A propósito del convulsivo mundo creador de Dalí, que a partir de 1923 polariza y anima la polémica sobre lo que deba ser el lenguaje de la obra de arte, véase la interesante lectura que hace del mismo Juan A. Ramírez (1989). La radicalidad daliniana, minuciosamente analizada aquí, implicó fuertemente, según es sabido, a su círculo más próximo.

Desde el aparente "fuera de juego" que supone el **retiro a Málaga**, su actividad a partir de este momento se basará en la independencia de criterio, y en el deseo de llevar a la práctica las ideas adquiridas durante el periodo de formación que hemos revisado. Para comprobarlo repasaremos algunos aspectos significativos de su actividad creativa durante los años que preceden a la guerra civil.

Como hemos visto su papel orientador en la revista *Ambos* (Málaga, 1923), resulta ya claro exponente de una práctica poética que enlaza con la experiencia de Alemania. Rompiendo con el ambiente local que lastra en gran medida a la publicación, la colaboración de Prados apunta claramente hacia el mismo ideal de "síntesis de las artes" que advertimos en las revistas alemanas. Como en ellas, se alternan en sus páginas poesía, textos teóricos, narraciones, dibujos, grabados y música. Sus traducciones de autores orientales y rusos señalan hacia uno de los campos por el que mayor interés habían mostrado los expresionistas: el del misticismo estético y revolucionario del arte primitivo. Además del ya citado cuadro de la suiza María Uhden, en el que se recrea una de esas escenas de circo frecuentes en la temática de estos pintores, resulta también sintomática la inclusión de un texto de Cendrars, autor que había tenido una importante presencia en las revistas *Die Aktion* y *Der Sturm*. El estilo característico del expresionismo pictórico, que cultivó la técnica de la xilografía basada en el violento contraste de blancos y negros y en las líneas quebradas y distorsionadas de las formas, se pone especialmente de manifiesto en los grabados en madera de las portadas, muy próximos a los de Heckel, Ewald Matéré o Gustav Wolf. La del nº 3 (palmeras "carnívoras" del parque de Málaga que atrapan a un paseante solitario) fue realizada por el mismo Prados<sup>[6]</sup>. La revista, sin embargo, asumiría muy parcialmente estas propuestas, derivando hacia un eclecticismo acomodaticio que compagina lo local con estas breves muestras de "arte nuevo".

Recordemos que la relativa difusión que hasta el momento había tenido el expresionismo en nuestro país se debía a la labor llevada a cabo por Borges en las publicaciones ultraístas. En las páginas de *Grecia*, *Cervantes* y *Ultra* da a conocer algunas traducciones del movimiento y una antología poética del mismo. Se trataba -en palabras suyas- de una "tentativa de crear para esta época un arte matinalmente intuicionista, de superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja Sensorial y emotiva una ultra-realidad espiritual" (Soria Olmedo, 1988: 82-85).

Su deseo de superar los límites de la obra artística solitaria le lleva a la formación de un **grupo** de jóvenes con los que realiza varias tentativas de arte colectivo, como han puesto de relieve los testimonios de Darío Carmona, Tomás García, J. L. Barrionuevo, Adolfo Sánchez Vázquez,, etc.<sup>[17]</sup>. Quizás sean las palabras tardías de J. L. Cano (1991: 14-19) las que mejor capten la huella, más allá de lo puramente literario, que el poeta dejó en ellos: "*Odio todo lo que sea brillar, ya sea en política, en arte como en literatura. Una vida puede ser oscura y no por eso dejar de ser hermosa [...] Conozco una vida hermosa y nada brillante. La de un poeta, mejor: un hombre, Emilio Prados [...] No hay que amarlo a través de su obra poética escrita, con ser ésta hermosa e intensa, sino a través de su vida humilde y generosa*"<sup>[18]</sup>. En la misma línea está el retrato que Altolaguirre traza en 1939: "*tenía la enorme satisfacción de comprobar que el regalo que más estimaban sus discípulos era la maravilla de su palabra y de su trato [...] Era un poeta tan natural en su lenguaje hablado como difícil en lo que escribía [...] La devoción que su obra despierta en sus amigos es lo que hará que su poesía se salve y permanezca*"<sup>[19]</sup>. En el taller, instalado en su propia casa, se discute sobre las nuevas tendencias del arte y la literatura y de él salen poemas, "collages" y pinturas de los que nos han llegado noticias y alguna reproducción fotográfica. Son interesantes las escasas muestras de que disponemos porque revelan la misma tendencia a la libertad expresiva que vemos en su escritura<sup>[20]</sup>.

Muestra ahora un especial interés por el desarrollo del movimiento surrealista que en su afán de despertar al hombre a una nueva realidad, enlazaba con los presupuestos de la vanguardia alemana. De ello nos ocuparemos con más detalle a propósito de su correspondencia con Sánchez Cuesta. Digamos ahora que la estrecha relación con su hermano Miguel, que había ampliado estudios de psiquiatría en Alemania, le lleva a entrar muy pronto en contacto con las obras de Freud, cuya traducción al castellano en 1922 iba acompañada de un prólogo de Ortega. Al interés literario por el surrealismo, se suma también su propio afán de clarificación personal y autoconocimiento. En Málaga recibe las principales revistas del grupo alentado por Breton.

Tras su fracaso académico, la indecisión con respecto a su futuro laboral y vital le hace encerrarse frecuentemente en su mundo, rehuyendo el ambiente que le rodea<sup>[21]</sup>. Pero no debemos engañarnos; los frecuentes estados de postración por los que atraviesa

no suponen de ninguna manera inactividad. Su caso parece inscrito en esa "*liberación dinámica*" que caracteriza a la melancolía moderna, y que a raíz de la experiencia romántica acaba convirtiéndose para muchos poetas en una fuerza esencialmente creadora, en una "*tensión continuamente renovada*" (R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, 1991: 226-237). Los años de permanencia, entre 1925 y mediados de 1936, en su ciudad natal suponen uno de los periodos más creativos del autor. Extremadamente sensible a las condiciones del medio que le rodea, y tratando de salir de su propio encierro, comienza ahora la elaboración de una auténtica mitología personal a partir de la relación "comprometida" con la ciudad que había alimentado sus sueños de infancia, la Málaga anecdótica y callejera (pero también extraordinariamente desasistida) de esos años. Manuel Angeles Ortiz, que había visitado de pequeño la ciudad donde vivían sus abuelos, la recuerda así: "*Mi familia vivía en el barrio del Perchel, en la calle de Peregrinos. Era un barrio de anarquistas y gentes pintorescas. Muy alegre, con muchas tabernas, freidurías de pescado y vendedores ambulantes. Una de las cosas que más me impresionaron fue una revuelta de los revolucionarios del barrio, casi todos cargadores del muelle*" (Antonina Rodrigo, 1993: 174).

Saltando por encima de las barreras que impone su ambiente social, fracasado su intento de normalización afectiva, convencido de una idea activa (y en ese sentido trascendente) de la poesía, se entrega ahora al desvelamiento de ese "Dios invisible" que late en el ser y que sólo puede revelarse a través de un acercamiento presidido por el amor y la generosidad. El complejo entramado social de la Málaga de los años 20 y 30 le servirá para diseñar la imagen oculta de una ciudad cargada de significaciones poético-reveladoras: un emblema de su propio estado de conciencia en el que el deseo de realización amorosa se entrelaza, de forma inseparable, con el deseo de transformación de una realidad social caduca.

El exponente más claro de esta geografía del deseo será la revista *Litoral* (1926-1929), verdadero programa poético, iconográfico y musical en cuyo ritmo lento se confunden las aguas de la realidad y el sueño. Desde una relectura activa del mecanismo poético gongorino, se construye un intenso espacio mental marcado por la utopía vitalista que tanto atrajo a Prados en esos años. Bajo la "pureza" de superficie pueden advertirse las pulsiones derivadas de un correlato continuo con el organismo vivo de una realidad

exterior que trata de captarse en directo, con una **óptica retiniana** más de pintor que de poeta. En efecto, es decisiva la influencia de los pintores en la conformación del signo artístico de la "negriazul revista" (como la llamó Giménez Caballero); un signo que extrae su significado a partir de los valores plásticos de la realidad. Recordemos que Prados había bordeado siempre la tentación de la pintura. Más cerca de la realidad que la poesía (lastrada siempre por el filtro racional del pensamiento), la pintura no necesita traducción: está ahí.

A su regreso de Alemania, en compañía de Manuel Angeles Ortiz, visita en París el estudio de Picasso estableciendo un contacto con los artistas españoles de su círculo. Antonina Rodrigo (1993: 193-206) da cuenta del encuentro: "*A su llegada a París los esperaba en la estación Ismael González de la Serna. Les había reservado habitación en el hotel Dinamarca, en el 23 de la Carrefour Vauvin, el barrio latino de Montparnasse, donde Ismael vivía*". Manuel Ángeles se había instalado ese mismo año en la ciudad y formaba parte del círculo de pintores españoles en el que también se movían César Vallejo, Vicente Huidobro y algunos pintores futuristas italianos. Según el mismo testimonio, el grupo constituido por Bores, Viñes, de la Serna, Peinado, Cossío, Togores, Pruna, Fenosa y Uzelay se reunía en los cafés *La Rotonde*, *Dôme*, y *La Closerie de Lilas* (fue en este último donde Huidobro y Reverdy dieron a conocer el creacionismo). El círculo supuso un importante descubrimiento para el poeta. Pocos años más tarde, cuando comienza a preparar con Altolaguirre la publicación de *Litoral*, Prados envía una carta a Manuel Ángeles solicitando su colaboración y la de sus amigos. Antonina Rodrigo nos ofrece el texto de la carta, "*ilustrada con dibujos y pareados*":

*Manda para un suplemento  
las pruebas de tu talento  
Los dibujos de Cossío  
no son tuyos sino míos  
¿Cómo se llama Cossío  
que sólo sé su apellío?*

(p. 211).

Definidores del Movimiento Moderno, su papel va a ser determinante en el perfil estético de la publicación y, en general, en la primera poética del grupo. Precisamente fue el historiador de la pintura expresionista Franz Roh, en un importante libro que muy bien

pudo conocer Prados, el que apuntaba que "*los adalides de los valori plastici fueron primero expresionistas o futuristas*" (Roh, 1927: 32). *Realismo mágico*, la obra a la que aludimos, fue publicada por la Revista de Occidente.

Sin embargo, la eliminación de la necesaria reflexión teórica y las imposiciones de un lenguaje excesivamente formalizado (inevitable concesión a la línea poética generacional que comenzaba a imponerse), pronto iban a convertir a la revista en un lugar de forcejeo y lucha entre estéticas divergentes, o ya claramente contrapuestas. En sus páginas se gesta el tono que acabará encerrando a muchos de sus colaboradores en la autocomplacencia de sus propios hallazgos, y que pocos años después culminaría en la imagen pública que viene a consagrar la famosa *Antología* de Gerardo Diego. Prados advierte pronto los peligros del espacio quietista que había contribuido a fomentar, pero fracasa en su intento de llevar la revista por derroteros más en consonancia con su idea viva de la poesía. Decide, finalmente, acabar con ella. Decisión que supone también la elección de un camino personal para su obra poética que a partir de aquí se desarrollará en solitario, aunque con frecuencia añore confluir en un origen común irremediabilmente perdido.

Refiriéndose expresamente a Diego, Salinas, Guillén y Alonso, las mordaces palabras de Domenchina (1941: 15) denuncian años después lo que él considera "*simulacro exclusivo de avasallamiento mino-totalitario*", subrayando "*la política cenacular de un grupo de iniciales afines que pretendía acaparar con su virtuosismo mimético y despersonalizado la lírica española*". Años más tarde, Gil-Albert (1975: 177, 194) hablará también de "*clan aúreo*" y de "*capilla [...], por lo pequeño y lo exclusivo*". Estamos en el punto final de una querrela que iniciada con el ultraísmo afectaría tanto a la literatura como a las artes plásticas (Eugenio Carmona, 1991: 41-51) y que a la altura de 1926 se había resuelto ya a favor de la tradición y de las formas de representación clásica.

Esta ruptura resulta especialmente dolorosa porque venía a confirmarlo en la forzada soledad a la que se ve abocado todo el que decide seguir el camino marcado por su propia ética, línea que ya lo había conducido en su vida privada a otras escisiones derivadas de su particular entendimiento de las **relaciones amorosas**. El fracaso sentimental de su relación con Blanca Nagel acrecentará en él la sensación de pérdida y desamparo derivada de una homosexualidad latente que ya asomaba con claridad en las páginas del *Dia-*

*rio íntimo* y que condicionará toda su visión del mundo. Según recordaría siempre, su descubrimiento de los misterios de la naturaleza, germen de las espléndidas evidencias y ocultaciones en las que se iba a asentar su poesía, está unido también a la temprana experiencia afectiva que lo abrió a una nueva realidad sensible que echaba por tierra las convenciones aprendidas en la familia y el colegio. Convaleciente de su crónica enfermedad respiratoria, se ve obligado a abandonar los estudios de bachillerato conviviendo casi durante un año con una familia campesina de once hijos en los Montes de Málaga<sup>[22]</sup>.

Uno de ellos, Antonio Ríos, pastor de su misma edad, le sirve de guía en sus excursiones descubriéndole la naturaleza y enseñándole a mirar las cosas de forma nueva: con él aprende a contemplar el "proceso naciente", original de todo lo que le rodea. En la relación que se establece entre ellos podemos ver el germen de esas "amistades verdaderas", rayanas siempre en la entrega amorosa, en cuya búsqueda no cesará ya nunca, y que por su excepcionalidad se convertirán en una permanente fuente de decepciones y desengaños. El recuerdo de esta amistad imborrable reaparecerá muchos años más tarde en el libro *Río natural*<sup>[23]</sup>; a ella parece aludir en carta a Cela, ya al final de sus días:

*"La vida me abrió entonces con alegría a lo real, salvándome. Al contacto directo con la naturaleza no contemplada, sino vivida, aprendida en su cuerpo verdadero, las anteriores observaciones y experiencias de mi soledad hallaron su verificación normal. Inconscientemente aún, pude sentir la unificación de mis dos mundos: el que me ocultaba en mi refugio incomprendido, primero, y el de la verdad tangible que la realidad me entregaba en lo natural hacia mis doce años de edad"* (P. Hernández, 1988: 77, n. 222).

Amistad, entendimiento confidencial, amor, experiencia intuitiva y sensible, serán las únicas vías que permitan un conocimiento totalizador del mundo, no sometido ya a las parcializaciones de la mirada cultural. El gran asunto de los seres humanos es esa especie de relación enigmática, y a menudo conflictiva, que les une y que llamamos amor o deseo. Así lo confiesa Prados en carta a su hermana Inés (septiembre 1958): "*Para mí, la verdadera vida está en este fluido que nos hace estar en comunicación a unos con otros sin poder expresarnos*". La deuda romántica se hace aquí especialmente evidente. Prados



se mantiene fiel a pensamientos como el de Rousseau para quien "*el sentimiento es más que la razón*", o a la idea de Novalis de que "*originariamente la filosofía es un sentimiento*". Como subraya Javier Arnaldo (1990: 177-178), a propósito de ambas citas, "*el sentimiento se ocupa de más elementos, es más en el espacio, abarca o alcanza más de lo que la razón contiene o entrega*". El sentimiento "*es una disposición dinámica [...], una categoría más amplia de conocimiento*".

La conflictiva relación sentimental con Lorca durante los años de la Residencia, reflejada en las páginas del *Diario íntimo* y, sobre todo, en las cartas que se cruzan entre ellos, es un buen ejemplo de lo que decimos (Ver **Apéndice. Apartado II**)<sup>[24]</sup>. Por lo que se deduce de su lectura, el punto álgido de esa relación debió corresponder al periodo que media entre 1920 y 1926, fecha en que Lorca entabla su tumultuosa amistad con Dalí. Desde muy pronto la personalidad del poeta granadino ejerce una influencia decisiva en Prados, que se traduce en proyectos comunes y en la conciencia, al menos por parte del segundo, de habitar el mismo mundo de afectos e intereses. Reproducimos un fragmento de una de sus cartas:

*"Federico de mi alma, me has salvado, pero ¿Por qué me has salvado tan tarde? Temblando he cogido tu carta y temblando sigo, hermano mío queridísimo ¡Te veo tan lejos! A través de la tela de araña brillas siempre con el sol; pero tú huyes, huyes siempre [...] No digas que no, ya no me quieres. Lo sé, tu amistad la has cambiado por un recuerdo romántico y ya sólo soy figura de bruma, una sombra blanca de tu fantasía que al primer aire se deshará para siempre [...] ¡Si vieras! He sufrido terriblemente y me he matado un poco para ti. No me escribías, no me escribías [...] Mira había pensado -seriamente- unirnos para siempre y sacudirnos de los hombros sentimientos -trabas y romper las ligaduras de la responsabilidad. Había pensado volar contigo sobre el Mar ¿Tienes valor? [...] Ven a toda costa, como puedas, o ahora o en el verano y tu resolución será nuestra resolución"*<sup>[25]</sup>

La emotividad incontrolada de las palabras que Prados dirige a su amigo en esta correspondencia, es un ejemplo de entrega absoluta y desinteresada, no exenta del tono patético

que se deriva de una fidelidad poco correspondida. Las cartas que le envía desde Suiza, Alemania, y posteriormente desde Málaga, delimitan la intensidad de una relación que el silencio de Lorca parece ir apagando poco a poco. Entre continuos enfados y reconciliaciones, muy mediatizados por el mundo de la literatura, Prados dejaba aquí el testimonio de la hondura de su sentimiento amoroso, que nunca volvería a manifestarse con la evidencia que lo hace en este momento. Esta decepción juvenil no obstaculiza, sin embargo, una amistad (apenas enturbiada, como se deduce de este epistolario, por las famosas erratas del *Romancero gitano*), que continuará de forma entrañable hasta la trágica muerte de Lorca.

Desde sus inicios toda la obra de Prados no es sino la constatación del asombro ante lo diverso, lo otro. El intento de apropiación a través de la relación erótica irá siendo sustituido progresivamente por una mitificación que desemboca en lo sagrado. En realidad estamos ante el mecanismo básico de la atracción amorosa. A partir de aquí se interiorizará la idea más productiva de su poesía futura: el convencimiento de que lo transpersonal no anula lo individual; sólo le da su auténtica y abismática dimensión. Denis de Rougemont (1986: 53) que define al romántico occidental "*como un hombre para el cual el dolor, y especialmente el dolor amoroso, es un medio privilegiado de conocimiento*", subraya que "*el Amor, que es el Eros supremo, es el impulso del alma hacia la unión luminosa, más allá de todo amor posible en esta vida*" (*ib.* 77-78). Con palabras que nos recuerdan de cerca la poética que aparece en libros como *El misterio del agua*, el mismo autor señala que "*el ritmo íntimo del romanticismo alemán, la diástole y la sístole de su corazón, es el entusiasmo y la tristeza metafísica. Es la dialéctica abismal de la herejía maniquea, el trastocamiento perpetuo del día en Noche y de la noche en Día*". El resultado es "*esa pasión que arruina sin descanso todos los objetos que puede concebir y desear (la naturaleza, el ser amado, el yo), todo lo que no es la Unidad increada, la disolución sin retorno*" (*ib.* 226). También Francesco Alberoni (1988: 267-268) advierte que "*hay una estrecha relación entre la mística occidental, cristiana e islámica, y el amor apasionado*" (véase asimismo a este propósito su amplio estudio sobre el trasvase amistad-amor, 1985).

El episodio de los Montes de Málaga está cargado de significación. Esta primera experiencia "unitiva" en la entrada de la adolescencia sienta las bases del misticismo

fisiológico en el que encarna su poesía, y que en los años de la Residencia se va a afianzar con la lectura de los primitivos materialistas griegos. El afán de *trascender* por medio de la experiencia pura, de salir de la cárcel del ego (hacia la recuperación "de algo que jamás habíamos perdido"), lo llevará continuamente a rastrear, por vías de una abstracción desrealizadora, la no-dualidad de las cosas, a reconocer su infinita diversidad, enraizada siempre en un magma humano de realidad bien reconocible. Conviene aclarar que la terminología "mística", aplicada con frecuencia a la obra de Prados, resulta una apreciación generalizadora y confusa, tendente a recluir al poeta en los límites de una pasividad contemplativo-religiosa, separada de lo real, que no traduce la dialéctica de un pensamiento interactivo y dinámico que nunca separa los elementos espiritualizadores de la base material en que se sustentan.

En su caso, el término adquiere su verdadero sentido despojado de adherencias teológicas/ideológicas, tal como propone S. Pániker (1992: 13):

*"Tal vez convendría inventar un vocablo menos viciado y ambicioso que el vocablo 'mística', algo que nos remitiese [...] a esa experiencia pura, a esa experiencia no dual, a esa experiencia transpersonal [...], a ese más allá del lenguaje donde todo se hace repentinamente real. Esta experiencia, propiamente, es transexperiencia: no hay ningún 'sujeto' experimentador separado del 'objeto' experimentado. Aquí se trata de lo real realizándose a sí mismo".*

Confundido con su enorme capacidad de entrega y comprensión del ser humano, el erotismo fundante de Prados (esa especie de *philia* entre la palabra y el cuerpo que advertimos en su escritura), se cimenta en una visión totalizadora del amor que, proveniente del idealismo platónico y del subjetivismo romántico, es incapaz de aceptar la compartimentación de los sentimientos impuesta por la norma social<sup>[26]</sup>. (Recordemos que este desajuste había marcado también obras como la de Trakl, cuyo erotismo atormentado está teñido de un irredimible sentido de culpa proveniente de la condena de sus aspiraciones sexuales). La relación, muchas veces agónica, con su propio mundo interior se inscribe en la ambigua valoración que desde la Ilustración se había dado al tema de la pasión amorosa, vista como fuente de entusiasmo e inspiración creadoras, pero también como peligroso

deterioro de las leyes de la razón. Quizás no sean del todo ajenas a este conflicto las palabras que muchos años después escribe: *"Como todavía no es posible que hagamos nuestra autoconfesión o psicoanálisis públicamente, creo que aún la poesía es un refugio. Un mundo en que la realidad se oculta a la apariencia. Otro mundo que en la actualidad habito. Algunas veces por él se llega a Dios"*<sup>[27]</sup>. Su verdad era también la verdad de una heterodoxia amorosa que aparece muy pronto en el horizonte de su adolescencia y sin cuyo reconocimiento resulta difícil entender muchos aspectos oscuros de su personalidad y de su poesía.

Recluida en el terreno de lo innombrable, la problemática derivada de su homosexualidad apenas ha sido citada por la crítica, en un deseo (suponemos) de respetar el aura "angélica" que siempre envolvió al escritor. Ellis (1981) advertía ya la *"pulsión erótica"* de la que nace esta escritura, cuya complejidad no se deja atrapar en el reduccionismo, frívolo y anecdótico con que lo aborda Gil de Biedma (en Enríquez, 1978: 205-211), ni en la ideologización igualmente parcializadora, aunque más documentada, con la que interpreta A. Sahuquillo (1991) la simbología pradiana.

Su propio silencio con respecto a este tema hay que verlo en relación con la estricta educación moral de la Institución que prefirió orillar ciertas cuestiones de libertad personal en aras de un férreo sentido colectivo de la ética. Ya en la Pequeña Residencia Prados ve cómo se reprime de forma contradictoria su exacerbada emotividad sentimental: *"Cuando a mí me decían que había que dar amor, y yo lo daba, entonces me amenazaban con echarme de la Residencia"*. Como apunta Sanchis-Banús (1987: 39), tampoco el programa de modernización pedagógica de la Institución supo escapar a los límites de una sociedad tradicionalmente intolerante en el terreno de la libertad personal. Curiosamente el mismo crítico, cuando se ve obligado a abordar el asunto, opta también por la alusión indirecta. En el certero análisis que hace de *Cuerpo perseguido* dice: *"por eso me parece posible que sea el eco, no de un solo amor, sino de varios, y quizás no todos del mismo signo; pero por ese camino no seguiré, porque Prados y yo, quizás por herencia, o deformación [...] de la moral institucionista, nunca tratamos este tema en nuestras cartas"* (ib. 70-71). En un estudio anterior ofrece algunos datos que complementan lo que dice aquí (Sanchis Banús, 1955: 23-27). Pone en relación las cuatro partes del libro con los cuatro estadios de la erótica machadiana, tal como la analiza Serrano Poncela en *Abel Martín*:

prefiguración del amor, experiencia amorosa, ausencia del ser amado y recreación en el recuerdo. Es éste último estadio, que acaba convirtiéndose en el más perfecto grado de conocimiento amoroso, en tanto que perduración definitiva del mismo, el que parece asumir Prados: el que supone la sustitución del objeto amoroso real por la imagen recreada del mismo. A esta "erótica martiniana" hará alusión el poeta, en tono aprobatorio, en sus cartas de madurez al citado crítico.

La problemática amorosa (insoluble por estar condenada al fracaso) que percibimos en ese libro, es inseparable de su intento de borrar las fronteras levantadas por un pensamiento dualista (exterior/interior, cuerpo/alma, etc.), que impide la percepción libre y unitaria de las cosas. Una problemática que las distorsiones del código lingüístico se encargan de subrayar. Como señala Steiner (Steiner y Boyers, 1985: 11), "*el erotismo homosexual [...] se sitúa precisamente en las zonas-límite, en los sectores grises osmóticos que separan lo «psíquico» de lo «fisiológico», poniendo radicalmente de manifiesto la total insuficiencia y las inflexiones hacia el error y la miopía inherentes a ese dualismo cartesiano alma/cuerpo que sigue tiranizando nuestra lógica y nuestros hábitos de lenguaje*".

Ni los términos hagiográficos con que frecuentemente se ha abordado su caso, ni la simplificación banal de su mundo afectivo, pueden dar cuenta de la diversidad y la contradicción esenciales sobre las que gravita su visión totalizadora de lo humano. Una visión que, fiel a la herencia romántica, trata de romper los límites impuestos entre lo sublime y la más desnuda terrenalidad.

Por otra parte, no conviene olvidar que esta ocultación es la misma que aparece en toda su cosmovisión poética, indagadora infatigable en el misterio irreductible de la identidad humana y de la naturaleza. La afectividad, forma superior al conocimiento, se resiste a ser revelada; en ella encontramos el único camino hacia la experiencia primordial, no mediatizada por las teorías. Como ya había puesto de manifiesto el movimiento romántico "*el amor es voluntad de fusión con esa irradiación primera y prístina del rostro desvelado de la divinidad*" (Trías, 1982: 56). Poblada de zonas sombrías y turbadoras, la belleza ("*presencia divina, encarnación, revelación del infinito en lo finito*", *ib.*, p. 28) es inseparable de lo indecible: un espacio desde el que siempre es posible percibir el caos. De ahí

el carácter "imperfecto" de una poética que se desborda para indagar en los límites de la infinitud. También Apollinaire, Breton, Eluard o Bataille, optarían por lo erótico-velado en su definición de la "belleza convulsa", concepto que Man Ray plasmaría en el juego de luces y sombras con que envuelve la foto del desnudo que aparece en el primer número de *La revolución surrealista*.

No creemos, por tanto, que la problemática derivada de su peculiar forma de entender el erotismo pueda separarse del conflicto existencial y agónico que recorre toda su obra. En ella, el tema central del cuerpo y los sentidos, trascendido frecuentemente por vías espiritualizadoras y utópicas, se verá imbricado en una forzada lucha lingüística que trata de establecer su propio territorio de comunicación a (e) fectiva. Aparece ahí el verdadero alcance de la *ruptura* pradiana que se establece en términos de lenguaje poético, pero también de sensibilidad moral y social. Vivida en silencio como dura prueba de ascesis, y frecuentemente contra sí mismo, la difícil aceptación de su particularidad sexual aflora en contados episodios de su vida y en las escasas confidencias que hace a sus amigos (P. Hernández, 1988: 25, n. 64). Sin embargo Prados, eludiendo los fantasmas narcisistas tan frecuentes en otros casos similares de su generación, y a pesar del complejo de culpa que se observa en muchas de sus actitudes (sus permanentes "huidas" no son sino una traducción de lo que él considera incomprendimientos)<sup>[28]</sup>, logra integrar este conflicto en el universo activo de su pensamiento poético. Interior y exterior (sujeto y objeto) se imbrican y complementan en él, volcados siempre en una práctica social positiva.

De cualquier forma este fondo de no aceptación que marca frecuentemente el desarrollo de su "voz cautiva", no siempre se manifiesta como malestar. En realidad llega a constituir una bipolaridad (culpa-inocencia), que actúa como resorte activo de la escritura. Según escribe en alguna ocasión, "*la poesía es humana y será más viva cuanto más oscile entre la culpabilidad y la inocencia*". La continua tentación de encierro en sí mismo, el afán de recrear un universo personal al margen de imposiciones, la necesidad idealizadora, que en el exilio acaba desembocando en una impresionante sublimación mística, son, a nuestro entender, claros exponentes de su marginalidad. La propia búsqueda de autonomía lingüística presente en toda su obra, que acaba en la etapa mexicana en una verdadera desestructuración de sentido, tiene su origen también aquí.

Entendida como "sacralidad", la pulsión sexual va a actuar como principal mediadora en el proceso de comunicación con los orígenes. En apuntes y declaraciones de sus "papeles" (inéditos aún en su mayor parte), da cuenta repetidamente de la unidad primera de la que mana el ser; una corriente universal y cósmica que no admite mutilaciones.

*"Dentro de cada hombre -dice- halla descanso el Universo [...] Estudiando la constitución psicológica del hombre según Freud, y a través de las mitologías y religiones [...] y (la) fisiología moderna, se encuentra en él el presentimiento, primero, y el conocimiento, después, de que dentro del hombre existen ambos sexos. En esto, por lo tanto, es en donde está el origen de ambivalencias extra o introversiones, misticismos, romanticismos,, etc. El hombre completo es el que por igual puede darse al conocimiento (impulsado por el deseo) del tiempo futuro y pasado. En este caso el amor tendrá, espiritualmente, ambos sexos (no será asexuado) y se fecundará a sí mismo. (Origen de todas las ideas de Dios). ¿A este fin debe caminar el hombre?" (Patricio Hernández, 1990: 184-190).*

Excluida de la normalidad, la interrogación que partía de su yo más íntimo se convierte así en el principal motor de indagación de la oscura verdad humana; una verdad que se manifiesta especialmente en los límites de la sociedad, entre los que sufren, marginados o desheredados. Está por tanto en la base del altruismo que presidirá toda su actuación. Encerrada en el marco de su obra, o reducida al ámbito anecdótico y "franciscano" de su vida privada, su extremada capacidad de entrega se hace pública sólo cuando las circunstancias lo requieren; serán precisamente las circunstancias de la guerra civil las que la conviertan en arma redentora de un mundo que toma conciencia de su destino injusto.

Por lo demás, y salvando las necesarias distancias, estamos ante el mismo malestar afectivo que tiende a explicitarse en otras obras artísticas del momento, en estrecha relación con las expectativas de cambio creadas por la renovación ideológica y cultural que supuso el advenimiento de la República. Unas expectativas que propiciadas, no sin contradicciones, por la ideología institucionista, pronto chocaron con la secular falta de tolerancia de la sociedad española<sup>[29]</sup>. Dejando aparte el caso cercano de Lorca (en el que se comprueba la misma imposibilidad de ser correspondido, la misma obsesión por la muer-

te), el desajuste puede advertirse igualmente en sensibilidades que permanecen dentro de la norma social. Cano Ballesta subraya el enfrentamiento con lo establecido del "*anarquismo erótico absoluto*" que determina la obra primera de Miguel Hernández, viéndolo como resultado de la revuelta moral de la República. "*Son poemas de amor rechazado, de las angustias que causa el amor cuando una moral provinciana deja incompleta la relación amorosa [...] Es esta honda crisis y subversión interna la que nos puede ayudar a explicar los chocantes desequilibrios formales y de contenido de El rayo que no cesa*"<sup>[30]</sup>



## NOTAS

- [1] Son frecuentes las referencias a Davos en los escritos de la vanguardia europea. En el Waldsanatorium de Davos, donde ahora está Prados, habían residido también temporalmente P. Eluard (1911) y Thomas Mann (1912). A la misma población de los Alpes suizos acabará retirándose en 1918 el pintor E. L. Kirchner, uno de los más activos miembros del movimiento expresionista alemán.
- [2] García Morente, M., "Goethe y el mundo hispánico", *Revista de Occidente*, n° 36, Madrid, 1932, p. 146.
- [3] Conversación mantenida con D. José Antonio Rubio Sacristán (29-IX-1993), a quien agradecemos sus declaraciones.
- [4] Giménez Reyna, F., "Mis recuerdos de la Residencia de Estudiantes y de mis estudios e investigaciones médicas en Leipzig, Frankfurt y Friburgo", *Annals of the Archive of Ferran Valls i Taberner's Library*, n° 3/4, 1989. Véase igualmente su libro *Memorias de un cirujano rural*, Málaga, 1988. En conversación con él nos contó otros detalles de menor relevancia para nuestro objeto.
- [5] Casals, J., *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*, Barcelona, Montesinos, 1984. Sintetizamos fundamentalmente aquí los datos aportados por este libro y por los estudios ya clásicos de John Willet, *El rompecabezas expresionista*, Guadarrama, Madrid, 1970 y de Lionel Richard, *Del expresionismo al nazismo (Arte y Cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar)*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- [6] Seguimos aquí el cap. dedicado a Bloch ("La estética como anticipación antropológica"), respetando frecuentemente sus entrecomillados.
- [7] V. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona 1978 (1ª), pp. 41-42.
- [8] Vid. Blanco Aguinaga, *Emilio Prados: Vida y Obra. Bibliografía. Antología*, Hispanic Institute, Columbia University, New York, 1960, pp. 15-18, y Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución*, Madrid, Gredos, 1975, p. 186.
- [9] Werkner, P., "Gerstl, Kokoschka, Schiele y el arte del expresionismo vienés", Catálogo de la Exposición *Viena 1900*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993, p. 108.
- [10] Gaya, R., "Carta a José María", *Obra Completa*, I, Valencia, Pretextos 1990, p. 214.
- [11] Unido por una amistad entrañable con Lorca, que venía desde la infancia, las afinidades con el poeta granadino llegan a convertirse en estos años, como ya hemos visto, en una relación sentimental llena de altibajos que Prados vivirá con gran intensidad. Según I. Gibson, "si Federico tenía entre los residentes numerosos amigos, el grupo que más frecuentaba era mucho más reducido y se componía fundamentalmente de Emilio Prados, Luis Buñuel, Pepín Bello, Juan Vicens y

Salvador Dalí" (Gibson, 1985: 243, I). En su oda "A Alberto Jiménez Fraud", Celaya recordará así la atmósfera del grupo:

*Pepín Bello, Dalí, Lorca, Buñuel, Prados:  
unos bellos excesos y una limpia locura  
que tras la primavera dio el fruto de un trabajo  
cumplido sin pensarlo, vivido en la alegría  
que así, contra el vacío, disparó un amor vasto...*

(Citado por R. Santos Torroella, 1992: 53).

Rosita García Ascot da cuenta también de las frecuentes visitas que Lorca, Prados, Buñuel y Pepín Bello hacían a su casa. *Vid.* Bal y Gay, J. y García Ascot, R., *Nuestros trabajos y nuestros días*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, p. 30.

- [12] Carta a J. Sanchis-Banús, 29-X-1959. La referencia, cargada de intenciones, a San Sebastián (en otras ocasiones llamarán a Prados "*un San Sebastián demasiado flechado*") proviene sin lugar a dudas de Dalí. Prados y él coinciden en la Residencia durante los cursos 1922-23 y 1924-25. La imagen del mártir asaeteado, se convierte en esos años en uno de los temas favoritos de Dalí y Lorca, como podemos advertir en los textos y en los dibujos de ambos. Convertido por el primero en "patrón de Cadaqués", les fascina su simbología cargada de connotaciones sexuales y sadomasoquistas, que recrean obsesivamente con un lenguaje bastante críptico en la correspondencia de esos años (Gibson: 425-426, I). Véase el texto "San Sebastián" de Dalí (publicado en *L'Amic de les Arts* n° 16, Sitges 1927 y reproducido en el n° 1 de *Gallo*, Granada, febrero 1928) y la "respuesta" de Lorca en su carta "Tu San Sebastián se opone al mío" (Santos Torroella, 1992: 180-181).

El turbulento erotismo que impregna la obra de Prados, Lorca y Dalí, está en relación con la lectura que hacen en ese momento de los textos de Freud. A propósito de Dalí puede verse el clarificador estudio de J. A. Ramírez (1989).

- [13] Jiménez, J.R., "Emilio Prados", *Espanoles de tres mundos*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 129-130.
- [14] Alix Trueba, J., Textos de presentación al Catálogo de obras de la colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, p. 118.
- [15] Gasch, S., "Salvador Dalí", en *Contemporáneos*, VII, México D.F., abril 1930, pp. 91-92.
- [16] *Vid.* las introducciones de E. Carmona Mato y F. Chica a la edición facsímil de *Ambos*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1989.
- [17] *Cf.* Darío Carmona, "Anecdotario", *Litoral*, 178-179-180, Torremolinos, 1988 y nuestra entrevista a Tomás García, recogida en *Y todo fue distinto*, Málaga, El Guadalhorce, 1990. También José Luis Cano da la crónica del encuentro del grupo con Dalí en un artículo en el que se reproduce el "cadáver exquisito" que realizan

él mismo, Gala, Dalí, Darío Carmona y Prados en 1930 (J. L. Cano, 1991: 67-71).

José Luis Barrionuevo, amigo de Hinojosa y de Altolaguirre, recuerda también algunas anécdotas de estos años. Poco antes de fallecer nos hablaba del Café Inglés y La Hostería, locales del centro de la ciudad en los que se solían reunir, acompañados a veces por José A. Muñoz Rojas. "*En los primeros años 30 Prados se distanció. Algunos decían que se había vuelto loco. Sabíamos, por el pintor Garvayo, que iba a veces a un local comunista que había en calle Cerrojo, en la barriada del Perchel*" (entrevista, 31-VII-1990).

- [18] El libro al que nos referimos, *Los cuadernos de Adrian Dale*, constituye un emocionado reconocimiento de la herencia que Prados dejó en el autor. Su futuro mundo creador quedaría anclado ya en las lecturas hechas en esos años (recuerda, por ejemplo, cómo Emilio le dio a conocer el *Retrato de un artista adolescente* de Joyce), y sobre todo en el ejemplo vivo del que siempre consideró su maestro.
- [19] Altolaguirre, M., "Vida y poesía: Cuatro poetas íntimos", *Obras Completas, I*, ed. de J. Valender, Madrid, Istmo, 1986, pp. 232-234.
- [20] Los pocos testimonios que quedan y alguna foto que hemos podido ver aproximan estos intentos a las técnicas del *objet trouvé* o de los famosos *merz* de Schwitters. Más emparentados con el surrealismo son los doce dibujos, fechados en 1930, que reproduce en su libro Patricio Hernández (1988: 475-497).

Los miembros de su familia recuerdan algunas de las obras que colgaban en el cuarto de Emilio. D<sup>a</sup> Pilar Such (hija de un primo hermano del poeta) nos habla de esos cuadros

*"hechos con técnicas raras, desconocidas para mí. Eran muy originales. A veces usaba trozos de tela, mal cortados o rasgados, que unía o superponía. Recuerdo uno que tenía una aguja muy grande enhebrada por un hilo también grueso. Estaba enmarcado y protegido por un cristal. Otro, en el que utilizaba tejidos viejos, se titulaba 'El campo'. En fin, el título nada tenía que ver con el resultado. Yo tenía 6 ó 7 años y todo esto me chocaba, por eso lo recuerdo. Su cuarto estaba muy desordenado; él disfrutaba llevándonos allí para que viéramos aquello."* (entrevista 18-X-1990).

También el psiquiatra D. Antonio Linares Maza recuerda haber visto en alguna de sus visitas a la casa de los Prados un cuadro de grandes proporciones hecho por el poeta, en el que utilizaba un guante de cirujano y cuerdas trenzadas (entrevista 22-I-1991). Adolfo Sánchez Vázquez nos habló en México de una de estas pinturas que vio en la casa de Prados: un gran pene hecho con hilo trenzado.

- [21] Ironizando sobre su situación lanza un grito de socorro a Pepín Bello en 1925:

*"Huesca para ti tiene sus encantos, dichoso tú, pero para mí Málaga, no los tiene. Claro está que con la vida que hago no puedo*

*encontrarlos, pues es sesión continua de cuarto cerrado y nervios alterados, por el clima, la gente mecánica y monótona, la falta de solución a todo lo mío y la falta de interés por encontrársela, y... además ¡la Java! Ahora está empezando aquí! ¿No soy digno de compasión?: «Aprietaté junto a mí/como en autobús. ¡Aprietaté hasta que me dé/el patatús». ¡Triste de mí! Me rodea por todos lados la maldita musiquilla"*

Fragmento de carta reproducida por Santos Torroella (1992: 98-99), quien aclara que el baile de "la Java" hacía furor por entonces en toda la península.

- [22] Esto ocurría en el curso 1912-1913, año en que según hemos podido comprobar no se matricula en el Instituto de Málaga. Tenía entonces 13 años.

Miguel Prados se refiere a una estancia en la sierra de Málaga durante todo del año 1918. O bien se trataba de un error (la nota biográfica parece hecha con cierta precipitación), o se refiere a otra estancia posterior a la que comentamos. Vid. su opúsculo *Sobre Emilio Prados*, El Guadalhorce, Málaga, 1979.

- [23] Después de varias consultas y visitas a la zona (Fuente de la Reina y alrededores de Venta "Galwey") donde según diversos testimonios de familiares del poeta estaba la finca en la que se alojó Prados, no hemos logrado encontrar ninguna noticia sobre Antonio Ríos. Tampoco hallamos ninguna referencia fiable en el Registro Civil de Colmenar, término municipal al que pertenecen estas fincas. De la correspondencia del poeta escrita desde México (en la que nunca cita el segundo apellido del personaje) parece deducirse que había muerto años antes. ¿Murió durante la guerra civil? En la relación de muertes acaecidas en Málaga entre 1936 y 1937, Antonio Nadal (1984: 208) cita a un Antonio Ríos Ruiz.

- [24] Damos cuenta del epistolario a Lorca por amable cesión del Archivo de la Fundación García Lorca. En él figuran dos libros dedicados al poeta granadino, *Tiempo y Vuelta*.

Gibson recuerda algunas anécdotas contadas por Lorca a propósito de esta amistad. "*Recuerdo una vez que un conferenciante nos dio una lata tan espantosa que el poeta Emilio Prados y yo salimos como locos al jardín y nos arrojamos vestidos al canal que bordea la colina de la Residencia*" (Gibson, 1985: 356, I). En el Archivo citado se conservan también algunas fotos enviadas por Prados desde Suiza y Alemania, y otras en las que figura con Federico y con otros amigos de la Residencia (véase especialmente las archivadas con los números 6, 15, 21, 22, 23, 25, 29, 64, 65, 66).

- [25] Sin fecha, posiblemente de 1923 ó 1924. Archivo de la Fundación Federico García Lorca (Madrid). Agradecemos a su director, D. Manuel Fernández Montesinos, el habernos permitido la consulta de este material.

- [26] En carta a Sanchis-Banús (15-XI-1959) declara: "*Posiblemente a este último le debo [se refiere a Platón] el no haberme suicidado por amor, lo que en un tiempo, llegó a ser en mí causa de un complejo de inferioridad que me hizo padecer bas-*

tante. Platón me sacó en vilos del apuro y verificó las *transferencias* de lo real a la idea (¿al sueño?)".

- [27] Caja 19.1 de "Papeles de Emilio Prados", sin fechar. Debemos advertir que todas las referencias a las Cajas que aparecen en nuestro trabajo, proceden en la mayoría de los casos del Apéndice que P. J. Ellis (1981) ofrece en su libro. Recoge allí algunas declaraciones del poeta contenidas en las mismas.
- [28] A propósito de la frecuente temática de la huída en su poesía, Ellis (1981: 259, nota) recuerda el nexa que establece Laing en *El yo dividido* entre los pesamientos de persecución y las tendencias homosexuales.
- [29] Sobre el tabú que suponía la sexualidad en el ambiente de la Residencia (un tema del que, en palabras de Pepín Bello, "*nunca se hablaba*") pueden verse las anécdotas recogidas por I. Gibson a propósito de la relación de Buñuel con Lorca (*Federico García Lorca*, I, pp. 364-366). Los límites morales de la generación en este tema son bastantes estrictos, manteniéndose, por lo general, dentro de la más pura ortodoxia española en relación con los valores familiares. El rasero de las "relaciones tolerables" queda bien patente en el duro comentario que Salinas hace a Guillén a propósito de los rumores de separación de Altolaguirre de Concha Méndez: "*no puede ser más lastimoso. Ha caído en abyecciones imposibles [...]*" (en *Pedro Salinas/Jorge Guillén. Correspondencia (1923-1951)*, ed. A. Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 334).
- [30] Cano Ballesta, J., Introducción a la edición de *El rayo que no cesa*, Espasa Calpe, 1988, pp. 30-33. Véase igualmente su edición de Miguel Hernández, *El hombre y su poesía*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 20-21.

## Capítulo 3. *La progresiva afirmación de un espacio autónomo*

### 3.1. CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS GENERACIONALES

*"Lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente"*

Baudelaire

El primer ciclo poético de Prados, iniciado ya en Suiza y Alemania, abarca una serie de libros escritos entre 1925 y 1933. Los primeros textos de los que tenemos noticia son unos breves poemas, con aire de haiku, que remite a Lorca, a quien están dedicados, desde Davos en 1921 (Ver Correspondencia con Lorca. **Apéndice. Apartado II**). De sus libros iniciales (más de una decena), sólo verán la luz en su momento tres: *Tiempo* (1925), *Canciones del farero* (que recogía una parte de *País* en la edición de 1926) y *Vuelta* (1927). Exponente y demasiado deudor de una ingenua pureza, su arranque inicial muestra ya su dificultad para moverse en los límites del formalismo poético difundido por las revistas del momento (*Verso y Prosa*, *La Gaceta Literaria*, *Mediodía*, *Carmen*, etc.), que provenía esencialmente, como ha hecho ver Soria Olmedo (1988), de la teorización legitimadora (en la que confluyen el espacio estético y social) que lleva a cabo Ortega en la *Revista de Occidente*<sup>11</sup> y en las páginas decisivas de *La deshumanización del arte* (1925).

Esta tendencia culmina, convertida ya en un proyecto estético "estable", en las páginas de *Litoral*. En ellas se "funde" y formaliza el discurso que hacia finales de los años veinte adquiere carácter de oficialidad en la poesía moderna española, y que, como decíamos, consagra en 1932 la *Antología* de Gerardo Diego. La revista que en principio se concibe, según apuntaba en 1930 J. R. Masoliver, como apéndice "*del grupo de la Residencia con espíritu Dadá -Pepín Bello, Dalí, Buñuel, Hinojosa, Prados, Sánchez Ventura, etc.*"<sup>[2]</sup>, sucumbe en su intento de hacer compatibles escrituras y prácticas estéticas contrapuestas (de Bergamín, Gerardo Diego o Guillén a Gómez de la Serna, Dalí, Hinojosa, Larrea o Giménez Caballero). En su puzzle imposible, en el que conviven restos del ultraísmo con posturas cubo-futuristas y surrealistas aglutinadas por un tono de "clasicidad" sintetizadora, podemos ver las limitaciones que caracterizan al eclecticismo en el que se engendra la vanguardia española. Esa línea estabilizadora y neutra, surgida de un compromiso amistoso entre los redactores y las influencias externas, venía a consolidar el concepto puro de la creación que comienza a dar resultados sólidos en los primeros libros de Guillén, Cernuda, García Lorca, Aleixandre, Altolaguirre, Alberti, Hinojosa y Prados.

En el caso de este último, se hace especialmente notoria la influencia del ultraísmo y del creacionismo, que tienden a construir el poema a partir de una especial habilidad imaginista, en la que cabe ver también la huella de sus traducciones en *Ambos* de poesía japonesa y china. Es muy sintomática la admiración del poeta malagueño por el primer Gerardo Diego de *Manual de espumas* (que según confiesa en carta al autor "*va siempre conmigo*"), en el que se sintetiza genialmente la vibrante imaginería del primer vanguardismo español. Una línea que alentada por Larrea, Vallejo, Huidobro y, en principio, por el propio Diego, iba a acabar disolviéndose en el proyecto global de la generación<sup>[3]</sup>; es curioso constatar cómo ya en 1923 Antonio Espina había advertido el peligro del "*momentáneo y caprichoso retorno a las normas poéticas anticuadas*" que significaba el libro del poeta santanderino Soria<sup>[4]</sup>.

El primer libro de Prados (que Guillermo Díaz Plaja citaba a propósito de la reelaboración moderna de la imagen romántica<sup>[5]</sup>), venía precedido por algunos otros, que el autor prefirió no dar a conocer ante la desaprobación de algunos de sus amigos. Moreno Villa, preocupado por la salud emocional de su joven paisano, había censurado la actitud de desmesurado compromiso con la poesía que advertía en su primera escritura. Lo mis-

mo haría Bergamín, convertido ocasionalmente, como señala Nigel Dennis, en "*portavoz o intérprete de las aspiraciones literarias de sus compañeros de generación*"<sup>[6]</sup>. En el exilio, Prados recordaría aquel inédito *Libro de los tactos*, "*negado por la mayoría*", en el que estaban presentes ya "*los primeros latidos de una verdad hoy transparente*" (P. Hernández, 1988: 32-33, n. 91).

En la reseña (sin firma, pero de Rafael Porlán y Merlo) que la revista *Mediodía* hacía de *Tiempo*<sup>[7]</sup>, el autor apenas habla del libro, preocupado por incorporarlo sin más preámbulos a una determinada línea poética. "*Lo que más debe halagar a un poeta como Emilio Prados [...] es que sus versos sirvan para sostener el prestigio necesario al espíritu dominante en la generación poética a que pertenece*". A pesar de que, según se nos dice, Prados "*procura apartarse de cuanto signifique modelo [...], no está en su mano prescindir del mismo buen gusto ni del mismo análisis de valores [...]: por eso no hemos vacilado en incorporarlo al movimiento seguido por sus coetáneos*". Un movimiento calificado de neoclásico por el crítico. En realidad estamos más ante una advertencia (frente al "*peligroso deporte de los juveniles Sigfridos*") que ante un análisis del libro: se le traza aquí el camino a seguir a la vista de los escollos que se advierten en su poesía. Los versos del poema "Epístola", que cita el reseñista, están muy lejos del sentido ejemplar que él quiere otorgarles.

Por el contrario, A. Carreira (1970: 221-230) ha subrayado acertadamente las disonancias formales que se dejan ver ya en el primer Prados, viéndolas como exponentes de una **visión poética personal**, y no sólo en función del código de su generación. La ausencia de virtuosismos verbales en *Tiempo* "*no supone un desinterés por la musicalidad del poema, sino un deseo de renovarla*". Llama también la atención sobre la percepción fundamentalmente retiniana de esta poesía, basada en los violentos cambios de luz, que lo aproximan a las técnicas del impresionismo y la abstracción. El refugio en el misterio interior, frente a las trampas de lo real, aparece ya expresado en algún poema: "*Cámara oscura. /Se abre el objetivo. /Queda dentro el misterio, /fuera el vacío*". En este primer libro está presente ya el que será principal caballo de batalla de su obra: la problemática planteada entre poesía y percepción sensible.



Atraído por el mundo poético de Lorca, la estrecha relación que mantienen en esos momentos hace que sus poéticas nazcan de una fuente común, basada en una clara afinidad en cuanto a la visión esencialmente "afectiva" e idealizadora que mana del entorno geográfico y humano de *Litoral*, la "ciudad nueva" puesta en pie, bajo la advocación Ultra, por el activo utopismo pradiano. Una ciudad en la que parece anunciarse una conciencia de cambio basada en la afirmación absoluta de lo juvenil<sup>[8]</sup>. En carta dirigida a ambos en 1926 Benjamín Palencia da cuenta del clima creativo en el que nace la revista<sup>[9]</sup>. Federico viaja con mucha frecuencia a Málaga y veremos a Prados acompañarle en el homenaje a Soto de Rojas que celebra el Ateneo granadino. Con ese motivo, en octubre de 1926, pasará una larga temporada en Granada invitado por su amigo, como sabemos por las cartas que ambos envían a Guillén y Fernández Almagro (Maurer, 1983: 170-171).

De ese territorio compartido nace la intensa simbología liberadora (extraída sobre todo del referente marino) que advertimos en las respectivas obras de esos años, si bien es verdad que será el especial genio intuitivo de Lorca el que logre redondear y pulir la imagen más acabada de este mundo. Excesivamente marcada por el éxito inicial, la obra de Lorca se debatirá también entre la propuesta generacional y la necesidad de asunción personal (sus crecientes diferencias con Dalí y Buñuel) del lenguaje de la vanguardia. En cualquier caso la clara imbricación temática y formal de ambos mundos está por estudiar a la luz de la total recuperación de las obras que Prados escribe en esas fechas<sup>[10]</sup>.

Su dificultad para transitar por un camino que pronto se convierte en norma poética, comienza a manifestarse a raíz de la publicación de *Vuelta* (1927), y se irá acentuando en libros posteriores. Incapaz de ajustarse a la neutralidad lírica que se preconiza, su escritura, siempre desviada (como advertirá Gerardo Diego), se condensa en unos contenidos que luchan por salir fuera rompiendo frecuentemente las estructuras canónicas de la poética generacional. La permanente búsqueda hacia adentro -incompatible en gran medida con la recuperación de los esquemas métricos que se pretende-, lo lleva frecuentemente a obviar problemas de forma desde la necesidad expresiva de un erotismo espiritualizado que persigue el continuo cuerpo a cuerpo con el paisaje y los objetos. Indagando siempre en la frontera de la comunicación amorosa, hace del reflejo platónico el permanente símbolo negativo de su intento de fusión con el mundo, como se advierte en la obsesiva refe-

rencia especular de estos poemas<sup>[11]</sup>. Su deseo de recuperar el latido original de las cosas, lo conduce al uso de un lenguaje cada vez más incorrecto en relación con la ortodoxia poética a la que trata de amoldarse. No apuesta por la práctica de ciertos esquemas formales (décimas, sonetos, etc.), tan frecuentes en la práctica poética de algunos de sus compañeros.

Si quiere ser "*el puente hacia lo recóndito*" que preconizaba Novalis, el lenguaje debe saltar por encima de cualquier adecuación estética para restablecer la "respiración común" con el universo. Es interesante comprobar que Prados no estaba sólo en el intento de recuperar la dimensión ontológica del poema. Voces como las de Larrea o Vallejo clamaban en ese momento desde la periferia de su revista *Favorables París Poema* (1926) por un proyecto similar, reivindicando la complejidad (no exenta de elementos trascendentes y religiosos) del lenguaje poético, por encima de los juegos de estilo. No por casualidad ambas líneas acabarían confluyendo en la autoafirmación que supuso el destierro mexicano.

A propósito de lo que decimos, resulta interesante revisar la **recepción** que mereció *Vuelta* en el momento de su salida. Visto desde la perspectiva de lo que se dio en llamar "escuela andaluza", presidida por Lorca, las comparaciones inevitables impidieron captar los elementos de una poética que desbordaba en parte a la de sus modelos más cercanos. Algo parecido sucedería con el primer libro de Cernuda. Partiendo del presupuesto de que "*Emilio Prados es un poeta sin parecidos*", Salazar Chapela, en una anodina recensión en *El Sol*, valora el tono "*sensible y espiritual*" que impregna su visión andaluza del paisaje, pero echa en falta la armonía y disciplina estética que aparecían en *Tiempo*<sup>[12]</sup>. Guillermo de Torre (que lo encuadra dentro de lo que él llama "*equipo surista*" de la generación) alaba la riqueza de su "*substancia poética*" y su capacidad para reflejar las metamorfosis de la realidad, pero advierte su dificultad para moverse dentro de unas formas poéticas fijas, lo "*que perjudica su espontánea fluencia*"<sup>[13]</sup>.

En un tono adoctrinador Gerardo Diego muestra su desconcierto ("*esta Vuelta de Emilio Prados, ¿es a la derecha o a la izquierda?*") ante lo que considera un exceso de conceptualización y una huida del camino emprendido en *Tiempo*, más cercano al imaginismo que él preconiza. Bien dotado para "*el manejo nivelado de elementos poéticos [...]*,

no aparece la deseada plasticidad [...] en el vacío tras de una presa esterilizada y enigmática". Le reprocha igualmente la libertad que se permite con respecto a ciertos esquemas métricos (la invención de lo que él llama "*undécimas o pradinas*") y, en general, que su gusto intelectual y abstracto no se ajuste (como en el caso de Cernuda, precisa) a "*la disciplina y la dureza de calidad que esa poesía requiere*". Lo contrario de Guillén -acaba diciendo- que es "*dominio en todo*". Confía finalmente en que este poeta "eficiente" abandone sus seguimientos y ausencias para orientarse hacia "*felices posesiones y presencias*". "A Emilio Prados -dice- le está reservada seguramente la colonización de otra isla poética: la suya"<sup>[14]</sup>. Lejos de estos consejos paternalistas, la profecía de Diego se cumpliría por caminos muy distintos a los previstos por él.

Las palabras de Altolaguirre, en una reseña que quedaría inédita, son en gran medida una respuesta a las apreciaciones del anterior. Para él, "*en esta nueva isla, una niebla densa y caliente, casi opaca, enturbia a veces la línea graciosa, el detalle perfecto, oscuro y existente. Nos sentimos trasladados a otra existencia más difícil*". La defensa del hermetismo pradiano frente al formalismo constructor, queda clara en sus apreciaciones:

*"El fuego interior de la poesía de Emilio Prados envuelve con su aliento al lector, que acude a su abrigo, después de ver en otros libros los edificios blancos, geométricos, fríos y admirables. Desde el barco que me condujo a este libro de pureza y ardor, vi pasar antes, durante el viaje, los altos icebergs, bellos y luminosos, desanclados y libres: desarraigados. Y así, al tocar el suelo fertilísimo de esta jugosa isla, verde y espesa, veo cómo muchas de mis raíces quedan agarradas, para luego sentir la existencia de mi propia obra, rodeada de agua por todas partes, pero con firmes cimientos y con la frente libre"<sup>[15]</sup>.*

Curiosamente la apreciación más ajustada del libro vendría de un poeta ajeno a nuestro mundo literario, el mexicano Xavier Villaurrutia. Señala que estamos ante un poeta difícil ("*que no sólo merece sino exige una detenida lectura*"), cuya conceptualización trasciende lo meramente retórico (¡"*quién no habrá notado la atención que la joven poesía española presta a la retórica!*"), para convertirse en una visión alegórica a través de la cual vierte "*sutiles fluidos abstractos*". También advierte la oscuridad de esta poesía

("en estas sustracciones, en estas conversiones de objetos y conceptos, a menudo no sólo es difícil sino ingrato seguirlo"), que tiende a borrar y difuminar los objetos, a la vez que la dificultad del autor para hacer del poema "un objeto acabado". En suma, lo que Villaurrutia detecta es la dificultad de Prados para materializar su mundo a través de unas formas ajenas a sus propias necesidades expresivas. Pero valora esta lucha ("*intento de conciliar una ley retórica exterior con una actitud personalísima y reciente de ajuste y medida*") más como virtud que como fracaso: "*no es este delicioso fracaso una de las menores atracciones del lector*". Finalmente, frente al tono impersonal de otros libros del grupo (cita *Marinero en tierra* de Alberti y *Canciones* de Lorca, de los que salimos "*sin sentir que hemos respirado, ¡acaso alguien ha respirado por nosotros!*"), muestra su preferencia por esta poesía, que nos abre a un concepto más amplio del significado poético. "*En esta atmósfera difícil de Prados, cada uno -poeta, lector- respira por su cuenta y no sin dificultad*"<sup>[16]</sup>.

Prados fracasa, pues, en el "tour de force" que suponía conectar con la normativa retórica que reflejan la mayoría de los primeros libros de la generación del 27. Su propia indecisión, muy condicionada por la dependencia afectiva que mantiene con el grupo, lo conducirá a un callejón sin salida, y en último término a la drástica medida de no dar a conocer nada de lo que escribe. La dura sanción que merece su libro indica cuál era el techo expresivo marcado por el sector teórico más activo del grupo, y va a condicionar seriamente su primera trayectoria como escritor. En el pequeño homenaje que la revista *Verso y Prosa* le hace en 1927, quizás quepa ver el apoyo de sus compañeros encaminado a superar el desánimo<sup>[17]</sup>. Su desacuerdo creciente se hará patente en el giro que experimenta *Litoral* a partir de 1928, que marca ya un claro punto de ruptura en relación con el modelo estético propiciado por los números iniciales de la revista. La propuesta más radical por la que apuestan sus dos últimos números (que supone el final de la publicación en una crisis insalvable) venía a romper el pacto tácito de Prados, e indica claramente el distanciamiento de unos presupuestos que ya no se comparten. En las cartas a León Sánchez Cuesta, que damos a conocer más adelante, se advierten las líneas intelectuales del nuevo rumbo que Prados, en compañía de Cernuda, Aleixandre, Hinojosa y Altolaguirre, quiere dar a la revista tras el número-homenaje (octubre, 1927) a Góngora.

Coincidiendo con la aguda crisis que atraviesa el gobierno de Primo de Rivera, la revista apunta ahora hacia la idea de cambio, de transformación, que alimenta la obra de ciertos autores del surrealismo francés. Frente a la pura técnica verbal, se trata sobre todo de ofrecer una perspectiva distinta, más compleja, de la idea de comunicación poética, que asumiendo las limitaciones y el dolor humanos, sea capaz de convertirse en un acto de amor. A propósito de Eluard, Cernuda escribe:

*"Sólo podemos conocer la poesía a través del hombre; únicamente él, parece, es buen conductor de poesía, que acaba donde el hombre acaba aunque, a diferencia del hombre, no muere. En este sentido el resultado o residuo poético, tentativa de alguien que creyó en la poesía, es fatalmente romántico [...] La poesía española por exigencias o deficiencias, es lo mismo, de un temperamento exclusivamente verbalista [...]; sólo interesan las palabras, no la poesía" (Litoral, nº 9)*

Y termina: *"No, no podemos comprendernos; sólo podemos amarnos, forma también de la comprensión [...] No hay nada que no sea fracaso, incluso, en primer lugar, la poesía".* De forma similar, Altolaguirre escribe:

*Mi vida no: las vidas [...]  
(Traspassados de anhelos creadores,  
en la Nada con Todo,  
potentes, abrazados)*

¿No está aquí implícita ya la trayectoria posterior de una parte del 27 y, desde luego, la de Prados?. Estamos ante el núcleo incipiente del compromiso que, en mayor o menor grado, va a desarrollar un sector de la poesía española a partir de 1931; una idea de compromiso que en su caso estaba teñido de una fuerte carga romántica. Precisamente Eluard, en *L'amour La Poesie* (1929), libro que reseña Cernuda, vislumbraba la creación de un lenguaje virgen que, por encima de escuelas literarias, presente la obra en continuo proceso de realización, más que "realizada". Olvidado de sí mismo, la fusión de poesía y amor que solicita, exige del lector una colaboración constante que amplíe el sentido de la escritura.

Desbordada por intereses contrapuestos, la crisis de la revista refleja también el fracaso de un sector de la poesía española en su intento de hacer compatibles tradición y vanguardia. En nombre de esta alianza vemos disolverse la tímida incidencia que el radicalismo de los lenguajes nuevos tuvo en nuestro país. El repliegue de Hinojosa, tras la caída de *Litoral*, supone un significativo emblema de la situación general. En cualquier caso la exclusión, más o menos velada, que la norma generacional hacía de la poesía de Prados, dejaba fuera de combate (al menos para el público lector del momento) algunos de los libros capitales de la historia de la poesía española contemporánea. Su caso no fue único. Recientemente Nigel Dennis ha señalado formas similares de «censura» que debieron condicionar en las mismas fechas "*la disimulación de la innegable vocación poética de Bergamín*"<sup>[18]</sup>. Paradigma del exiliado, Emilio Prados se verá obligado a asumir la idea de destierro, mucho antes de su salida de España.

Convertida en un laboratorio de emociones que tratan de salir fuera para confrontarse con lo otro, la poesía de Prados se ve abocada a constatar la imposibilidad de romper el cerco del yo, pero en su intento de traspasar los límites de la comunicación social nos abre a un infinito campo de experimentación que busca recuperar, sin mediaciones externas, la presencia real de las cosas. En *Nadador sin cielo*, el poeta opta por zambullirse en las peligrosas aguas de los orígenes, en un evidente deseo -según señalamos en otro lugar (F. Chica, 1991a: 26)- "*de regresión a los estadios primeros del ser, anteriores a cualquier diferenciación biológica y a las imposiciones de tipo jerárquico o social*". Los sentidos son las vías esenciales de esta reconquista, esencialmente deudora de la investigación llevada a cabo por el pensamiento pre-lógico griego. No creemos que sea casual el escenario u observatorio "marino" que esta poesía elige para ubicarse. La reflexión que se lleva a cabo, en este como en sus siguientes libros, se desarrolla en los límites entre lo firme y lo difuso, el espacio en el que se engendró la vida primera. Es el caos magmático de esa frontera (zona fundamentalmente engendradora y edípica) el que nutre las dudas y adivinaciones de la poesía de Prados, y el que la condena también a la oscuridad permanente de lo inasible. Recordando estos años, escribe en 1953 a Angel Caffarena: "*El misterio de Málaga es el mar: ese mar que escogió Dios para que los ojos humanos de su Hijo lo miraran [...] En el mismo mar se creó el Panteísmo y así lo vieron los presocráticos y los posteriores a Platón*" (P. Hernández, 1988: 394; el subrayado es suyo).

El simbolismo acuático de Prados obedece a las constantes señaladas por Mircea Eliade (1990: 260):

*"La función de las aguas es siempre la misma: la de desintegrar, abolir las formas [...], purificando y regenerando al mismo tiempo. Su destino es preceder a la creación y reabsorberla, sin poder salirse nunca de su propia modalidad, es decir, sin poder manifestarse en formas. Las aguas no pueden superar su carácter virtual, de germen y latencia. Todo lo que es forma se manifiesta por encima de las aguas, separado de ellas. Pero en el momento en que se separa de las aguas y deja, por tanto, de ser virtual, la «forma» cae bajo la jurisdicción del tiempo y de la vida; adquiere límites, empieza a tener historia, participa del devenir universal, se corrompe y acabaría por vaciarse de su propia sustancia si no se regenerara por inmersiones periódicas en las aguas".*

La experiencia culminante de su primera poética va a quedar fijada en libros como *El misterio del agua* y *Cuerpo perseguido*, emblemáticos de un nuevo lenguaje que distorsiona el código de la pureza para indagar en la corriente universal por la que circula el fluido amoroso del mundo. Su relectura "materialista" del entorno físico nos aproxima a las cosmogonías primitivas en las que el mundo no es más que un magma incandescente que lucha por emerger y consolidarse. Ensombrecidos por la tentación nihilista a la que con frecuencia se ve abocada esta poesía, el amor y la pasión humana son las únicas fuerzas coercitivas que dan sentido al universo primordial. Sólo a través de ellas es posible restablecer el diálogo entre contrarios roto por el pensamiento lógico. Su visión unitaria del mundo está basada en la tendencia analógica, de la que habla Béguin (1978: 100) a propósito del intento romántico de restablecer la unidad cósmica: *"Al ritmo del día y de la noche corresponden, en otros planos, las oposiciones de los sexos, los principios de la gravedad y de la luz, de la fuerza y de la materia, etc. Pero una gran fuerza recorre toda la vida cósmica, ligando entre sí, y con el conjunto, a todos los seres existentes; esta fuerza, bajo la influencia de los descubrimientos magnéticos, recibe el nombre de simpatía"*

El nuevo Génesis del poeta recupera así el origen sin fracturas, pensado como no-dualidad, de los primeros filósofos. Permanente recreador del "estado de transitoriedad"

que envuelve todas las cosas, en su capacidad dialéctica queda anulado el interminable juego de oposiciones sobre el que se sustenta el mundo aparente. Día y noche se entrelazan y suceden como productos de la gran cópula del tiempo (**Apéndice. Apartado XI.1**). En la comunicación amorosa que se desprende del mismo cuerpo de la materia ("*¡Abre el cielo sus puertas! ¡abre el amor sus alas!*") encontramos el mecanismo que permite la recuperación del principio vital único siempre en transferencia. Volviendo a ver el mundo con los ojos de la primera experiencia, la intuición de Prados destruye capas de cultura acumulada para rescatar la *presencia* permanente del ser.

Esta insistente vuelta a los orígenes abre también a su poesía a la incertidumbre en la que se debate todo el pensamiento moderno, amenazado por la idea de finalidad y vacío. La incertidumbre de una mirada innovadora ("*el ojo -había asegurado Novalis- es el órgano de expresión del sentimiento*" (J. Arnaldo, 1987: 136) que, sometida a la perplejidad de lo cambiante, no puede "fijar" su deseo de identidad. La inmersión en las dimensiones más hondas del erotismo, no viene sino a subrayar el carácter fantasmal de su visión: "*el sueño pasional que le constituye en sujeto se ha precipitado en el abismo, dejando como rastro el vacío, la nada*" (Trías, 1982: 120). El angustioso juego de **presencia/ausencia** que percibimos en estos libros ("*a la naturaleza le gusta ocultarse*", había advertido Heráclito), pone de manifiesto la profunda duda que embarga a un escritor cuya primera educación respondía a los principios estables del progresismo institucionista. Como muy acertadamente advierte Blanco Aguinaga (1971: 8-9), se establece aquí ya la "metáfora central" que desvela el conflicto íntimo en el que se debate el yo acorralado del poeta, que traslada la misma batalla de las fuerzas naturales al terreno más íntimo de la pasión personal.

Los mecanismos de captación en los que se basa su visión poética de la Naturaleza no le permiten acceder, más allá de lo contemplativo, al "milagro oculto de la presencia" humana, que sólo se deja recrear a través de los sentidos externos (el tacto, la mirada). De ahí la sensación de pérdida que se impone de forma creciente en la escritura agónico-obsesiva de *Cuerpo perseguido*. Atrapado en la oposición platónica entre lo sensible y lo inteligible, Prados atisba ya lo que será el motivo central de los libros escritos en México: la idea de que este enfrentamiento no es sino una racionalización encubridora de la unión primordial entre lo visible y lo invisible, eje originario de todo el pensamiento mí(s)tico.



Pero estamos aún lejos de la renuncia que eso supone, y lo que traduce el libro, esencialmente, es el fracaso del acceso a la experiencia amorosa. La propia transparencia del título aclara el cúmulo de **paradojas** en el que nos atrapa su lenguaje, empeñado siempre en traducir la oscuridad comunicativa que marca los límites de esa experiencia. A costa de los peligros de una escritura excesivamente críptica Prados logra salvar, recuperada del caos en toda su grandeza y verdad, una de las parcelas más imprevisibles del sentimiento humano.

En el lenguaje de estos libros se plantea una problemática de percepción muy próxima a la que lleva a cabo la pintura cubista tras el callejón sin salida que había supuesto el impresionismo. Hablaremos más adelante del eco que encuentran en su poesía ciertas líneas de la vanguardia. El ojo trasciende la mirada estática, activando nuevos mecanismos perceptivos capaces de abarcar la realidad desde ángulos visuales más complejos. La tensión de la que nacen los textos tiende a sustentar el poema en una difuminación formal que, alejándose de los cauces del simbolismo, trata de apresar los factores dinámicos del presente, borrando en una creciente abstracción los elementos figurativos y conceptuales. Encontramos aquí el mismo activismo perceptivo que veíamos en los alemanes: lo importante no es el objeto mismo, sino el impacto que este suscita en el sujeto. Como señala Rodolfo E. Modern (1972: 15) a propósito del expresionismo, "*el sujeto impone su intuición específica frente al objeto; estamos en presencia de un mecanismo centrífugo, que irradia del sujeto-interior al objeto-exterior, después de haber sido puesto en movimiento por este último*".

En su intento de vencer el cerco de la literatura, la perspectiva cambiante de estos poemas, involucra al lector-espectador en el acto (amoroso) de la mirada. Preocupado fundamentalmente por las posibilidades perceptivas de la imagen, su escritura, cargada de vibraciones psíquicas, trata de borrar los contornos de las cosas "*para llegar hasta el alma*" (Kandinsky). Por esta vía, el lenguaje de Prados confluye directamente con la problemática de la pintura del momento. "*Para los poetas -recuerda Eugenio Carmona- la referencia a la vanguardia fue un registro más, entreverado en un amplio repertorio. Para los pintores, la vanguardia (o el conjunto del Movimiento Moderno) fue una referencia sine qua non [...] Los más lúcidos sí intuyeron o se acercaron al hecho de que la vanguardia comportaba un decisivo cambio en el sentido de la artisticidad*"<sup>[19]</sup>. El cerebro transpa-

rente del contemplador es el único espacio capaz de desnudar las veladuras de lo real. Las técnicas de montaje y primer plano en que se apoya la mirada indagadora y promiscua del poeta, registran también la influencia del lenguaje "inmaterial" del cine.

Conforme se aproxima el final de la década esta escritura comienza a vislumbrar unas condiciones más propicias para desarrollarse. Por lo demás la creciente agitación del país, como apuntaba el autor de *La Venus mecánica* en 1930, tendía a la urgente revisión de los lenguajes artísticos. "*Lo que se llamó vanguardia literaria en los últimos años - dice- no era sino la postrera etapa de una sensibilidad en liquidación. Los literatos neo-clasicistas se han quedado en literatos a secas. La verdadera vanguardia será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento*"<sup>[20]</sup>

La nueva revista que, con el apoyo de Dalí y el núcleo surrealista catalán, proyecta el grupo de la ya desaparecida *Litoral*, no llega finalmente a materializarse. Intenta entonces marchar a París para unirse al movimiento surrealista francés. "*Los acontecimientos de España, en 1931, me interesaron más -declara- y suspendí mi viaje a Francia, esperando siempre una solución constructiva dentro de los nuevos caminos que se abrían al pensamiento*"<sup>[21]</sup>. Las circunstancias extraliterarias, y ya claramente imbricadas en el proceso social que va a desembocar en la II República, obligan a buscar una conjunción más activa entre poesía y vida.

Convertida en un rótulo generalizador que abarca los proyectos más diversos, la práctica surrealista de Prados se concreta fundamentalmente en la información que recibe sobre el movimiento y que ofrece al círculo de sus amigos. En su caso, cabe hablar sobre todo de la capacidad para estimular, a través de la conversación y del intercambio de ideas, el impulso creador del grupo de jóvenes que le rodea. Con ellos pasea, charla, observa, reflexiona y, juntos, construyen objetos, poemas o artefactos nuevos. Los elementos automatizadores del surrealismo intensifican ahora el dinamismo expresivo de su poesía, aunque, como vimos, este provenía en esencia de la perspectiva adquirida en Alemania. La atribución exclusiva al movimiento francés de los mecanismos inconscientes de la creación, y el hecho de que la mayoría de las producciones surrealistas españolas se nutran de esa fuente, ha hecho que la crítica trate de acomodar la obra de Prados al mismo esquema.

La huella de las técnicas surrealistas, basadas en una contemplación más bien pasiva y fría de lo inconsciente, puede verse sobre todo en sus prosas sueltas (**Apéndice. Apartado XI.2**), en la serie *Retratos* y en las imágenes "gratuitas" frecuentes en libros como *Volumen* y *Seis estancias* (dados a conocer recientemente por Patricio Hernández), todo ello escrito entre 1927 y 1936. En rigor, el surrealismo de Prados se nos presenta como un elemento añadido que potencia en su escritura los elementos irracionales y visionarios procedentes del idealismo romántico. Como recuerda J. E. Cirlot (1992: 65-66), "*el movimiento surrealista, derivado de todas estas fuentes, romanticismo, simbolismo, psicoanálisis, se dirigió desde sus inicios a revitalizar las fuerzas irracionales del ser [...] por la producción de imágenes heterogéneas, ricas en alusiones contradictorias, en dinamismo y pathos profundo*". Los continuos puntos de fuga hacia la pasión central del yo, que encontramos en Prados, no dejan lugar a dudas. El "sueño creador" del que nace su poesía enlaza más con la tradición analizada por A. Béguin (1978 y 1987) que con la estricta ortodoxia bretoniana. Interesado sobre todo por el "estado de alma" en que coinciden ambos movimientos, Béguin ve en el surrealismo una prolongación de la conciencia que emana del movimiento romántico.

### 3.2. CUERPO E HISTORIA: LOS LÍMITES DEL COMPROMISO PRADIANO

*"Hay voces libres  
y hay voces con cadenas [...]  
Hay límites y hay cuerpos"*

Emilio Prados

En el momento en que se reactiva la herida social, Prados encuentra el espacio adecuado para dejar en libertad su voz, descargada ya de restricciones expresivas externas. De vuelta de un entusiasmo juvenil muy deudor del perfeccionismo de Juan Ramón, su palabra se orienta por cauces bien diferentes. Véase la interesante carta a Manuel Ángeles Ortiz a propósito de la creación de *Litoral*, y la amplia documentación y estudio crítico que ofrece Cristóbal Cuevas (1990) en la edición de la misma. Tras el cierre de la revista a la que tantos esfuerzos dedicara, la crisis espiritual que lo atenaza le lleva a refugiarse durante una temporada en el campo, donde se dedica a la meditación y a la lectura de los Evangelios; sin embargo, como escribe Carlos Blanco (1960: 21), "*se sorprende de*

*nuevo al descubrir que no hay al parecer dogma -religioso o literario- en el cual encauzar su soledad". Su vuelta a la ciudad supone el inicio de una entrega que, si bien posee tintes claramente políticos (colabora en la organización sindical de las artes gráficas de Málaga), viene dictado esencialmente por una fuerte responsabilidad de conciencia contraída con los más débiles: alfabetización en barrios de pescadores y obreros, ayuda material a sectores marginados, etc. A partir de 1931, en un contexto político que presentaba muchas concomitancias con la experiencia vivida por él diez años antes en Alemania, se produce el giro radical que reconduce su obra por los derroteros de una escritura que comienza a salir de sí misma para confrontarse con el conflicto de la calle<sup>[22]</sup>.*

En su poesía advertimos ya nítidamente las constantes que hemos visto en el expresionismo: la insistencia en que de la desintegración social surgiría la promesa de una renovación integral de la vida; una renovación que debía surgir del interior, del alma. Periodo decisivo en la consolidación del modelo capitalista, Valeriano Bozal señala (1978: 13) que esta

*"se produjo en medio de crisis y tensiones [...] que hicieron pensar no tanto en su asentamiento cuanto en su hundimiento. En efecto, desde el punto de vista de la cotidianidad se vivía más en la incertidumbre que en la seguridad, más en el cambio que en lo establecido. La posibilidad de que este cambio fuese el comienzo de una transformación decisiva [...] era una posibilidad aceptable y razonable para el artista y el intelectual de vanguardia"*

Cumplía así el mismo destino que advertía Roh en el compromiso social al que se ven abocados finalmente los expresionistas. *"La humanidad -dice- parece indefectiblemente destinada a oscilar de continuo entre la devoción al mundo del ensueño y la adhesión al mundo de la realidad"* (op. cit., p. 37).

Paralelamente al activismo político que lo rodea, confluyendo frecuentemente con él, su trabajo se vuelca en el reconocimiento ya sin límites de la desgracia ajena. Las breves palabras de Vicente Aleixandre son una prueba suficiente de su actuación:

*"Vive lo que la gente llama bastante solo, porque sólo acaso le conoce la gente más inesperada [...] Más descontento que nadie, ha dejado de escribir por ahora, aunque sigue de cerca todo movimiento poético [...] Últimamente su inquietud le llevó a una actividad política extremista. A todo se da con verdadera furia y de casi todo regresa. No se puede prever nunca dónde nos lo encontraremos mañana."*<sup>[23]</sup>

Por los múltiples testimonios que nos han llegado sabemos que es el mundo de los desheredados, de los oprimidos, de los condenados socialmente, el concreto espacio "religioso" que enmarca su actuación "extremista". Sobre las ruinas de Litoral, se levanta ahora la verdadera ciudad humana que sus páginas ocultaban. Una ciudad que tras la paralización industrial del XIX y casi sin agricultura sobrevive en la más estricta "economía de pobreza" (Nadal, 1884: 9).<sup>[24]</sup>

Según Juan A. Lacomba (1994), Málaga en el primer tercio de siglo "*se podría caracterizar como un conglomerado en el que una exigua minoría -la oligarquía- concentra riqueza y poder frente a la inmensa mayoría*" (p. 599). Una sociedad con altas tasas de analfabetismo (los datos de 1915 la sitúan en el primer puesto de todo el país), en la que las tensiones económicas provocarían constantes enfrentamientos sociales. Consecuencia de esta situación es el fuerte impulso emigratorio, "*que situó a Málaga como la segunda provincia emigrante después de La Coruña*", y "*el importante reflujo de población desde el interior hacia la capital, a causa de la crisis agraria, el aumento del paro y la miseria campesina*" (p. 603). El crecimiento de la población hace que en la década de 1920-30, la capital cuente con 188. 000 habitantes, lo que dio lugar al "*hacinamiento en barrios populares (Trinidad, Perchel, Capuchinos...), a la ampliación de 'poblados satélites' (El Palo, Torremolinos) y a la aparición de núcleos de viviendas marginales*" (p. 643). Sobre este fondo, el movimiento obrero se organiza sobre varias líneas de actuación: progresivo avance del socialismo, arraigo del anarquismo (en 1919 Málaga era la capital andaluza con mayor número de afiliados a la CNT), constitución del Partido Comunista en los últimos años 20 y afianzamiento republicano. "*Paradójicamente -señala Lacomba-, en medio de un panorama tan deprimido educacionalmente irrumpe un movimiento de vanguardia cultural*" (p. 647).

Creemos, sin embargo, que no ha sido valorado suficientemente el papel determinante que algún sector de la burguesía local, recogiendo los últimos coletazos del importante desarrollo industrial del XIX, tuvo en la conexión con la vanguardia europea que supone el grupo de *Litoral*, o en la gestación de personalidades tan decisivas como la de Picasso. Recordemos la importante presencia malagueña en el pensamiento institucionista. A principios de siglo, los restos del pensamiento liberal, amalgamados con las condiciones sociales adversas de las que hemos hablado, daban lugar a una curiosa miscelánea social que reproducía la fuerza creativa que se advierte en otros núcleos aislados, cuyas propias contradicciones actúan como elemento dinamizador de novedades artísticas. Pensamos, por ejemplo, en modelos como el que puede suponer Tánger. Es en ese extravagante fondo, creemos, donde frecuentemente se producen innovaciones, no faltas de sentido profundo, como las que comentamos. Surgida en gran medida desde planteamientos laterales a la ciudad, esta vanguardia difícilmente podía conjugar sus propuestas estéticas con la realidad circundante. Será Prados el que viva de forma más acuciante los términos de esta contradicción. Su actuación va a exceder los límites del discurso político, presentándose más bien como exponente de ese cristianismo hecho espíritu que habíamos visto defender a los artistas alemanes.

James Valender (1992) ha dado a conocer recientemente dos prosas que muestran el auténtico rostro de su compromiso. Ambas, publicadas en la revista *Ayuda. Semanario de Solidaridad* en 1937, son una áspera denuncia de las víctimas más inocentes de la injusticia social. Reproducimos algunos fragmentos de la titulada "*Los niños tiznados*":

*"Los he visto pasar, durante mucho tiempo, al lado mío. He vivido muchos años junto a ellos, esos niños tiznados que van descalzos y sucios, errantes y medio desnudos por los muelles, pordioseando, con su lata vacía, las sobras de la escasa comida de los marineros. Son niños huraños, desconfiados, cuya mirada es difícil encontrar bajo las manchas oscuras del carbón, y aún más difícil bajo las manchas ariscas que el mal trato diario, el desprecio, el abandono, la miseria y el hambre han ido dejando constantemente en la temblorosa soledad de su infancia [...] También he visto pasar a mi lado, he vivido mucho también con los niños areneros, hijos de pescadores; niños sonrientes, con la sonrisa precoz de la tristeza [...]* Estos niños sin

*escuela [...] cargan con la arena los sacos pesados que desfiguran sus espaldas, y allí van ofreciendo su pobre mercancía [...] Vosotros, niños areneros, niños tiznados de los muelles, niños abandonados [...] que antes paseabais vuestros enormes ojos hambrientos por los escaparates repletos de las ciudades... Vosotros ya conocéis de pleno el escándalo, el dolor, el espanto y el color de vuestra sangre sobre las piedras derramada cobardemente [...] "* (pp. 994-995)

Rubén Landa ofrece un detallado muestrario de la actitud altruista de Prados en estos años, tras la que ve una clara vocación pedagógica. En Málaga, dice, *"empieza su labor de maestro, diríamos que casi sin proponérselo, casi sin esfuerzo, porque lo llevaba en la sangre, y lo realiza con las dos clases sociales que han de ser las que le interesen el resto de su vida: los pobres y los intelectuales"*<sup>[25]</sup>. Algún testimonio que hemos podido recoger todavía en la barriada malagueña de El Palo viene a completar la visión redentora que lo animaba entonces. Aclara también la historia de la que surge el poema "¡Alerta!", incluido en el libro *No podréis* con la siguiente dedicatoria: *"A Manuel Jiménez Ojeda, 'El Capitán', niño asperonero de las playas de Málaga que murió sepultado bajo la arena, y a todos los niños de las playas del mundo"*. Transcribimos las palabras de D. José Sánchez Camero, uno de estos niños (entrevista, 1-IV-1989):

*"Emilio Prados venía a bañarse a las playas del Chanquete, lo mismo en verano que en invierno. Algunas veces venían algunos con él. Debía ser hacia 1931 ó 1932. Nos juntábamos todos los chiquillos y nos traía cartillas para enseñarnos a leer. Era una buena persona. Ibamos a una venta (la venta de Almellones, que estaba al lado de lo que hoy es la gasolinera de El Candado), y aunque él no tenía dinero, compraba pan y 3 ó 4 duros de 'pescao' (unos cuantos de kilos entonces) y comíamos allí. Se tiraba el día entero con nosotros. Él sabía muy bien nadar. A veces lo acompañábamos nadando a una piedra muy grande que había en la mar que le llamaban La Laja a coger mejillones y luego los asábamos en la playa. Nosotros no sabíamos que era escritor. Había alguna gente que hablaba mal de él, que decía que estaba 'chalao' por eso que hacía. Nada más que asomaba D. Emilio iban todos los chaveas del Palo en su busca.*

*También venían con nosotros el Tío de los Perros y sus hermanos mayores, el Juanillo y el Melchor, que uno de ellos murió en la guerra.*

*Yo, que tendría 10 ó 12 años entonces, vendía asperón. Todas las casas de Málaga compraban sacos de asperón para fregar el suelo y el mármol. Los chaveas del Palo lo llevábamos a cuestras con un saco, de aquí a Málaga, y lo vendíamos a una peseta, a cinco reales, eso era lo más que se ganaba. Eran tiempos de mucha miseria. D. Emilio como nos veía descalzos nos daba para comprarnos calzado. A mí mismo me compró varias veces unas alpargatas. Me acuerdo que una vez me dio un vale y fui a la calle San Juan a una alpargatería que hay enfrente de la Iglesia y nos daban las alpargatas con el vale que él nos daba. Yo estuve en su casa de calle Larios varias veces. Una vez nos dijo a los mayores que fuéramos a su casa y que le pidiéramos a su madre (porque, según nos decía, el padre no le daba 'ná', no quería 'ná' con él) un gramófono de placas. Lo trajimos aquí, a las playas del Deo y estuvimos todo el día escuchando las placas que a él le gustaban mucho. El no hablaba de política, sólo que le gustaba hablar con la gente, con nosotros. El que tenía mucha amistad con él era Matías Mellado, un hombre de aquí de la playa pero que sabía explicarse, ya ve usted que fue hasta una vez a visitar al Rey, y llevó una barca a Madrid, al Retiro. Algunos de los mayores del grupo murieron en la guerra".*

En el poema citado se habla de la suerte que corrían algunos de estos niños, sepultados a veces al derrumbarse las cuevas de arena donde extraían el asperón. Esta misma actitud, que parte más del problema humano que del frío distanciamiento ideológico, es la que reaparece una y otra vez en sus poemas de guerra (centrados frecuentemente en personajes que él había conocido) y teñidos siempre de una fuerte carga sentimental<sup>[26]</sup>.

En la obra de estos años advertimos un creciente **anarquismo espiritual** que sacraliza la marginación social. Aparece ahora el mismo lenguaje profético que veíamos desarrollar a los poetas expresionistas, cuyo llamamiento a las masas de desclasados cobra un acento de misticismo marcado por "la influencia de la Biblia y las referencias a Cristo,



*profeta y a la vez misionero de una sociedad basada en el amor fraterno y la justicia*" (Richard, 1979: 101). El que toma la palabra ahora es el Prados de los tres dioses: Cristo, Marx y Freud. "Canto", uno de los poemas de *La voz cautiva* (1930-33), es el símbolo incendiario de la utopía liberadora que se despliega en su obra para poner fin a un mundo caduco condenado a la destrucción; de sus llamas purificadoras debe nacer el nuevo orden encaminado a la salvación moral del Hombre. En la *Antología* de Losada (1954), Prados cambiará su título por el más expresivo de "Invocación al fuego". (**Apéndice. Apartado XI.3**)

Resulta muy significativo que el poema naciera de la contemplación del pavoroso incendio que sufrió en 1922 la Aduana de Málaga, edificio emblemático del poder civil en la ciudad (desde mediados del XIX el palacio había sido sede de la Hacienda Pública, la Diputación Provincial y el Gobierno Civil). En el volumen tercero de *Vísperas*, Manuel Andújar da cuenta pormenorizada de este hecho que conmovió a la ciudad. El tono visionario, cargado de connotaciones liberadoras y políticas, hace suponer que el poema se concibió (aunque se redactara años después) en fecha inmediata a su regreso de ese país. El texto será publicado en 1936 en la revista gaditana *Isla*; a propósito de él, José A. Hernández Guerrero (1983: 281-282) habla de "*imprecación a la conciencia*" y resalta sus aspectos métricos y estilísticos. Es también sintomático que sea este uno de los dos poemas del libro que incluya Prados en la *Antología* de Losada. Una vez más vemos asomar aquí el mismo acento que observamos en poetas como Georg Heym:

*"Como torre de las llamas se levanta,  
y ríos de sangre hay al fin del día.  
Por los juncos, cadáveres sin cuento,  
blancos bajo las aves de la muerte"*

(R. E. Modern, 1972: 29).

Paralelamente, la voz del poeta rompe también sus ataduras formales para encontrar un código capaz de expresar la carga visionaria que arrastra. Adelantando el tono exaltado que predominará en las poéticas de la guerra, Prados apuesta por el versículo largo cargado de elementos exclamativos e imperativos, con un registro que alterna lo apocalíptico-visionario con un automatismo que desafía la misma idea de escritura literaria. La palabra -devenida acción-destruye y reconstruye la realidad, rompiendo la sintaxis

a través de la desbordada violencia de los recursos expresivos: repeticiones, paralelismos, anáforas, interrogaciones... Con una clara conciencia de la voz personal, se reafirma ahora en una poesía de compromiso ético (*La tierra que no alienta* y *Andando, andando por el mundo*) que, más allá de cualquier práctica política concreta, traduce su radical inadecuación a un mundo en el que la injusticia social corre paralela a la mutilación de los sentimientos humanos.

Lo que se plantea aquí es un auténtico interrogante sobre el destino del hombre, a través de los mitos de la culpa y la redención, de la caída y del resurgimiento de la inocencia. Su disconformidad se convierte en duro alegato contra su generación en el largo poema "No podréis" (del libro del mismo título) al que Alberti, según testimonio tardío del poeta, atribuyó una intencionalidad política que no tenía<sup>[27]</sup>. Como señala Carlos Blanco (1960: 23), los poemas de estos años indican la influencia de Neruda, pero a la vez suponen "el violento rechazo de lo que en Neruda y en otros poetas neo-marxistas de la nueva hornada Prados considera un falso materialismo, un fácil optimismo."

Sólo a partir de *Calendario incompleto del pan y el pescado* (1933-34), la poesía de Prados adquiere inequívocos tintes políticos, en un horizonte en el que se adivina el enfrentamiento que conducirá a la guerra. Recordemos que por esas fechas, tras la muerte de su padre en 1934, el poeta deja de vivir en la casa familiar (Larios, 4), trasladándose con su madre a la que será su última residencia en Málaga ("Casa de las Torres", Camino de Antequera, 85). La toma de partido en favor de la República, culmina en el romancero de *Llanto en la sangre* y *Cancionero menor para combatientes*, publicados en plena contienda civil. Su actitud ante los graves acontecimientos que vive el país presenta un claro paralelismo con la sustentada por César Vallejo. Refiriéndose al libro *España, aparta de mí este cáliz*, en el que curiosamente aparece un poema ("Himno") dedicado a la caída de Málaga, Larrea (1979: 185-193) subraya el deseo de Vallejo "de morir amorosamente como voluntario de la vida, identificado con el obrero salvador, redentor nuestro y sufriendo con el pueblo español dolor de pueblo con esperanzas de hombres". Viviendo "en representación de todo el mundo", en ambos poetas vemos desplegarse "la utopía simbólica que conduce al sacrificio conjunto". Prados forma parte también de ese grupo de hombres en los que se encuadra Vallejo: "ceros a la izquierda o individuos que se niegan a sí mismos por Amor".

En Málaga sigue alentando al activo grupo de jóvenes de la F.U.E. que mueven la vida cultural de la ciudad en torno a plataformas como La Sociedad Económica de Amigos del País, la Sociedad de Ciencias y el A.L.A. (Asociación Libre de Artistas). Véase la carta que envía a Lorca (**Apéndice. Apartado II**) solicitando su colaboración con los mismos. En ella pide que les envíe alguna obra de teatro (suya o de las adaptadas por él para La Barraca), e ideas "*sobre organización y marcha*" de las actividades que piensan realizar. Por esas fechas comienza a practicar el periodismo el joven Juan Rejano, que dirige alguna tertulia en la que se habla de arte y política<sup>[28]</sup>. Su compromiso político se manifiesta en los artículos que escribe en el periódico malagueño *Amanecer*. Adolfo Sánchez Vázquez (1990: 45-55) nos ha dejado un interesante testimonio del ambiente cultural y político, muy cerca ya de las posiciones comunistas de Neruda y Alberti, en el que se funda en Málaga la revista *Sur* (1935-1936). Dirigida por él, en sus páginas aparecen colaboraciones de Prados, Serrano Plaja, José Luis Cano, Romain Rolland, Jean Cassou, Arconada, etc. Por esas fechas, según nos cuenta en entrevista mantenida con él (México D.F., 8-III-1991), Prados le dio un número de la revista *Litterature International* dedicado al Primer Congreso de Escritores Revolucionarios celebrado en Moscú.

Gonzalo Sánchez Vázquez, su hermano, recuerda la capacidad de comunicación de Emilio para con ellos, "*esa simpatía que impactaba*" y apunta que "*ejercía una influencia más cultural y literaria sobre nosotros que política*". Así habla él de aquellos años:

*"Lo conocí siendo yo estudiante, muy joven, hacia 1933-34. Entre los de su círculo, nosotros éramos los benjamines, porque Tomás García, Darío y Cano, ya se habían marchado a estudiar fuera de Málaga. Emilio era un hombre de talante agustiniano, abierto siempre a lo intuitivo; su compromiso se movía en la línea de autores como Barbusse, Romain Rolland, que entonces leíamos. Creía en la amistad como un valor superior. Conmigo conectaba muy bien, quizás porque yo era más independiente (José M<sup>a</sup> Bujella y Cayetano López Trescastro eran del A.L.A., y Tomás, Enrique Rebolledo y Adolfo, pertenecían ya a las Juventudes Comunistas). A mí me ayudó a conseguir una beca para asistir a un curso de la Universidad Menéndez y Pelayo en Santander que dirigía Pedro Salinas. Para recaudar fondos para el viaje me regaló un ejemplar de la primera edición de las*

*obras de Boscán y Garcilaso publicada en 1543, que aún conservo. Hace poco he vuelto a encontrarme con Benito Gómez Moreno, compañero de estudios en Málaga, y hemos hablado de Emilio y de las veces que fuimos a bañarnos con él a los Baños de Apolo, de la Estrella, al Palo... Los que hemos mantenido una lealtad al pasado, consideramos que esa fue la mejor época de nuestra vida. Benito ingresó después en la Academia Militar, y, según me dice, al terminar la guerra trató en vano de buscarnos en Málaga a Emilio y a mí para prestarnos ayuda." (entrevista citada)*

Alfonso Canales nos ha transmitido también su primer recuerdo del poeta en esos años, que recoge la opinión que su actitud despertaba en el círculo social de Málaga:

*"Cuando era niño [...] una voz, al otro lado del tabique, cantaba el aria de Manon. Yo supe cantar antes que hablar, gracias al loco cantor que, como un ángel anticipado, [...] ponía su garganta en el viento. -Es el loco de Prados-, me anunciaban cuando ya tuve edad para entender lo que un prado y un loco son [...] ¿Cómo sería aquel hombre, aquel loco, aquel dios prisionero? [...] También era posible que no fuera alegre todo cuanto el loco de Prados decía, aunque lo dijera cantando. Era posible que llorase en secreto o que saliese solo y triste, vestido como los demás hombres, como aquellos que no están locos, que no cantan, a airear su tristeza por la calle."<sup>[29]</sup>*

En 1938 colabora con Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga en la composición de las canciones que darán lugar al disco que un coro de milicianos graba en la colección *Le Chant du monde* de París en diciembre de ese año (el disco se reeditará en 1963 bajo el título *Chants de la guerre d'Espagne*). Muchas de las canciones ("Ya sabes mi paradero", "¿Qué será?", "El tren blindado", "Fuerte de San Cristóbal", "Marineros") fueron escritas por Prados a partir de temas populares. En las declaraciones que Halffter hace al periódico *Ce Soir* (París 20-XII-1938) se nos dice lo siguiente: *"No se trata de canciones heroicas, sino de canciones épicas cuyo estilo está hecho sobre todo de ironía que trata de ridiculizar al enemigo. Algunas canciones son simples versiones nuevas de aires populares conocidos, cuyos textos han sido extraídos espontáneamente de la actualidad. Las otras*

han sido escritas especialmente para ser difundidas en el frente y servir de propaganda por G. Pittaluga y yo"<sup>[30]</sup>.

Prados usará frecuentemente esta técnica (traducción de lo popular a las circunstancias concretas de lucha) en sus composiciones de guerra. Ese mismo año reagrupa toda su obra escrita, en un manuscrito que lamentablemente se pierde cuando estaba a punto de ser publicado por la imprenta que instalan Altolaguirre y Concha Méndez en el monasterio catalán de San Benet, prestado por el gobierno de la Generalitat. Altolaguirre da cuenta así del hecho: "*Su libro grande, con toda su labor poética, un libro de 1.000 páginas, estaba ya compuesto en Barcelona, la edición confiada a mi cuidado; pero cuando debía imprimirse me tuve que marchar, no me dejaron tiempo*"<sup>[31]</sup>. De las mismas fechas es el artículo que Prados escribe sobre Miguel Hernández, dando cuenta de la aparición de su libro *Viento del pueblo*. La lectura que hace de la poesía de Hernández, de quien ensalza sobre todo el fondo popular de su "compromiso entero", es muy significativa. El texto constituye, además, una de las escasas manifestaciones en prosa del poeta malagueño en esos años<sup>[32]</sup>.

Sin embargo, bajo la voluntaria instrumentalización de su voz en favor de una causa que cree justa, seguimos percibiendo el pulso central sobre el que se sustenta su obra anterior, muy problematizado a partir de *La voz cautiva*, título ambivalente que imbrica la crisis social y la privada. Por debajo de la estricta lectura política, advertimos la misma **carga emotiva** que ahora se expresa a través de una violenta simbología de lucha. El conflicto íntimo se transfiere continuamente a la escena del combate real en el que parece querer inmolarse. Pero ni la destrucción ni la muerte conducen a la liberación del Cuerpo Total de la Historia que se desea. Derrota tras derrota, el poeta sigue anunciando la única verdad en la que cree: la del hombre interior, no fragmentado en su sentimentalidad amorosa. Ambas luchas corren paralelas y confluyen en la misma idea de fracaso, interior y exterior, que comienza a imponerse cuando se adivina el fin de la contienda.

El poeta siente que ha perdido dos guerras: la derrota de la causa civil colectiva es también su propia derrota individual. Es su propia corporeidad, en la que se había encarnado un violento discurso liberador, la que se siente hundida. La salida hacia afuera

tampoco hizo posible el deseado espacio democrático en el que construir un diálogo humano verdadero. El enorme esfuerzo de toma de conciencia al que se entrega, proyectado hacia la acción por el soporte ideológico exterior, aparece siempre atravesado por las dudas que ensombrecen frecuentemente su discurso "revolucionario". Son bien patentes en el mismo las continuas retracciones hacia adentro, hacia el silencio y la incomunicación. Ideología y escritura se funden así en un espacio nuevo que superaba el maniqueísmo - mucho más ruidoso- de otras poéticas de guerra, como ha reconocido la crítica. Lo que no se entendió, en el conjunto de intereses ideológicos contrapuestos que puso en juego la guerra civil, es que su postura poético-política apuntaba más al terreno de ética, y al análisis del ser como absoluto, que al simple discurso partidista.

Indudablemente Prados había hecho residir la esperanza de resurgimiento de un nuevo estado de conciencia social y sentimental en el programa político de la República (Véase en **Apéndice. Apartado I** documentación ilustrativa de su relación con el gobierno de la república). El fin de las expectativas republicanas coincide con el fin de su propia esperanza. La simbología negativa que aparece en estos textos (renuncia, asunción de la cárcel, tinieblas), traduce el dolorido desgarramiento en que se hunde su voz al dar cuenta de la lenta agonía del **cuerpo colectivo** en que se había encarnado. La excepcional lucidez de su poesía de guerra constata el progresivo "silencio" de la revolución, en correspondencia con el silencio de su mismo sueño. Marcado siempre por la utopía amorosa que arranca de *Cuerpo perseguido*, el discurso comprometido de Prados -que no excede al de su propia historia personal- adquiere su mayor relieve social en la recopilación de *Destino fiel* (el poeta entregaría al gobierno, para gastos de guerra, el importe del Premio de Literatura que se le concedió por este libro. **Apéndice. Apartado II**). A propósito de lo que decimos véase la personal visión interiorizada de la guerra en uno de sus poemas claves de estos años, "Estancia en la muerte con Federico García Lorca", incluido en el volumen (**Apéndice. Apartado XI.4**). Muy ilustrativo resulta también el prólogo y la selección de textos que Prados lleva a cabo en *Homenaje al poeta Federico García Lorca contra su muerte*, libro que le encarga el Ministerio republicano tras el asesinato del poeta<sup>[33]</sup>. Magnificada esta parte de su obra por las circunstancias externas, el autor acabaría detestando una imagen pública en la que no se reconocía, producto de la inevitable manipulación de su voz en estos años difíciles. La experiencia de la libertad ha resultado inútil, y

su palabra incomunicada va a asumir de nuevo los límites del mundo. Para seguir protegiendo su verdad el poeta tiene que volver a cerrarse sobre sí.

Prados vive como ningún poeta de su generación el drama desesperanzado de su tiempo. Su búsqueda de lo absoluto está regida por el intento de preservar, en un contexto de aniquilación y pérdida, el sentido de lo sagrado como valor supremo de la experiencia humana. El **soliloquio** al que se abandona su obra final, se nos presenta como un intento premeditado de acotar y reservar las únicas formas de esperanza posible: el repliegue espiritual y la búsqueda interior. Frente a los valores consagrados por la historia externa, el exilio de su voz y su persona, acaba enquistando en una larva que aguarda (y su espera adquiere aquí connotaciones claramente metafísicas) tiempos mejores para manifestarse. Entre sus papeles de México es frecuente encontrar manifestaciones como la que sigue: *"El sueño es comunicación, a través de nuestra sangre, entre la vida y la muerte, es decir entre la vida y la vida en el tiempo llamado pretérito. La sangre es herencia; materia del universo. En la sangre heredamos el conocimiento del bien y del mal. Estamos obligados a aumentar su conocimiento para dejar enriquecida nuestra herencia"* (Caja 19).

## NOTAS

- [1] A propósito de la incidencia de la publicación de Ortega en el mundo cultural español véase el libro de E. López Campillo *La Revista de Occidente y la formación de minorías*, Madrid, Taurus, 1971.
- [2] J. R. Masoliver, "Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya", *Butlletí de l'Agrupament Escolar*, nº 7-8, Barcelona, 1930.
- [3] A propósito de la gestación y desarrollo del ultraísmo véase el sustancioso análisis de Larrea contenido en *Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego, 1916-1980*, ed. E. Cordero de Ciria y J. M. Díaz de Guereñu, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1986.
- [4] Espina, A. , "Gerardo Diego, *Soria* (poesías) ", *Revista de Occidente*, Madrid, año I, nº I, julio 1923.
- [5] Díaz Plaja, G., "La luna y la nueva poesía", *La gaceta literaria*, nº 61, Madrid, julio, 1929, p. 6.
- [6] Dennis, N., "Jorge Guillén y José Bergamín en 1927: fragmentos de un epistolario inédito", *Revista de Occidente*, nº 144, Madrid, mayo, 1993, p. 67.
- [7] "*Tiempo*. Veinte poemas en verso por Emilio Prados", *Mediodía*, nº 4, Sevilla, sep. 1926, p. 16.
- [8] A propósito del proyecto de "ciudad utópica" que subyace en *Litoral*, puede verse nuestro artículo "Urbe y ensoñación (Un proyecto de ciudad surrealista en los poetas del 27)", *Hora de Poesía*, nº 38, Barcelona, 1978, pp. 75-85.
- [9] "Correspondencia entre B. Palencia y F. G. Lorca", presentación C. Maurer, revista *Poesía*, 38, Madrid, 1992, pp. 298-99.
- [10] A propósito del enriquecimiento mutuo que supuso esta relación puede verse Sanchis-Banús, J., "La amistad entre Federico García Lorca y Emilio Prados" en *Homenaje a Mathilde Pomés, estudios sobre literatura del siglo XX*, Madrid, Revista de la Universidad Complutense, vol. XXVI, 1970.
- La relación de Lorca con Málaga ha sido estudiada con detalle por Ana Gómez Torres en "Málaga en Federico García Lorca", *Analecta Malacitana*, vol. XII, 1, Málaga, 1989, pp. 79-93.
- [11] En carta a Gerardo Diego desde México (23-XII-1955), Prados alude a esa realidad "reflejada" de la que nace su obra juvenil. Refiriéndose a su relación en esos años con Lorca, añade: "*Yo le decía: Federico yo pongo por las noches un espejo horizontal frente al cielo y miro... ¿cómo cogeré esas estrellas?*". Vid. "Cartas a Gerardo Diego", en **Apéndice. Apartado II.**



En 1959, recordando el significado de sus primeros libros, escribía a Sanchis Banús sobre *Vuelta (Seguimientos-Ausencias)*: "*Libro francamente equivocado pues no hay tales «Seguimientos» -aunque los hubo-, y sí «Ausencias», que han quedado*".

- [12] Salazar Chapela, E., "Emilio Prado (sic). *Vuelta*". *El Sol*, Madrid, 3 junio, 1927, p. 2.
- [13] Torre, G. de, "Emilio Prados: *Vuelta (Seguimientos-Ausencias)*", *La gaceta literaria*, nº 13, Madrid, julio, 1927, p. 4.
- [14] Diego, G., "Emilio Prados: *Vuelta*", *Revista de Occidente*, XVII, nº 51, Madrid, sept. 1927, pp. 384-387.
- [15] El texto de la reseña se incluye en sus *Obras Completas*. Vid. Manuel Altolaguirre, "De *Vuelta*. Viaje (1927) ", *Obras Completas*, I, ed. crítica de James Valender, Madrid, Istmo, 1986, pp. 343-344.
- [16] Villaurrutia, X., "Emilio Prados: *Vuelta*", *Ulises*, nº 5, México D. F. , diciembre, 1927, pp. 20-22. (Reed. en FCE, México D.F., 1980, pp. 204-206).
- [17] Vid. *Verso y Prosa*, Murcia, año I, nº 9, septiembre 1927, con poemas dedicados a Prados, de Aleixandre, Lorca, Bergamín, Altolaguirre y Alberti y un dibujo de Ramón Gaya. Incluye un poema de *El misterio del agua*, aunque aquí se da por perteneciente a *Poesía de Cámara*, libro inédito que Prados nunca llegó a publicar.

Es este el único testimonio de reconocimiento público que el poeta recibe de sus compañeros.

- [18] Dennis, N., "Jorge Guillén y José Bergamín en 1927: fragmentos de un epistolario inédito", *Revista de Occidente*, nº 144, Madrid, mayo 1993, pp. 70-71. El artículo, en el que se nos da a conocer el magnífico "Soneto hermético" de Bergamín, es interesante porque desentraña la compleja red de relaciones amistosas que llevaron a instituir dentro del grupo una ortodoxia en materia literaria (de la que Guillén parece ser el vértice) ejercida por las que se consideraron "*voces más autorizadas*", a las que convenía consultar antes de dar a conocer un determinado poemario. Curiosamente Bergamín será en principio portavoz (y víctima, como se sospecha por lo que se deduce) de esta función.
- [19] Carmona, E., "Pintura y poesía en la generación del 27", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515, Madrid, abril-mayo, 1993, p. 6.
- [20] José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*, cit. en Mainer (1975: 240).
- [21] "Notas autobiográficas" en *Emilio Prados. La ausencia luminosa*, ed. de Patricio Hernández, *Litoral*, nº 186-187, Málaga, 1990, p. 31.
- [22] Prados quiere desembarazarse ahora de un papel en el que ya no se halla. En una curiosa entrevista realizada en Málaga en 1932 a Concha Méndez y Altolaguirre, y a la que asiste también Prados, leemos: "*Emilio asegura hoy muy seriamente, con*

*gravedad de Harold, que ya no es poeta [...] Yo no soy poeta ni lo he sido nunca [...]*" (En "Concha Méndez y Manuel Altolaguirre en 'Héroe'", *Vida Gráfica*, año VIII, n° 347, Málaga, 19 septiembre 1932, s. p. )

- [23] Nota biográfica, sin firma, que figura al frente de la selección poética de Prados en la primera edición (1932) de la *Antología* de G. Diego. Incluido contra su voluntad, la nota fue enviada por Aleixandre. Finalmente Prados lograría "no figurar" en la reedición que en 1934 se hizo de la misma. En dos de las cartas a Gerardo Diego (sin fechar, pero de 1931), el poeta da cuenta de su renuncia (véase Correspondencia en **Apéndice. Apartado II**).
- [24] Una descripción pormenorizada del ambiente prebélico y de los efectos de la guerra civil en Málaga, hecha desde una perspectiva ideológica muy distinta a la de Prados, es la que ofrece Mercedes Fórmica en su novela *Monte de Sancha*, Barcelona, Caralt, 1950.
- [25] Rubén Landa, "Emilio Prados como maestro", *Boletín* de la Corporación de antiguos alumnos de la "Institución Libre de Enseñanza", del "Instituto-Escuela" y de la "Residencia de Estudiantes" de Madrid. Grupo de México, circular n°61, México D.F., 1963.
- [26] Todos estos textos, publicados entre 1936 y 1938 en *Hora de España* y *El mono azul* o en revistas propagandistas como *Nuevo Ejército*, *Alicante rojo*, *Fuego*, *Ayuda*, *Verdad*, *Luchador*, *Cuadernos de la Casa de la Cultura*, *Poesía Española*, etc, fueron recogidos en *Destino fiel*. Algunos de estos personajes eran conocidos mandos del ejército republicano (el general Kleber, Modesto Guilloto o Hans Beimler, comandante y comisario, respectivamente, del Batallón Thaelmann de las Brigadas Internacionales), destacadas figuras militares (Francisco Galán), simples soldados (los marineros Antonio Coll o Francisco Blanco), o participantes en alguna acción de guerra (E.G., muerta en el frente andaluz, los niños refugiados en Cataluña, etc.). De algunos de ellos dan noticia Luigi Longo en su libro *Las brigadas internacionales en España*, México, Era, 1977 (3ª), pp. 68, 106, 115, 162. Véase igualmente la información que ofrece J. Lechner en *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, p. 158, Leiden, 1968, p. 158.
- [27] Según confesión hecha a Sanchis Banús (carta sin datar, recibida el 21-XI-1959) Alberti al publicarlo en la revista *Octubre* (n° 1, junio-julio de 1933) "*puso una nota diciendo que mi poema atacaba a la burguesía*". La nota citada rezaba así:

*"Ya en España, como en los otros países, al crecer la ola revolucionaria, los poetas, saliendo del rincón de su intimidad, situación mística a que les llevó la decadencia creadora de su clase, se incorporan al proletariado. Emilio Prados, poeta de Málaga, es uno de ellos. Pertenece a la generación de los que ahora tienen treinta años y que formaron, durante la Dictadura de Primo de Rivera, el grupo (apolítico) más importante de la poesía burguesa española. Contra el egoísmo y la injusticia criminales de la burguesía es este poema".*

Comienza así una lectura interesada de su obra de la que no podrá ya librarse, sobre todo cuando arrastrado por los acontecimientos ponga su poesía al servicio de posiciones políticas bien concretas. Prados, cuyo altruismo lo llevó a volcarse con una generosidad sin límites en la causa del pueblo español, lamentaría ya tarde el uso -y abuso- que se hizo de él. La lección estaba aprendida. Lejos de banderías ideológicas, y ya siempre dentro de lo privado, en México seguirá entre-gándose a esas causas perdidas que fueron el sostén de su vida.

Por otra parte su caso no fue el único. Concha Méndez se queja de que Alberti por esas mismas fechas la incluyera a ella, a Altolaguirre, a Aleixandre, a Cernuda y a Moreno Villa, sin consultarles, en un manifiesto comunista con el que no estaban de acuerdo. *Vid.* Paloma Ulacia Altolaguirre (1990: 99).

- [28] También el psiquiatra D. Antonio Linares Maza (entrevista 22-I-1991), amigo y discípulo de Miguel Prados, nos habla de los aires ideológicos renovadores del A.L.A., y de algunas de las actividades organizadas por la misma en su local de calle Beatas. El psicoanálisis, la política o el arte (él mismo dio una conferencia con el título "Sobre psicogénesis del arte") eran temas frecuentes en sus tertulias.
- [29] Canales, A., "Al otro lado del muro", de *Ocasiones y réplicas*, Puerta del mar, Málaga, 1986, pp. 41-42. Prescindo aquí de la estructura métrica del poema.
- [30] *Vid.* Iglesias, A., *Rodolfo Halffter*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1992. El testimonio personal del compositor, aclara los términos de su colaboración. Hablando de estas canciones nos dice que los textos "*eran del gran poeta español Emilio Prados*" (p. 66). Y más adelante: "*existían ya unas canciones populares con otro texto. Yo armoniqué esas canciones, las modifiqué y adapté la melodía a los nuevos textos que escribían Emilio Prados y otros intelectuales*" (pp. 280-281). *Vid.* igualmente los datos que aporta Ruiz Ortiz, X. en *Rodolfo Halffter*, México D.F., Cenidim, 1990, pp. 14-15. Sin embargo, en el libro *Canciones de lucha*, Valencia, 1939 (facsimilar en Ediciones Pacific, Madrid, 1980) donde se recoge una selección de canciones hechas durante la defensa de Madrid, no aparece ninguna firmada por Prados.

Agradecemos a la viuda del compositor, D<sup>a</sup> Emilia Salas Viú, el habernos permitido consultar el archivo de su marido en México, y los datos que ella misma nos dio al respecto.

- [31] *Vid.* Altolaguirre, "Vida y poesía: Cuatro poetas íntimos", en *Obras Completas*, I, p. 232. La importancia de este manuscrito ha sido puesta de relieve en varias ocasiones. De la actividad de la imprenta da noticia también Concha Méndez (*Memorias habladas, memorias armadas*, pp. 103-104), que habla de la presencia allí de Fernández Canivell, Gil Albert y Gaya. Aparte de Patricio Hernández, no sabemos que nadie se haya tomado en serio la localización, improbable pero posible aún, del mismo.
- [32] Emilio Prados, "Miguel Hernández: «Viento del pueblo» (poesía en la guerra). Edición del S.R.I.", *Nuestra Bandera*, nº 1 y 2, Barcelona, enero-febrero, 1938, pp. 139-140.

- [33] El volumen (que Prados conservaba en su biblioteca de México) incluye poesía, prosa, teatro, partituras musicales y dibujos, y supone una lectura significativa de su obra. Los textos seleccionados responden más al gusto personal que a una ordenación sistemática (sólo en determinadas ocasiones se advierte su procedencia). Aparecen así: "Balada del agua del mar" [que Lorca había dedicado a "*Emilio Prados, cazador de nubes*"], "Baladilla de los tres ríos", "Sorpresa" (del *Poema del cante jondo*), "Canción de las tres hojas", "Cinco canciones" (de *Canciones*), "Canción" (de *Primeras canciones*), "Granada paraíso cerrado para muchos", "Las tres morillas" (canción), "Oda a Salvador Dalí", "Fusilamiento de Torrijos" (de *Mariana Pineda*), "Canción del café de Chinitas", "Romance sonámbulo" (de *El romancero gitano*), "San Miguel" (*id.*), "Thamar y Amnón" (*id.*), "Sevillanas del siglo XVIII", "Soledad", "Ruina" (de *Poeta en Nueva York*), "Son", "Los cuatro muleros (canción)", "Canción de la boda" (de *Bodas de sangre*), "Escena de las lavanderas (de *Yerma*), "Romance de los Pelegrinitos", "Cuerpo presente" (de *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*).

## Capítulo 4. *Lectura e intertextualidad. Valoración última*

### 4.1. PERFIL DE LECTOR, ACTIVIDAD IMPRESORA Y BÚSQUEDA LITERARIA. LA CORRESPONDENCIA CON LEÓN SÁNCHEZ CUESTA

*"Cada imagen, en cada momento, te obliga a revisar todo el universo"*

L. Aragon

Entre 1925 y 1936 Prados mantiene una amplia correspondencia -más de 60 comunicados entre cartas y postales- con el que fue considerado librero de la generación del 27, León Sánchez Cuesta<sup>[1]</sup> (**Apéndice. Apartado II**). La revisión que hemos hecho de la misma viene a completar y explicitar datos importantes sobre las lecturas que realiza en esos años decisivos en su biografía literaria, a la vez que añade otros a los ya conocidos para valorar el significado de *Litoral* y de sus actividades como editor. Damos a conocer en **Apéndice (Apartado IV)** la relación de lecturas que solicita al librero. Para facilitar la consulta de los datos referidos a los libros y suscripciones que pide, ofrecemos también allí una relación de los mismos siguiendo el orden cronológico correspondiente (es **imprescindible** acudir a este complemento para entender las precisiones que hacemos a lo largo de estas páginas). Exponemos a continuación las conclusiones derivadas de su lectura. Digamos también que la revisión de este material (al que tuvimos acceso después de

haber redactado los primeros capítulos de este trabajo) nos ha obligado a rectificar algunos de los datos ofrecidos en páginas anteriores, y sobre todo a hacer una valoración más ajustada de los mismos. Por ello este apartado con que cerramos la primera parte adquiere un carácter decididamente conclusivo por lo que se refiere a la etapa española del autor.

Aunque muchas de las cartas del poeta están redactadas en los términos de urgencia que requieren sus peticiones (la imagen que se deduce del conjunto es la de un incansable devorador de libros que se impacienta cuando no recibe pronta respuesta a lo que solicita), el tono de afecto que impregna gran parte de las mismas, salpicado de datos referidos a su enfermedad (que aborda con humor: "*me iba a morir, pero me arrepentí a tiempo*"), a su situación laboral, familiar, estados de ánimo y vida sentimental, viene justificado por el hecho de que librero y escritor mantenían una amistad nacida en la "Residencia de Peques", y consolidada después en la Residencia, época que Prados evoca repetidamente en el epistolario, y a la que obedece el nombre de "*Emilianus*" con que frecuentemente firma. La preocupación por el problema económico (pide una y otra vez que le envíe el importe de sus "*monstruosas cuentas*") es otra constante, que irá en aumento cuando se embarque en la aventura de la Imprenta Sur. Evitando por todos los medios caer en la frialdad de la mera relación comercial, se interesa una y otra vez por la marcha de su negocio y por los avatares de su vida personal. Las palabras de pésame por la muerte de su madre con que se inicia el epistolario, son un buen ejemplo de lo que decimos. Como nota curiosa señalemos que su lenguaje abunda frecuentemente en ceceos y en expresiones y giros malagueños típicos.

Instalado definitivamente en Málaga en 1925, resignado a vivir en un ambiente poco propicio a su creciente afán de búsqueda intelectual y personal, la relación con su amigo se convierte en un apoyo básico para su supervivencia ("*no se olvide de mí y busque un ratillo*"). "*Lion d'Or*", como lo llama, lo tiene informado de las novedades bibliográficas que le interesan, le sirve de intermediario con los de su generación y, lo que parece más importante, le permite estar en contacto con el mundo de la cultura europea centralizada en gran medida en el París de esos años. Señalemos que Sánchez Cuesta abre en 1925 una sucursal de su librería en París, la *Librairie Espagnole*, de la que se encarga su socio Juan Vicens. Antiguo residente también, integrante del "clan aragonés" con Buñuel y Bello, Prados lo tiene en gran aprecio y se dirige a él con frecuencia para hacer

sus encargos. Madrid y París, indistintamente, le hacen llegar a Málaga sus pedidos; mantiene en principio dos cuentas independientes, aunque el deseo de evitar confusiones le lleva a pedir a S.C. que sea Madrid la que centralice sus pagos. En los once años que abarca la correspondencia, la relación con la ciudad en que vive está expresada en términos de una ambigüedad que si bien le hace conformarse con un retiro en el que cree encontrar en principio la estabilidad que necesita para trabajar ("*tengo el refugio cada vez más íntimo, claro y alegre de mi trabajo y mi sensibilidad nueva de lo bello, que en esta Málaga casi virgen no encuentra descanso sin rumores emocionantes*"), deriva pronto hacia un claro rechazo de un ambiente que es -según dice- como "*un demonio*" que lo mantiene aislado. Más adelante confesará que sobrevive gracias a la amistad y los envíos del librero; sin ella "*estaría ya definitivamente vagando por mi antiguo sueño irreal que me hubiese perdido sin mí mismo*".

No obstante le da cuenta en 1925 de cómo se va afianzando en la escritura que quiere hacer, basada en la recreación de una intemporalidad ("*padezco un retroceso a una infancia casi feérica*") en la que "*presente, futuro y recuerdo*" aparecen mezclados, y cita algunos "poemillas" ("*Mosaico de Tiempo*") que está escribiendo, en los que cabe ver el embrión de su primer libro. "*Quiero tener -dice- una variación constante para que el engranaje de las ruedas de mi máquina, varíe (n) de sonido y mi rendimiento tenga un desconcertante titilear que es mi defecto y mi ayuda*". Poco después da por terminado *Mosaico*, libro que envía a Bergamín y a Juan Ramón. La sombra de este último se proyecta en la manera de entender la creación, como algo verdadero, "*fruto de infinitos tanteos y enormes y dolorosas luchas*" que le señalan el camino a seguir. Lo que dice ("*sólo me dejo llevar abiertos mis cinco sentidos como cinco sombrillas japonesas, equilibrista sobre el alambre de la seguridad*"), recuerda los apelativos que J.R.J. le dedica en el retrato que hace de él en 1926, recogido en *Españoles de tres mundos*. Por el momento, prefiere mantener oculto lo que hace. "*Nunca -afirma- he hecho labor para publicar y creo que se debe trabajar siguiendo tutores más firmes y sinceros. Ante todo saber presentar el pecho a la oscuridad para trabajar para nuestra propia iluminación*". Se interesa también por la propuesta que le hace su amigo de trabajar en la librería, aunque no llegara a concretarse, por problemas familiares parece deducirse. Cuando publica *Tiempo* le pide consejo para la distribución y lo declara su único vendedor. Aunque pronto se arre-

piente "de haber dado tan pronto mis cosas" (pues "si todos esperáramos más se evitarían tanta cosa absurda como se encuentra uno a cada paso"), ruega envíe el libro a algunos amigos, mencionando expresamente a Alfonso Reyes.

En las cartas que escribe entre mediados de 1925 y finales del 26, cuenta detalladamente el nacimiento de *Litoral*. Su lectura viene a completar, los datos analizados por Cristóbal Cuevas (1990) en la edición de la carta enviada por el poeta a Manuel Angeles Ortiz en las mismas fechas. "En ella entrarán poemas musicales, poesías, prosas, dibujos... pero sólo del Mar [...] Estoy entusiasmadísimo, pues haciendo la cosa bien bien bien, como yo quiero hacerla, puede recogerse una antología magnífica. ¿Verdad?. Medios económicos puede calcularse de los que dispongo pero sacrifico todo por que esto se logre". Da cuenta de la máquina de imprimir que ha comprado con Altolaguirre, con la que piensan crear lo que será imprenta, y más adelante editorial, Sur, cuyos ingresos puedan subvencionar la publicación de la revista y los libros que aparecerán como Suplementos, en los que "sólo entrarán los más escogidos del grupo". Entre los libros previstos a mediados de 1926 que no llegan a salir, aparte de las *Soledades* de Góngora y los *Sonetos* de Herrera, que anuncian desde muy pronto el homenaje gongorino, figura la "Oda a Salvador Dalí" de Lorca, que no aparecería allí sino en la *Revista de Occidente*. En alguna ocasión Sánchez Cuesta, que actúa claramente como asesor de la revista, le recomienda que edite a un joven poeta catalán cuyo nombre nos quedamos sin saber.

Pide al librero información urgente sobre el tipo de papel que quiere para sus páginas, distinto a los "horribles" -"el maldito papel pluma"- que le ofrecen en los almacenes de la Papelera malagueña. Solicita por tanto direcciones españolas o extranjeras ("francesas principalmente") que le envíen catálogos de existencias. La referencia a las exigencias del gusto juanramoniano ("no puede darse cuenta de las vueltas que llevo dadas sin encontrar lo que deseo") es aquí más que evidente. La cercanía de Prados a la concepción que del poema tiene Juan Ramón, en diálogo siempre "bello" con el soporte material que lo vehicula, se pone de manifiesto en el diseño general de la revista. Eugenio Carmona (1989: 14-17) ha observado detalladamente la influencia que en este sentido había ejercido ya el mismo poeta en la pionera *Ambos*. A lo largo del epistolario se citan repetidamente sus obras *Poesía*, *Belleza* y *Unidad*. Sabemos por Julio Neira (1978: 47-48) que los dibujos de Pancho Cossío y José M<sup>a</sup> Uzelay que aparecen en el n<sup>o</sup> 1 de *Litoral* fueron un



encargo de Juan Ramón para el Boletín *Sí*, por el que Prados pregunta insistentemente al librero, y del que sólo salió un número en 1925. Ante el parón que sufre la publicación, Hinojosa, encargado de recogerlos en París, los da finalmente a la revista malagueña. El Boletín es sin duda uno de los modelos tenidos en cuenta por la revista. En más de una ocasión pide también catálogos de tipografía (franceses o en cualquier idioma, "*incluido el chino*", con tal de que tengan buenos grabados), haciendo referencia a Elzevir, apellido de una conocida familia de impresores holandeses que hizo célebres los tipos usados en sus ediciones durante el XVI y el XVII, y que en efecto, es la familia tipográfica preferida por la revista (tipos elzevirianos). Más adelante sabremos que está suscrito a la revista francesa *Métiers Graphiques*.

Estas páginas permiten seguir los altibajos económicos por los que pasa la imprenta (a la que está asociado también Alvaro Disdier), sostenida en los peores momentos por el padre de Prados, que se ve obligado a abordar las deudas más urgentes y, desde luego, a hacerse cargo de las sustanciosas facturas (70, 150, 200, 300... ptas) que envía el librero. La revisión que Neira (*op. cit.*) hizo de las cartas de Hinojosa a Sánchez Cuesta, completa los datos que ofrecemos aquí. Tras la salida del primer número, contaban con unas 100 suscripciones, provenientes de Granada, Málaga, Sevilla, Jaén y Madrid, lo que apenas debía dar para sostener gastos mínimos. Esto hace que las tiradas de los suplementos sean a veces muy cortas (150 ejemplares de *La Amante* y de las *Canciones de farero*, publicado como Saluda de la imprenta), o que se vuelvan a reimprimir cuando el dinero lo permite. Los precios de los mismos oscilan entre 1'50 y 3'50 ptas. La mayor tirada de la revista es la del número-homenaje a Góngora, al que trataron de dar una distribución más amplia, incluyéndolo en los medios universitarios. Ante situación tan precaria, Prados, que se queja de dedicar con Altolaguirre gran parte del día a rellenar "*facturas y librotos feos comerciales*", solicita la colaboración del librero y de sus amigos, por considerar que la imprenta Sur es "*una obra de todos*".

Entiende *Litoral* como proyecto colectivo "*de un grupo libre completamente que encuentre un medio de expresión que se verá en los suplementos y una voz que guíe y llame que será Litoral*". Así la revista, "*será el centro, alrededor del que quisiera formar un sitio donde acogernos y animarnos los unos a los otros y sin estar a la cabeza nadie*". Dada la despreocupación absoluta que encuentra en Málaga "*por todo lo que sea algo*

*intelectual*" (aunque por otra parte confiesa sentirse a gusto en "*este silencio maravilloso [...] junto a la caricia grande y lenta del mar [...], más metido cada vez en la esencia pura de su aire*"), propone al librero que sea concesionario exclusivo y distribuidor de la misma. Nos dice que la revista contaba también con una "*pequeña Biblioteca*" para uso común. El éxito del primer número, que se agotó enseguida, hace que la Librería Nacional y Extranjera de Madrid quiera compartir con S.C. la exclusiva de venta. La petición de un número de *Mercure de France* en el que J. Cassou daba cuenta de la publicación malagueña, así como el artículo de Jarnés en "Orientaciones" sobre Prados (al que hace referencia de forma imprecisa), corroboran el interés que suscitó la salida. La máquina de escribir que compra ahora la imprenta, y con cuya tipografía juguetea el poeta en sus cartas, es uno de los logros de ese pequeño éxito comercial. Dan salida a libros como *Urbe* de Arconada, *Canciones* de Lorca o *La Toriada* de Villalón, pero no se publica *Canciones de Ultramar* que Prados pensaba enviar como segundo Saluda.

El año y medio que separa la salida del número-homenaje y la del número 8 (octubre del 27 a mayo del 29), es un periodo de crisis en el que confluyen la problemática económica (se lamenta ahora de "*falta de administración y exceso de cariño por la revista*") con la que el propio poeta atraviesa como creador. "*Después de tantos años, únicamente he logrado curtir la piel -parecer mayor- pero al fin y al cabo sigo en la Residencia de Niños (o quisiera seguir) con las mismas alternativas -altas y bajas- ¡Qué absurdo todo después de tanta lucha!*". El replanteamiento de lo que debe ser *Litoral* puede seguirse a través de las dudas que comunica a S.C., aunque elude hablar directamente de las tensiones con el mundo literario. "*Si sobrevivimos -dice- al homenaje queremos que la revista se vaya depurando o se depure de golpe, mejor dicho, si no nada -quiero decir que se callará discretamente*". Sabemos también que un posible tema de la revista, de seguir saliendo, hubiera sido el de los niños; a mediados del 29 escribe: "*queremos que el número próximo sea sólo de niños. ¿podría hacer algo por él?*".

A partir de 1928 Altolaguirre se separa de la "empresa" (aunque sigue figurando en la redacción) y entra Hinojosa a formar parte de la misma, no sin antes exigir, advertido por el medio familiar, una severa puesta al día del estado de cuentas y un mayor control de ingresos y gastos. Es el momento en que Emilio deja claro que una cosa es su cuenta particular con S.C., a la que carga sus pedidos privados, y otra la cuenta de la

imprensa Sur, saqueada frecuentemente por unos y otros. En cualquier caso el tono más serio que las cartas tienen ahora parece provenir de la necesidad de una mayor asunción de las responsabilidades económicas. En carta de 25-V-28 comunica al librero que piensa convertirse en editor, aconsejado por su hermano Miguel, con el que proyecta una colección de monografías médicas con temas de neurología y psiquiatría. Anuncia la salida de las tres primeras, a cargo de Sacristán, Miguel Prados y Marañón. El proyecto, que incluía también otras ediciones (cita *Primavera* y *Flor*), quedó desbordado por la preparación de lo que sería una segunda etapa de la revista, que reaparece después de un año y medio de interrupción. Señalemos que uno de sus escasos encuentros con Salinas se produce el tres de junio de ese año, en que este visita la imprenta Sur acompañado por Villalón.

En carta sin fechar (con toda probabilidad de finales de abril de 1930) le dice que Aleixandre pasa unos días con él en Málaga, y que también está en la ciudad Dalí, con el que tiene que tratar cosas relacionadas con los libros de René Crevel que le pide. Esto viene a confirmar el intento, citado repetidamente por la crítica, de formación de un núcleo surrealista, surgido de las reuniones a las que asisten Dalí, Prados, Aleixandre, Cernuda, Hinojosa, Altolaguirre, más el grupo de jóvenes malagueños a los que animan por esas fechas: los hermanos Carmona, Tomás García, José Luis Cano y un largo, etcétera (Baltasar Peña Hinojosa, Muñoz Rojas, los hermanos Sánchez Vázquez, José Luis Barriónuevo...). Recordemos que en febrero de ese año, el escritor había solicitado el envío, con cargo a su cuenta, de varios números de *Cahiers d'Art* a Darío Carmona, que se iniciaba entonces a la pintura. ¿No está también en relación con esto la "necesidad" que muestra de ponerse en contacto con Buñuel (el estreno de *La edad de oro* acaba de provocar un sonado escándalo en París), para lo cual pide su dirección a S.C.? Por lo que vemos el pintor catalán logró contagiar al grupo la rabiosa lectura (cargada de un perturbador erotismo encaminado a destruir las ruinas del pasado) que del movimiento hacía en ese momento. Los libros que solicita Prados en esas fechas (Ernst, Vaché, Crevel, Lautréamont, Sade, el propio Dalí, etc.) obedecen, sin duda, a indicaciones suyas. Recordando a la pareja Gala-Dalí, dirá desde México, muchos años después: "*Eran unos farsantes. El surrealismo era una moral, no una estética*" (P. Hernández, 1988: 37, n. 103).

La frase suponía una crítica al movimiento, que pasó por su obra dejando un fuerte poso intelectual pero no una influencia decisiva. Espíritus como el suyo estaban en realidad muy alejados de los ribetes dogmáticos que la actitud de algunos surrealistas -no es único, aunque sí el más conocido, el caso de Breton- acabarían practicando. El frío alambique con el que muchos de ellos diseccionan la vida sentimental o erótica, tampoco cuadraba con un idealismo que hace de la irradiación amorosa un inagotable foco de energía espiritual.

El problema económico se arrastrará hasta el final, y se hace especialmente patente en el altercado familiar que provoca la factura de 592'32 ptas (o quizás francos) que envía Juan Vicens, sin aviso previo, desde la sucursal de París (carta 7 de julio, 1930). Pide por tanto al librero que le envíe su cuenta, "*que arreglaremos los dos misteriosamente para que la 'patria potestas' no intervenga demasiado y no se endurezca mucho la cosa*" (el subrayado es suyo). Asuntos como este y la retirada de Hinojosa (cuya correspondencia con S.C. se interrumpe bruscamente a partir de febrero de 1930), explican el fin de la revista y el cierre definitivo de las ediciones. Las cartas dejan ver el importantísimo papel de intermediario (Málaga-Madrid-París) que cumplió Hinojosa en cuanto a la revista y como fuente de información y trasmisor de Prados. A mediados de 1930 Emilio escribe al librero autoafirmándose en la idea de libertad ("*¡sentir que se ama o se odia porque nuestro corazón está como el aire!*"), y confesándole su necesidad de huir del ambiente en que está: "*Necesito irme de aquí como sea porque mi situación es insostenible en Málaga*". S.C. le brinda su apoyo y, por lo que leemos, le vuelve a ofrecer la posibilidad de trabajar con él en su negocio, como hacía también entonces Cernuda. El escritor ve las puertas abiertas y decide marchar inmediatamente a Madrid, lo que le permitirá también, según cree, encontrar una estabilidad profesional y económica. "*No voy buscando consuelo -dice-, eso sería cosa de viejo o de demasiado débil; voy a unirme a ese cabo que dejó hace tiempo esperándome. Nunca he dejado, ni un instante solo, de pensar en esta vuelta [...] Voy después de haberme quitado de encima más peso del que supone*". Sin embargo, sabemos por carta siguiente que tiene que aplazar el viaje por causas imprevistas.

En marzo de 1931 está en Madrid. Es el momento en que se le niega el alojamiento en la Residencia, "*por sus ideas políticas*" como recordará años después<sup>[2]</sup>. Parece deducirse que permanece en Madrid algún tiempo por el giro (400 ptas) que el padre envía

al librero para cubrir sus gastos. Meses después vuelve a escribirle (aunque a partir de aquí se espacia mucho más la correspondencia), dándole noticia del accidente que ha sufrido en Málaga, a causa del cual tiene inmovilizado el brazo derecho. Pide a S.C. que entregue a Cernuda los ejemplares que solicita de su obra (*Perfil del aire*, publicado en 1927 en los suplementos). Formula ahora, por encargo de su hermano, una relación de libros de psiquiatría, destinados a la Biblioteca del Hospital Provincial de Málaga que este dirige. El tono de aislamiento y soledad de sus palabras, deja traslucir las dificultades por las que atraviesa, tanto en su vida personal (la convivencia con la enfermedad se ha hecho ya en él "*cosa necesaria, que integra mi personalidad*"), como en el frustrado intento de activar un grupo ("*de los amigos me llegan algún que otro airecillo de sinrazón que me divierte*") que diera sentido a su búsqueda. Cargado de humor, pero de forma significativa, anuncia la muerte del personaje que había sido ("*Morituri le saluta. Ex Emilio*", se despide en una de las cartas).

Las peticiones de 1932 -Maiakovski, boletines de literatura de la URSS, etc.- dan muestras de la radicalización ideológica que sufre su escritura, en paralelo con el compromiso político que experimenta el surrealismo francés. A finales de 1934, o principios del 35, hace la siguiente confesión:

*"Vivo solo. Alterno accidentalmente con algunos -jóvenes siempre- y vuelvo a mi cuarto o a mis paseos. Soy feliz, si esto puede decirse [...] Hago quizá eso que dicen no hacer nada... pero vivo, y esto a mi parecer es hacer demasiado. Escribo algo, leo, salgo y entro en todo lo que puedo. Me dejo llevar por lo que sea y de todo salgo contento con un enorme tesoro nuevo para mí y para todos [...] Cada vez con mayor vitalidad, menos comprendido y más avaro de todo, y cada vez con más fe en la vida. ¿No es bastante?"* (los subrayados son suyos)

Envía también su colección particular de *Litoral*, a solicitud de un cliente, cuyas siglas parecen obecer a M. H., posiblemente Miguel Hernández, que vive ya en Madrid y a quien Prados debió conocer en alguno de sus viajes. También el nombre de José M<sup>a</sup> Luelmo, director con Francisco Pino de *Meseta* y *DDOOSS*, aparece en alguno de los envíos. En la despedida final, en letra pequeña, muestra su simpatía por Neruda, que

parece compartir con Sánchez Cuesta: "*Déjeme que con el brazo en ángulo y el puño cerrado a la altura del hombro le diga al nuevo Pablo ¡Salud camarada!*". Establecido en Madrid desde 1934, el poeta chileno hacía girar desde las páginas de *Caballo verde para la poesía* el compromiso poético hacia posiciones comunistas. Frases como la que finaliza el primer manifiesto de la revista ("*quien huye del mal gusto cae en el hielo*") encontraban en el Prados de ese momento un receptor adecuado; pronto aparece su nombre entre la nómina de colaboradores. Tras la guerra veremos derrumbarse esta primera imagen del "*nuevo apóstol*".

La comunicación que cierra la serie es una postal del 2 de junio del 36 en la que pide a su amigo que envíe, a la dirección de Gonzalo Sánchez Vázquez, con cargo a su cuenta como siempre, dos libros de J. A. Gobineau. Nos resultaba extraño que el escritor se interesara por la obra de un autor que influyó en la gestación del pensamiento totalitario alemán. Por suerte hemos podido hablar con el receptor, quien aclara las circunstancias del hecho.

*"Yo estaba cursando entonces el tercer año del plan profesional de Magisterio en Málaga (el nuevo plan de estudios de feliz memoria puesto en marcha por el gobierno republicano en 1931, que exigía bachiller superior e ingreso). Mi hermano Adolfo estaba haciendo ya sus estudios en la Facultad de Filosofía de Madrid, y yo veía con mucha frecuencia a Emilio. Tuve que realizar un trabajo en una de las asignaturas, y pensé hacerlo sobre un asunto de gran actualidad, que flotaba en el ambiente de esos años: la exaltación de lo juvenil llevada a cabo por la filosofía nazi. Mi deseo era formular una crítica fundamentada a ese tipo de ideas. El tema (la primacía de los individuos llamados a ser líderes frente a la masa) había sido abordado por el propio Ortega, y decidí estudiar sus antecedentes. Si quería hacer una crítica debía leer primero la obra de Gobineau; se lo comenté a Prados en una de nuestras conversaciones, y poco después recibía esos libros en mi casa"*

Publicadas en la segunda mitad del XIX, el autor estudia en una de ellas (*Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*) el desarrollo de la democracia, condenando, en nom-

bre de la aristocracia espiritual y en oposición a Tocqueville, el mito igualitario. La segunda, *Las Pléyades*, es una novela en la que se narra la amistad surgida entre tres jóvenes (alemán, inglés y francés) que se encuentran en una excursión al Lago Mayor. Ajenos a la sociedad que les rodea, acaban proclamando su pertenencia a una minoría opuesta a la masa. A través de Wagner y Nietzsche, las ideas de Gobineau influirían en la Alemania de Hitler.

En agosto de 1936, ante el clima incontrolado de violencia en que se ve envuelta la ciudad, días después del asesinato de José M<sup>a</sup> Hinojosa, Prados y su familia salen definitivamente de Málaga.

Pero aparte de constituir un recorrido por los avatares de su vida en esos años y por las dificultades materiales en que se debate el grupo malagueño en su intento de consolidar las publicaciones de la imprenta Sur, el **interés mayor** de esta correspondencia reside en los datos que proporciona en relación con los gustos artísticos y literarios del poeta. De acuerdo con las lecturas que solicita, podemos establecer **tres fases** en las mismas, que van dejando huella en el desarrollo de su obra poética, y que, en general, se corresponden con el desarrollo de las vanguardias en España. Ordenamos el material según el siguiente esquema:

*Primera Fase: 1925 - 1927*

*Segunda Fase: 1928 - 1931* { *Primer momento: 1928 - 1929*  
*Segundo momento: 1930 - 1931*

*Tercera Fase: 1932 - 1936*

La **primera** abarcaría hasta el año 27 inclusive. Prados conjuga la tradición española (Cancioneros, poesía popular...), con el interés por los movimientos que, tratando de abrir brechas en el simbolismo, habían estado presentes ya en las revistas ultraístas españolas. Creacionismo, futurismo, cubismo, dadaísmo son referencias a las que nos condu-

cen los nombres de los autores que solicita: Reverdy, Apollinaire, Valéry, Jacob, Cendrars... Señalemos que este último, presente ya en las páginas de *Ambos*, había pronunciado una conferencia en marzo de 1924 en la Residencia, con el título "Literatura negra". Las fuentes de información que utiliza, aparte de las revistas nacionales (es curiosa la apreciación -"no tiene interés para mí"- que le merece *Plural*), son publicaciones en francés: *Philosophie*, *Les feuilles libres*, la *Nouvelle Revue Française*, *Commerce*, etc. De *El Sol* y la *Revista de Occidente*, aunque esta última no se cita, provienen también muchos de los datos que maneja. Las abundantes referencias a autores cubistas, que combatían por afirmar su lenguaje a partir de experiencias pictóricas y musicales, son especialmente significativas. Son sobre todo los nombres de Reverdy, Jacob y Apollinaire, agrupados en torno a la revista *Nord-Sud*, los que más se citan. Señalemos que en *Calligrammes* (1918), este último planteaba el tema (libertad expresiva/tradición) en que se iba a debatir el arte europeo de las siguientes décadas. Apostando decididamente por la primera vía, el poeta francés exponía de forma irónica la posibilidad de un diálogo entre Aventura y Orden:

*Nosotros no somos vuestros enemigos.  
Queremos abrir vastos y extraños dominios  
Donde el misterio en flor se ofrece a quien lo quiera coger.  
Hay allí nuevos fuegos, colores jamás vistos*

("La Jolie rousse", poema final del libro)

Impulsada por el dinamismo creador de las corrientes europeas del momento, la obra de Prados sintetiza y depura, desde su personal asunción, diversos elementos procedentes de las mismas. Aunque las vanguardias actuaron en él como referencias a utilizar y no como programas cerrados a los que hubiera que seguir, lo cierto es que en su obra aparece, de forma más evidente que en otros casos de su generación, la problemática estética planteada por aquellas. Más que establecer el grado de influencia ejercida por uno u otro movimiento, trataremos de señalar los puntos de mayor interés a los que se dirige su mirada. Libros como *Tiempo*, *País* y *Vuelta*, recogen la influencia que ejercen estas lecturas. Si los dos primeros aparecen más anclados en el juego metafórico puesto en circulación por el ultraísmo, del que Prados potencia los elementos dinámicos y su implícita *necesidad de devenir*, en el último vemos afianzarse ya las "cualidades primarias" del objeto que el cubismo pone en primer plano, frente a lo que considera elementos de su-



perficie o decorativos. Inicia aquí, en evidente paralelismo con la pintura, la línea que culmina en *Cuerpo perseguido*. Su densidad expresiva, sostenida por un eclecticismo que sintetiza un rico caudal de elementos estéticos, está traspasada ahora de referencias al rigor conceptual en que se desenvuelve el cubismo programático. El objeto central de reflexión es abordado en su escritura desde ángulos diversos y tomas sucesivas que, en suma de superposiciones, confluyen no en un resultado único sino en la propia amplificación conceptual de lo que se analiza o "persigue". Los textos se conciben como unidades estructurales o facetas cuyas continuas **fracturas** dan lugar a distintas relaciones de perspectiva y, en suma, a una visión anormativa del espacio poético. Estamos en presencia de un lenguaje que en busca de la propia autonomía trata de liberarse de la descripción o historia de la que parte. Pintura y poesía vienen a coincidir en un escenario que tiene sus raíces en las propuestas formuladas en el momento álgido de la vanguardia europea.

Era precisamente el trabajo de Apollinaire y Delaunay, con su insistente empeño de fusión entre ambas disciplinas, el que sentaba las bases del cubismo. Según afirman los teóricos del movimiento, es al volumen, y no al color, al que corresponde expresar la "tragedia metafísica" del objeto, derivada de la cualidad fantasmal de su aparición, y de su imposibilidad de trasposición por tanto. El objeto es una realidad pura que no permite fantasías en el espectador. De ahí que el análisis cubista eche mano a la ciencia (física y óptica, esencialmente) para captar ese sentido "radioscópico" que revelan sus producciones. Como sabemos, el interés por la reunificación ciencia-poesía, iniciado desde muy pronto en el escritor, tiene un claro reflejo en toda su trayectoria, y se hace especialmente consciente en la obra que realiza en México. Muchos de los elementos recogidos ahora, evolucionarían hacia la abstracción en que se desenvuelve su etapa última.

A partir del registro simbolista, y de forma paralela a como lo venía haciendo el Juan Ramón de esos años, el poeta tantea y, sobre todo, se informa de la búsqueda que llevan a cabo los activos pioneros franceses. Señalemos igualmente que Valéry incluía en *Charmes* (otra de las peticiones) su pieza más conocida: "El cementerio marino". La meditación que lleva a cabo allí, en la que espiritualismo, naturaleza y mar quedan fundidos en una metafísica que procedía en gran medida del pensamiento eleático griego, se hace presente en *Litoral* y en los libros que Prados escribe en esos años. Lo que decimos viene confirmado por la lectura de *La Jeune Parque*, obra en la que se plantea la cuestión cen-

tral de "la poesía pura". A propósito de la misma confiesa Valéry: "He querido combinar las ideas que he adquirido sobre el ser vivo, y el funcionamiento mismo de ese ser, en tanto que piensa y siente". Interesado por captar, entre sueño y vigilia, las transiciones de la vida mental, los poemas son exponentes de un pensamiento que se crea y se destruye a sí mismo; a través de los continuos juegos de conciencia, aspiran a ser conocimiento y éxtasis a la vez. La escritura que Prados desarrolla en los libros citados es un exponente literal de los mecanismos activados por el poeta francés.

Pero es que además la lectura de *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, una de las obras de Valéry que alcanzó mayor difusión en su momento, viene también a abundar en la preocupación que siempre mostró el escritor por descubrir las conexiones entre ciencia y poesía. Tomando a Leonardo como emblema, el autor analiza la interdependencia entre ambas disciplinas, que la especialización moderna ha hecho incompatibles. Según leemos allí, se trata de lograr, la clarividencia que permita descubrir "las relaciones entre las cosas cuya ley de continuidad se nos escapa". El continuo llamamiento a la vida intelectual y a la inteligencia que encontramos en estas páginas constituye el programa central de la obra del poeta francés. Su concepto de poesía pura se nos aparece ligado a una idea de **conocimiento absoluto** que apenas fue recogida por la lectura, esencialmente técnica, que llevaron a cabo algunos poetas españoles. Es esta idea de pureza, entendida en términos de vibración espiritual, la que trata de recoger las páginas de *Litoral* con sus continuas referencias integradoras entre pintura, música y poesía.

A través de la interrogación que sugiere la figura de Leonardo, Valéry se interesa más por los secretos del acto creativo que por la obra acabada y lograda. Lo que sobrevuela en su ensayo es la idea de la **incomunicabilidad** de la experiencia poética, y la necesidad de plantearla como método de reflexión y análisis que permita la momentánea iluminación. El interés que despierta en Prados esta obra, que posiblemente ha visto reseñada en alguna de las revistas que recibe, hace que solicite también la novela de Merejkovski sobre Leonardo da Vinci. El autor ruso insiste allí en la necesidad de conjugar el Bien y el Mal a través de la síntesis de paganismo y cristianismo simbolizada en la obra del pintor italiano. El tema, que se plantea ahora de forma ostensible en Prados, y muy marcadamente también en Cernuda, volverá a aparecer (en cuanto meditación sobre cuestiones centrales de la libertad) en su obra mexicana. Como veremos, el enfrentamiento entre

Caín y Abel, convertidos en emblemas del mismo, aparece como motivo recurrente en varios pasajes de *Río natural*.

Podemos establecer la segunda fase de lectura en el periodo que va de 1928 a 1931. Dentro de la misma consideramos dos momentos bien definidos. El **primero** abarcaría los años 28 y 29, y traduce de forma evidente la crisis privada que se produce tras la salida del número de *Litoral* dedicado a Góngora. Una crisis que ahora se agudiza, pero que está presente en toda la correspondencia ("*solución, hasta ahora, ninguna*", leíamos ya en 1926). Es el momento en que el poeta trata de buscar nuevos asideros intelectuales, acudiendo, bien a lo que considera "*situaciones de exilio*" cercanas a la suya (la referencia al *Romancero del destierro*, y en general a la obra de Unamuno, es muy indicativa), o aferrándose a clásicos del pensamiento cristiano o místico. Esto último queda de manifiesto en las obras que solicita de San Agustín (*Confesiones*) y Santo Tomás (*Summa Teológica*)<sup>[3]</sup>, y en los escritos que desea tener a su alcance de Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz. Como sabemos la figura del poeta carmelita incidirá una y otra vez en el rumbo de su obra y de su vida, hasta convertirse en verdadera tabla de salvación en la etapa mexicana.

Pero no es sólo un interés informativo lo que le lleva a la literatura religiosa. Lo que busca ahora es una respuesta y una solución a unos sentimientos de libertad (el problema afectivo, siempre latente en su obra, pasa en este momento a un angustioso primer plano) que la literatura no parece poder proporcionarle. La petición de obras relacionadas con la regla de la Cartuja da pie a suponer que llega a plantearse seriamente la posibilidad de ingresar en esa u otra orden religiosa. Véase lo que dice Patricio Hernández (1988:145-146) en nota a los siguientes versos del poeta, pertenecientes a *Seis estampas para un rompecabezas*: "*Del cuerpo del pintor se desprende su propia imagen, transparente, vistiendo hábito blanco de cartujo*". Según ha contado Blanco Aguinaga (1960: 21), "*se retira al monte a vivir en meditación en una ermita abandonada. Ayuna, reza cuando amanece y a la puesta de sol; se castiga a sí mismo*". El mismo crítico ha hecho ver cómo los términos de su negación presentan un evidente paralelismo con la postura antiliteraria con que otros poetas europeos (Eluard, Breton, Auden...) afrontan la honda crisis del momento.

Las cartas de este periodo nos colocan también ante un dato poco tenido en cuenta hasta ahora, pero que nos obliga a valorar la amplitud de pensamiento en que se mueve su búsqueda religiosa. Nos referimos a las lecturas que lleva a cabo de los viejos textos de literatura hindú. Las implicaciones teológicas y metafísicas del dramático enfrentamiento entre viejo y nuevo mundo narradas en el *Mahabharata* (uno de los textos que pide), han sido estudiadas por Mircea Eliade (1978-1983, II: 233-242), quien considera al poema como "*piedra angular del hinduismo*". Si por una parte, la epopeya exalta la lucha entre el bien y el mal, *dharma* y *adharma*, como norma que rige la vida cósmica, la sociedad y la existencia personal, por otra viene a recordar que la realidad última se sitúa más allá de cualquier par de contrarios. "*La liberación exige el conocimiento de las relaciones entre estas dos modalidades de la realidad: la realidad inmediata, es decir, históricamente condicionada, y la realidad última*" (p. 236). Lo que Eliade viene a subrayar es la oposición y complementariedad de las fuerzas en lucha (bien-mal, Visnú-Siva). Separación y totalidad son complementarias. Recogiendo propuestas del Yoga y el Budismo, la solución del pensamiento indio pasa por el desasimiento del mundo, necesario para la liberación.

*"El descubrimiento del «dolor universal» y del ciclo infinito de las reencarnaciones había orientado la búsqueda de la salvación en un sentido preciso: la liberación debía implicar el rechazo de las pulsiones vitales y de las normas sociales. El retiro a la soledad y las prácticas ascéticas constituían los preliminares indispensables. Por otra parte, la salvación por la gnosis se comparaba a un «despertar», a un «desasimiento de las ataduras», a la «retirada de una venda que cubría los ojos», etc" (pp. 241-242)*

Aparte de la referencia al *Pantchatantra*, uno de los más famosos fabularios de la antigüedad, nos interesa destacar la petición del *Dhammapada*, tratado de moral que recoge las palabras que sobre la Ley o Religión pronunció Buda después de haber adquirido la "bodhi" o iluminación. Junto al "Discurso de Benarés", constituye una de las fuentes centrales del budismo. A partir de la edición inglesa (Londres, 1912), en Italia se había publicado una traducción del texto en tres volúmenes (1921-1927). "*El ciclo de muchos nacimientos -leemos en él- he recorrido sin descanso buscando al constructor de la casa (es decir, los deseos, los placeres mundanos, que son la causa del renacimiento). Tremendo es el renacimiento. Constructor de la casa, estás descubierto: ya no edificarás*

más casas. Tus vigas están astilladas y el techo de la casa caído. El corazón libre ya, ha destruído todo deseo". El rechazo de la palabra vacía, la búsqueda de la paz interior, la vida moral y contemplativa, el desapego a lo material, son el camino para conseguir la "calma inalterada" que conduce al Nirvana. De la amplia selección que del texto hace M. Eliade (*op. cit.*, IV, pp. 596-600), entresacamos algunas citas: "Mejor que mil cánticos necios es un solo cántico capaz de llevar la paz a quien lo escucha". "¿Dónde el gozo, dónde el placer, cuando todo arde en llamas? ¿No buscaréis una antorcha cuando estáis en plena noche?". "Mejor que cien años de vida impura e intemperante es un solo día de vida moral y contemplativa". "El vencedor fomenta la hostilidad, el vencido dormita en la amargura. El hombre sereno, indiferente a la victoria y la derrota, vive en paz". Aunque el pensamiento de Prados estaba aún muy lejos de alcanzar la serenidad aquí preconizada (teniendo en cuenta además el clima de violencia en que se verá sumido en la guerra), no cabe duda que el contenido de páginas como estas abría el camino que culminaría años después en exilio. Como veremos, su vida allí es un fiel reflejo de algunas de estas máximas del *Dhammapada*: "Algunos hay que no tienen aquí tesoro alguno, los templados cuyo fin es la libertad que se obtiene al advertir que esta vida es un vacío y una fugacidad. Difíciles son de rastrear sus pasos, como los de las aves en el cielo". Si las duras pruebas a que se somete Prados en su retiro están cerca de las recomendaciones del hinduismo, que incluye la condena del cuerpo, en el exilio advertimos una aproximación hacia posturas budistas basadas en el sentimiento de impermanencia de las cosas, en el desapego y en la práctica de la compasión.

Por lo que respecta al resto de informaciones que da, destaquemos el interés que muestra por el seguimiento de los movimientos artísticos (suscripción a *Cahiers d'art*) y las menciones repetidas al *Mercure de la France* y *L'Art d'aujourd'hui*. Para una valoración adecuada de las revistas citadas en la correspondencia véase el catálogo de Dawn Ades (1978). Sabemos ahora que Cernuda y Prados preparaban en 1928 una "Antología de poetas contemporáneos", para la cual solicita que le envíe las Obras de Ramón de Bastera. No llegaría a salir, pero el dato es interesante porque adelanta en unos años el proyecto de la *Antología* de Diego, de la cual quedaría excluido por cierto este poeta, según le reprochara Díez Canedo en un artículo de *Sol* (13-III-32). A juzgar por las lecturas que reseñamos, y por la aproximación creciente de ambos poetas al surrealismo, suponemos que la selección estaría concebida en términos muy distintos a los de Diego.

Del libro que reclama de Eluard (*L'amour La Poesie*) salieron en el último número de *Litoral* algunos poemas en traducción de Cernuda, quien le dedica también un texto crítico en el que ofrece importantes claves para entender el espacio teórico y estético en el que se mueve ahora la revista. Cernuda redacta aquí un manifiesto contra la poesía verbalista ("*palabras, palabras, palabras*") y a favor del "*residuo romántico*" que es toda verdadera escritura. Estamos ante la única declaración de principios explícita que lanzaba la revista en su segunda fase por boca del poeta sevillano.

La insistencia en Max Jacob (y, en general, en el grupo de poetas ligados a la revista *Littérature*) prueba el interés de Prados por un sector de la vanguardia francesa que, recogiendo la actividad cubista-dadaísta, había evolucionado hacia el surrealismo. Interesado en el espiritismo y la astrología, Jacob cree recibir la visita de Dios y se bautiza, actuando como padrino Picasso, en 1915; moriría en un campo de concentración nazi en 1944. Recordemos que *El cubilete de los dados* (1917), ilustrada por Picasso, es una de las obras más representativas del cubismo literario. "*Estoy convencido* -leemos en el Prólogo- *de que la emoción artística se acaba donde el análisis y el pensamiento intervienen*". Su misticismo apocalíptico adelanta la iluminación surrealista. El grupo de prosas que escribe Prados en esas fechas, entre ellas la serie *Retratos*, reflejan el gusto por el poema en prosa que Jacob cultivaba en su libro. Sin duda fue una de las figuras de la vanguardia que más le atrajo.

El **segundo** momento al que nos hemos referido va de 1930 al 31. Fortalecido tras sus dudas religiosas, se produce ahora en el escritor una clara asunción de los postulados del surrealismo, como nos hacen ver sus preferencias por Aragon, Breton, Naville, Péret, etc. De hecho, como ya advertimos, es el único periodo en que puede hablarse abiertamente de un Prados surrealista, que mantendrá su atención al desarrollo del movimiento hasta 1936. El surrealismo en Prados, que cataliza elementos muy diversos, se encuadra en el marco establecido por Jaime Brihuega (1983) a propósito de la "yuxtaposición de intenciones" que caracteriza al movimiento en nuestro país: "*Vista desde la España de los años veinte y treinta, -dice- [la práctica surrealista] se revelaba como un ensamblaje de coherencia paradigmática*" (p. 206). Uno de los textos que lee es *Légitime défense* (1926), en el que André Breton muestra las razones por las que se va a adherir un año después al P. C. francés, y explica su visión particular de la dialéctica marxista. Rehuyen-

do la supremacía del elemento ideológico, el "monismo surrealista" de Breton trataba de conjugar pensamiento y espíritu, términos que se identifican y que él considera inseparables.

Otra de las adhesiones incondicionales fue la de Aragon, del que Prados lee ahora algunas obras muy significativas. Destacamos *Anicet ou le Panorama* (1921), en la que se nos dan importantes claves del mundo literario francés del momento: un mundo que, ampliando la mirada del escritor, pretendía renovar el modelo de representación artística, pero que insistía en los componentes morales que comportaba el rechazo a la sociedad burguesa. Valéry, Jacob, Picasso, Reverdy, Cocteau, Breton, Vaché..., se pasean por sus páginas bajo nombres ficticios. El clima que refleja constituye una estupenda ilustración de fondo a las cartas que comentamos; los escritores que Prados solicita se mueven en el mapa trazado aquí por Aragón. Como ha puesto de manifiesto Antonio Jiménez Millán (1989) en el prólogo a la edición española de la novela, la búsqueda de la libertad se encarnaba sobre todo en la figura de Rimbaud, de quien había dicho Aragón: "*Le debemos la libertad. Abajo las limitaciones de la prosodia, la lógica de la forma...*" (p. 26). Llevado por la misma urgencia de "aprendizaje vital" que el protagonista de la novela, Prados hace también ahora de Rimbaud su ídolo, y pide a S.C. que le envíe varias de sus obras, y, "*si es posible*", su retrato. Por cierto que según se nos hace saber aquí (p. 36), Max Jacob guardaba en su biblioteca un volumen de las *Confesiones* de San Agustín.

Otros problemas planteados por Aragon, en esta como en su siguiente novela, *Le paysan de Paris* (la mirada renovadora e ingenua con que el campesino aborda la vida urbana, los nuevos sentidos que descubre a su alrededor, la importancia que concede a la revelación momentánea), están presentes en la postura de Prados, infatigable *paseante* también como el protagonista (pp. 30-32). En suma, estamos ante la misma "*conciencia de la modernidad*", que subraya Jiménez Millán a propósito del mundo del escritor francés. Refiriéndose a *Le paysan de Paris*, Adorno (según ha hecho ver David Frisby, 1992: 338) señalaría la importancia que la lectura de esta obra tuvo en la teorización del pensamiento moderno llevada a cabo, en los últimos años 20, por Walter Benjamin en *Das Passagen-Werk* ("Obra de los pasajes"). También Juan A. Ramírez (1983: 345-348) ve en esta novela el emblema de "*lo maravilloso cotidiano*" buscado por los surrealistas; véanse las interesantes apreciaciones que hace en torno al espacio urbano, considerado como

escenario privilegiado de lo insólito (especialmente válida para nuestro trabajo resulta la referencia a la fotografía publicada en el nº 5 de *La Révolution Surréaliste* bajo el título de "Vista de Málaga"). Señalemos que el 18 de abril de 1925 Aragon había dado una conferencia sobre el surrealismo en la Residencia de Estudiantes.

Las lecturas que Prados solicita en esos años están en relación con la presencia de Dalí en Málaga, convertido ahora en gurú del surrealismo catalán. En 1930, tras la firma, dos años antes, del "Manifiesto Antiartístico Catalán" junto a Lluís Montanyá y Sebastià Gasch, el pintor escribe una serie de proclamas (véase sobre todo "Posició moral del surrealisme", *Hélix*, 22-II-1930, e "Intensidad", *La Gaceta Literaria*, 1-V-1930, recogidos en J. Brihuega, 1982:179-186) a las que a buen seguro debieron abrirse en este momento los de *Litoral*. Las peticiones que Prados hace señalan los términos de las conversaciones que debieron mantener con Dalí. Dejan su huella también en la serie de dibujos que realiza el poeta, fechados el 7 de julio de 1930, a los que nos referimos en su momento. Pide asimismo el número monográfico dedicado por la revista *Varietés* al surrealismo, que había sido reseñado por Gasch en el nº 77, 1-III-1930, de *La Gaceta Literaria* (Lucía García de Carpi, 1986:146-147). En él se proclamaba la necesidad de una actuación conjunta por parte de todos los miembros del grupo.

Sabemos por la misma fuente (*ib.* pp. 82-86) que Dalí había regalado en esas fechas al pintor de Cadaqués Angel Planells algunas de las obras que Prados pide a Sánchez Cuesta: su libro *L'amour et la mémoire* (publicada ese año por Editions Surrealistes, en edición revisada por Aragon), los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont y *La femme 100 têtes*, el primer libro de "collages" de Max Ernst. Interesante resulta también el dato que ofrece a propósito de la compra que llevaron a cabo Hinojosa y Prados de la obra de Planells tras su primera exposición individual inaugurada el 12 de abril de 1930 en la Galería Dalmau de Barcelona. Ese mismo año, Joan Ramó Masoliver informaba en Barcelona a sus lectores (nº 7-9 del *Butlletí de l'Agrupament Escolar*) del intento de *Litoral* de publicar un número "con colaboraciones de elementos de París". Después de pasar revista a sus miembros afirma: "Los hombres del surrealismo, los auténticos, tan solo pueden contar -en este grupo malagueño- con Emilio Prados. Ex-poeta, abomina de toda su obra pasada; desconfiando más cada día de todo, trabaja con todos sus medios en la búsqueda del juego puro".



Es indudable la estrecha relación de intereses que advertimos entre los grupos catalán y malagueño, que en este momento se esforzaba por estar a la altura de las circunstancias. Sin embargo, a pesar del afán del crítico catalán por llevarlo a su terreno, señalemos que el caso de Prados se inserta más en su constante preocupación por mantenerse informado (lo venía haciendo desde su estancia en Suiza y Alemania) que en la repercusión que esa relación pudo tener en su propia obra, que sintetiza siempre, en una criba personal, los elementos del surrealismo que le interesan. Lo mismo sucedió con Cernuda, Altolaguirre y Aleixandre. En realidad quienes recogían literalmente los frutos de este contacto eran Darío Carmona, cuyos dibujos aparecen en el número que el citado *Butlletí* dedicaba en 1930 al surrealismo, y sobre todo la obra de J. M<sup>a</sup> Hinojosa. En 1931 la imprenta Sur publicaba *La sangre en libertad*, una ortodoxa versión del movimiento, con cita inicial de Breton e ilustraciones de Planells. Hinojosa dedicaba el volumen a Aleixandre, Cernuda y Prados.

Las alusiones de Prados a las principales revistas del movimiento evidencian una atención casi exhaustiva al desarrollo y evolución del mismo. Entre ellas (*La Révolution Surréaliste*, *Le surréalisme au service de la révolution*), cabe destacar *Documents*, que solicita reiteradamente y que dirigida por Bataille representaba la sección más honda, y hosca, del surrealismo. La revista había dedicado un número especial a Picasso. Algunos de los autores que Prados pide debieron ser manejados en las conversaciones con Dalí, y ponen de manifiesto el clima de radicalidad en que se mueve el encuentro entre el pintor catalán y el grupo de Málaga. Nos referimos al caso de René Crevel (que en 1931 da una conferencia en Barcelona con el título "El espíritu contra la razón"), y sobre todo a Jacques Vaché, cuyos virulentos ataques al arte y a la literatura despertaron enconadas reacciones y que acabaría convirtiéndose en un mito tras su suicidio. Los nombres de Lautréamont y Sade (la edición francesa de *Les infortunes de la vertu* es de 1930) son igualmente bien indicativos. Uno de los textos más polémicos de Vaché fue precisamente *Lettres de guerre*, que recogía su correspondencia con Breton. "*Está visto -escribía allí- que estoy muy lejos de un montón de gente literaria [...] EL ARTE ES UNA TONTERIA. No hay casi nada que no sea una tontería*" (Jiménez Millán, *op. cit.* p. 45).

Cernuda, en sus ensayos de estos años, nos permite rastrear los ecos de este ambiente. Uno de ellos está dedicado a Vaché, otro a Rimbaud. El tono provocador y nihilista de algunas de sus declaraciones tiene su origen en lecturas como estas, a las que habría que añadir la de Gide (Derek Harris, 1992: 76-77). Su relación con Prados pasa por el mejor momento. Comparten e intercambian lecturas (cuando este pide algo al librero añade: "*Cernuda le indicará*") y ambos viven una impetuosa necesidad de libertad y búsqueda intelectual. En los textos a que nos referimos, que Luis Maristany recogió tempranamente y acompañó de un certero prólogo (Cernuda, 1970), el poeta sevillano daba cuenta de muchos detalles reveladores al respecto.

El nombre de Maiakovski, cuyo reciente suicidio había provocado fuertes polémicas, abre la **fase tercera** y final de la correspondencia. Como ya advertiera Cano Ballesta, su huella queda recogida en los libros que escribe ahora el poeta. El violento repertorio verbal del escritor ruso y los saltos sintácticos que caracterizan a un lenguaje de clara filiación futurista, influyeron tanto en Prados como en Alberti. La proclamación de la República en España y la adhesión del movimiento surrealista a la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios son el fondo en que se inscriben las peticiones que formula ahora el escritor. Las revistas de afianzamiento de la alianza internacional entre intelectuales y fuerzas de izquierda adquieren un especial protagonismo: *Littérature de la révolution mondiale*, *Littérature International*, *Commune* (órgano de la A.E.A.R.), diversos Boletines sobre la situación de la literatura en la URSS, etc.

Conviene señalar cómo, en paralelo a la información recibida, los grupos que se mueven en torno al escritor en Málaga, reproducen en el ámbito local la actitud de compromiso que advertimos en estas publicaciones. Las actividades que desarrollan (ediciones, conferencias, exposiciones) los colectivos agrupados en torno a la revista *Sur*, al A.L.A. (Asociación Libre de Artistas), a la Sociedad Económica, F.U.E., etc., delimitan un campo ideológico y de intenciones similar al propuesto por otra de las publicaciones que recibe el poeta: el diario *L'Humanité*, órgano del Partido Comunista francés. Señalemos que en este momento se funda en Málaga la Sociedad de Amigos de la URSS, cuyo secretario era José Navas, "*hombre muy idealista, amigo de Prados, profesor del Conservatorio y excelente concertista de guitarra*" (conversación con G. Sánchez Vázquez).

En cuanto a la literatura española, Prados sigue atento a las publicaciones de Juan Ramón (los cuadernos de *Unidad* proseguidos ahora en *Sucesión*), a las ediciones "Héroe" de Altolaguirre, y a las obras de Salinas, Dámaso Alonso y Guillén, que en 1936 publica la 2ª edición de *Cántico*. Solicita igualmente algunas revistas del momento, como *Cruz y Raya* (por la que pronto parece desinteresarse) o *Los cuatro vientos* (1933), que, coordinada por Salinas con el apoyo de Dámaso Alonso, Diego, Lorca, Bergamín, etc., trataba de capear el temporal ideológico aferrándose de nuevo a la pureza y a lo que Guillén llamó "*convivencia liberal*". Surgida a destiempo, como señaló Enrique Azcoaga, el forzado eclecticismo de esta revista es muy sintomático de la situación en la que se debaten algunas de las voces más representativas del 27. Para frenar la desintegración de la imagen generacional, se acude a la autoafirmación, en unos casos, o a un intento de diálogo, con visos de forzada tregua transicional, en otros. La ambigua y mordaz caricatura del compromiso que hace Bergamín en uno de los números ("¿Adónde va Vicente?") es indicativa del compás de espera que advertimos en sus páginas. En cualquier caso, textos como el de Cernuda ("Unidad y Diversidad", publicado en el nº 1) aclaran cuál era la postura de los que -y aquí cabe recordar de nuevo la afinidad que él y Prados mantienen aún en este momento-, sintiéndose *desterrados*, reivindicaban la hondura romántica frente a la "*claridad de laboratorio*" que destila el verso español. San Juan, Bécquer, Hölderlin, Blake, Novalis, son las señas de identidad que se proclaman en nombre de la empresa humana que el escritor, en lucha siempre con las imposiciones externas, debe sostener. Su hábil lectura de Juan Ramón, en quien ensalza, más allá de la imagen cerrada que ofrece, sus elementos más actuales y "sucesivos" (incorporación del fondo metafísico proveniente de la poesía inglesa y norteamericana, capacidad de múltiple respuesta, impulsos y perspectivas diferentes de su obra), explica la aparente contradicción que suponía apoyar su figura, desde la mirada radical que mantienen ambos poetas.

Atento y ajeno a la vez a los debates que se desarrollan en la capital, comprometido mucho más con su entorno diario que con las plataformas y los discursos literarios, Prados sigue recibiendo una serie de publicaciones que le mantienen informado de las distintas respuestas del medio. Su interés por el Neruda de *Residencia en la tierra* o por la labor de Alberti, que en la revista *Octubre* y en *Consignas* había iniciado ya su ciclo de poesía revolucionaria, es sintomático de las convicciones (en su caso muy matizadas, como ya apuntamos) por las que discurre su actividad. Las conexiones entre Prados y

Alberti, por quien pregunta a S.C., están por estudiar con detalle, sobre todo en cuanto al aparente paralelismo del que nace su respectiva instrumentalización de la escritura en esos años. Véase lo que este último dice de su libro *Consignas* (Alberti, 1988: CXLV). Precisamente en el nº 1 de *Octubre* (julio, 1933) colaboraba el poeta malagueño con un largo poema de su libro *No podréis*, cuya nota introductoria, según opinión del poeta ya comentada, distorsionaba la auténtica dimensión del texto.

En este y en el resto de los libros que escribe entre 1930 y 1936, aparecen ya las **dos líneas**, a veces yuxtapuestas, en que se mueve su poesía hasta el final de la guerra. La primera de ellas, en que su voz redentora se levanta sobre la visión apocalíptica y ruinoso del presente, está construida sobre elementos procedentes del expresionismo, que la dinámica surrealista contribuye a recoger y potenciar ahora. Es lo que observamos en el libro anteriormente citado y en otras colecciones como *La voz cautiva*, *Andando, andando por el mundo*, *Volumen* (del que sólo conocemos hasta ahora la serie "19 Poemas"), *La tierra que no alienta* y *Seis estancias*. La otra obedece más a una poesía de circunstancias que trata de incidir de forma clara, aunque tocada siempre de un tono personal, en la opinión que despiertan los acontecimientos políticos que sacuden al país. Iniciada en *Calendario incompleto del pan y el pescado* y *Llanto de octubre*, es la línea que desemboca abiertamente en el gran acopio que supone *Destino fiel*. La delimitación resulta imprescindible, ya que la mezcla de ambas líneas ha dado lugar a una especie de confuso -y en gran parte mimético- cajón de sastre en que se ha tratado de meter, bajo la denominación de "poesía comprometida o revolucionaria", todo lo que escribe Prados en este largo periodo. El activísimo periodo de guerra (Sánchez Vidal, 1984a: 755-781), en el que Prados tuvo una intervención decisiva, queda ya fuera de estas páginas.

La referencia que hace a la obra del valenciano Plá y Beltrán se justifica si tenemos en cuenta que estamos ante uno de los casos más tempranos de militancia en la poética del compromiso. Adscrito desde muy pronto a la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP), Plá era autor de *Narja*, un libro que alentaba el cambio revolucionario; los acontecimientos de 1934 en Asturias le inspirarían composiciones recogidas en *Comarada. Canciones y romances* y *La muerte o el recuerdo* son libros escritos ya en plena contienda (García de la Concha, 1987, II:193-195).

Dos últimas precisiones referidas a las solicitudes de la revista *Nuestro cinema* y de algunas obras de Gide, cuyo nombre resonaba tímidamente a partir de 1917 en las revistas españolas (César A. Molina, 1990: 89-124-182-194). Por declaraciones de algunos miembros del grupo malagueño (véase sobre todo las muy citadas de Darío Carmona en su introducción a la edición facsímil de *Litoral*) conocemos la importancia que Prados concedió al cine en los años que abarca la correspondencia. El fenómeno no escapa a la curiosidad que siente por los nuevos lenguajes artísticos. Publicada simultáneamente en París/Barcelona/Madrid, *Nuestro cinema* se encargó sobre todo de analizar, desde una clara posición de izquierda, la crisis social en relación con la producción cinematográfica del momento. Sánchez Vidal (1984b: 621), que advierte las relaciones que la publicación tenía con *Octubre* y *Commune*, recuerda las palabras con que la calificaba el crítico de esta última, Georges Sadoul: "*la mejor revista cinematográfica de la Europa capitalista*".

Más interesante resulta la referencia a Gide, de quien ya habíamos visto solicitar *Los monederos falsos*. El escritor francés trata de conjugar allí las antinomias de su personalidad, lo que suponía la aceptación de su instinto sexual fuera de la norma, a través de un equilibrio basado en la búsqueda de la verdad y la libertad interior. Como es sabido, su actividad en estos años fue decisiva en la conformación moral de la vanguardia. En España, Cernuda (que lo tiene muy presente en sus ensayos) y Prados se interesan vivamente por su obra. Los avanzados presupuestos ideológicos de Gide y su capacidad de autocrítica marcaron, no sin escándalo, todo el periodo al que nos referimos. En *Nuevos Pretextos* abogaba por una indagación espiritual que llevaba al artista a asumir los aspectos más enigmáticos de la realidad. En nombre de la vida, entendida como experiencia directa, la misión de la literatura era reaccionar contra todo pretexto de opresión. Plagado de autoconfesiones en busca siempre de la verdad de sí mismo, el rabioso inconformismo que revelaban las páginas de su diario, *Pages de Journal*, le llevaba a proclamar en 1934 su adhesión al comunismo soviético. Según es conocido, dos años después, tras un viaje a Rusia que le hace percibir el dogmatismo staliniano, se retractaba de sus declaraciones en *Retour de la URSS*. Las consecuencias de la crítica al régimen soviético que vierte en el libro se manifestarían en la prohibición que se impuso al escritor de participar en el Congreso de Escritores de Valencia (1937). El "asunto Gide", que las circunstancias políticas del momento hacían silenciar, acababa incidiendo, de forma directa, en el complejo entramado ideológico en que se mueve la literatura española del momento.

Tras lo dicho, parece quedar claro que el aparente aislamiento de Prados en Málaga estos años decisivos, en parte buscado y en parte obligado por las circunstancias, supone uno de los momentos más intensos, de más actividad, de su mundo creador e intelectual.

#### 4.2. UN LUGAR PROPIO: LA IMAGEN DESPOJADA DEL POETA

En lucha siempre con unos códigos en los que no parece sentirse a gusto, el mérito principal de la obra primera de Prados reside en su carácter innovador al incorporar muy tempranamente, y de forma claramente anticipatoria, elementos de las vanguardias europeas ajenos en gran medida a la tradición en la que se ha solido encuadrar su obra. Su búsqueda expresiva lo lleva a recuperar la "conciencia lingüística" que proveniente del movimiento romántico viene a alterar los presupuestos de un simbolismo excesivamente formalizado. La "*apabullante coherencia interna*" de *Cuerpo perseguido* (Mainer, 1975: 234) constituye el primer punto de fuga conseguido de este lenguaje. En su prosa poética podemos ver, quizás mejor que en la obra en verso, el gran esfuerzo que a partir de 1925 realiza por abrir nuevos caminos expresivos<sup>[4]</sup>. En ella ensaya el uso de ciertas técnicas próximas al simultaneísmo pictórico: la escritura avanza en continuos fundidos que ayudan a subrayar esas partes entrevistas de la realidad que permanecen activas en el depósito de la memoria.

La supeditación del estilo literario a la constante búsqueda de la verdad, lo coloca en una incómoda posición de francotirador que muy pronto se ve abocada a la incompreensión y en último término a la autoexclusión y el silencio. José Miguel Ullán ve en el olvido crítico de su obra un signo anunciador de que "*un día venidero se vea al fin que Prados fue tal vez el cantor más hondo y misterioso de aquel grupo*"<sup>[5]</sup>. Defensor de una **escritura viva**, enraizada en un concepto de vanguardia ajeno a los crecientes intereses sancionadores del estilo paradigmático -en cuanto al éxito social- que comienzan a consagrar en esa década las obras del grupo, el aislamiento de Prados rebasa las fronteras del "caso raro y anecdótico" (el eterno tema de su carácter personal), para desenmascarar el juego de intereses, no siempre literarios, en el que se gesta la poesía española contemporánea. Detrás de sus dudas y vacilaciones, que delegan siempre al compromiso de la

amistad (da la impresión de que escribe para que le quieran), lo que encontramos es una clara **toma de posición** en relación con la neutralidad aparente en el que se construye el discurso de su generación<sup>[6]</sup>.

No resulta ajena a la misma la operación de retorno al orden que se impone en estos años en la poesía española, a través de un lenguaje clasicista que fundía el formalismo de Juan Ramón con materiales provenientes del cancionero tradicional. Recordemos el entusiasmo que despiertan en el poeta de Moguer, ya en 1936, la perfecta factura de los versos de Miguel Hernández en *El rayo que no cesa*: "*todos los amigos de la poesía pura deben buscar y leer estos poemas vivos*"<sup>[7]</sup>. J.C. Mainer (1975:230) advierte los límites de esta culminación expresiva: "*el Romancero y Cántico demostraron la madurez formal irrepetible de la generación de 1927. Y, por descontado, el peligro manierista inherente a toda perfección temprana*". La curiosa versatilidad de Juan Ramón le llevará años después a denunciar el tono neoclásico que él advierte en lo que denomina "grupo docente" del 27, al que acusa de falta de emoción espiritual por exceso de cálculo y de practicar "*una escritura unilateral, repetida, parecida siempre a un modelo*"<sup>[8]</sup>.

Su obra, que no renuncia a conjugar la vanguardia con componentes más trascendentes de ética y compromiso, choca muy pronto con los presupuestos reduccionistas de un perfeccionismo que trata de convertirse en línea prioritaria, secuestrando todo el activismo revolucionario -el lado oscuro- de los nuevos lenguajes artísticos europeos. La escritura en **continua transferencia** de Prados -y por tanto siempre inestable-, venía a reavivar una problemática que ya se consideraba enterrada tras la muerte del ultraísmo. Como es sabido, éste había tratado de asumir en vivo el espacio expresivo de la modernidad. Su fracaso cabe achacarlo a la ausencia de un público adecuado, y a "*la fuerza paralizadora de los espíritus [...] incurablemente nostálgicos [...] más atraídos por lo retrospectivo o tradicional que por el gusto de explorar*" (Guillermo de Torre, citado por Soria Olmedo, 1988: 119). En el caso de Prados, más que su poesía, era su manera distinta de entender la creación (su actitud artística en suma) lo que suponía un factor disturbador en relación con el modelo que se quería recuperar. En la memoria oficial de la generación, su obra quedará sepultada bajo el recuerdo de "*la excelente persona, del entrañable amigo*".

Incardinada en la realidad abierta de las cosas, su primera escritura se nos presenta como un continuo tanteo de aproximación al objeto, más que como formalización cerrada -conseguida- de una determinada línea estética. El carácter errático de su palabra inacabada abre una importante brecha en la normalización estabilizadora en que comienza a caer un importante sector de su generación, que pronto cierra filas frente a otros lenguajes, por lo que suponían de amenaza a una poética ya fijada. Esta línea mayoritaria, finalmente triunfante, explica el olvido de una obra que no se adaptaba al esquema estético sobre el que se construye toda la teorización posterior del grupo. En el prólogo que Gerardo Diego coloca al frente de la primera edición (1932) de su *Antología*, se advierten las exigencias de una poética ya clausurada: estos versos aspiran "*a una altura de intención, a una pureza de ideales muy alejados del campo raso, mezclado, turbio de la poesía literaria corriente*" (p. 573). "*Calidad, maestría, desnudez*" son condiciones necesarias para la consecución de la "*perfecta autonomía de la voluntad poética*" que se reclama. "*He procurado pues -sigue diciendo- elegir poetas que [...] han producido o van produciendo ya una obra lo bastante extensa, firme y de personal estilo que les garantice [...] una permanencia, una estabilidad en la estimación de los venideros*" (p. 574).

Definitivamente Prados, poco interesado desde el principio en esa deseada estabilidad, y consciente de sus limitaciones para ejercer tan estricta idea de lo literario, quedaba fuera de esta prestigiosa operación cultural y así se lo hace saber al antólogo. Hemos podido consultar las cartas que con este motivo le dirige a Diego (**Apéndice. Apartado II**). Su negativa a formar parte de la *Antología*, expresada en los términos correctos que siempre suele usar, es sin embargo bien clara: "*Le agradezco Gerardo que me haya contactado entre el grupo de elegidos pero no puedo aceptar de ningún modo este puesto [...] Por lo tanto [...] espero no verme entre el grupo de amigos, en su libro. No trate de insistir sobre esto pues me violentará mucho verme obligado a mostrar mi inflexibilidad a un amigo como Vd. [...] Perdóneme [...], pero es inútil que pueda yo ver lo que no alcanza mi vista naturalmente*" (carta sin fechar, pero de 1931). Ante la persistencia de Diego, en una segunda carta (igualmente sin fecha) le dice: "*Vd. sabe que mi deseo verdadero es el silencio completo sobre todo lo mío anterior y Vd. tiene derecho y obligación de comprenderlo [...] En cuanto a las notas biográficas, bibliográficas, etc... puede hacer lo que crea más justo. Quizá para ello Vd. esté más capacitado que yo mismo. Si en algo*



*no existiera una exactitud real pudiera en cambio haber existido, lo cual siempre tiene que ser más verdadero*"<sup>[9]</sup>.

Lo más grave es que la extensa obra de esos años, recluida en un forzado apartamiento, permaneció en gran parte **inédita** y al margen de la necesaria valoración crítica. Se amputaba así una perspectiva importante de la poesía española en el momento decisivo en que trataba de incorporarse a la tradición moderna. A la postre, los años de la República y la guerra mostrarán la capacidad creciente de esta escritura para captar el conflicto siempre activo de la realidad. En esencia el periodo mexicano no viene a ser sino una ampliación en profundidad, y en gran medida rectificada, de lo dicho hasta aquí. Contra cualquier intento de reducirla a una "inadecuada" contemplación pasiva del mundo, su intuición sensitiva, surgida en la encrucijada de los movimientos sociales y culturales europeos de los años 20, se nos presenta hoy como un lúcido espacio en el que se plantean los problemas más acuciantes de la contemporaneidad.

## NOTAS

- [1] "Cartas de Emilio Prados a León Sánchez Cuesta". Archivo de la Residencia de Estudiantes. Agradecemos a D. José García Velasco, director de esta institución, y a D. Alfredo Valverde, bibliotecario de la misma, el habernos facilitado la consulta de la correspondencia, incorporada recientemente a los Fondos del mencionado Archivo.
- [2] Recordemos que meses después la Junta para Ampliación de Estudios pensiona a Alberti y María Teresa León para realizar un viaje a Alemania y la Unión Soviética. El comentario que recibimos por parte de Gonzalo Sánchez Vázquez, lúcido testigo de esos años, aclara razonablemente el asunto, que en el caso de Prados quizás obedece a la especial relación, tensa en ocasiones, que mantiene con Jiménez Fraud: "*Sí, entiendo esa actitud ambivalente. Los institucionistas mostraron interés por conocer los cambios operados en la URSS. Pero una cosa era eso y otra la vida política del país, que debía regirse por el modelo democrático impulsado por Ortega. Hay que tener también en cuenta que el P. C. E. era muy sectario entonces. Aunque se daba una cierta simpatía por su actitud ante la cultura, esta venía acompañada de la negación a cualquier compromiso interno*". Como ya hemos señalado, en México el poeta se reconcilia con la figura de Jiménez Fraud.
- [3] Debemos de nuevo a Gonzalo Sánchez Vázquez el dato que pasamos a referir. Según recuerda, Prados regaló (posiblemente hacia 1935 o 36) un ejemplar de la *Summa* a Francisco López Ruiz, un joven amigo suyo, que había sido jesuita y que en ese momento cursaba con él los estudios de Magisterio en Málaga. Tras la guerra, López Ruiz fue catedrático de griego en el instituto de esa ciudad. La petición repetida de algunos libros de Juan Ramón (*Poesía, Belleza*) parece obedecer también a obsequios que hace a sus amigos.
- [4] Como es sabido, gran parte de su obra juvenil quedó inédita en su momento de manera que no se podrá establecer una valoración ajustada de la misma hasta que no dispongamos de una recopilación realmente completa. Muchos de estos textos, inéditos en su momento, están dándose a conocer paulatinamente. *Vid.* P. Hernández, 1988 y 1990, resp.
- [5] Ullán, J.M., "El misterio del agua", *El País*, Libros, domingo 26 de abril de 1981.
- [6] Resulta esclarecedora al respecto la apreciación de Soria Olmedo (1988) en relación con los intereses que suscita la vanguardia en España. Llama la atención allí sobre "*las minorías cultas*" que proyectando sus expectativas ideológicas en la vanguardia, no la niegan sino que finalmente la adaptan a sus intereses (p. 119).
- [7] J.R. Jiménez, "Con la inmensa minoría. Crítica", *El Sol*, Madrid 23 de febrero, 1936.
- [8] J.R. Jiménez, "Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1899-1936)", *Nosotros*, nº 48-49, Buenos Aires, marzo-abril 1940.

[9] Debemos la consulta de estas cartas a la amabilidad de D<sup>a</sup> Elena Diego. Ambas forman parte del archivo de su padre.

Ya en el exilio, la relación personal con Diego llegará a ser mucho más comprensiva y cordial. Así lo dejan ver las cartas que le escribe desde México, de las que damos cuenta en su momento (referencia en Apéndice).

# PARTE II

*"Lo que llega posee tal adelanto sobre lo que pensamos, sobre nuestras intenciones, que jamás podemos alcanzarlo, ni jamás conocer su verdadera apariencia"*

**R. M. Rilke**

*"La experiencia de lo indecible sólo puede ser dicha como tal en el lenguaje: memoria de un olvido, voz de un silencio"*

**J. A. Valente**

*"El hombre es la gran paradoja de un ser finito que habla del infinito"*

**E. Nicol**

# EL EXILIO COMO CULMINACIÓN DE UN DESTINO

## *Capítulo 1. Hacia la nueva morada*

### 1.1. PRIMEROS PASOS

*"Así como el caminante que, para ir a tierras nuevas no sabidas ni experimentadas, va por nuevos caminos no sabidos ni experimentados, que camina no guiado por lo que sabía antes, sino en dudas y por el dicho de otros [...]; ni más ni menos el que va sabiendo más particularidades en un oficio o arte, siempre va a oscuras, no por su saber primero, porque si aquél no dejase atrás, nunca saldría de él, ni aprovecharía en más"*

San Juan de la Cruz, Comentarios a "Noche oscura"

El 6 de mayo de 1939, Emilio Prados embarca en Boulogne-sur-mer, pequeña localidad al norte de Francia, rumbo a México en el buque holandés "Veendam"<sup>[1]</sup>. No era sino un caso más entre los cuatrocientos mil exiliados que entre 1937 y 1939 se vieron obligados a cruzar la frontera francesa (Abellán, 1976)<sup>[2]</sup>. El poeta entraba así a formar parte de la triste constante (judíos y árabes de finales del siglo XV, humanistas y heterodoxos de los siglos XVI y XVII, moriscos, afrancesados, liberales del XIX...) del destierro español. En el barco en el que va viajan también Josep Carner, Rodolfo Halffter, Paulino Masip, Miguel Prieto, José Renau, Eduardo Ugarte y otros conocidos integrantes de la inteligencia republicana española. Tras hacer escala en Halifax (Canadá), llegan a

Nueva York el 17 de mayo. Allí permanecen unos días hasta tomar el autobús que los conducirá a México, adonde llegan el día 23 de ese mes<sup>[3]</sup>. Entra en el país en calidad de Asilado Político (vid. Pasaporte, Documentación del viaje y Trámites legales ante el Servicio de Migración y Gobierno Mexicano, en **Apéndice. Apartado I**) y, ya en el Distrito Federal, después de un breve alojamiento en el Hotel Regis, se instala provisionalmente en la Colonia Hipódromo, calle Industria n° 208-22, domicilio del matrimonio Octavio Paz y Elena Garro<sup>[4]</sup>. Con ellos pasará una temporada hasta conseguir el alquiler de un departamento en la calle Mariscal 136, muy céntrica, próxima a la Alameda Central que vertebra uno de los laterales del casco histórico de la ciudad<sup>[5]</sup>. En el mismo edificio vivían Rejano y Darío Carmona, y muy cerca también, Rodríguez Luna, Mariano Benlliure y Florentino M. Torner.

Paz, que había conocido al poeta dos años antes en la España republicana, saluda así su llegada en el texto que, bajo el título de "Constante amigo", publica la revista *Taller*:

*"Emilio Prados está en México. Con nosotros. Este reconcentrado andaluz -poeta y hombre- ha encontrado pronto, casi sin trabajo, el secreto de México. Y es que el secreto de México -secreto de país [...] que no tiene historia sino leyenda- es, también su secreto [...] Como verdadero hombre que es -y sobre todo, como hombre vivo y no máscara de hombre- tiene una capacidad de entrega, una capacidad de comunión, que es, justamente, la esencia y el drama de su poesía. Esa capacidad de entrega, esa caridad que lo lleva a enriquecer al mundo -y la angustia de recobrase, enriquecido-, definen su espíritu y su poesía [...]"*<sup>[6]</sup>

Señalemos que el título del texto procedía de un libro inédito de Prados.

El pintor mexicano Juan Soriano (entrevista 15-V-91) recuerda el encuentro con Emilio en esas fechas:

*"En la casa de Paz discutíamos mucho de arte y política, pero él se apartaba, se encerraba en el cuarto donde dormía. Prefería conversar consigo*

*mismo, con su trabajo. Hablaba mucho de García Lorca y de España, con un tono que más bien era una respiración que una voz. Venía a visitarme a Bucarelli donde yo vivía. Un día se enfadó conmigo (siempre de forma amistosa, como él hacía) y me dijo 'Me voy de tu casa por la ventana, y nunca volveré si no es entrando de nuevo por ella'. Luego me cambié y cuando vio mi nueva casa sin ventanas me dijo 'No vuelvo a entrar a tu casa porque aquí no hay ventanas'. Y así fue, aunque seguimos viéndonos con frecuencia. Elena Garro, 'Elenita' como la llamaba Emilio, hablaba mucho con él. Tenía mucha paciencia, para mí era como un padre o hermano. Era muy frágil. Decidió muy pronto apartarse de la vida literaria y quizás por eso se fue separando del grupo de Gaya, Cernuda y Gil Albert, que ejercían de poetas de forma afectada. Yo era amigo de todos ellos, grandes artistas, pero la vida que me pareció más ejemplar, la que yo hubiera escogido, era la de Emilio, fuera de las capillas literarias, de los cafés, de los torneos de palabras que ellos practicaban. Estaba más en las raíces esenciales de la vida. En realidad fue muy valiente haciendo lo que realmente quería hacer. Su fragilidad era física pero no moral"<sup>[7]</sup>.*

En un primer momento comparte la duda y la indefensión en que se encuentran los exiliados españoles, a pesar de la generosa y firme acogida que les brindó el gobierno mexicano a través del decreto de asilo dado por el presidente Cárdenas en abril de 1938 (J. A. Matesanz, 1978: 34).<sup>[8]</sup> Como puede verse en múltiples crónicas aparecidas en el periódico *El Nacional* entre 1936 y 1939, en México los sectores de la izquierda habían defendido abiertamente la causa de la República Española, estableciendo un paralelismo que relacionaba las reformas educativas y sociales de la misma con las aspiraciones básicas que latían en la propia revolución mexicana<sup>[9]</sup>. Las ideas de reforma preconizadas por la Institución Libre de Enseñanza, encontraban un parangón con el espíritu que animaba a los intelectuales cardenistas. En agosto de 1938 se había fundado por acuerdo presidencial La Casa de España (embrión de lo que sería El Colegio de México), que ofrecía a los intelectuales españoles la posibilidad de continuar "en una tierra hermana" su labor, interrumpida por la guerra civil. Esta institución, propiciada por Alfonso Reyes (que había vivido en España entre 1914 y 1924 y colaborado con la Residencia de Estudiantes) y por Daniel Cosío Villegas<sup>[10]</sup>, contó desde el mismo año de su fundación con



figuras llegadas muy pronto al país, como Moreno Villa, León Felipe, José Gaos, Díez-Canedo, Luis Recaséns, Juan de la Encina, Gonzalo R. Lafora y Jesús Bal y Gay, a los que pronto se sumarán Millares Carlo, Adolfo Salazar, J. J. Domenchina, María Zambraño, Joaquín Xirau y muchos otros<sup>[11]</sup>. Sin embargo, la complejidad de la propia situación interior, haría las cosas más complicadas. Según ha señalado Clara E. Lida,

*"El refugiado que llegó a México [...] tenía razones de sobra para ser un espectador retraído. Las reacciones mexicanas, ya vistas de cerca, en casa, eran variadas y hasta contradictorias. El Gobierno, encarnado en Lázaro Cárdenas y sus más allegados, así como la flor de la inteligencia mexicana, exhibieron hospitalidad y apoyo sin parangón y sin límites, procurando que el refugiado encontrara techo y trabajo. Pero no fue tan clara la simpatía de otros sectores. Para los nuevos sindicatos revolucionarios de obreros y campesinos, la ayuda durante la guerra había sido de genuina solidaridad con aquella «república de trabajadores» que fue la España derrotada.*

*Otra cosa era, sin embargo, que en una década de crisis y depresión económica, en un México pobre, de ínfimos recursos materiales que apenas salía de los sacudimientos de su propia revolución, se tuviera que competir por el empleo y el pan con los recién llegados"<sup>[12]</sup>.*

Hubo también reacciones contrarias por parte de profesionales, de los grupos políticos no cardenistas y de la vieja derecha católica y sinarquista que vociferaba "contra los «rojos» que venían de España [...] a reavivar la discordia sembrada por los mexicanos revolucionarios". Poca acogida encontraron igualmente entre los antiguos residentes españoles, los llamados «gachupines» en el dialecto local, emigrantes más bien prósperos que habían visto la causa republicana con poca simpatía. "Inicialmente, nada fue sencillo al llegar a un México tan hispánico pero tan poco español [...]. En vista de este maremágnum de sentimientos iniciales, con razón pudo cundir entre los refugiados ese famoso juego de palabras, tan terrible y a la vez tan gracioso: «en México o te aclimatas o te aclimueres»" (ib. p. 78). La autora subraya también la sorpresa ante el nuevo dialecto.

*"No cabía duda que los que llegaban y los que acogían hablaban el mismo idioma, ¿pero era el mismo? Esto se lo preguntaría el chaval español al oír al chamaco mexicano advertirle: «Aguas con el manis que te vuela el veliz de la banqueta». ¿Cuánto tiempo tardó en traducir esta frase a su dialecto castellano y entender que le decían «ojo con el ladrón que te roba la maleta de la acera»? [...] Los choques de voces y palabras fueron múltiples. Frente a la voz fuerte, al «hablar golpeado» del español, estaba la suavidad del tono del mexicano; a las «zetas» y «ces» del peninsular respondían los sonidos sibilantes y las interminables consonantes del altiplano" (ib. p. 79)*

A propósito de estas diferencias fonéticas reaccionará algún periódico de la época, criticando "ese ceceo que tanto hiera nuestros oídos y nuestro patriotismo", según recuerda Arturo Sáenz de la Calzada (entrevista, 29-IX-1991). Lida señala igualmente el descubrimiento de la deslumbrante naturaleza del nuevo país. "La variedad del paisaje mexicano, desde la exuberancia tropical de las tierras bajas hasta la majestuosa belleza del valle central (con esa transparencia y luminosidad que en los años cuarenta, en efecto, hacían de la Ciudad de México «la región más transparente del aire», como la bautizó Alfonso Reyes), admiró a los recién llegados. Pero no fue sólo el paisaje; a éste se sumaron los colores, las frutas, los rostros, los gestos". Si es verdad que los desterrados demostraron desde el principio un especial tesón en el trabajo que pronto redundaría en el auge del país (según Carlos Fuentes sus paisanos no tardarían en comprender que "los vencidos eran los verdaderos invictos de esa guerra"<sup>[13]</sup>), no es menos cierto que la resistencia por parte de algunos sectores se mantendría durante bastantes años. El mismo tacto advertimos en los españoles a la hora de emitir un juicio sobre la nueva sociedad. Seis años después de su llegada, Juan Rejano (1945: 9) escribe: "¡Y hay además en México tantas y tan complejas contradicciones! [...] El refugiado político sigue siendo todavía un ciudadano de dos patrias: lo que en una se dejó perdido, en otra lo halló condicionado a diversos y respetables sentimientos". Muchos, como advierte en sus memorias Rafael Méndez (1987: 140), no llegaron a aceptar nunca el nuevo país.

En el caso de Prados, la admiración deviene pronto en reconocimiento de sí mismo, en asunción definitiva de su propio exilio interior, largamente gestado en su patria. Tras el fracaso de la guerra, expulsado definitivamente del seno materno, la idea de exilio

se convierte en el eje que va a vertebrar su obra última, marcada por la misma desazón que advertimos en las más lúcidas poéticas contemporáneas<sup>[14]</sup>. Es este destierro esencial el que propicia la larga meditación ante lo invisible a la que nos invita su obra. Los poetas españoles que llegan a México dedicarán innumerables páginas al nuevo país, algunas tan admirables como las de Moreno Villa en *Cornucopia mexicana*. La vida y la obra del poeta malagueño, orientadas pronto por el camino que indican las palabras de Cernuda en *Variaciones sobre un tema mexicano* ("tras la curiosidad vino el interés; tras del interés la simpatía; tras de la simpatía el amor") parecen responder al pensamiento que apunta J. A. Valente a propósito de la condena, de la radical soledad, a la que se ve abocado el creador de nuestro siglo: "*¿Es esta la materia de la historia? ¿La imagen del espíritu víctima de la hoguera o los exilios? ¿Serían los exilios una forma constante o necesaria de la historia misma, la negativa del espíritu a aceptar, cualesquiera que sean sus formas, toda no libertad que quieran imponerle la fuerza o el poder?*"<sup>[15]</sup>.

Despojado de las ataduras del mundo social y literario, libre de cualquier resentimiento, este será el terreno en el que fructifique su palabra más verdadera. Prados asume pronto ese oscuro destino al que interrogaba, también desde el exilio, su paisano Moreno Villa (1976: 263) "*¿Significa algo la curva ascendente de mis sucesivas residencias, Málaga, Madrid, México?*". El contacto con el "silencio" mexicano, proveniente también de una larga sucesión de incomprensiones y destierros, supone el reencuentro, finalmente aceptado, con su propio silencio. Lejos de cualquier anulación creadora, la interiorización que conlleva el trasplante dará lugar al silencio productivo, activo, en el que germinará su voz última. La idea de *nuevo nacimiento* que se repetirá una y otra vez en su obra responde a esa "traducción" del nuevo contexto en el que se desenvuelve ahora. El mestizaje de Prados es de índole espiritual, y tiene como principal portavoz esas nuevas tonalidades en las que progresivamente se irá encarnando su palabra poética.

La marcha de los acontecimientos internacionales (pacto Hitler-Stalin, 28 de septiembre de 1939) y los de la segunda guerra, sumen a los exiliados en nuevas discusiones y radicalizaciones de las que pronto veremos distanciarse a Prados. Los enfrentamientos entre las distintas posturas políticas ante la lenta consolidación del franquismo, dan lugar a un clima de continua inculpação. "*El exilio fue muy duro. Peleas de ortodoxos contra liberales* -señala Arturo Souto Alabarce-, *o bien contra ellos mismos. Se hizo un gran*

*examen de conciencia en plan retrospectivo: qué fue la guerra, qué posición se había adoptado ante la misma, quién había estado o no en campo de concentración. La proliferación de revistas se debió en gran medida a esa lucha de un grupo contra otro*" (entrevista, abril 1991)<sup>[16]</sup>. Todavía en 1959, Jomí García Ascot denunciaba esta lucha de grupos, que impedía la necesaria acción conjunta contra la dictadura española.

En las cartas que escribe a su familia reflexiona sobre las consecuencias de la guerra de España, convertida en un "*mapa roto y despedazado de la manera más insensata y estéril*" (Patricio Hernández, 1988: 351). De ellas se deduce una clara voluntad de independencia, así como su alejamiento de consignas estrictamente políticas (las referencias a Neruda son bien significativas) que ya no está dispuesto a seguir: "*Estoy cansado de luchas inútiles, de políticas y de revoluciones. Quiero descansar y trabajar al lado de los que me quieren*" (*ib.*, p. 350). Su opinión política permanece pero hay un cambio de actitud. "*A pesar de su distanciamiento del mundo político -comenta Federico Álvarez Arregui- siempre mantuvo su radicalidad. En la conversación asomaba el fervor de sus ideas, que expresaba con claridad, sin demasiadas elaboraciones*" (declaraciones 12-V-1991). Es la asunción del propio destino, presente desde el principio en su idea de compromiso, el que aflora ya con firmeza tras el trágico balance de la guerra<sup>[17]</sup>.

Su búsqueda comienza a discurrir por los mismos cauces de disponibilidad espiritual que había advertido en dos de las figuras que más profunda huella dejarán en él durante esos años de lucha: Antonio Machado y María Zambrano. En carta dirigida a su madre leemos: "*Machado el pobre no pudo soportar tanta tristeza y murió casi en la frontera. A mí Dios me guardó porque así lo querrá para lo que sea*" (carta marzo de 1940, *ib.*, p. 354). Sin embargo esta decisión de huir de la vida exterior, pasa por unos momentos de inestabilidad y zozobra personal en su primer contacto con la nueva realidad. El desarraigo le llevará durante una breve temporada a practicar un tipo de bohemia (visita a locales de juego, bares nocturnos...) que hace temer por él a algunos de sus amigos. Consecuencia de la misma es el accidente que sufre al clavarse los vidrios de un vaso roto, que le harán perder la movilidad en dos dedos de la mano izquierda. Tomás Segovia evocaría años después este hecho en uno de sus relatos, el titulado "En el estruendo", de *Personajes mirando a una nube*; un libro -según nos dice el autor- de "evo-

caciones emiliopradescas, misteriosas". En entrevista con él (28-IX-91) añade los siguientes detalles:

*"Lo curó mi padre, el doctor Jacinto Segovia, pero como había tardado en ir al médico no quedó bien. Le quedó una cicatriz en la palma de la mano, y la mantenía un poco cerrada, con un color más pálido que la otra. Años después tuve un sueño y decidí escribirlo: en él aparecía un médico que caminaba con su maletín en medio de un ambiente bélico, en una noche oscura y desapacible, conducido por unos guerrilleros. Llega a una casa solitaria y encuentra que su jefe tiene una mano destrozada que él debe curar. Ya escrito lo leí, y entonces recordé que esa era la mano de Emilio Prados que mi padre había operado".*

El escritor mexicano Andrés Henestrosa habla de esos primeros años en los que tuvo contacto frecuente con el poeta malagueño:

*"Aunque la desconexión entre la literatura mexicana y española era grande, algunos permanecíamos atentos a lo que se publicaba en España. Ortega, D'Ors, Azorín y Miró eran autores leídos. Conocía a Prados antes de que viniera a México por las ediciones de Litoral, así como las obras de Alberti, Gerardo Diego, Lorca, Altolaguirre, etc. Yo vivía en Ignacio Mariscal, enfrente de la casa de Prados que hacía esquina con Terán (entonces Campos Elíseos); a veces platicábamos de balcón a balcón. En la misma calle vivía también Luis Araquistáin, fundador en España de la revista Leviatán, y Rodríguez Luna. En la zona habían tomado igualmente casa los fotógrafos españoles hermanos Mayo. Yo le llamé a esa colonia 'La Nueva España', porque todos los españoles llegaron allí. Trataba a menudo a Lorenzo Varela, Antoniorrobes, Sánchez Barbudo y Herrera Petere, a quien llevé a mi pueblo, en Oaxaca. Los españoles pusieron de moda las librerías de viejo que había en las calles Argentina, Donceles, Tacubaya, y subieron los precios de los libros. Personas como Díez Canedo y otros rehicieron sus bibliotecas en ellas. En 1940, Emilio Prados me prestó su traje azul para mi boda, así que me casé con su traje; vino Bergamín, pero él no asistió.*

*Ibamos juntos a los cafés y un día él se sobrepasó tomando cerveza, dio un fuerte golpe en la mesa y estalló la copa, haciéndole un gran corte en la mano que no le curaron bien. Recuerdo que cuando veía algo que le recordaba lo andaluz decía 'igualito que en Málaga', expresión que a mí me llamaba la atención y me hacía gracia. Su poesía influyó poco en los poetas mexicanos, quizás porque era muy difícil. Sin embargo era muy conocido como impresor, creador de un estilo que tuvo muchos seguidores aquí. Era amigo del pintor e ilustrador de libros Manuel Rodríguez Lozano.*

*Volví a verlo al final de su vida. Un mes antes de su muerte le envié una canasta de fruta y estuve comiendo con él. Posiblemente aquella necesidad de verlo era como un repentino aviso de que mi amigo Emilio se moría. Julita Crespo lo cuidó hasta el último día. Recuerdo que una de las últimas veces que fui a su casa vino a visitarlo una señora, muy hermosa, que me presentó: Araceli Zambrano, hermana de María. Me emocionó ver cómo se abrazaban y lloraban porque hacía mucho tiempo que no se habían encontrado. Hablamos de la poesía indígena de México que no era escrita sino oral, y que había sido negada durante siglos. Emilio me leyó un poema que había escrito y que llevaba como pie un verso de Nezahualcóyolt; seguramente quedó inédito. Conservo todavía un ejemplar que me regaló de la primera edición de *Cancionero menor para combatientes*. En su carácter y en su psicología era muy parecido a Altolaguirre, a quien también aprecié mucho. Yo escribí algunas cosas sobre Emilio en *El Nacional*, en la sección 'La acera de minucias'" (entrevista 2-III-91)*

## 1.2. ENCUENTROS Y DESENCUENTROS: *VIDA COTIDIANA Y CULTURA EN EL DISTRITO FEDERAL*

El ambiente de la Ciudad de México, al que los exiliados españoles asisten desde un discreto segundo plano (constituyen de hecho un grupo endogámico del que raramente los vemos salir), era en esos momentos el de una importante conurbación, próxima a los dos millones de habitantes, caracterizada por el tremendo contraste social (pervivencia de

una mayoría indígena frente a la minoría criolla en el poder) y por la convivencia de intereses culturales y económicos contrapuestos. Surgida como respuesta al largo periodo del porfiriato, la etapa de los grandes caudillos revolucionarios (Madero, Carranza, Obregón, Zapata, Villa) había dejado una profunda huella en la conciencia nacional que finalmente estabilizaría, haciéndola rentable políticamente, el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940). Con él se lograba "*enfrentar el poder de los inversores extranjeros, y por medio de una serie de expropiaciones agrarias, de mejoras para los obreros y del rescate de los ferrocarriles y el petróleo, confirmar la soberanía nacional y establecer un principio verdadero de independencia económica*"<sup>[18]</sup>. Pero el inicio de la estabilización, no estaría libre de frecuentes revueltas que llegan hasta nuestros días y que volverían a exigir periódicamente la solución de los problemas de fondo planteados por el programa revolucionario: reforma de la agricultura, de los servicios públicos, de la salubridad, de la educación, etc. Cualquiera que lea las múltiples crónicas de la época, se encontrará con una sociedad marcada por fuertes restos coloniales, en la que se alternan de forma violenta el gusto de las élites ilustradas con las manifestaciones mayoritarias de unas clases populares que se debaten entre el fuerte arraigo de sus tradiciones y las expectativas creadas por el espejismo del cambio revolucionario.

Este contraste de distintos niveles, apoyado por la presencia de una cultura indígena que conservaba en gran parte la tradición española mezclada con elementos autóctonos, debió sorprender a los republicanos españoles, habituados al marco de una sociedad menos heterogénea. Juan Rejano (1945) nos ha dejado una de las mejores crónicas literarias de ese encuentro en su libro *La esfinge mestiza*, en el que desmenuza la intrahistoria de esa ciudad tal como ellos la vieron. Repasar los archivos de los diarios *El Nacional* y *El Excelsior* (en cuyo enfrentamiento de opiniones hallamos muchas de las claves de la cultura mexicana de esos años) constituye también un sugestivo paseo por el Distrito Federal de entonces. El ambiente popular de las pulquerías y de las cantinas, se alternaba con los espectáculos de masas que consagran a los grandes nombres del cine (Lupe Vélez, Mario Moreno, Dolores del Río, María Félix) de la tauromaquia (Chamaco, Gaona, Armillita), de la canción (Jorge Negrete, Agustín Lara) o del boxeo (Ratón Macías, Toluco López).<sup>[19]</sup> En contraste con el abigarrado noticiario popular, encontramos los ecos de los círculos intelectuales, políticos y artísticos del momento. La crónica de esta ebullición ciudadana queda frecuentemente rota por la presencia de la violenta irrupción de la reali-

dad social que rompe la aparente calma de los gobiernos (que abarcan el periodo que reseñamos, de 1934 a 1964) de Cárdenas, Avila Camacho, Miguel Alemán, Ruiz Cortines y López Mateos: huelgas de mineros, estudiantes, conflictos de ferrocarriles, etc. La situación interna del país, estará marcada por graves problemas durante las dos décadas que sirven de fondo a nuestro trabajo. Como consecuencia a la declaración de guerra a las potencias del Eje, Ciudad de México sufrirá grandes apagones nocturnos en 1942 en previsión de ataques aéreos. A pesar de las medidas proteccionistas del gobierno (ese mismo año se dicta un decreto de congelación de las rentas de alquileres de casas, "*para proteger la economía de los grupos sociales más débiles de la ciudad*"), los mandatos de Avila Camacho y Miguel Alemán estarán marcados por la creciente agitación obrera. Frente a la concreción de algunos ambiciosos proyectos urbanísticos en los primeros años 50 (construcción de la nueva Ciudad Universitaria y de la Torre Latinoamericana, el edificio más alto de la ciudad), el crecimiento demográfico hizo que al final de la década, el Distrito se desbordara hacia el estado de México, por oriente (colonias de Nezahualcóyolt) y poniente (Ciudad Satélite). Los volcanes de Ciudad de México, que veremos aparecer con frecuencia en la poesía de Prados, son un buen símbolo de esa latencia encubierta por el tráfago de la vida cotidiana.

Posiblemente sea Salvador Novo el escritor mexicano que nos ha dejado el testimonio más chispeante de esos años. En 1946 (año en el que Diego Rivera pintaba los grandes murales del Palacio Nacional), ofrecía la imagen de una ciudad en la que todavía pululaban los coches "*enjaezados con toda suerte de espejitos, amuletos, vocinas [sic] sinfónicas y faros adicionales*" (Novo, 1946). Su divertido y promiscuo paseo por la urbe reconstruye la variada gama de opciones de que disponía el viandante, según sus medios: desde los restaurantes (los españoles Centro Vasco y Centro Asturiano, o los lujosos Ambassadeurs, Club de Banqueros y Sanborn's), a los cafés de chinos y cines populares (Alameda, Briseño, Goya, Odeón, Chapultepec), "*a los que acude la gente para entregarse a una licenciosa, oscura catarsis, a una liberación módica de sus inhibiciones cotidianas y miserables*". La librería Porrúa y la Librería de Cristal eran muy frecuentadas. En el teatro se alternaban el auto sacramental, *Bernarda Alba* o Pirandello con éxitos de Muñoz Seca, y en el Palacio de Bellas Artes (cuya "*mole paquidérmica e inconclusa fue tardía expresión de los sueños porfirianos*") se celebraban exposiciones y conciertos de la



Orquesta fundada por Carlos Chávez. La Sinfónica de México fue dirigida en esos años por Ansermet, Stravinsky, Milhaud, Hindemith, Mitropoulos, Stokowsky, etc.

Uno de los primeros acontecimientos importantes del exilio fue el estreno en enero de 1940 del ballet *Don Lindo de Almería*, con texto de Bergamín y música de Rodolfo Halffter. El éxito hizo que meses después se representaran en el Bellas Artes otros dos ballets de los autores: *La madrugada del panadero* y *Lluvia de toros*. La coreografía de la bailarina Ana Sokoloff y los decorados de Antonio Ruiz y Rodríguez Lozano, lograban recrear la visión de una Andalucía popular, muy del gusto de Lorca y Prados, a quien imaginamos asistiendo a estas representaciones<sup>[20]</sup>. La diversión no se acababa aquí, podía ampliarse a tabernas con mariachis, como el famoso Tenampa, y cabarets distinguidos como *Ciro's* o *Sans Souci*. Los noctámbulos contaban también con gran cantidad de posibilidades: desde salas como *El Patio*, *Casanova* o *Waikiki*, hasta "dancings" como la *Carpa Apolo*, el *Salón México* o el *Leda* donde, según nuestro cronista, convivían los "pelados" del proletariado y artistas bohemios y decadentes. La prostitución pasaba por casas como *La Francis* y *La Bandida*, aunque había quien prefería contratar la oferta de las "pupilas democráticas" que pululaban por el Paseo de la Reforma. Novo evoca también ese gran lugar de encuentro que era (y sigue siendo hoy) el parque de Chapultepec en el que confluyen "los pic-nics familiares con los estudiantes tardíos, los enfermos, las Penélopes solteras, las abuelitas, las niñeras, las desafiantes chicas ciclistas, los niños bien que no caben de vanidad en su coupé convertible, los braceros desconcertados, los soldados francos; los fotógrafos [...], los puestos de refrescos".

Contamos también con varias crónicas extranjeras al respecto. Una visión muy particular del Distrito es la que ofrece el escritor norteamericano William Burroughs (1985). Residió allí en los últimos años de la década de los 40. "Me había gustado Ciudad de México -dice- desde el primer día de mi estancia. En 1949 era un sitio barato para vivir, con una enorme colonia extranjera, fabulosos burdeles y restaurantes, peleas de gallos, corridas de toros, y cualquier diversión imaginable. Un hombre soltero podía vivir bien por dos dólares al día [...] Así que solicité la nacionalidad mexicana y me apunté en cursos sobre arqueología maya y mexicana en el Colegio de México". Su crónica, como es de suponer, está cargada de elementos siniestros en correspondencia con su propia experiencia de vida, suponemos que nada común. Así conviene leerla. En cual-

quier caso, viene a subrayar la extrema miseria en que viven las clases pobres, la corrupción y el alto índice de criminalidad existente. Sus palabras se refieren a un periodo concreto del país. "*Esto -señala- era en tiempos de Alemán, cuando la mordida era reina y los sobornos los recibía desde el policía de guardia hasta el presidente*" (traducción, Juan Zaro).

En cuanto al contexto literario, los escritores desterrados se encontraron con un panorama, referido sobre todo a la poesía, que recordaba en parte a su propia historia. Señalemos que los poetas del 27, Prados entre ellos, habían dado a conocer su obra en bastantes revistas latinoamericanas atentas a la literatura española de nuestro siglo<sup>[21]</sup>; o que la antología de Diego encontraba ecos directos en otras publicadas en el continente, como la *Antología de poetas españoles contemporáneos* que publica en Chile José M<sup>a</sup> Souvirón en 1933. Durante la década de los años 20 también en México se había asistido a un productivo enfrentamiento entre las posiciones de vanguardia y los que defendían posturas próximas al clasicismo que veíamos imponerse en los primeros años del 27 español. Si las secuelas sociales de la revolución habían sido el tema central de la narrativa desde las décadas iniciales del siglo, ya con figuras como José Juan Tablada el modernismo poético había derivado hacia la conquista de nuevos imaginarios para la lírica. Como apunta Guillermo Sheridan, su búsqueda "*impulsa una de las pesquisas más originales en la minería del idioma*"<sup>[22]</sup>. Su obra y la de López Velarde inician la poesía contemporánea en México ("*la tradición de la ruptura*", en palabras de Alí Chumacero y José Emilio Pacheco<sup>[23]</sup>), sirviendo de puente a las nuevas generaciones. En paralelo con el corte que plantea en España el movimiento Ultra, aunque con una mayor voluntad de incidencia urbana e internacionalismo, surge en 1921 de la mano de Manuel Maples Arce el Movimiento Estridentista, que combatiría el purismo en el arte y en el que se vierten principios estéticos provenientes del cubismo y del constructivismo. El populismo, un tanto *sui generis*, que lo inspiraba derivó pronto en un ejercicio multidisciplinar (pintores, músicos, escultores) que abriría las puertas del país a los lenguajes de la vanguardia europea y americana<sup>[24]</sup>.

Enfrentados a ellos, surge -precedida por publicaciones como *México Moderno* (1920-1923), *La Falange* (1922-1923), *Antena* (1924) y *Ulises* (1927-1928)- la revista *Contemporáneos* (1928-1931) que aglutinará y dará nombre al grupo poético (Gilberto

Owen, Torres Bodet, Jorge Cuesta, Carlos Pellicer, Ortiz de Montellano, etc.) que consolida y hace propios muchos de los hallazgos anteriores. Su capacidad formalizadora y la presencia entre ellos de algunas de las voces más personales de la moderna poesía mexicana (Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza) pronto lo convertirán en una referencia de culto en la literatura mexicana<sup>[25]</sup>. Amigo de algunos de ellos, espectador silencioso de sus actividades, Prados desarrolla su obra en un aparente aislamiento que confluye en más de una ocasión, como veremos, con el rico contexto artístico y literario que le rodea. Pero lo que nos interesa señalar aquí es que, aunque no los veamos mantener la tenaz coherencia teórica del 27, su conformación y la importancia que adquiere la propia revista como plataforma de un determinado gusto estético, sí los aproxima a ese fenómeno social y literario que fue nuestra generación. También ellos se verían pronto convertidos en grupo (un "*grupo sin grupo*" según Villaurrutia) gracias a la *Antología de la poesía mexicana moderna* publicada por Jorge Cuesta en 1928; una selección que despertaría las mismas controversias que la Antología de Diego. Según ha hecho ver Guillermo Sheridan, ambas "*actuaron como polos alrededor de los cuales se tejieron sus correspondientes poesías nacionales modernas. Las dos fueron hechas por grupos, las dos expulsaron a los sospechosos y depuraron sus nóminas [...] de acuerdo con nociones estéticas juanramonianas*"<sup>[26]</sup>.

En palabras de Carlos Monsiváis, "*practican el rigor y el profesionalismo literario [...], cumplen las perspectivas poéticas, adoptan las técnicas del surrealismo, enriquecen las posibilidades de la imagen, modifican y amplían el vocabulario poético*"<sup>[27]</sup>. Con ellos mantendrá el 27 español un diálogo poco estudiado hasta la fecha, pero representativo de las afinidades que comparten, y que figuras como Alfonso Reyes contribuyeron a fomentar. En efecto, en *Contemporáneos* aparecen colaboraciones (poemas, pintura, ensayos, traducciones) de Alberti, Dalí, Gerardo Diego, Hinojosa, Miró, Benjamín Jarnés, Picasso, León Felipe, Altolaguirre y Neruda entre otros<sup>[28]</sup>. Su atención a la poesía española del momento queda patente en las múltiples reseñas que le dedican<sup>[29]</sup>. Advertimos igualmente su interés por el barroco (Góngora será sustituido por Sor Juana Inés de la Cruz), por la poesía francesa (Valéry, Eluard, Supervielle), y por la pintura, aunque su mirada se dirige con frecuencia a campos poco transitados por el 27: crítica de cine (en la revista colabora Eisenstein, que rueda en el país la malograda *Tormenta sobre México*), fotografía, cultura anglosajona, etc.

La crítica que Octavio Paz (1985: 29-30) hace al grupo (hablando desde la perspectiva de su generación), podría aplicarse también en buena medida a los españoles: *"Quisieron ser contemporáneos de los escritores de su época y, en buena parte, lo consiguieron. Sin embargo, su interpretación de la tradición moderna desdeñó ese elemento visionario y pasional que es uno de sus componentes esenciales, desde el romanticismo hasta el surrealismo [...] Esta indiferencia era precisamente lo que nos separaba [...] Hay dos palabras que a nosotros nos estremecieron y que a ellos no les dieron ni frío ni calor: rebelión, revelación"*. Las palabras de Paz, que suponen en ese momento una decantación hacia una determinada concepción de la poesía, tienden un puente entre ambas orillas, y apuntan hacia algo que fue fundamental en su propia formación: la experiencia española de la guerra. Como ha señalado Valender (1992, a) en un esclarecedor artículo, durante su estancia en el Congreso de Valencia el poeta mexicano prestó especial atención a la línea de poesía defendida por un sector del compromiso español (León Felipe, Cernuda, Prados, Altolaguirre) que profundizaba en la visión metafísica heredada del romanticismo alemán y anglosajón, según la cual *"la poesía se identifica con aquello que rige, en un sentido profundo y misterioso, la vida de los hombres"* (p. 120). Cuando regresa a México publica *Voces de España*, *"breve antología -según reza el subtítulo- de poetas españoles contemporáneos"*, en la que se hace patente el ideal de rehumanización y la idea de compromiso como entrega que había advertido en ellos. Subrayaba así una línea generacional en la que se refundía la estética del 27 con la filosofía humanista de Machado y María Zambrano. Como apunta el crítico,

*"la vinculación entre poesía y religión difícilmente podría ser más explícita. Mediante un proceso de purificación espiritual, el poeta accede a una visión privilegiada que le revela el sentido profundo de la vida: sentido que él luego tiene la responsabilidad de comunicar a los demás, para que los demás también puedan rescatar la verdad de sí mismos, liberarse de todo lo que es ajeno a esa verdad y así incorporarse al curso de su destino. El poeta es un místico, porque es un vidente o un visionario; asimismo es un santo, porque esa capacidad visionaria o profética presupone un esfuerzo y un sacrificio ejemplares"* (ib., p. 118)

Dos años después, esta apertura hacia la trascendencia va a impregnar a toda la poesía del exilio, convertida en un renovado espacio de reflexión entre poesía y pensamiento, y será precisamente la obra de Prados la que ejemplifique de forma más decidida esa postura. Es curioso constatar que los tres primeros poemas de Prados que se publican en México antes de su llegada, y que según el mismo crítico debieron ser traídos por Paz, sean un claro manifiesto del tono visionario que el escritor mexicano reclamaba en aquellos años para la poesía<sup>[30]</sup>.

Entre un clima de fuerte tensión, marcado por el dogmatismo ideológico y el afán renovador, se produce también la gran eclosión de la pintura y la fotografía mexicana contemporánea. A este respecto hay que recordar la relevancia que de la mano de los grandes maestros (Rivera, Orozco, Siqueiros) adquiere en esos años el muralismo, y el decisivo diálogo con las vanguardias que llevan a cabo las figuras centrales (Rufino Tamayo, Frida Kahlo, Julio Castellanos, Agustín Lazo, María Izquierdo, Carlos Mérida, Rodríguez Lozano, Carlos Mérida, entre otros muchos) del movimiento moderno mexicano. Entre los fotógrafos destacan las magníficas aportaciones de Manuel Álvarez Bravo. En el polémico ambiente que vive la pintura, resulta curioso señalar la reserva que merecía la opinión de los exiliados a los fundadores de La Casa de España. Refiriéndose a la posibilidad de atraer a la misma al crítico español Juan de la Encina, Cosío Villegas (1986: 175) dice estar preocupado *"porque su especialidad en la pintura moderna lo llevaría sin remedio a juzgar los murales de Diego y de Orozco, considerados entonces como un patrimonio nacional intocable"*. A la tradición cultural propia había que añadir la presencia, de importantes figuras europeas y americanas (pintores, escritores, políticos, fotógrafos) que eligieron esporádicamente al país como lugar de residencia y trabajo: Eisenstein, Leon Trosky (que moría en atentado en su casa de Coyoacán el 20 de agosto de 1940), Jean Charlot, Artaud, Breton, César Moro, Edward James, Onslow-Ford, Leonora Carrington, Benjamin Péret, Eluard, Wolfgang Paale, Alice Rahon, Motherwell, E. Weston, Tina Modotti, Cartier-Bresson, Robert Capa, Kati Horna, etc. Presencia más o menos anecdótica (no lo fue tanto en el caso de los surrealistas como ha puesto de manifiesto el libro de Luis Mario Schneider, 1978)<sup>[31]</sup> que contribuyó a reinterpretar y proyectar, desde una óptica más universalizadora, la realidad mexicana.

En este variopinto panorama, que reproducía en parte las polémicas vividas en su propio país, veremos moverse a los escritores españoles con más o menos fortuna. Una visión bastante amplia de las interrelaciones entre los escritores mexicanos y los del exilio español, es la que ofrece Arturo Souto Alabarce (1982a: 363-408). Manuel Andújar nos ha dejado el retrato de este primer periodo del exilio en una novela de título bien significativo, *Cita de fantasmas*. Tratando de revivir su propio ambiente cultural dan vida a diversos círculos (en 1939 se había creado el Centro Republicano Español) que se agrupan en las tertulias de bares y cafés en las que se discute acaloradamente, y en un tono presidido por la nostalgia y por la cada vez más lejana esperanza de regreso, de la situación de España, de la estrategia internacional, de literatura. León Felipe oficiará en el café *Sorrento*, Pedro Garfias en el bar *Sena*, Juan Rejano en el *Campoamor*. Carlos Martínez (1959: 23-37), en su pormenorizada crónica ambiental del exilio, destaca el papel del *Tupinamba*, único café al estilo español que encontraron los emigrados; a él concurrían toreros, empresarios y cronistas. También serían célebres *el Madrid*, *Tenampa*, *Betis*, *Latino*, *París*, *Do Brasil*, *Trevi*, etc., todos ellos en el casco de la ciudad colonial (calles Bolívar, 5 de Mayo, Balderas, Venustiano Carranza, López, Bucarelli). Rejano (1945: 97-98) recuerda los célebres cafés de chinos que ellos frecuentaban por ser los más baratos. "*Disponía el menú y esperaba a que llegasen mis compañeros de condumio. Generalmente eran Emilio Prados, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Adolfo Sánchez Vázquez [...] o algunos amigos mexicanos como Juan de la Cabada y Andrés Henestrosa*". Prados, "*con su ceceo malagueño, melancólico e incisivo*", solía amenizar la velada con alguna de sus anécdotas andaluzas.

Del intercambio con el ambiente local pronto surgirían proyectos comerciales y culturales, muchos de ellos regentados por españoles, como las editoriales Atlante, Grijalbo, Prometeo, Séneca, Costa-Amic, La Verónica, etc. Simón Otaola (1952), escritor y librero ambulante en los cafés citados, nos ha dejado un interesante testimonio en el que da cuenta de multitud de anécdotas protagonizadas en los años 40 por Moreno Villa, León Felipe, Ramón Gaya, Max Aub y otros. En este medio, será Prados (que curiosamente no aparece citado en el ambiente juguetón y bullanguero de la trastienda del referido librero) el que defienda con más tenacidad su propio mundo, aislándose en gran medida tanto de las controversias políticas de los exiliados, como de unas rencillas literarias que no le interesan. Partícipe callado del grupo, su actitud realista en cuanto al destino del exilio le

hizo abandonar pronto las esperanzas de regreso que alimentaban un amplio sector del mismo. Haciéndose eco de su voluntario encierro, algún periodista del momento comenta en un diario: "*El poeta Emilio Prados, el habitante más distinguido de la Casa de la Troya (Ignacio Mariscal 136) ha puesto en la puerta de su departamento la siguiente inscripción, que da una completa idea de la ambicionada soledad del eminente bardo: 'Aquí no entra ni Dios'*"<sup>[32]</sup>. No obstante, atento a su entorno cultural, conectará esporádicamente con algunos de los nombres, españoles y mexicanos, antes mencionados. Sabemos que Cosío Villegas había pensado en él como posible miembro de La Casa de España (Clara E. Lida, 1988: 111), pero este deseo nunca llegó a materializarse. Aunque en los primeros años ejerce algunos trabajos, pronto va a optar (con la modesta pensión económica que le envía su hermano desde Canadá) por entregarse a la creación en solitario, rodeado de un círculo restringido de amigos. "*Durante los veintitrés años que vivió entre nosotros -dice Octavio Paz, 1984- escribió la porción más significativa de su vasta obra poética. Prados era un ensimismado y sus poemas son la cristalización, en el sentido literal de esta palabra, de una larga búsqueda interior*".

En esta reclusión, que se empeña en no dejar huellas fuera de lo escrito, su palabra irá conectando no con la historia externa de México, pero sí con el misterioso ritmo que percibe a su alrededor, en la naturaleza, en las pequeñas cosas, en la gente más sencilla. Quizás en su apartamiento quepa ver también la huella de una determinada postura ante la realidad practicada por algunos miembros del surrealismo, para quienes "*la importancia real de los acontecimientos no se mide por su repercusión social*". Igual fascinación por los aspectos más insospechados de la cultura popular mexicana encontramos en Breton, a raíz de la visita que realiza en 1938, como pone de manifiesto en su escrito *Souvenirs du Mexique*. En palabras de Teresa del Conde, México funcionó como "*un país insólito, exótico, primitivo y mágico en el imaginario surrealista*"<sup>[33]</sup>; recordemos a este respecto la importante y polémica "Exposición surrealista" organizada por la Galería de Arte Mexicano en enero de 1940, que Prados tuvo ocasión de ver. En lo esencial la actitud del poeta no difiere de la practicada en España, pero será en la conciencia de la propia renuncia donde su poesía logre arraigar con más profundidad y convencimiento.

### 1.3. PRIMERAS ACTIVIDADES. VUELTA A LA POESÍA

*"Soy piedra y perdí mi centro,  
y me arrojaron al mar;  
y a vuelta de mucho tiempo  
mi centro volví a encontrar"*

(Popular, *Niña de los Peines*)

Tras lo dicho, conviene precisar que el aislamiento de Prados en estos años fue más aparente que real; su vida diaria transcurre en ese ambiente polémico y bullanguero que hemos tratado de reconstruir. Envuelto en el clima barroco y popular de la vida mexicana, no es difícil verlo pasear por los alrededores de la Alameda o la calle San Juan de Letrán, visitar las librerías de viejo de la Avenida Hidalgo, charlar con los vendedores de los múltiples mercadillos instalados en torno al Zócalo (el corazón de la ciudad adornado entonces con jardines y palmeras), o descubrir deslumbrado los múltiples rincones del parque de Chapultepec. En esa Málaga corregida y aumentada lo imaginamos dejándose llevar por el tráfico callejero de la intensa vida que le rodea. Así lo recuerda Gil Albert (1975: 263):

*"Encontrarse en México con Emilio Prados, por alguna de aquellas calles que huelen a puesto de fritura y [...] enchiladas [...], era entregarse a un merodeo de desocupado y enhebrar la conversación con la infinitud, como si, de pronto, nada de lo que nos venía acuciando, mantuviera su sentido. Ir a un encargo, a una ocupación subsidiaria, a una pesquisa ¿qué es?. La indefinible naturaleza oriental, y horizontal, es decir, que se extiende ilimitadamente, se adueñaba de nuestro ánimo"*

Frente a su relativo desinterés por los aspectos externos del exilio, pronto conecta con esa otra realidad puramente humana que siempre le había movido. Es verdad, sin embargo, que se hace imposible seguirlo en esa especie de tenaz **anonimato** en el que se refugia su pequeño mundo cotidiano. Casi todo lo que hemos podido saber de su vida externa ha sido acudiendo a detalles o a personas en apariencia irrelevantes. Su biografía se entremezcla con las biografías particulares de la gente común de su entorno: es este el subsuelo de su andadura poética. Es curioso constatar cómo su actitud ante la nueva vida



invierte y trasciende muchos de los testimonios que nos ha dejado el exilio mexicano, centrados en el análisis de la dolorosa pérdida que supuso tal desarraigo. Adolfo Sánchez Vázquez (1990: 34-36), uno de sus más lúcidos observadores, escribe:

*"Aunque tenga puertas y ventanas, y calles y caminos [...], el exiliado tiene siempre ante sí un alto, implacable y movedizo muro que no puede saltar [...] Vive siempre escindido: de los suyos, de su tierra, de su pasado [...] El destierro no es un simple trasplante de un hombre de una tierra a otra; es no sólo la pérdida de la tierra propia, sino con ello la pérdida de la tierra como raíz o centro [...] [El exiliado] no puede arraigarse aquí; prendido del pasado, arrastrado por el futuro, no vive el presente"*

El resultado es "un pesado tributo que pocos exiliados dejan de pagar: la ceguera para lo que le rodea". Prados, al que se le interpretó como deudor central de esa nostalgia, entendía de forma bien diferente el exilio. Para él la palabra no era nueva, formaba parte de un destino al que empieza a despertar desde muy joven. México no era más que el punto de llegada en esa trayectoria. De ahí su particular forma de vivirlo, que a veces despierta el recelo de sus compatriotas. La videncia en la que se va a mover su poesía es ante todo "arraigo" ante una nueva realidad que finalmente era también la suya. A Juan Rejano (1945: 278 y 292) debemos estas palabras que parecen mimetizar el espíritu del poeta:

*"El indio -el indio hombre- va por la vida como un eco de algo que fue. Como la sombra de un cuerpo que alguna vez dio su dimensión total. Sobre los surcos de la tierra o entre las calles de la ciudad tiene el mismo aire de indiferencia y de lejanía. Vive más hacia adentro que hacia afuera [...] Del trasmundo de su intimidad se diría que emergen a cada instante ecos, reminiscencias de la lejana vida aboriginal [...]: unas cenizas que aún no ha podido aventar el huracán de nuestras creaciones sociales"*

No es simple nostalgia lo que encontramos ahora en su obra (aunque compañeros y antólogos se empeñen en reducir su voz a poemas-lema como "Cuando era primavera en España"), sino puro activismo psíquico estimulado por el continuo re-nacer de un medio

afín. Desde ahora, su experiencia se moverá en el terreno intemporal, religioso más que histórico, al que siempre había aspirado.

Tratando de retomar el hilo de su obra, la primera publicación del poeta en su nueva tierra será *Memoria del olvido*, una antología de urgencia que recoge fragmentos de su obra anterior y que aparece en Séneca (colección Lucero, marzo de 1940). Según consta en las Actas de la editorial, Prados recibió 300 pesos por su publicación. Aunque en la edición de las *Poesías Completas* estos poemas se reintegran a su primitiva procedencia, queremos llamar la atención sobre la peculiar organización que el poeta hace aquí de su memoria poética, constituyendo un conjunto que por su propia pervivencia en el recuerdo del autor merece la pena tener en cuenta en sí mismo. El poeta cubano Eugenio Florit lo saludaba así: poemas "*todos ellos claros, exactos, en su movable transitar de vida a muerte, de canción breve y justa, a poema de color más grave y doloroso*". Y señalaba que lejos de un "*modo de lirismo intelectual*", su pensamiento "*salta el cercado de la compostura*", para instalarse en "*lo popular eterno*"<sup>[34]</sup>. Para muchos se convierte además en una especie de breviario que resume la experiencia colectiva del exilio; el repliegue interior al que invitaba hizo que muchos se identificaran con esta **guía espiritual**, cuyos ecos machadianos abrían también nuevas perspectivas al mundo del destierro:

*"Si el hombre debe callar,  
cállese y cumpla su sino,  
que lo que importa es andar.  
Andar es sembrar camino  
y morir es despertar"*

Hasta la aparición de *Jardín cerrado* será la colección más recordada de su autor. De su popularidad da cuenta la pieza musical del compositor Carlos Jiménez Mabarak sobre uno de los poemas de esta colección. Refiriéndose a ambos libros, Pedro Salinas (1983b: 242-243) subraya el caudal de pensamiento que acarrea el recorrido ascético que inicia el poeta en el primero, y escribe: "*Rara vez llega el romance español a este intimismo, a un arderse en ansiedad espiritual, a una capacidad exploratoria de la conciencia angustiada, como en los de este místico de la soledad*".

Este éxito inicial explica que el libro haya sido reeditado recientemente en México en una colección popular de gran tirada (10.000 ejemplares)<sup>[35]</sup>. Señalemos que en

1966, Francesco Tentori Montalto utiliza el título para la selección poética traducida al italiano que publica en la editorial Einaudi. Su *Memoria dell'oblio*, recogía en realidad poemas de la Antología de Losada. Hemos de decir también que en la página final de la edición de 1940 el poeta daba una relación de sus libros inéditos. Entre ellos figuran dos, fechados entre 1939 y 1940: *Constante amigo* (del que ya dimos cuenta en otra ocasión, F. Chica, 1991, p. 470) y *Noche humana*. Aunque nunca verían la luz, ponen de manifiesto la preocupación, sobre la que volverá una y otra vez, de reorganizar y orientar su obra. A ese mismo afán obedecen otros títulos (de etapas anteriores y nunca publicados) que figuran también en la relación citada: *Romances sin viento* (poesías), 1926, *Estado* (diálogo poético. Prosa), 1927, *Memoria de Soledad* (prosa), 1927 y *Fugas* (poemas en prosa), 1927.

Comienza a publicar en los nuevos órganos creados por los exiliados: las revistas *Romance* y *Las Españas*, colaborando con Juan Rejano y Miguel Prieto en la formación de la revista *Nueva España*. Según Mercedes Díaz Roig (1970: 79) actúa también como director tipográfico de la editorial EDIAPSA y colabora algún tiempo en el Instituto de Bellas Artes y en la editorial Sur. Entre 1940 y 1944 el poeta trabaja a propuesta de Bergamín en la recién fundada editorial Séneca, sociedad en la que este era gerente. Eduardo Ugarte y Enrique Rioja, actúan como presidente y secretario; a ellos se sumarán posteriormente Paulino Masip y García Bacca. Instalada en principio en calle Dinamarca, 80, y después en calle Varsovia, 35 A, ambas en la Colonia Cuauhtémoc, sus importantes publicaciones de poesía, pensamiento y prosa (Eisenberg, 1986: 225-233) suponen la reanudación en el exilio de gran parte de la actividad creadora interrumpida por la guerra civil. En el Acta de Fundación de la editorial, firmada el 12 de enero de 1940, se nombra como secretario de la misma a José Gallegos Rocafull, como asesor de trabajos tipográficos a Emilio Prados (se especifica su remuneración: 100 pesos mensuales, que en junio de 1941 se elevaron a 250)<sup>[36]</sup> y como asesor artístico al pintor Manuel Rodríguez Luna (Ver Apéndice. Apartado V).

La impronta tipográfica de Prados, que actúa como asesor técnico, se advierte en la impecable presentación de las múltiples colecciones y series puestas en pie por la editorial: "*Árbol*", "*Estela*", "*Lucero*", "*Laberinto*", "*El clavo ardiendo*", "*Primavera y flor*", "*Espiga*", etc. Renovando la estética inaugurada por Litoral (una estética que según Enri-

que Díez-Canedo tenía su precedente en las publicaciones de *La Sirène parisienne*)<sup>[37]</sup>, merece la pena citar entre todas cinco de las memorables ediciones cuidadas por el poeta, según figura en el colofón de las mismas: Antonio Machado, *Poesías Completas* (1940), Cernuda, *La realidad y el deseo* (id.), *Tesoro fabuloso* (selección de Bergamín con obras de Castillejo, Silvestre, Espinosa, Lope, Jaúregui, Bocángel, Soto de Rojas, etc., id.), Cervantes, *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha* (1941), San Juan de la Cruz, *Obras Completas* (1942). Gracias al celo de la editorial se salva el manuscrito de Lorca *Poeta en Nueva York*, que aparecerá en la colección "*Árbol*" en 1940, al cuidado también de Prados. Aparte de continuar la publicación de muchas obras generacionales (Alberti, Salinas, Herrera Petere, Larrea, los propios Bergamín y Prados, etc.), Séneca presta especial atención a los clásicos españoles. Reedita, en ediciones preparadas por Dámaso Alonso, Salinas, Bergamín, Navarro Tomás, Millares Carlo, J. Fernández Montesinos y otros, obras de Gil Vicente, Aldana, la *Epístola moral a Fabio*, *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, Luis Vives, Fray Luis de Granada, la *Literatura española del siglo de Oro* de Vossler, Lope, Bécquer, etc., a lo que hay que añadir su interés por la ciencia, la historia y la sociología. Conviene también subrayar la presencia de libros de Unamuno, Gallegos Rocafullo o la *Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea*, preparada por José Gaos. Estamos por tanto ante la continuación del gran proyecto de recuperación de la tradición humanista emprendido en España por la intelectualidad republicana.

Pero lo que nos interesa resaltar aquí es la importancia que para Prados, y para su obra futura, supuso esta experiencia, si tenemos en cuenta sobre todo que Séneca trató de dar a conocer en el mundo hispánico una importante parcela de la poesía y del pensamiento occidental antiguo y contemporáneo. Su amplio repertorio de traducciones ponía al alcance de cualquier lector de español (en excelentes ediciones prologadas y anotadas) obras que ya habían estado presentes en la poesía de Prados, y otras que lo abrirán a las preocupaciones centrales de la modernidad. A este propósito destacamos algunos títulos publicados por la editorial: Novalis, *Fragmentos* (versión de J. Gebser); Gide, *El regreso del hijo pródigo* (v. de X. Villaurrutia); Heidegger, *¿Qué es metafísica?* (v. de X. Zubiri); Rimbaud, *Una temporada en el infierno* (v. de J. Ferrel); Kierkegaard, *Antígona* (v. de Gil-Albert); Plotino, *Experiencia y presencia de Dios* (selección y prólogo de García Bacca); Hölderlin, *Poemas* (v. de H. Gebser y Cernuda); P. L. Landsberg, *Piedras blan-*

cas. *Seguido de Experiencia de la muerte. La libertad y la gracia en San Agustín*; Blake, *El matrimonio del cielo y del infierno* (v. de X. Villaurrutia); Pascal, *Discurso sobre las pasiones del amor* (v. de J. Torri); Platón, *Apología de Sócrates* (v. de García Bacca); Leon Bloy, *Fragmentos* (v. de J. F. Rafols, prefacio de Maritain); Heidegger, *Hölderlin o la esencia de la poesía*; Keats, *Sueño y poesía* (v. de J. M. y O. P. Souviron); Bernanos, *Juana relapsa y santa* (v. de J. Ussía); Malraux, *Conciencia y destino* (v. y prólogo de Bergamín); García Bacca, *El poema de Parménides*. Si bien es verdad que no todos llegaron a publicarse (es el caso de *Defensa de la poesía* de Shelley en traducción de Cernuda), la relación nos pone en contacto con la línea de pensamiento en que se movió el poeta en esos años; una línea que venía a reforzar el cauce por el que discurrió su primera formación. Gonzalo Santonja (1989: 191-199) ha puesto de manifiesto la expectativa que despertaron estas ediciones entre los lectores del exilio.

Según pudimos comprobar en la biblioteca de su casa de México, Prados conservaba gran parte de estos libros, algunos de ellos anotados por su mano. Libros como los de Plotino, García Bacca o Heidegger llamaron especialmente su atención; al igual que P. L. Landsberg, pensador judío alemán con quien Bergamín mantuvo relación epistolar y que había publicado en *Cruz y Raya* y en *Revista de Occidente*. El radical humanismo cristiano de este autor, que moriría en los campos de concentración alemanes, no pasó desapercibido a Prados. Entroncado con la el pensamiento heideggeriano, su concepto de "la muerte sucesiva", su idea de la presencia y la fugacidad temporal suponen una metafísica de lo concreto que sin duda influyó en autores como Bergamín, Prados y María Zambrano. La similitud con la postura pradiana se pone de manifiesto en frases como las que siguen, entresadas de *Piedras blancas*: "*La más profunda angustia del ser humano no es la de su muerte, sino la de su perpetuo nacimiento*". "*El verdadero destino supone una tarea ética que no tiene nada en común con el esplendor estético de quien desempeña un papel*". "*Todo el sufrimiento que en el mundo existe quiere transformarse en odio y debe llegar a serlo cuando no es vencido por el amor*"<sup>[38]</sup>. El caudal aportado por estos autores iba a quedar incorporado a la reflexión en que comenzará a moverse su obra. Después del corte traumático de la guerra, el escritor recuperaba y ampliaba, en un contexto bien diferente, las fuentes de las que había partido su poesía. Desde el punto de vista tipográfico estas colecciones creaban una tradición que, potenciada por Altolaguirre y secundada por Miguel Prieto y Vicente Rojo, venía a renovar el diseño en México.

A principios de 1940, Séneca pone en marcha también el ambicioso proyecto de un volumen que recogiera una muestra significativa de la poesía moderna en español. Confió su elaboración a Prados, Villaurrutia, Gil Albert y Octavio Paz. La experiencia va a ser importante para el poeta malagueño, por cuanto suponía de puesta en común y revisión de un amplio material literario en el que confluían lo español y lo americano. La obra aparecía al año siguiente bajo el título "*Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*". Paz da cuenta, en un sustancioso Epílogo a la segunda edición hecha en 1986 en México<sup>[39]</sup>, del criterio que rigió la selección. Según nos dice, fue Villaurrutia primordialmente el autor del libro. De él es el prólogo en el que se define cuál es el espíritu que anima a los antólogos. "*El verdadero y único movimiento romántico -leemos allí- que en Inglaterra y aun en Francia, pero sobre todo en Alemania, expresa por boca de sus poetas líricos la inquietud y la angustia ante el misterio cósmico [...], las oscilaciones del espíritu en los mundos de la vigilia y el sueño, apenas si aparece en España, con autenticidad, en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer*". Se trata, como vemos, de reivindicar una cierta línea de poesía poco transitada por la tradición española, y hacia la que según vimos había derivado durante la guerra un sector concreto del 27 (Aleixandre, Cernuda, Altolaguirre) con Prados a la cabeza. Sin embargo, el concepto de romanticismo por el que aboga Villaurrutia se mantiene dentro de la tradición simbolista representada por Rubén y Juan Ramón. La misma que había encarnado la célebre Antología de Diego.

Partiendo de este presupuesto *Laurel*, que toma su nombre de un verso de Lope ("*presa en laurel la planta fugitiva*"), recoge los principales hitos de la renovación poética iniciada en Hispanoamérica por el modernismo, incluyendo una breve nota bibliográfica de los poetas seleccionados. Esta orientación, empeñada de nuevo en establecer los límites aceptables de la poesía, y las controversias que suscitó la selección (de la que quedarían excluidos Larrea, Dámaso Alonso, Neruda y León Felipe) quizás expliquen el desinterés de Prados en cuanto a la elaboración del libro. Según nos dice Paz, la colaboración de Prados, que "*casi nunca asistía a las reuniones*", fue escasa, reduciéndose a la selección de sus propios poemas y encargándose de la tipografía y de la imprenta ("*impreso -dice- de una manera impecable en un papel muy delgado; su frontispicio ostenta una hermosa viñeta de Ramón Gaya: un minotauro encerrado en un laberinto*"). Sin embargo, Luis Cardoza y Aragón, otro de los poetas incluidos, recordará en su poema "Laurel" (del libro "*Pequeños poemas*") a Prados y a Villaurrutia como los dos poetas más representati-

vos del espíritu de poesía eterna que quiere encarnar la antología. Poco dado a las valoraciones académicas de la poesía, el escritor malagueño veía de nuevo reproducirse en el entorno mexicano una polémica de la que cada vez se sentía más alejado. Quizás quepa ver aquí también un primer síntoma del enfriamiento en el que empieza a caer su relación con Paz. Por lo demás su propia poesía comenzaba a caminar por senderos más próximos al Juan Ramón de *Espacio* que por el tono clasicista en el que se debate el mundo personal de Villaurrutia. Cabe añadir que de los veintitrés poemas propios que Prados selecciona para el libro no aparece ninguno perteneciente a la etapa de la guerra.

En 1942 cambia de residencia, instalándose en la casa en la que vivirá ya hasta el final de sus días. Se trata de un pequeño apartamento ubicado en la Colonia Cuahutémoc, una zona de clase media acomodada construida en esos años como expansión del viejo casco urbano; sus calles llevan todos nombres de ríos. El poeta ocupa el departamento n°7, planta cuarta, de un bloque situado en el n° 265-67 de la calle Lerma, esquina con Duero (y no con Missisipi como se repite frecuentemente). Muy cerca de su casa, al fondo de la calle Duero, pasaba entonces el Río del Consulado que bajaba desde Polanco y que tenía un amplio paseo de árboles, ocupado hoy por una autopista. A dos pasos de la céntrica Avenida de la Reforma (a ella se accedía a través de Missisipi), Prados hará de esta colonia y del cercano parque de Chapultepec los centros de su actividad cotidiana. Además de Neruda (que vivirá allí con su mujer, la pintora argentina Delia del Carril, hasta su marcha a París en 1945), en Cuauhtémoc se habían ido instalando también muchos exiliados españoles, con los que coincide frecuentemente, profundizando en una amistad que en muchos casos se había iniciado ya en España: Rodolfo Halffter, José Gaos, Manuel Pedroso, Rodríguez Luna, Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot, Arturo Souto, Elvira Gascón, Antonio Sánchez Barbudo, Juan José Domenchina y Ernestina de Champourcín, Roberto Fernández Balbuena, Blandino García Ascot, Miguel Prieto, etc. Algunos de ellos constituirán a partir de ahora su verdadera familia mexicana.

Había comenzado a trabajar también en el Instituto Luis Vives, uno de los centros de enseñanza fundados por los españoles con el respaldo económico del SERE, organización de ayuda a los republicanos españoles presidida por el doctor José Puche Alvarez. El centro estuvo ubicado en la calle Gómez Farías, 45, aunque se trasladó a Ezequiel Montes en 1945, y a Parque Lira, 147, al año siguiente. Estaba regido por un patronato del que

formaban parte figuras tan relevantes del pensamiento republicano español como Pedro Carrasco, José Gaos, Joaquín Xirau y Agustín Millares Carlo<sup>[40]</sup>. Dirigido en principio por Joaquín Alvarez Pastor, y, a partir de 1942 por Rubén Landa (doctor en Derecho y Filosofía y ex-director del Instituto de El Escorial), su claustro estaba constituido por ilustres profesores de enseñanza media y universidad que habían salido de España, entre los que cabe destacar a Marcelo Santaló, Elvira Gascón, Enrique Jiménez González, Sra Ontañón, Eduardo Nicol, Concha de Albornoz, Nina Coll, etc. Llamado por el profesor Rubén Landa, discípulo de Giner y viejo amigo de la Residencia de Estudiantes, a Prados se le encomendó la tutoría de los alumnos, en un ambiente que trataba de transmitir el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza. Allí desarrollará su labor durante el periodo en que Landa fue director del mismo (1942-1947). Su colaboración con Landa, una de las personalidades más interesantes del exilio<sup>[41]</sup>, fue muy importante y no ha sido valorada hasta la fecha como merece; en él encontraba de nuevo un eslabón que lo unía con los ideales de su primera juventud. Este será el centro en el que, junto con la Academia Hispano-Mexicana, el Colegio Cervantes, el Instituto Ruiz de Alarcón y el Colegio Madrid, estudien la mayoría de los hijos de los exiliados, entre los que el poeta recluta un amplio "círculo joven" con el que mantendrá una verdadera relación de amistad y compañerismo, como recuerda Jesús Silva Herzog (1980: 306).

Su idea de la educación, basada en una búsqueda de la libertad personal que a menudo entraba en contradicción con las imposiciones familiares y académicas, le granjeó la simpatía de los alumnos, pero también frecuentes enfrentamientos con los sectores más rígidos del Instituto. No resultaba fácil romper, en nombre de la libertad y la ética personal, la eterna tarea de transmisión educativa: domesticar, dominar. Amigo, mentor y confidente, su magisterio, más socrático que práctico ("maestro sin cátedra" era el nombre de su función en el Instituto), dejará una profunda huella espiritual en muchos de ellos. Como en los tiempos de la Residencia, el contacto con la naturaleza será una de las actividades más practicadas por el grupo. Prados los acompaña en las frecuentes excursiones que realizan en estos años, de las que quedan testimonios fotográficos en el álbum del poeta: Desierto de los Leones, monte Ajusco, Nevado de Toluca, Salazar, Chapingo, Las Estacas, Contreras, etc. Los testimonios que hemos podido recoger entre muchos de estos antiguos alumnos hablan de la eficacia y capacidad de persuasión de ese "magisterio callado" y personal que Prados ejercía: una terapia que en el momento clave de la adolescen-



cia venía a tender un puente entre la férrea ética republicana de sus padres y la nueva realidad con la que se enfrentaban. En este clima de diálogo, abierto a una continua reflexión sobre la naturaleza y los accidentes humanos más sencillos, se forja la personalidad de estos jóvenes, muchos de los cuales comienzan a definir ya su vocación literaria. Un importante sector de lo que se ha llamado "segunda generación del exilio español en México" eran parte de este círculo: Tomás Segovia, Carlos Blanco Aguinaga, Manuel Durán, Jomí García Ascot, Luis Ríus, José Pascual Buxó, Ramón Xirau, Enrique de Rivas, Francisco González Aramburu, etc. Si, como ha puesto de manifiesto Susana Rivera (1990), para ellos no era posible la integración, la intervención humana y pedagógica de Prados contribuyó a suavizar los duros términos del exilio al que se vieron arrastrados estos jóvenes. El recuerdo del poeta parece deambular todavía hoy por los pasillos de ese Instituto, en cuyas paredes sigue colgando el retrato que le hiciera otro de sus amigos exiliados, el pintor Jesús Martí<sup>[42]</sup>. Digamos de paso que Prados mantuvo una relación muy cercana con casi todos los pintores del exilio, cuya importante nómina y labor ha sido analizada con detalle por Arturo Souto Alabarce (1982b: 433-469).

Odón de Buen, uno de estos alumnos, ha dejado unos *Diarios* inéditos en los que da cuenta de la influencia que Prados, "*lleno siempre de inquietudes y feliz en su vida sencilla de poeta verdadero*", ejerció en su formación. Escritos entre 1942 y 1947, de su lectura se deduce esa labor callada del "maestro" que hace de la amistad y el diálogo la fuente de todo conocimiento ("*es de una sensibilidad formidable y sabe leer en el corazón de los demás*"). El tono adolescente y sincero de sus páginas reproduce muchas de las conversaciones mantenidas por ambos a lo largo de esos años: "*Los poetas, me dijo, luchan por que la belleza no muera, por que se mantenga siempre joven, sea superior a las arrugas de los años y al envejecimiento de la vida [...] Nos hace amigos el cariño de las cosas pequeñas y una emoción ante ellas, así como el deseo de educar nuestra sensibilidad hasta el grado de que el mismo sufrimiento sea una emoción agradable, y quizás la más exquisita de las emociones, y la más llena de enseñanzas*". Su idea sobre la poesía aparece divulgada en términos como los que siguen:

*"Me ha hablado de la proximidad entre las artes y las ciencias, que es cada día más notable. Lo que más me ha gustado ha sido su explicación sobre el pensamiento que tenía desde muy joven del alma de las cosas, y que sobre*

*ello versó su primera poesía, de que al no encontrar otra expresión de comunicación entre los hombres y las cosas, encontró el tacto, y las magníficas impresiones que da hacer por un momento vida de ciego que antes vió y puede ver después. Dios está en todo porque es todo, dijo, y esa fue una de las cosas que más me gustaron y que la he pensado muchas veces. En efecto, hay algo que no puede destruirse [...], todos vamos a parar a lo mismo, «a diluirnos en el aire, en la tierra, en los pájaros, en las flores, en la nube» [...] El mismo, creo yo, va descubriendo en su poesía cosas que quizás no sintió entonces, sino que presintió verdaderamente"<sup>[43]</sup>.*

Su hermano Néstor de Buen, estudiante del Vives y hoy conocido jurista, recuerda así al poeta (entrevista 30-IV-91): *"Yo destacaría en él su enorme modestia y su generosidad. Tenía un 90% de vida interior y un 10% de vida externa llena de afectividad. El fotógrafo Luis Lladó, que era muy amigo suyo, tenía puesto en la pared de su laboratorio en el instituto un poema de Prados que todos sabíamos de memoria: «No es lo que está roto, no, /el agua que el vaso tiene; /lo que está roto es el vaso/ y el agua al suelo se vierte»". Mercedes Díaz Roig nos ha dejado algunas páginas que recogen en vivo su experiencia como alumna del Instituto en aquellos años. Forman parte de un *Diario* de juventud inédito<sup>[44]</sup>. A través de su lectura podemos reconstruir las anécdotas del ambiente escolar en el que Prados se ve envuelto. Los jóvenes protagonistas son Margarita y Carlos Blanco Aguinaga, Marisol Alonso, Paco Sala, Michelle Albán, Matilde Mantecón, Julio Espinosa, Ivo Vigil, etc. El poeta actuaba de almohadilla entre ellos y la autoridad representada por los profesores (algunos tan jóvenes como Santiago Genovés, hoy conocido antropólogo), cuando algún problema venía a interrumpir la marcha normal del centro: enfrentamientos amistosos con sus rivales de la Academia Hispano-Mexicana, o los más graves con algún colegio en el que estudiaban los hijos de los gachupines, de ideología antirrepublicana.*

Habla también de los periódicos que hicieron, alguno de los cuales (*Terremoto*) dejó de salir por ofrecer "caricaturas" de los profesores que fueron consideradas excesivas en aquel medio de libertad controlada. Más suave fue el tono de *Retorno*, su sucesor. Estos jóvenes, pertenecientes a las Juventudes Socialistas Unificadas con sede en el "Hogar de las Juventudes Españolas en México", vivían un ambiente familiar en el que la

ideología republicana adquiriría un severo tono doctrinal. Pendientes de las noticias que llegaban de España, sus padres veían con recelo cualquier discrepancia generacional que les apartara de lo que consideraban el camino recto. Contra esta ortodoxia, animándoles a seguir su propio camino, la labor antidogmática de Prados despertó cierta desconfianza en cuanto a la misión que se le había encomendado. Su liberalidad facilitó, sin embargo, un diálogo que, sin renunciar al mundo de sus mayores, abría para esta generación perspectivas nuevas en el cerrado mundo del destierro. No obstante, en torno a su figura veremos reaparecer una y otra vez esa ambivalencia que se desprende de su heterodoxia interior y de su particular manera de entender la amistad y la coherencia moral. Respetado por su decidida actuación en favor de la causa republicana, y como uno de los testimonios más sensibles del exilio, no siempre se entendió la empeñada independencia de su criterio ni una determinada forma de vivir al margen de imposiciones sociales.

En estos primeros años hay un acontecimiento que quisieramos resaltar por la repercusión que va a tener en la orientación que tomará la poesía de Prados. Nos referimos a la serie de actos (conferencias, publicaciones, coloquios) que organiza la editorial Séneca con motivo de la celebración en 1942 del IV Centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz. Frente a la retórica oficialista que envolvió al acontecimiento en España, llama la atención la importancia que adquirió esta celebración entre los círculos del exilio mexicano. La publicación de las *Obras Completas* de San Juan en la colección "*Laberinto*" bajo la dirección de Bergamín, con introducción, notas y bibliografía de José M<sup>a</sup> Gallegos Rocafull, constituye una de las cimas editoriales de Séneca. Sus cubiertas de piel y sus 1.159 páginas de papel biblia la convierten en uno de los mejores trabajos tipográficos de Prados, que citaba como era su costumbre en el colofón los nombres del linotipista, cajista, prensista y corrector de pruebas. La relación entre mística, poesía y filosofía es el tema que vertebra las conferencias que pronuncian para la ocasión José Gaos, Bergamín, Octavio Paz y Eduardo Nicol, entre otros.

El debate que se celebra posteriormente, y que se publicó en la revista *El hijo pródigo*<sup>[45]</sup>, refleja una lectura de la obra de San Juan en la que se replantea el concepto de mística como forma de aprehensión de la realidad. *Logos* y *eros*, iluminación intelectual e intensidad afectiva, confluyen en ella para dar lugar a una forma suprema de conocimiento. Abordada desde el pensamiento historicista (José Gaos) o desde la ortodoxia

cristiana (Gallegos Rocafull), la obra de San Juan supone una identidad entre amor y poesía que pasa de la vía negativa de la *Noche oscura* a la positiva del *Cántico* y de la *Llama*, abriendo otra forma de conocimiento que incluye razón y locura ("*locura de la cruz*" la llama Bergamín). Paz establece una doble delimitación: entre filosofía y mística, y entre mística y poesía. "*El que se abstrae -el que se borra y se niega- es el místico -a la inversa del filósofo. El impulso de poder mueve al filósofo; el instinto amoroso, en el sentido común de la palabra, al místico*". Por otra parte, mística y poesía nacen del mismo deseo amoroso, "*pero el místico no siente, en cuanto místico, necesidad de expresar como el poeta -o de racionalizar -como el filósofo- su experiencia. El místico balbuce...*". Algo parecido afirma José Luis Martínez: "*el místico en cuanto tal se traiciona hablando, tiende al silencio*". Mientras que García Bacca habla de un tipo de místico no creyente, pero sí religioso, que se cierne continuamente entre cielo y tierra: un caminar por cumbreras. Filosofía y poesía se unen, según él, en obras como la de Plotino, "*un remolino de ideas alrededor de un centro místico*". Añadamos que en esas fechas Prados colabora en el homenaje que la revista *La Verónica*, dirigida en Cuba por Altolaguirre, hace a San Juan de la Cruz. En ella aparece el poema titulado "Amor" que se incorporaría a *Mínima muerte*<sup>[46]</sup>.

La profundización en la figura de San Juan es sintomática de la depuración esencialista que se produce entre los poetas del exilio, muy lejos ya de aquel primer 27 que reivindicaba los aspectos externos de su poesía (métrica, reelaboración de lo popular, etc.). Lo que se recupera ahora es el aspecto más trascendente y activo de su pensamiento, sin eludir los elementos heterodoxos inherentes a toda experiencia mística. Esta visión de la mística que aunaba poesía y experiencia vital en un todo inseparable es la que permitirá a Prados ahondar en su propio mundo, convirtiendo el fondo irrelevante de su experiencia cotidiana en un creciente proceso de **despojamiento** y **entrega religiosa**; entrega que su poesía, convertida en minucioso diario espiritual, irá precisando de forma creciente. Octavio Paz parece anunciarlo en las palabras que escribe a propósito del Centenario bajo el título "*Poesía de soledad y poesía de comunión*" (1988: 291-303): el conocimiento es ante todo el acto de amor de un hombre que no se propone saber nada, "*sólo quiere un olvido de sí, un postrarse ante lo que ve, un fundirse, si es posible en lo que ama*". Establecía allí la diferencia central entre poesía y mística ("*la mística es una inmer-*

sión en lo absoluto; la poesía es una expresión de lo absoluto o de la desgarrada tentativa para llegar a él"), señalando que para el hombre actual se había producido una separación insalvable entre ambos términos. Privado de las condiciones en que se movió San Juan de la Cruz ("una de las últimas épocas de la cultura humana en que las fuerzas contrarias de razón e inspiración, sociedad e individuo, religión y religiosidad individual, lejos de oponerse, se completaban y armonizaban"), el poeta se aleja de los orígenes, absorbido definitivamente por las fuerzas de la Religión y la Historia.

Pues bien, lo que advertimos en Prados es el intento de librarse de ellas, restableciendo las condiciones que hicieran posible fundir de nuevo la palabra del poeta y el silencio del místico. Este será el gran caballo de batalla de su poesía, siempre oscilante, siempre balbuciente, y de su vida en México. Su palabra se moverá en esa contradicción inevitable que en palabras de Ramón Gaya (1990: 81) caracteriza a toda creación verdadera: "*Que deba ser silencioso y no pueda, en cambio, ser mudo, es la mayor dificultad técnica del arte*". Sólo en el apartamiento le será posible eludir las máscaras de la vida pública, para reencontrar el verdadero diálogo humano en el que cree; un diálogo que hace de lo social una religión, un campo de búsqueda de comunión permanente con el otro. La larga **noche oscura** en la que se moverá su proceso creador es consecuencia de la lucha con esa verdad que se niega a entregarse, y en la que finalmente acabará diluyéndose su propio yo, convertido en verdad universal, de todos. Condenada a permanecer a orillas del gran silencio, su poesía ("*hija del abandono*", la llama en alguna ocasión María Zambrano) recorre una y otra vez el camino trazado por San Juan, alcanzando en ocasiones a vislumbrar su punto culminante. Es esta larga espera, y su permanente voluntad de **entregarse**, lo que la convierte en una experiencia inusual dentro de la poesía española contemporánea. Su inmersión en lo absoluto lo orienta de nuevo, de forma cada vez más depurada, hacia las fuentes del romanticismo metafísico. Su búsqueda es la misma de la que nos habla Hölderlin en su *Empédocles*:

*"Tú buscas la vida, la buscas y del fondo  
de la tierra brota y flamea un fuego divino,  
y tú, estremecido de deseos,  
te arrojas en la hoguera del Etna"*

Como una obligada medida terapéutica, la voluntad de recogimiento e interiorización ("*regrese el corazón/a su primer silencio. /Ahonde en la memoria, /preludio de lo eterno*"), se hace patente en *Penumbbras I*, libro inédito en su momento que constituye el paso hacia lo que denominamos primer ciclo de su poesía en el exilio. Más como forma de ascesis que como mera nostalgia del pasado, el poeta parece prepararse para el advenimiento que ya empieza a intuir a través de los temas del sueño y la memoria:

*"Espacio, muy espacio,  
como si hablara hacia adentro:  
resbalo, caigo a un jardín  
que está cautivo del sueño"*

Convencido de que su poesía sólo podrá entregarse por la vía de la disolución del yo poético, entra ahora en un sorprendente juego de identidades en el que se irá larvando la nueva voz totalizadora y colectiva a la que aspira. Se inicia así el proceso de su personal vía purgativa, que a través de la negación y la ausencia lo conduce hacia el "nuevo nacimiento" que se anuncia reiteradamante en sus primeros libros mexicanos. El camino será largo y costoso, y se recorre por medio de una creciente desrealización que lo aparta de la ortodoxia interpretativa y de las expectativas del lector de su generación. Su búsqueda lo conduce a los límites de una autonomía expresiva en la que se instala para poder acceder a un mundo que no pretende ya comunicar nada exterior a él mismo; que se nos ofrece progresivamente como comunión y no como comunicación. Era el precio que su poesía tenía que pagar por fidelidad a sí misma. A costa de esta pérdida de sentido, Prados lograba lo que siempre había pretendido. El poema es ya un acto amoroso que no permite distancia entre emisor y lector.

Aunque su aventura expresiva se gesta en la soledad del que parece haber renunciado a todo, nos interesa resaltar los lazos que la unen con el corte epistemológico que lleva a cabo un importante sector del pensamiento contemporáneo al que, como veremos, el poeta permanece atento en esos años. Sólo a través de la ruptura lingüística que inician obras como las de Nietzsche o Heidegger es posible calibrar el alcance de la duda en que nos envuelve su obra última. Frente a los que han querido ver su poesía del exilio como una vuelta de espaldas a la realidad (derivación o variante, ensombrecida por el desconuelo, de su obra anterior), hemos de decir, por el contrario, que es ahora cuando madu-

ran, fertilizadas por un vasto campo de pensamiento, sus intuiciones primeras. Como iremos viendo, su segunda etapa se mueve en el contexto de floración del pensamiento español desarrollado en México tras el exilio. Su obra recoge y se nutre de las ideas renovadoras desarrolladas por los filósofos españoles del exilio, que, a través de una amplia labor de traducción, investigación y docencia, conectan con las preocupaciones centrales del pensamiento contemporáneo (véase José Gaos, 1954 y Cardiel Reyes, 1982: 205-234). Aportaciones como las llevadas a cabo por José Gaos, María Zambrano, Joaquín y Ramón Xirau, Eugenio Imaz, Wenceslao Roces, Adolfo Sánchez Vázquez, Eduardo Nicol, García Bacca, etc., subyacen en la meditación en la que ahora se embarca su escritura<sup>[47]</sup>. Son precisamente las traducciones y ensayos de estos pensadores las que dan a conocer en el mundo hispánico los libros de Cassirer, Bloch, Jaeger, Dilthey, Heidegger, Russell, Whitehead, etc.

No estamos ante una huida de la realidad, sino ante una depuración esencial de la misma. Es verdad, como ha señalado la afinada crítica de Arturo Souto (1994), que las referencias a la vida o al paisaje americano no se advierten con facilidad, "*a no ser en la textura misma del lenguaje poético*", en los escritores del exilio, y menos cuando se trata de rastrearlas en un escritor tan evasivo como Prados. Sin embargo, intentaremos mostrar cómo bajo la creciente abstracción de su poesía encontramos siempre referencias concretas que nos permiten seguir los pasos de su actividad diaria. Su escritura traduce una y otra vez la impresión que el entorno mexicano le produce: el paisaje, la luz y vegetación exuberante del Valle de México, el silencio religioso de sus gentes. Deslumbrado por este mundo esencial, acaba enraizando en él. Su resurrección interior se corresponde con una naturaleza en la que todo es germinación y presencia desnuda. El escritor Enrique de Rivas nos ha descubierto la fuente real de la que nacen estos poemas: las excursiones que hace con los alumnos del Luis Vives<sup>[48]</sup>. El Desierto de los Leones es uno de sus parajes preferidos, y de allí salieron muchos de ellos. Este parque natural situado a tres mil metros de altura, poblado de bosque (encinas, cedros, pinos, cipreses y oyameles), de abrupta topografía en la que abundan cerros, cañadas y riachuelos, se convierte en símbolo de la pureza ecológica que respiramos en estos textos. A principios del siglo XVII se instala el convento carmelita que todavía puede verse allí; de ahí su nombre de Yermo o Desierto. Lugar de oración y contemplación, Prados nos sitúa en el corazón de una geografía de clara ascendencia sanjuanista.

## NOTAS

- [1] Antes de abandonar Francia el poeta había trabajado una breve temporada en el departamento de emigración de la Embajada de México en París (*vid.* Blanco Aguinaga, C., "Vida de Emilio Prados", *Indice*, n°168, Madrid, diciembre, 1962, pp. 15-17), donde vive alojado en la residencia del embajador mexicano Narciso Bassols. Escribe allí un interesante grupo de poemas, que inician su obra del exilio, y que quedarían incorporados después a *Destino fiel* y *Jardín cerrado*: "No es lo que está roto, no", "Si el hombre debe callar", "Una cosa es estar muerto", "Estoy aquí preparado a caminar por lo eterno", "Aunque se rompa la caja de mi canción", "Lo que dice el sol lo dice". El tono sentencioso y la asunción de idea de destino, remiten claramente a la poética machadiana.
- [2] Véase el vol. I del libro de Abellán citado, *La emigración republicana de 1939*, Madrid, Taurus, 1976, p. 160.

El capítulo del exilio, que abre una dolorosa bifurcación en la historia española contemporánea, cuenta ya con una importante, y desigual, bibliografía. Para el caso concreto de México, señalamos algunos hitos fundamentales de la misma:

- Martínez, C., *Crónica de una emigración*, México D.F., Libro Mex Editores, 1959.
- Fagen, P. W., *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*, México D.F., FCE, 1975
- De León Portilla, A. H., *España desde México (Vida y testimonio de traste-rados)*, México D.F., UNAM, 1978.
- *Palabras del exilio* (4 monografías), México D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, Librería Madero, 1980-1988.
- *El exilio español en México, 1939-1982*, (VVAA), México D.F., Salvat-FCE, 1982.
- *El exilio español en México* (VVAA), catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio del Retiro, Madrid, 1983.
- *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América*, Clara E. Lida, J. A. Matesanz y Beatriz Morán (coords.), Barcelona, Anthropos, 1989.
- "El exilio español" (VVAA), monográfico de la revista *Omnia*, México D.F., UNAM, n° 17, dic. 1989.



- Sánchez Vázquez, A., *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*, México D.F., Grijalbo, 1991.
- *Cincuenta años del exilio español en la UNAM* (VVAA), México D.F., UNAM, 1991.

Por lo que respecta al terreno específico de la literatura, puede verse el volumen colectivo *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, México D.F., El Colegio de México, 1994.

- [3] Debemos estos datos a la entrevista mantenida en México con D<sup>a</sup> Emilia Salas Viú, viuda de Rodolfo Halffter (abril 1991). Importante información y documentación gráfica puede encontrarse también en el libro *Emilio Prados. La ausencia luminosa*, Málaga, Litoral, 1990.
- [4] El Hotel Regis, destruido por el terremoto de 1985, estaba en la populosa Avenida Juárez, frente al cine El Prado, una de las salas más concurridas en los años 40. El hotel era famoso por su coctelería y cafetería.

Prados había conocido a Paz y a su mujer en el Congreso celebrado en 1937 en Valencia por la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Entre el grupo de escritores mexicanos que asistió al mismo venían también Carlos Pellicer y Juan de la Cabada.

- [5] Francisco Giner de los Ríos (entrevista, Nerja, 24-XI-1989), nos comenta que ellos se referían en broma a esa casa como "*los departamentos de Andrés Henestrosa*", porque en los bajos había una cantina a la que iba con frecuencia el joven escritor mexicano.
- [6] "Constante amigo", *Taller* n° 4, México D.F., julio 1939, p. 53.
- [7] La sombra del poeta parece asomar en las palabras que Héctor Perea dedicaba al pintor en fecha reciente: "*Soriano ha mantenido una relación puntual, y profunda, con su propia interioridad*". En el artículo recoge la siguiente declaración del artista: "*Siento que la obra que he hecho está ligada con lo que he vivido, con mi vida cotidiana, con la gente con la que tuve la suerte de vivir y no con la historia del arte*" ("Juan Soriano: imaginar, soñar, hacer formas", Suplemento Semanal de *La Jornada*, México D.F., 28 de abril, 1991).
- [8] Véase también, Lourdes Márquez Morfín, "Los republicanos españoles en 1939: política, inmigración, hostilidad", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 458, agosto (1988), pp. 128-150.

El amparo que México prodigó a los exiliados republicanos (que suelen cifrarse en unos 30 ó 40 mil) ha merecido poco reconocimiento entre nosotros. Las palabras del presidente Lázaro Cárdenas al respecto no dejan lugar a dudas de la generosidad de su actitud: "*¿El motivo por el que ayuda México a España?. Solidaridad [...] México no pide nada por este acto; únicamente establece un precedente de lo que debe hacerse con los pueblos hermanos cuando atraviesan por*

*situaciones difíciles como acontece hoy a España*". Su gesto adquiere especial significación en este fin de siglo plagado de nuevos exilios y de políticos bastante menos generosos.

En un estudio posterior, J. A. Matesanz matiza los condicionantes políticos de la decisión de Cárdenas, empeñado en esos años en una renovación del país a partir de una personal visión del socialismo que trataba de asumir el programa reivindicador de la Revolución Mexicana: nacionalización de la economía, repartición de tierras, reforma de la educación, confrontación con los Estados Unidos, etc. El modelo de la República española sirvió de "identificación ideológica" a su programa. Su elección no estuvo libre de polémica, en tanto que catalizaba la tradicional relación de amor-odio del mexicano hacia lo español. Vid. "De Cárdenas a López Portillo: México ante la República Española, 1936-1977", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, vol. III, México D.F., 1980, pp. 179-231.

Para el análisis político del cardenismo, véanse igualmente Tzvi Medin, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, México D.F., Siglo XXI, 1976 y Mario Ojeda, *Alcances y límites de la política exterior de México*, México D.F., El Colegio de México, 1976.

- [9] Véase a propósito de lo que decimos los volúmenes coordinados por Raúl Trejo, *El Nacional en la historia de México*, México D.F., ed. El Nacional, 1989-1992.
- [10] Cosío Villegas (1986) ha dado una pormenorizada crónica de esta fundación en el cap. "Décimo tramo" de sus *Memorias*.
- [11] A propósito de la labor desarrollada por estas instituciones, véase:
- Alatorre, A., "Alfonso Reyes y El Colegio de México", *Diálogos*, nº 2, México D.F., marzo-abril, 1970.
  - Lida, Clara E., *La Casa de España en México*, México D.F., El Colegio de México, 1988.
  - Lida, Clara E. y Matesanz, J. A., *El Colegio de México: Una hazaña cultural. 1940-1962*, México D.F., El Colegio de México, 1990.
  - Vázquez, J. Z., *El Colegio de México. Años de expansión e institución. 1961-1990*, México D.F., El Colegio de México, 1990.

El papel de puente cultural que jugó Alfonso Reyes ha sido analizado por Arturo Souto Alabarce. Vid. "Reyes y los escritores españoles trasterrados en México", en *Alfonso Reyes. Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, México D.F., UNAM, 1981.

- [12] Lida, Clara E., "Del destierro a la morada", en J. M. Naharro-Calderón (1991: 76-80).

- [13] Entrevista en el programa *Nosotros, los refugiados*, serie de 5 capítulos para televisión producida por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, México, 1991. Producida por Marta de la Lama, con guión de Felipe de la Lama y J. A. Mate sanz.
- [14] Comentando las consecuencias de esta expulsión, Antonio Alatorre cita las palabras de Larrea recordando que a Emilio Prados "*le bastó sembrarse en esta nueva tierra para sentirse poseído, al margen de su voluntad por un intenso vivir... : había penetrado en otro destino*". Alatorre, A., "Literatura de la emigración republicana española en México", *Boletín de información. Unión de intelectuales españoles*, nº 10, México D.F., año IV, octubre 1959.
- [15] Valente, J. A., "Poesía y exilio", *Diario 16* (Culturas), Madrid, nº 406, 4 de agosto 1993, pp. I-III.
- [16] En el curso de nuestro trabajo recogimos algún testimonio oral sobre el Servicio de Espionaje de la República (dirigido por el antiguo general de la misma, Santiago Garcés), que ejerció un cierto control de información sobre las actividades de los exiliados.
- [17] Esta resolución viene a conectar con las palabras pronunciadas en Valencia muchos años después por su amigo Stephen Spender (a quien por cierto Prados dedicará un poema en su último libro), a propósito de la tentación dogmática en la que cayeron algunos intelectuales de izquierdas: "*Muchos de ellos se convirtieron en ideólogos marxistas. No pretendo que esto sea entendido como una crítica de sus posiciones políticas; pretendo indicar su efecto desastroso sobre el concepto de intelectual*". Comunicación en el *Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas. 50 años después*, vol. I, Valencia, Generalitat Valenciana, 1989, p. 53.
- [18] Eduardo Blanquel, "La revolución mexicana (1910-1952)" en *Historia mínima de México*, México D.F., FCE, 1983 (7ª reimp.), p. 152.
- [19] Véase los ya citados volúmenes de *El Nacional en la historia de México*. Los escritores Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska han dado una crónica pormenorizada (en la que se mezclan denuncia y humor crítico) de la vida cotidiana de la ciudad entre 1930 y 1980 en varios de sus libros. Vid. Monsiváis, C., *Amor perdido*, México D.F., Era, 1977 y *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, id., 1980. Consúltense igualmente los volúmenes de Mª Luisa Amador y Jorge Ayala dedicados al cine, *Cartelera cinematográfica (1940-1949)*, México D.F., UNAM, 1982 y *Cartelera cinematográfica (1950-1959)*, id., 1985. A la cultura popular del México de esos años han dedicado también múltiples crónicas los escritores de origen español Paco Ignacio Taibo I y II.
- [20] Conf. *Don Lindo de Almería*. José Bergamín, ed. y prólogo de Nigel Dennis, Valencia, Pretextos, 1988, pp. 52-56.
- [21] Blanco Aguinaga recoge en la bibliografía de las *Poesías Completas* del autor los siguientes poemas publicados durante la guerra en revistas americanas:
- "Perdida infancia", *Claridad*, XVII, nº329, Buenos Aires, 1938.

- "Tres cantos en el destierro", *Revista americana de Buenos Aires*, LXXIII, Buenos Aires, 1938, pp. 64-70.
  - "Carta perdida a un amigo de la Brigada Internacional", *Mediodía*, III, n° 74, La Habana, 1938, p. 9.
  - "Primavera en rumbo", *Mediodía*, 10 de octubre 1938, p. 6. No recogido en *PPCC*.
- [22] Vid. J. J. Tablada, *Muestrario*, selección y nota de Guillermo Sheridan, Málaga, Newman/Poesía, 1993. Sheridan es también autor de un interesante parangón entre las revistas literarias españolas y mexicanas de los años 20. *Conf.* su artículo "Revistas de dos orillas" (ponencia leída en la sesión inaugural de la "Cátedra Generación del 27", Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1990).
- [23] Vid. *Poesía en movimiento*, selección y notas de O. Paz, A. Chumacero, J. E. Pacheco y H. Aridjis, prólogo de O. Paz, México D.F., Siglo XXI, 1990 (21ª ed.), p. 426.
- [24] A propósito de Maples Arce, véase la reed. de su libro *Vrbe*, ed. y nota de Francisco Chica, Málaga, Newman/Poesía, 1992. Sobre el estridentismo y su repercusión en la poesía y el arte latinoamericanos, pueden consultarse las dos monografías de Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México D.F., INBA, 1970 y *El estridentismo: México 1921-1927*, id., Colección Monografías de Arte, 1985. Igualmente los recientes artículos de Omar González, "El *Café de Nadie* y otras citas citables" (I, II y III), Suplemento de *Unomásuno*, México D.F., n° 781, (19-IX-1992), p. 2; n° 782, (26-IX-1992), p. 4; y n° 783, (3-X-1992), pp. 6-7. Arqueles Vela, uno de los miembros del movimiento, ofrece una curiosa crónica del mismo en su libro de relatos *El Café de Nadie*, México D.F., Lecturas Mexicanas, 1990.
- [25] Manuel Durán llevó a cabo una temprana valoración de la misma en su *Antología de la revista Contemporáneos*, México D.F., FCE, 1973. Un panorama general de las revistas de la época puede verse en *VVAA, Las revistas literarias de México* (2 vols.), México D.F., INBA, 1966. Para el caso concreto de *Contemporáneos* véase ahora el libro de Guillermo Sheridan (1985).
- [26] Véase su "Presentación" a la reed. de la Antología de Cuesta, 1985: 28.
- [27] Monsiváis, C., "Prólogo", *La poesía mexicana del siglo XX (Antología)*, México D.F., Empresas Editoriales S. A., 1966, pp. 32-34.
- [28] La relación completa de las colaboraciones españolas en la revista mexicana es como sigue: Alberti, dos poemas y traducción de Supervielle (XI, 177), Altolaguirre, reseña sobre el pintor Manuel Rodríguez Lozano (X, 81), Manuel Azaña, ensayo sobre Estébanez Calderón y Valera (V, 296 y 339), Dalí, ilustraciones (VII, 17), Gerardo Diego, "Fábula de Equis y Zeda" (VI, 97), Enrique Díez-Cane-do, traducción de la tragedia *Los fieles* de John Masefield (V, 245 y 354), Sebastián

Gasch, reseña sobre Dalí (VII, 90), J. M<sup>a</sup>Hinojosa, poemas (III-IV, 309-313), Benjamín Jarnés, prosas (II, 305/V, 69/VII, 66/VIII, 146), León Felipe, poema y dos traducciones (VIII, 36/IX, 132/XI, 31), Joan Miró, ilustraciones (VII, 148), Picasso, ilustración (V, 66). Neruda colabora con tres poemas (X, 32/XI, 136). Según nos indica James Valender, muchas de ellas fueron tomadas de *La gaceta literaria*. El pintor español residente en México Gabriel García Maroto, que también colabora con reseñas e ilustraciones, fue el diseñador de la publicación, tomando como modelo la *Revista de Occidente*. Citamos por *Contemporáneos*, (vol. I-XI), edición facsímil, México D.F., FCE, 1981.

- [29] En la revista se reseñan los siguientes libros de autores españoles: Bergamín, *Enemigo que huye* (I: 92), Juan Chabás, *Puerto de Sonilva* (I: 334-336), Aleixandre, *Ambito* (II: 98), Juan de la Encina, *Goya en zig zag* (II: 101), Lorca, *Romancero gitano* (II: 104), Moreno Villa, *Pruebas de Nueva York* (II: 397-402), Salinas, *Seguro azar* (III: 185-186), Jarnés, *Paula y Paulita* (V: 68-69), A. Espina, *Luna de copas* (V: 157-159), Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (IX: 152-162). Aparecen también reseñas generales a obras de Hinojosa, Arconada, Guillén y Alberti.
- [30] Los poemas a los que nos referimos ("Nunca más", "Quisiera huir" y "Como piedra olvidada") forman parte de *Andando, andando por el mundo*, y se publicaron en el n<sup>o</sup> 3 de la revista *Poesía*, México D.F., mayo 1938, pp. 9-14.

La postura de Paz queda bastante más suavizada años después. Véase lo que dice en "La Generación del 27 y el grupo de Contemporáneos", incluido en *Más allá de Litoral* (Enrique Hülsz Piccone y Manuel Ulacia, editores) UNAM, 1994, págs 15-19.

- [31] Véase también el libro de Juan Somolinos Palencia *El surrealismo en la pintura mexicana*, México D.F., Arte Ediciones, 1973. Una visión más actualizada ofrece el catálogo de la exposición *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Madrid, Turner, 1989.
- [32] Debemos la información a nuestro amigo Joel Caraso. Según nos dice encontró la noticia en la Hemeroteca del Distrito Federal, pero no precisa la fuente concreta.
- [33] Cf. "Freudismo, surrealismo, metafísica, su absorción en México", catálogo de la exposición *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, México D.F., INBA, 1991, p. 118.
- [34] Florit, E., "Emilio Prados. *Memoria del olvido* (Poesía)", *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, VII, 1941.
- [35] Emilio Prados, *Memoria del olvido*, México D.F., Lecturas Mexicanas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. El libro figuraba como única publicación de Prados en el Catálogo que editó el Centro Republicano Español en México con motivo de la Exposición sobre el destierro español que se celebró en septiembre de 1942.

En la biblioteca del Instituto Luis Vives hay todavía bastantes ejemplares de la edición de Séneca. Queremos agradecer aquí a la dirección del mismo, y en concreto a la profesora M<sup>a</sup> Luisa Gally, el regalo de uno de estos ejemplares.

- [36] Para calibrar lo que significaba esta cantidad, recordemos que el alquiler de una casa céntrica valía entonces entre 50 y 60 pesos. La jurista D<sup>a</sup> Aurora Arnáiz Amigo, me dice que 100 pesos de 1940 daban para cubrir decorosamente las necesidades de una persona (ella y su marido hacían sus gastos domésticos con 80 pesos al mes).
- [37] Díez-Canedo, E., "La luz del mediodía", *El Sol*, Madrid, 11-III-1927. Las fuentes francesas de su labor como tipógrafo ya quedaron de relieve en las peticiones hechas al librero Sánchez Cuesta.
- [38] Véase lo que dice sobre Landsberg G. Sheridan, "Vista desde El Barandal", *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, México D.F., Nueva Época, n<sup>o</sup> 240 (diciembre 1990), pp. 37-38.
- [39] Manejamos esta segunda edición de la antología. Editorial Trillas, México D.F., 1986 (reimpr. 1988). Aunque respeta en todo la primera, actualiza las notas bibliográficas y añade los retratos de los poetas seleccionados.
- [40] A propósito de las actividades desarrolladas por el centro véase el libro publicado con motivo de su cincuenta aniversario *Instituto Luis Vives. Colegio español de México, 1939-1989*, México D.F., Embajada de España en México, 1989. Pueden consultarse también las siguientes publicaciones: *Cultural creations of the Comité Técnico de ayuda a los españoles en México (The technical Commuttee of help to Spaniards in México)*, México D.F., 1940 (s. p.); Juan José Reyes, "Escuelas, maestros y pedagogos", en *El exilio español en México, 1939-1982*, México D.F., FCE, pp. 177-203.
- [41] Landa desarrolló en el exilio una importantísima labor pedagógica y humanista, que continuaba en México el trabajo de la Institución. Sus obras más representativas de este periodo son: *Luis Vives, Giner visto por Galdós, Unamuno, A. Machado, J. R. Jiménez, Alfonso Reyes, etc., Sobre Francisco Giner; con una carta inédita, Don Vasco de Quiroga, Manuel Bartolomé Cossío (1858-1935). Cartas inéditas, necrológicas y otros escritos*. Fue traductor también de obras como *Historia del pensamiento socialista* de G. D. H. Cole y *Psicología social* de Luther L. Bernard.
- [42] Arquitecto y pintor, Jesús Martí había trabajado en España para el gobierno de la República, contribuyendo en la guerra a la salvación de las obras del Museo del Prado. En México Moreno Villa valora con entusiasmo la obra de este pintor que va del realismo al expresionismo y la abstracción. En 1970 el Palacio de Bellas Artes de México le dedicó una exposición antológica. De él es también otro retrato de Prados que figura en la colección de Clotilde Martí, actualmente propiedad de la Sra Gloria Reyes (Cuernavaca).

Prados fue retratado por la mayoría de los pintores españoles del exilio. Aparte de éste pudimos localizar los siguientes retratos del poeta: Miguel Prieto

(propiedad de Miguel Prados), Roberto Fernández Balbuena (propiedad de la familia Sala Roig), Antonio Rodríguez Luna (en paradero desconocido, se conserva foto en caja 4 de "Papers"), Arturo Souto (colección de Arturo Souto Alabarce), Ramón Pontones (colección Josefina Oliva de Coll). Este último es autor también de varios bocetos y *gouaches* sobre la figura del escritor, realizados en los primeros años 50. Agradecemos la copia que nos facilitó de los mismos. Pontones, que había conocido a Prados en los últimos años de la guerra española, siguió manteniendo amistad con él en México.

Para una visión de conjunto de la labor de estos artistas véase el artículo de Manuel Ulacia "Los pintores del exilio español en México", Catálogo del *50 Aniversario de exilio español en México. Obra Plástica*, Museo de San Carlos, México D.F., 1989.

- [43] El Diario se conserva en el archivo de Odón de Buen. Agradecemos a su viuda, Sra. Ruth Rodríguez de Buen, el habernos permitido consultar estos documentos.
- [44] Manuscrito en el Archivo Paco Sala-Mercedes Roig, México D.F. Sin fecha, pero redactado entre 1944 y 1947.
- [45] "Poesía, mística y filosofía. Debate en torno a San Juan de la Cruz", *El hijo pródigo*, n° 3, México D.F., junio, 1943, pp. 135-144.
- [46] Emilio Prados, "Amor", *La Verónica*, n° 6, La Habana, 30 de noviembre, 1942, pp. 178-179.
- [47] Gabriel Vargas Lozano hace una exposición sucinta de la obra de estos filósofos en "Cincuenta años del exilio español: La filosofía", en *Omnia*, n° 17, México D.F., diciembre de 1989, pp. 9-16.
- [48] Enrique de Rivas, "La alegría de Emilio Prados", *Litoral*, n° 100-101-102, Málaga, 1981, pp. 173-176.

## Capítulo 2. *Las raíces del Verbo*

### 2.1. PRIMER CICLO POÉTICO

*"La mejor parte de la humanidad dentro de nosotros guarda silencio"*

G. Steiner

Desde su llegada a México Prados participa con más o menos asiduidad en los distintos órganos literarios del país. La primera década del exilio se caracteriza por una floración continua de revistas poéticas de gran relieve. Fundadas por mexicanos (*Taller, Rueca, Cuadernos Americanos, El hijo pródigo, Letras de México*) o por españoles (*España peregrina, Romance, Litoral, El pasajero, Las Españas, Ultramar, Tierra Nueva*), en ellas confluye hermanada una nueva y espléndida generación hispano-mexicana, como ha hecho ver Luis Mario Schneider<sup>[1]</sup>. Si analizamos detalladamente las colaboraciones de Prados en sus páginas (o en las de otras revistas latinoamericanas que también publican textos suyos)<sup>[2]</sup>, vemos cómo los ecos de su voz española, que sigue dando a conocer en los primeros años, van siendo sustituidos por el nuevo impulso creador en el que comienza a arraigar su poesía. Su "bitácora anímica" (en acertada expresión de Arturo Souto Alabarce) va tejiendo los hilos de un mundo que no tardará en manifestarse. Por estos años aparecen dos importantes antologías en el ámbito hispanoamericano que recogen su



obra. La primera de ellas es la *Antología de la poesía española contemporánea* de Juan José Domenchina, publicada en 1941 en la editorial Atlante de México. Poco conocida entre nosotros, toda ella está concebida, según puede advertirse en la selección y en su sustancioso prólogo, como personal ajuste de cuentas y contestación a la antología generacional de Diego. Los poemas de Prados que incluye pertenecen a sus primeros libros españoles. José Ricardo Morales es el autor de *Poetas en el destierro*, publicada en 1943 en Chile, en las cuidadas ediciones de "Cruz del Sur". En sus páginas ofrece una visión esencial y coherente de la poesía española en el exilio. En la nota que coloca al frente de los poemas de Prados (extraídos todos ellos de *Memoria del olvido*) considera la subjetividad y el ensimismamiento como objetos centrales de una poética "*que lleva el ritmo de su sangre, por cuyas galerías, corriente arriba, se hunde en el adentro de la noche humana*".

El libro *Mínima muerte* (1944), publicado en la colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica, desarrolla en profundidad el tema iniciado en el anterior. Constituye todo él un manifiesto (véase sobre todo su primer poema) de la fecunda soledad ("*A ti yo vivo atado, invisible y activo*") en la que indaga. En ello insiste la reseña que Francisco Giner de los Ríos hace al libro: "*Siempre que vemos a Emilio Prados -y el encuentro es ahora frecuente- parece que nos llega de la soledad, que se nos va luego -braceando su despedida para darle más aire de tal- a su soledad*"<sup>[3]</sup>. También el poeta chileno Miguel Arteche, en una reseña de este y su anterior libro, subrayaba el mismo sentimiento<sup>[4]</sup>. En efecto, ronda por todas partes en estas páginas la idea de que sólo la muerte, la liberación de su cuerpo anterior, puede conducirlo a su verdadero destino: un destino que se nos presenta como nueva presencia y como encarnación trascendente de la palabra poética:

*"Tenga valor la carne que se desgrana herida,  
pues su fuga prepara la próxima presencia,  
igual que en el olvido prepara la memoria  
la forma insospechada de la verdad más pura"*

De las cenizas de su palabra/cuerpo anterior, debe nacer "*el hombre nuevo*", intérprete de una visión distinta de lo humano. Entretanto lo que nos envuelve es un acentuado quietismo, cuya única propuesta es la **meditación**, el **olvido** y la **introspección**. Sintomáticas son las citas de San Juan de la Cruz y Juan Ramón, que abren las dos partes del libro;

ambas vienen a confirmar los términos anuladores de su propuesta. Recordemos que Juan Ramón había sido su introductor a la poesía en las conversaciones que mantienen en la Pequeña Residencia, y que su escritura se coloca con frecuencia en los límites de la experiencia mística: "*El poeta -afirma en alguna ocasión- no debiera escribir, puesto que su mundo, lo inefable, le condena al silencio*".

Comienza a desarrollar aquí un tipo de pensamiento que bordea las concepciones de la filosofía oriental y en el que hundían sus raíces también los presocráticos. Lo que advertimos ahora es la negación del racionalismo como única fuente de conocimiento: la linealidad de la historia queda sustituida por el círculo concéntrico de un presente en el que late una verdad todavía escondida. Sólo el sueño y el olvido pueden ponernos en contacto con esa región del ser absoluto que los místicos orientales llaman la nada. El sueño, como conciencia profunda, se asimila a la nada mística, que no es la negación absoluta, la muerte de todo, sino la indiferenciación, es decir, la carencia de oposiciones y contrastes (Cirlot, 1981: 321). Incapaz de definir la nueva realidad en términos de ortodoxia religiosa, el lenguaje autorreferencial del poeta raya continuamente en un juego de paradojas y analogías que recuerdan de cerca la expresión calderoniana. La vana retórica del místico (anáforas, antítesis, suspensiones) no es sino expresión del vacío, la nada que acecha en torno a esa voz trascendente que se busca.

El inmanentismo que se deduce de aquí queda representado en el tema de **la rosa**, repetido obsesivamente en la segunda parte del libro: "*¡En todo está! ¡por todo va la rosa /perenne y fiel en dar su fugaz símbolo /al clamor de lo eterno!*". Símbolo de la finalidad, del logro absoluto y de la perfección, nos recuerda también al de lo imposible representado por la rosa azul de su admirado Novalis. La rosa aparece aquí como un mandala o *imago mundi*, emblema básico de concentración espiritual, en torno al cual se desarrolla la idea de centro, de integración suprema en la que se proyecta la situación psíquica del escritor. Punto metafísico e irradiante de energía primordial, en ella se sintetiza el profundo dualismo (variedad y unidad, diferenciación y unificación, exterioridad e interioridad) que marca el pensamiento de Prados desde sus comienzos. Por esta vía integradora, en la que confluyen Oriente y Occidente, su poesía va a desembocar en ese "estado de gracia" final en el que la palabra deja de ser traducción para convertirse en flujo original del universo. La experiencia no andaba lejos de la propuesta del Maestro Eckhart, citada por

J. A. Valente (1991: 90): "*Sal totalmente de ti por amor de Dios, y Dios saldrá totalmente de sí por amor de ti. Y lo que después de ambas salidas queda es la unidad simple*".

A propósito del libro que comentamos, primer paso decisivo en la andadura espiritual del poeta, hemos de citar de nuevo el nombre de Gallegos Rocafull. Canónigo de la catedral de Córdoba, la unión de su ortodoxia religiosa con un profundo alineamiento democrático, le valió la condena del exilio. Compañero de Prados en Séneca, el poeta mantuvo una estrecha amistad con él, atraído por la conjunción de compromiso y espiritualidad que le acompañaban. En su figura encontraba una de esas personalidades afines a las que se entregaba con facilidad. Profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México y brillante orador en el púlpito, sus escritos (véase el libro *La agonía de un mundo* publicado por Séneca) reflejan un riguroso estilo intelectual que compagina sabiduría teológica y filosófica con un excepcional conocimiento de los clásicos. Su crítica a la cultura contemporánea viene envuelta siempre en un peculiar tono de esperanza: "*Hoy por hoy predomina ese hombre irreligioso y ametafísico de que habla Spengler [...] Esperemos con Berdiaief que cuando el mundo se le erice de dificultades y las estrecheces de la vida le impongan una ascética renunciación a los éxitos fáciles, la austeridad temple de nuevo su espíritu y cobre alientos para lanzarse, en la luz reconquistada, a una «segunda navegación»*" (1949: 220).

No cabe duda de que su interpretación de San Juan de la Cruz, recogida en la introducción que hace a las *Obras completas*, y las frecuentes charlas que mantiene con su amigo (esas interminables pláticas en las anchas aceras del Paseo de la Reforma), influyeron notablemente en la evolución del mundo poético de Prados. Según apunta Manuel Andújar (1986: 143-146), Gallegos revivía en su análisis el proceso anímico que le llevó al santo a verter su experiencia vital a términos líricos, planteándolo desde una clara visión de contemporaneidad, que insertaba su espiritualidad en la atmósfera y el desgarrado estado de conciencia de nuestra época. Mostraba un modelo que, tras el fracaso del compromiso político directo, venía a ofrecer una ruta más segura al deseo totalizador y religioso por el que siempre había transitado la poesía pradiana. Además, la estrecha relación de dependencia que establecía su interpretación entre la reflexión intelectual contenida en los Comentarios y su formalización poética, constituirá también el mecanismo a partir del cual se genere la obra de Prados: no hay distancia entre poesía y pensamiento,

interactúan en un todo inseparable. Andújar señala de paso que "el *inquirir y vibrar*" de San Juan del que nos habla Gallegos, "*pone de relieve, a contraluz, una visión probablemente emparentada con el budismo zen, y de ahí su fuerza de universalidad*". Las esclarecedoras palabras de Gallegos Rocafull, citadas en el artículo que comentamos, desentrañan la poética que subyace en *Mínima muerte*:

*"Es difícil formar cabal idea del trabajo que ha de realizar el alma hasta convertirse toda ella en simple espejo, en que se reflejen pasivamente un amor y un conocimiento que están en ella sin haberlos ella producido. Al explicarlo, San Juan de la Cruz insiste sobre todo en la necesidad de negarse a sí mismo, de vaciarse de ideas, recuerdos o apetitos para que Dios haga su obra. Es un esfuerzo ininterrumpido, pero de signo negativo, porque toda la acción es no hacer, como corresponde al efecto que se persigue, la divinización del alma, que es obra divina y no humana. La inteligencia, la memoria y la voluntad -las tres potencias de que continuamente nos habla-, tensas siempre por el vigilante afán de no entorpecer la obra de Dios, tienen, sin embargo que renunciar a su propia actividad, no entender, ni recordar, ni querer, y así se disponen a que Dios actualice su potencia sobrenatural pasiva, esa capacidad de divinización que Dios les ha infundido"*

Menos ortodoxo que Gallegos sin duda, encontramos aquí las claves que ayudan a descifrar la negación y la espera que Prados repite una y otra vez en su libro:

*"Sí, seguiré aguardando, porque yo sé que vivo  
frente a frente a un espejo y un espejo no engaña.  
Terminaré su luna y cuando ya no existan  
las aguas de sus ríos, veré a Dios cara a cara"*

Su laicismo queda ya empañado por una activa religiosidad interior que lo conduce a esa radical mística de lo humano en la que culmina su obra. Recordemos finalmente que por esas fechas Gallegos estaba dando a conocer sus traducciones de Séneca: *Tratados morales* (1944-46), *Consolaciones* (1948) y *Cartas morales* (1951-53). En 1943 aparecía en Ediciones del Valle de México, y al cuidado de Prados, su libro *La allendidad cristiana*.

Por lo que respecta a la forma hay que decir que con *Mínima muerte* se inicia la denodada lucha con el lenguaje que le permita transmitir los términos absolutos de su experiencia. Abandonada a su propia suerte, la palabra exterior no es más que un trámite que espera ser fecundado una vez logre liberarse de la percepción falsa del ser: "*sobre esta blanca página /sobre esta blanca ausencia tendida en mi memoria [...] /tal vez llegue a mi nombre*". En rigor el poeta trata de perder su palabra, como trata de perderse a sí mismo, a través de un creciente proceso de deconstrucción del sentido; aventura que recuerda de cerca las palabras de San Pablo (referencia obligada en su poesía) citadas por Mircea Eliade (1983, III: 208): "*Con cuerpo o sin cuerpo, ¿qué sé yo?. Lo cierto es que ese hombre fue arrebatado al paraíso y oyó palabras arcanas, que un hombre no es capaz de repetir*". La operación no tenía más que dos salidas: el silencio o la disponibilidad para recibir una voz que no era la suya. Así lo confiesa el autor:

*"Puesto que lo quiere Dios,  
solo me importa  
qué digo,  
pero no  
cómo lo digo:  
digo lo que quiere Dios"*

Opta por la segunda, y de ahí el aire de angustiosa incertidumbre que rodea a su palabra naciente, inmersa en el clima de negación al que apuntan las sutras budistas: "*La forma es el vacío; el vacío es la forma*". La necesidad de "desnacer" se traduce en una lengua que reitera su voluntad de concentración a base de repeticiones y tautologías. Iniciaba así esa larga noche de la palabra que se cierne sobre su obra. *Mínima muerte* refleja los términos de una aniquilación, de un vacío, en el que se atisba ("*¡Una rosa florece en la Nada!*") el germen de la voz transpersonal que se busca.

Entre los libros que Prados guardaba en su biblioteca figuran algunos que nos ponen en la pista de las lecturas que fueron conformando el cambio que inicia ahora su obra. Nos referimos en concreto al breviario del pensamiento místico de Plotino traducido y anotado por García Bacca bajo el título *Presencia y experiencia de Dios*. La edición, publicada en Séneca en 1942, había sido cuidada por el poeta y conserva los subrayados y notas que él mismo puso al texto mientras leía. El libro constituyó una de sus guías espiri-

tuales en el proceso de creciente ascetismo que lo lleva a tratar de liberarse de todo lo material, incluidas las tentaciones del cuerpo físico.

*"Y cuando tal alma -en palabras del filósofo neoplatónico- nota que las bellezas de acá abajo se le escurren de las manos, ya sabía de antemano que tal belleza es solo corriente superficial que de otra parte les viene; y hacia Allá se siente arrebatada, con atrevida seguridad de hallar a El que ama [...] Entonces, por cierto, ve todo lo bello, y los seres en su auténtica verdad [...] Porque no es posible ni contemplar ni armonizar con Aquel, mientras guarde el alma cualquier otra cosa que esté siendo, de cualquier manera, objeto de su actividad. Es preciso, por el contrario, que no tenga nada, absolutamente nada, entre manos: ni cosas malas, ni siquiera buenas, para que así pueda recibir ella sola a Él Solo. Cuando, por dichosa ventura [el subrayado es de Prados] dé el alma en Él, y venga Él hacia ella [...], contemplará entonces en sí misma la súbita aparición de Aquél en ella [...] Y mientras tal presencia [...] dure, no siente ya su cuerpo; ni siquiera siente si está en cuerpo [...] No se le oculta que está bien, mientras en tal bienaventurado estado se halla; ni dirá que proviene de sobreexcitaciones corporales, sino de que, cuando tal dichosa suerte le sobreviene, está renaciéndose a su prístina naturaleza [...] Y lo que antes era objeto habrá, de esta manera, llegado a ser la vista misma, quedando todos los demás objetos sumidos en el olvido"*

En esa situación **contemplador** y **contemplado** vienen a fundirse en uno, "porque, ¿cómo decir que lo visto es **diverso** del vidente, ya que, mientras el vidente lo estaba viendo, no lo veía como **diverso** sino como **unido** con el vidente? [...] No son dos sino uno mismo el vidente y lo visto". El afán, presente siempre en la poética pradiana, de acortar distancias entre sujeto y objeto, encuentra aquí una apoyatura esencial. Su escritura última no será sino un denodado esfuerzo por alcanzar el estado unitario que le permita "*percibir desde dentro*" de la experiencia mística. En este camino, la purificación es un paso fundamental, ya que sólo a través de ella puede llegarse a la captación del ser eterno y uno rescatado de la dispersión y el tiempo.

Por encima de los aciertos y fracasos en los que se mueve tan personal experiencia, lo que nos interesa hacer ver es que esta apertura colocaba al poeta fuera del concepto habitual de creación, y muy próximo a las tentativas en las que se mueve una importante parcela de la filosofía y la creación contemporáneas. Sólo conectándola con ellas podremos calibrar lo que supone su esfuerzo dentro del contexto de la poesía hispánica. A pesar de la oscuridad a la que se ve condenada, la línea que inicia ahora su obra obedece a una clara decisión que no puede interpretarse, como se ha hecho hasta aquí, en términos de una extraña deriva personal provocada por la nostalgia y la soledad del exilio. Por el contrario, se nos presenta como un todo coherente y orgánico en el que culmina, a través de un sorprendente dinamismo de la palabra poética, la trascendencia metafísica a la que siempre había tendido esta escritura. Se totaliza ahora lo vislumbrado por su obra anterior: la anulación del binomio sujeto-objeto, la fusión entre lo propio y lo ajeno, la percepción de su propia unidad en la unidad del ser del universo. El denso juego de interrelaciones que logra establecer entre poesía, pensamiento y lenguaje, hacen de esta etapa la parte más importante de su obra. Sin embargo, Prados era consciente (y sufrirá por ello) de que su hermetismo interfería la voluntad de entrega de la que partía su impulso; inevitablemente esta obra restringía el círculo de sus lectores. Así parece aceptarlo en el poema que cierra el libro: "*Sólo recoja mi voz/el que, al desnudar el viento, /conozca el cuerpo de Dios*".

Pero no podremos entender la atmósfera en que nos envuelven sus últimos libros si no explicitamos la experiencia viva de la que nacen. La aparente dificultad de su palabra no es sino la traducción literal del fondo de humanidad en el que arraiga, que no es otro que el que le proporciona su relación diaria, siempre buscada, con los sectores más desprotegidos y "negados" (por utilizar una expresión consagrada por el libro de Guillermo Bonfil, 1987) de la sociedad mexicana. Su mística está íntimamente unida con esa experiencia de lo concreto que vuelve a mostrarnos de nuevo la cara de un compromiso, ya claramente religioso, con el prójimo. La capacidad innata para la compasión ante el dolor ajeno llega aquí a su punto más alto. Su propia trayectoria lo lleva a identificarse con la desposesión de los seres que le rodean. "*La historia de México* -señala Octavio Paz (1990)- *es la del hombre que busca su filiación, su origen [...] Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo* (pp. 18-19). *Toda la historia de México [...] puede*

verse como una búsqueda de nosotros mismos, deformados o enmascarados por instituciones extrañas, y de una Forma que nos exprese (p. 148)". Estas, y no otras, son las claves que permiten entender su aventura última y la búsqueda por encontrar una forma para expresarla.

En estos últimos años, Prados se encarga, junto con Rubén Landa de la educación del grupo de niños españoles llegados a México a raíz de la guerra civil. En efecto, el 18 de mayo de 1937 el *Nacional* daba cuenta del embarque hacia el país de 460 niños españoles de edades comprendidas entre los 8 y los 17 años, muchos de ellos huérfanos: "*México los acoge para encargarse totalmente de su sostenimiento y educación, cooperando de tal manera a aliviar, aunque sea en mínima parte, una de las consecuencias más lamentables de la tragedia*". Acogidos por voluntad política, la suerte de estos niños iba a constituir uno de los capítulos más conmovedores, y desconocidos, del exilio. Entre ellos iban 29 niños de Málaga, desamparados tras la caída de la ciudad en 1937<sup>[5]</sup>. Llegaron a bordo del trasatlántico "Méxique" al puerto de Veracruz y fueron trasladados, en junio de ese año, a Morelia para ser alojados en la Escuela Industrial México-España: desde entonces se les conocería como "*los niños de Morelia*". Recordemos que ese mismo año, alarmado por la masacre de víctimas inocentes que las tropas franquistas habían ocasionado en Málaga, Prados publica en España un artículo de tonos contundentes en el que llamaba a la evacuación de las mujeres y población juvenil en las áreas de más peligro<sup>[6]</sup>. El gobierno de la República acabará enviando varias expediciones de estos niños a la Unión Soviética, Francia, Bélgica, Inglaterra y México. Esta participación explica que años después el poeta se preocupe por su suerte en México. Como señala Valender (1992, b), que ha dado a conocer el texto que comentamos, "*entre el poeta del exilio y el poeta de la guerra [...] hay una clara línea de continuidad. La actividad política desaparece, pero se mantiene incólume el mismo compromiso moral*" (p. 1003).

La llegada a México de este grupo de niños se incardina en el contexto de la campaña de "educación socialista" emprendida por el gobierno de Cárdenas (Vera Foulkes, 1953) que fue fuertemente contestada por la iglesia y por algunos sectores conservadores que lo acusaron de eliminar la enseñanza de la religión y las buenas costumbres en la escuela. Dolores Pla Brugat (1985) ha estudiado detenidamente los pormenores de este doloroso episodio del exilio. Algunos años después de su llegada, la inadaptación y la



rebeldía hizo fracasar el proyecto educativo, y muchos de ellos comienzan a abandonar la Escuela de Morelia para acabar siendo adoptados por algunas familias mexicanas y españolas, o bien deambulando en la más absoluta desprotección (algunos llegaron a morir) por las calles del Distrito Federal. Según la citada fuente, "*en un momento determinado muchos [...] estaban en la Ciudad de México y fuera de todo control [...] Los muchachos, sin un proyecto claro de ningún tipo, se dedicaban a cambiar continuamente de trabajo y a intercalar entre empleo y empleo, periodos de vagancia*". El testimonio que nos ofrece de uno de ellos explica bien a las claras cuál era la situación real del grupo: "*Me fui a vagar [...] y pasé mucha necesidad, mucha, mucha hambre [...] Llegué [...] a pasar la noche en un banco de la Alameda [...]. Cuando hacía frío, estaba amaneciendo, me iba a unos billares abiertos toda la noche, y me sentaba en una butaca a ver cómo jugaban al billar, pero por lo menos ahí estaba caliente [...]. En aquel entonces había un grupo bastante grande de nosotros que no teníamos ni qué hacer, ni dónde ir, ni dónde dormir, ni dónde comer, absolutamente nada, estábamos completamente dejados de la mano de Dios [...] Seríamos 30 ó 40. Vivíamos a salto de mata"*<sup>[7]</sup> (p. 111). Juan Rejano (1945: 123-125) nos ha dejado un estremecedor testimonio de esa hiriente realidad de los niños abandonados del Distrito Federal.

Tratando de remediar la situación extrema en la que están se funda en el Distrito el Internado España-México nº 2. En 1942 se crea el Patronato Pro Niños Españoles, integrado por Diego Martínez Barrio, Mariano Ruiz Funes, Pedro Carrasco, Joaquín Xirau, Emilio Prados y Rubén Landa, a la vez que se fundan seis Casas Hogar dirigidas por refugiados, entre ellos Fernando Giner de los Ríos y Adolfo Sánchez Vázquez. Rubén Landa posibilitó que algunos de ellos siguieran sus estudios en el Luis Vives, pero fue Prados, una vez más, el que se preocupó de su situación personal, enfrentándose a la problemática humana que comportaba el hecho. No olvidemos la dificultad que suponía el trato con muchos de ellos tras la dura experiencia que habían sufrido. El mismo Sánchez Vázquez se vio obligado a abandonar su cargo ante la imposibilidad de establecer unas mínimas condiciones de trabajo con los jóvenes. Las exigencias del poeta con respecto a un tema en el que había volcado todo su interés, hace que surjan serias disidencias con el Patronato. No está de acuerdo en hacer de esto un problema más del exilio, y denuncia la lentitud y la "oficialidad", con la consecuente carga burocrática, que envuelve al asunto. En su archivo queda copia de la carta, en términos respetuosos pero bastante duros, que

dirige a su amigo Rubén Landa, dándole a conocer su punto de vista y recordándole la responsabilidad que todos tienen en este asunto. En ella insiste en que se trata, ante todo, de un problema que "*buena voluntad y de conciencia justa*", y advierte de la dolorosa falta de confianza que embarga a estos chicos, ante la "*última esperanza*" que habían puesto en el Patronato: "*Su situación, su conversación, su nuevo escepticismo, me duelen hoy más que nunca, pues lo veo quizás sin remedio, y de ello me siento sin quererlo totalmente responsable*". Cansado de que no se cubran las necesidades reales, frenadas por la inercia de Ejecutivos y Plenos, y de que no se escuche su voz, decide actuar por su cuenta, renunciando "*a un puesto que, la verdad, nunca he considerado que debía tener dentro del Patronato*"<sup>[8]</sup>.

No es ninguna casualidad que poco después Luis Buñuel recogiera los ecos de este problema en *Los olvidados* (1950). La escena en la que internan a uno de los protagonistas en la Escuela-Granja, en la que tratan de reeducarlo unos maestros cargados de buena voluntad "institucionista", parece sacada de los hechos que comentamos. No cabe duda de que en su crónica sobre los niños abandonados en la Ciudad de México, el cineasta aragonés tuvo en cuenta un episodio que debió conocer de cerca por el testimonio personal de los exiliados. Buñuel y Rodolfo Halffter, autor de la banda sonora de la película, vivían en esas fechas en la Colonia Cuahuctémoc y posiblemente hablaron en más de una ocasión del caso con Prados. Lo que es cierto es que el impresionante verismo de sus imágenes reconstruye, mejor que ningún otro documento, el mundo marginal en que se vieron envueltos los niños españoles. Como en el caso del poeta malagueño, la interiorización de lo social hace que el surrealismo de Buñuel en México se cargue de tonos trascendentes para ofrecer una interpretación más desnuda y universal de lo humano.

La implicación de Prados en el caso va más allá de la mera ayuda ocasional, convirtiéndose en sostén y guía que rescata a algunos de ellos de la miseria a la que el destino parecía haberlos condenado. Su compromiso con la desgracia y el abandono se impone de forma determinante en esta ocasión, y si es verdad que, como dice Santiago Genovés, "*nadie entendió la tragedia de los Niños de Morelia como Emilio*"<sup>[9]</sup>, no todos supieron apreciar su compasión en lo que tenía de generosa entrega a las víctimas más inocentes del exilio. Lo cierto es que una vez más su decidida actuación personal, paliaba en lo posible el fracaso de la buena voluntad de los programas políticos. A pesar de la escasez

de medios con que cuenta, a principios de 1942 salva de la calle y recoge (Pla Brugat: 121) en su propia casa a dos de estos niños: Paco Sala Gómez y Cecilio Baro, aunque por informaciones diversas sabemos que alojó también en principio a Miguel Ortega y que ayudó a bastantes otros. Hasta su muerte, seguirá manteniendo amistad con algunos de ellos, como es el caso de Raúl Salazar, y de Francisco González Aramburu, que desarrollaría una importante trayectoria intelectual como escritor y traductor. Los alberga, los alimenta y trata de darles una formación digna asistiendo al Vives, aunque sólo el primero acabará convirtiéndose en su hijo adoptivo, cuya compañía le ayuda a soportar los frecuentes estados de postración en que cae debido a la enfermedad pulmonar crónica que padece. *"En mi estancia de desterrado ya viejecillo -escribe a su madre en 1943- quien me acompaña más es el chiquillo de que os hablé. Huérfano de la guerra y sin nadie aquí que lo guiara, me hice cargo de él [...] En fin, me encontré con un hijo y una compañía cuidadosa [...] sin lo que no sé cómo hubiera soportado mi vida actual"*. En carta a José Luis Cano (1992: 163) se refiere también a él: *"Aun con esta pobreza he logrado criar conmigo, desde chiquito, a un huérfano español [...] Hoy es mi hijo. Ya es un hombre, con un corazón de nobleza y bondad que diariamente me enseña a sostenerme"*. La reciente muerte de Sala<sup>[10]</sup> ha hecho que no podamos contar con su testimonio, recogido por Carlos Blanco y otros, que se extiende hoy en las personas de sus hijas y nietos.

Cecilio Baro Fenón había nacido en Málaga, pero pronto la abandonó para marchar con su familia a Brasil; regresó al proclamarse la República. Al morir su padre, llegó junto con sus tres hermanos, Antonio, Josefa y Carmen, a la Escuela de Morelia<sup>[11]</sup>. Reproducimos aquí parte de una conversación mantenida con él:

*"Hay personas transparentes, diáfanos, que se conocen desde el primer momento; Emilio Prados era de esos. Un caso como el mío pone de manifiesto su magnitud humana. Como no teníamos dónde alojarnos, yo descubrí, por información de otro compañero de Morelia, una casa abandonada en la calle Sor Juana Inés de la Cruz (Colonia de Santa María de la Ribera), y esperaba a la noche para saltar la verja que la rodeaba y poder entrar. Dormíamos allí, en una habitación con el suelo de madera, sin agua, ni mantas, ni nada, y tenía que salir muy temprano para que no me cogiera la policía. Paco Sala, que era dos años menor que yo y que ya vivía en su*

*casa, se enteró y se lo dijo a Emilio. Un día al amanecer vinieron los dos, y cuando Prados vio las condiciones en las que vivíamos comenzó a llorar de indignación; no podía creer que los exiliados y el gobierno mexicano hubieran llegado a ignorar una situación así. Entonces me prepararon una cama en la casa del poeta para que me quedara allí. A partir de ahí conocí quién era este hombre; hay poca gente capaz de hacer una cosa así, y si la hubiera en gran cantidad el mundo sería otra cosa. Era un carácter muy especial, muy comprensivo, pero también muy estricto con lo que no creía justo.*

*Paco y yo comenzamos a trabajar como aprendices en una imprenta que habían puesto los refugiados, y empezamos a salir adelante. El intentó darnos la educación más adecuada para nosotros. Con él había que ser muy recto, veraz, pero a mí me costaba adaptarme a su sentido de la rectitud porque tenía un carácter difícil y estaba acostumbrado a vivir a mi manera. Paco Sala era un gran trabajador, muy constante, una personalidad muy distinta a la mía. Estuve con ellos unos dos años. El apartamento era pequeño, con dos recámaras y una cocina. Lo que nunca me gustó es que Emilio hubiera puesto una crucecita en la cabecera de su cama. Ahí veía yo una deficiencia. A la casa venían algunos escritores y amigos de él, Octavio Paz, Villaurrutia, Juan Soriano, Cernuda, Benito Alazraki... Me fui porque quise hacer estudios para piloto de aviación, pero salió un decreto que impedía ejercer algunos cargos a los extranjeros. Entonces Prados me vuelve a dar la mano y entro en la imprenta de Manuel Altolaguirre. Me dediqué después a la venta de libros y dejé de verlos... Comencé entonces a pintar para ganarme la vida (me firmaba como Varo, por Remedios Varo); un día le enseñé un cuadro a Prados, pero a él no le gustó. Ahora estoy muy interesado en el esoterismo, trabajo en ese tema. Con el paso del tiempo he sentido la necesidad de volver a recuperar un recuerdo que perdura y he vuelto a leer la poesía de Emilio. Por cierto, después de muchos años es la primera vez que me preguntan por él. Es muy probable que ahora esté aquí, en esta mesa, y que nos esté oyendo" (entrevista con Cecilio Baro, 15-IV-1991)*

Lo que nos interesa hacer constar es que episodios como este son el soporte central de la vida de Prados en México. La recatada reserva de su mundo diario hace que apenas conozcamos lo que fue una práctica continua en él. Sólo quienes lo trataron muy de cerca sabían de estas historias. Rubén Landa, uno de ellos, da la crónica de bastantes otros casos en los que se vuelca con una generosidad fuera de lo común. El **aislamiento** del poeta sólo es cierto (y esto también en parte, como estamos viendo) en relación con el mundo oficial del exilio. Después de cumplirse los treinta años de su muerte, la presencia de Prados en México se ramifica en una memoria que abarca a las más diversas categorías de gente, de suerte que se hace difícil el seguimiento de la misma. Tras varios meses de intenso rastreo, hemos podido recoger el testimonio, vivo aún, de muchas personas que lo conocieron. Pero las pistas daban para varios años de trabajo. Nuestro seguimiento nos ha hecho advertir que, más allá de la superficie evidente de sus relaciones, existe un "espacio callado" donde parece desarrollarse su actuación más verdadera. Nos referimos a un amplio sector de gente absolutamente humilde y desconocida que sí pudo comprobar cuál era el mensaje de su palabra, aunque su testimonio haya quedado en el anonimato. Su obra mexicana no es sino la traducción de un permanente estado de diálogo con el ser humano, despojado de cualquier categoría excluyente.

Volcado en un concepto vivo de caridad que trasciende la etiqueta religiosa o social que queramos colocarle, sólo acudiendo al círculo de sus muy allegados (hoy desaparecidos en gran parte), o al testimonio de la gente más insospechada, podemos seguir el rastro de la verdad hecha prójimo que su poesía lucha por entregarnos. Una buena biografía del escritor, si es que esto fuera posible, nos ayudaría a entender el fondo humano en el que ancla su palabra poética. Una palabra que trata de convertirse en portavoz de esa parte esencial y silenciosa del ser de la que habla Steiner (1989: 130): *"El hombre o la mujer más abiertos a las exigencias de lo ético y lo espiritual, son aquellos que guardan silencio"*. Por ese camino su voz se verá asaltada continuamente por los riesgos de la oscuridad y el hermetismo. El problema central de comunicación que advertimos en la poesía pradiana proviene de la necesidad de romper con las mediaciones del lenguaje, para colocarnos ante lo que el crítico denomina *"presencia real"* de las cosas. *"El núcleo de nuestra identidad humana es nada más y nada menos que la tornadiza aprehensión de la presencia, la facticidad y la perceptible sustancialidad radicalmente inexplicables de lo creado. Es; somos. Esta es la rudimentaria gramática de lo insondable"* (ib.: 245). No

hay poética establecida para el que se aferra a su condición elemental de transeúnte; entendida como compromiso moral, la forma que adopte está en correspondencia con la diversidad ilimitada de nuestro encuentro con el otro.

## 2.2. ESENCIALISMO Y DESMATERIALIZACIÓN. EL ENCUENTRO CON LARREA

En 1942 Jesús Silva Herzog funda, en compañía de Juan Larrea, León Felipe y Bernardo Ortiz de Montellano, la revista *Cuadernos Americanos*, "ante la urgencia de enfrentarnos con los problemas que reclamaba la continuidad de la cultura en aquellos años dramáticos de la Segunda Guerra Mundial"<sup>[12]</sup>. Larrea, director y secretario de la misma hasta su marcha a Nueva York en 1949 y posteriormente a la Argentina, hizo de la publicación, con sede en República de Guatemala, 42, uno de los más rigurosos órganos intelectuales del continente. Preocupado por las secuelas dejadas por la guerra de España y por el nuevo orden internacional, la libertad de pensamiento fue la seña de identidad más acusada en los años en que la revista estuvo a su cargo. Casi desconocida en nuestro país, en sus páginas se lleva a cabo uno de los intentos de reinterpretación cultural más brillantes del mundo hispánico. De su amplio foro nacía un concepto interdisciplinar de cultura en el que la voz del exilio español converge con aportaciones internacionales de gran relieve. Baste citar algunos de los nombres que colaboran en el periodo al que nos referimos: Miguel Ángel Asturias, Roger Caillois, Ernesto Cardenal, John Dos Passos, Ferrater Mora, Waldo Frank, José Gaos, Jorge Guillén, Vicente Huidobro, Eugenio Imaz, Werner Jaeger, Juan Ramón Jiménez, D. H. Lawrence, Juan Marinello, Neruda, Octavio Paz, Alfonso Reyes, Pedro Salinas, J. Supervielle, Guillermo de Torre, Uslar-Pietri, Stefan Zweig... Larrea, que ideó la presentación, la maqueta y las secciones, contó con Emilio Prados para el diseño tipográfico de la revista. Las franjas ondulantes de su portada (que sugerían el oleaje marino y que cambiaban de color en cada número), y la rigurosa selección del abundante material gráfico que encierran sus páginas, hacen suponer una activa colaboración entre ambos. En muchos casos la técnica de manipulación de las ilustraciones por medio del montaje fotográfico da lugar a "collages" que constituyen poemas visuales de gran fuerza, marcados por el fuerte sello personal de Larrea. Obligados por necesidades económicas a introducir publicidad, no deja de sorprender el contras-

te de su rigor gráfico con algunos de los anuncios (el de Coca-Cola, por ejemplo) que aparecen en sus páginas.

Aunque no nos ha sido posible establecer con exactitud el trabajo y el tiempo que Prados dedicó a la revista, dada la imposibilidad de consultar el archivo de la misma<sup>[13]</sup>, lo cierto es que coincide en gran parte con los años en que trabajaba también en Séneca. Su colaboración con Larrea, que se tradujo en una profunda relación afectiva e intelectual, hizo que se viera envuelto en el enfrentamiento que Bergamín mantiene con el escritor vasco en ese momento (Larrea 1979: 413-414). Digamos de paso que no es esta la única diatriba de Bergamín en esos años (véase a este respecto lo apuntado por Nigel Dennis, 1994); muy aireada fue también su polémica de cariz nacionalista con Villaurrutia (Paz, 1985: 27-28). Pero por encima de estas rencillas, nos interesa señalar que la etapa de *Cuadernos* constituye también una experiencia decisiva para el poeta. Su relación con León Felipe y, sobre todo con Larrea, es fundamental para entender algunas claves básicas que su obra desarrolla a partir de ese momento.

Como señala José Ángel Ascunce (1987: 50), León Felipe internaliza también el exilio en el cambio radical que acusa su vida y su escritura: "*La experiencia del destierro, la pérdida de la patria, etc., le obligaron a ser un desterrado y una especie de vagabundo errante por los caminos abiertos del mundo*". Poetas de registros muy diferenciados, Prados comparte con él un mismo fondo romántico y visionario, acentuado tras el fracaso de la guerra española; aunque con lenguajes y actitudes divergentes, ambos tienden a interpretar en términos teológicos la situación del exilio. Por lo demás hemos de decir que León Felipe mostró una gran comprensión por el mundo particular de Prados, sintonía que justifica el respeto y amistad que pareció contar siempre por encima de sus diferentes personalidades.

A partir de polos contrapuestos, en el misticismo interior de uno y en el furioso dramatismo profético de otro es posible encontrar la misma ascendencia bíblica que los une. El *Génesis*, *Eclesiastés*, *El libro de Job*, *El Cantar de los Cantares*, *El Apocalipsis*, cuya presencia constante en León Felipe ha sido puesta de relieve por el crítico anteriormente citado (*ib.*, p. 50-51), constituyen también en ese momento libros de cabecera para el poeta malagueño, aunque su reinterpretación, dé frutos distintos en la poesía de cada

uno. La apertura que supone su obra a campos poco transitados por la tradición española, que va de la Biblia a Nietzsche y a la poesía de lengua inglesa, sirvió de orientación y estímulo a Prados en los años de convivencia en *Cuadernos Americanos*. La admiración que siempre profesará a la figura de Walt Whitman debe mucho a León Felipe, y a su traducción libre del *Canto a mí mismo* que publica Losada en 1941. La huella de uno de sus libros centrales, *Ganarás la luz* se deja sentir en *Jardín cerrado*: ambos se publican, a tres años de distancia, en la colección que había iniciado la revista en 1943.

Sin embargo es el encuentro con Larrea el que se convierte en un factor determinante en su proceso creador. Personalidades afines en lo espiritual, el primero descubre pronto en la poesía de Prados el elemento de revelación que viene a confirmar la teoría sobre el exilio español que venía larvando en sus escritos. Fue, junto con María Zambrano, el escritor de su generación que mejor supo interpretar los entresijos de la compleja personalidad de su amigo. En el testimonio tardío que nos dejó de él leemos:

*"Emilio se distinguía radicalmente de los demás escritores de su generación por el planteamiento singularísimo de su personalidad. Era como era por razón congénita, al modo del clásico huevo de ave incubado por una madre de otra especie. Las circunstancias vitales se limitaron a favorecer el desarrollo de ese núcleo germinal, como si unas y otro respondiesen a una conexión armónica preestablecida. Por ser distinto, siempre anduvo Emilio por sus caminos especiales, no acabando de congeniar con sus poetas compañeros [...] Sus amigos, como los del niño, eran las cosas naturales del contorno, los incidentes que venían a despertar sus afinidades psíquicas [...] De un lado, su expresión se volvía hacia sus semejantes, hacia esa razón de pueblo de que él mismo parecía ser efluvio condensado. Y de otro lado, su facultad conversadora se dirigía hacia el Ser, fundamento unitario del pueblo -pueblo que ya en la embocadura de la universalidad, aspira a ser Él mismo" (Larrea 1988: 59-60)*

Refiriéndose a su obra última, escribe:



"El hombre se ha transferido en el poeta a una situación post-mortem, toda aurora. Se siente tan inmortal como los atmanes o brahmanes de la India [...]. Emilio sabe que no se trata de su individualidad absoluta. Sabe que está más allá de las formas determinadas por su cuerpo personal; que es sustancia de colectividad, pueblo-universo, razón de Cultura [...] Su saeta ha dado en el blanco. Desatan sus sencilleces las palabras numinosas. Desaparecen los límites, las entidades. Un aliento mítico nos propulsa y desviste [...] Resta un flotar 'en Dios continuo', es decir, en el continuum del Ser infinito. Toda la obra de Emilio se explica en este final, el Ser de la humanidad nueva ya en vislumbre. Yo veo en él, sin comparación posible, al lírico español más volatizado hacia el Ser de nuestra época [...] Es difícil en nuestra época tecnológica y materialista comprender estas nociones. Pugnan con los conceptos ambientales y hasta parecen el colmo de la arbitrariedad. Por mi parte, estoy convencido de su verdad profunda [...] Un día tal vez no muy remoto, se abrirá paso la evidencia" (ib. pp. 61-62)

Abordado desde sus mismas entrañas, el hermetismo de Prados queda desvelado en lo que tenía de entrega insoslayable a los demás, y en lo que encerraba de anticipación de un mundo futuro. El rescate que Larrea hace del redentorismo pradiano, basado en el amor y la compasión, comienza a convertirse al filo de nuestro crítico fin de siglo en algo más que la premonición de un escritor raro y oscuro.

Como se ha señalado repetidamente, la visión teológica de la cultura española que Larrea empieza a desarrollar a partir de la guerra es muy deudora de la transformación espiritual que sufre a raíz de su viaje en 1930 a Perú: el Nuevo Mundo aparece desde muy pronto como el emblema central de la reconversión hacia valores que trascienden la superficie de lo social (David Bary, 1976). En el amplio epistolario que mantiene Larrea (1986: 287-362) entre 1936 y 1937 con Gerardo Diego, está ya perfilada la idea de América entendida como punto de llegada ineludible y como matriz salvadora del legado cultural hispánico, hecho ya universalidad. En el manifiesto que encabeza *España peregrina*, revista que funda al llegar a México, se respira el mismo ambiente por el que deambula la poesía de Prados: "Aquí está España, descubridora de nuevos mundos, fuera de sí, en busca de la verdad material y espiritual del Hombre. Aquí está sola, en su esencia colecti-

va, dispuesta a comunicarse con lo que de universal existe en la entraña recóndita de cada ser humano" (Bary, *op. cit.*: 119-120). Pero es precisamente en el periodo de *Cuadernos* cuando su teoría, teñida progresivamente de tonos apocalípticos y visionarios, toma cuerpo definitivo.

Prados siguió de cerca la elaboración de un pensamiento que, en nombre de la ineludible fuerza redentora de lo poético, abolía el tiempo histórico y hacía de la idea de *exilio interior* el punto central de sus reflexiones. No cabe duda que las complejas construcciones intelectuales de Larrea, surgidas a la par del universo naciente que veíamos en *Mínima muerte*, daban luz a un mundo en gestación y abrían de forma decisiva el camino que siempre había bordeado su poesía. Su obra posterior vendría a confirmar que las afinidades mutuas hicieron de estos años algo más que un encuentro circunstancial. En los artículos y libros que publica Larrea en este periodo se explicitaban las claves que dan sentido y proyección futura a las profundas intuiciones poéticas de Prados. En efecto, la lectura que Larrea hace en 1946 de *Jardín cerrado*, se asienta sobre las mismas bases teóricas que aparecen en dos de sus ensayos inmediatamente anteriores (*Rendición de espíritu* y *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*), y así debió entenderlo el interesado, sorprendido por la iluminación que arrojaban sobre su propio mundo. Nos detendremos en ellos por la importancia intrínseca que tienen en relación con la obra que analizamos.

Publicados en *Cuadernos Americanos*, el primero de ellos (1943) ofrecía una visión de América como tierra de promisión ante la gran crisis europea del siglo XX, entrevista por las voces proféticas de Rubén Darío y Walt Whitman (Larrea, 1979: 347-401): "*La realidad espiritual del continente americano al superar el nivel religioso consustancial a una etapa de creación histórica, desemboca en la altiplanicie de la Poesía, en la ciudad que traduce la naturaleza del Hombre y hace posible las relaciones directas entre el ser humano y la creación*". "América es el porvenir del mundo" había proclamado Darío, anunciando "el derrumbamiento del mundo antiguo y, auténticamente, la aparición del Nuevo, señalando incluso el tiempo en el que el suceso se dispone a ocurrir, el siglo actual, y el punto de incidencia del más allá, América «*pues que [...] aquí está el foco de una cultura nueva*» [...]. Ya no es Roma sino su antítesis natural, el Nuevo Mundo-Amor - el sitio a donde van a dar todos los caminos". El Darío de Larrea, más allá de sus lujos orquestales, desentraña con sus premoniciones la misión central del poeta: "*El don del*

*arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después [...] La actividad humana no se ejercita por medio de la ciencia y de los conocimientos actuales sino por el vencimiento del tiempo y del espacio". América es el lugar al que han ido desplazándose "aquellos idealistas cuyas empresas de libertad fracasaron en el viejo mundo"; es pues el Verbo o Espíritu libertador, matriz del lenguaje cósmico "de donde ha de brotar el más allá humano".*

Poesía y Amor son también el centro en torno al cual gravita la visión americana de Whitman:

*"Y tú América,  
... Tú, también tú, constituyes un mundo, [...] Redondeado por ti en universo, un orbital lenguaje común,  
Un indivisible destino común para el Todo"*

Rehuyendo el egoísmo literario, también él opta por la poesía viva, "*palpitante en toda cosa e identificada para el ser humano con la Vida misma, con sus actividades cotidianas, con su participación en la Creación*". Según esta interpretación, ambos poetas "*tienen no sólo los ojos sino su personalidad y la voluntad de su vida puestas en un más allá de la Babilonia que impera sobre el presente mundo, en un porvenir que despliega ante nuestra vista las promesas más sublimes, el reino de lo humano*". Necesariamente -prosigue Larrea- el Nuevo Mundo del Amor requiere "*un modo de conocer nuevo. El modo celeste, poético, del ave que despliega el dinamismo de sus dos alas. Por cima de los modos llamados filosóficos y políticos, incluyéndolos como la atmósfera envuelve en su transparencia la solidez telúrica, trasciende la Poesía su presencia inflamada. Y conocer en este punto es engendrar, ir poblando de enseres las moradas recién nacidas de la luz. A este orto de creación nueva corresponde un universo humano nuevo con todas sus gradaciones presenciales nuevas*". América es pues la cuna en la que debe nacer la semilla arruinada de la vieja cultura europea, y así concluye: "*Porque al morir del Occidente -y con él el absoluto tenebroso de su Yo- corresponde un despertar en la celeste verdad del Nuevo Mundo, un disolverse definitivo en la extensión de la última, de la universal Palabra: AMOR*". ¿No es esta visión profética y auroral a la vez la que se nos anuncia obsesivamente en la poesía final de Prados? ¿No gira toda su reflexión última en torno a la consecución de una voz poética que, imbricando en un todo pensamiento y lenguaje, sea capaz

de anular el yo posesivo del poeta para alcanzar la palabra colectiva que dé forma a las ideas aquí expresadas?

En 1944 aparece el segundo de los ensayos citados, encabezado por una reveladora cita de Novalis: "*El mundo superior está más cerca de lo que pensamos...*". La revisión crítica que hace del surrealismo (Larrea, 1979: 229-255), a raíz de la incidencia que estaban teniendo los acontecimientos bélicos europeos, arroja también luz definitiva sobre la manera de entender el movimiento que tuvo un determinado y minoritario sector del mismo. Sólo acudiendo a las rigurosas precisiones que él hace a propósito de su génesis y desarrollo, y a la idea de trascendencia y compromiso que subyace en su discurso, podemos hablar de surrealismo referido a la obra de Prados; una obra que rozó o confluyó ocasionalmente con su ortodoxia, pero que siempre se mantuvo fiel a los orígenes románticos reivindicados aquí por Larrea. Su convergencia y divergencia con el movimiento son realmente esclarecedoras a propósito de la trayectoria de ambos poetas. Partiendo de la idea de que para él el surrealismo ha sido siempre una práctica que integra a la persona dentro del fenómeno poético, y no una moda o estilo literario, lo que se nos da en realidad es el acta de defunción del movimiento, abandonado o traicionado por los suyos. Ve en Nerval el punto de referencia que conduce al romanticismo germánico, y en ambos la raíz de las teorías encabezadas por Breton en el periodo de entreguerras. Pero si del romanticismo procede su vibración más profunda ("*un registro grave que parece verticalizar la dimensión del hombre hacia su hondura*"), de él provienen también algunos resabios barrocos que se complacen en la teatralidad, incapaces de estar a la altura de lo que exige la conciencia contemporánea. Como en el pensamiento de Novalis ("*llegará el día en que el hombre no cesará de estar despierto y dormido a la vez*"), o en el de escritores de su estirpe como Rimbaud o Lautréamont, el centro de la actividad surrealista gravita en el sueño. La videncia no es sino el vértice donde se produce la confluencia entre sueño y realidad, según había anunciado Nerval: "*Quién sabe si no existe un lazo entre estas dos existencias y si no le es posible al alma anudarlas desde ahora*".

En sus Manifiestos, Breton no hace sino dar forma a estas ideas: "*Creo en la solución futura de estos dos estados, tan contradictorios en apariencia, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad, si es posible llamarla así. A su conquista me encamino seguro de no llegar [...]*" (1924). "*Todo induce a*

*creer -afirma en el de 1930- que existe cierto punto en el espíritu desde donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo transmisible y lo intrasmisible, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse contradictoriamente". Sin embargo -sigue diciendo Larrea-, los surrealistas olvidan pronto el compromiso con estas fuentes, y convertidos en una iglesia que hace del subconsciente una exhibición, venderán la primogenitura de la que ellos mismos se habían investido entre la vanguardia extrema, por un plato de lentejas. La actitud acomodaticia en la que desemboca el movimiento, su capacidad para reducir la poesía "a expensas de la vía pública", ya había sido anunciada por Breton ("seguro de no llegar") en el Manifiesto citado. Haciendo predominar lo literario sobre el problema sustancial, el logro práctico más evidente del surrealismo será el estilo. Incapaces de despertar, acuden a la impostura del fraude y la simulación: "Pescadores de caña confortablemente instalados a la orilla de las oscuras corrientes internas en que fluctúa lo subconsciente [...], hacen resonar la caja convencional de los misterios". La retórica del yo, a cuyos intereses nunca renunciaron, les impide trascenderlo, entregándolo a la gran causa común del sueño humano: "El amor -lo universal- está ausente", o aparece degradado en términos de sombra, invertido a través de imágenes directas y fustigadoras que le arrebatan su significación totalizadora. En suma, traicionaron el impulso teórico del que partían y no fueron capaces de afrontar el presupuesto central de sus maestros: "Embarcarse en la sublime aventura donde hay que dejar de ser para que el Ser humano sea".*

Según la concepción larreana, el nuestro es esencialmente un tiempo de fin de ciclo, de antítesis por tanto, término que es imprescindible trasponer si ha de alcanzarse la síntesis a que aspira el impulso teórico surrealista. En lugar de dar ese salto, la actitud surrealista subrayó la antítesis de la que partían, expresada en su rechazo del cristianismo, esa inmensa nebulosa del alma occidental que gira en torno a la Biblia, y recogida desde luego por el pensamiento romántico. "En vez de someter a juicio para comprender y superar, de acuerdo con su deseo de alzarse a la superrealidad, el extraordinario fenómeno subjetivo judeo-cristiano, se contentan con negarlo". Incapaces de despojar a la Realidad de sus velos ocasionales para llegar hasta su carne desnuda, no encontrarían salida al Laberinto y confluirían con los aspectos más negativos del pensamiento de Nietzsche. Su voluntad de poder les impidió "deshacer la dualidad fundamental que obstruye la vía de la síntesis, desenmascarando la duplicidad y carácter aparental del yo. Ninguno de ellos concibe la transformación de la persona y de su mundo, sino la imposición de ésta, tal

como es, al mundo". Era por tanto imposible dar "entrada en su conciencia y actividades a lo que pudiera llamarse *automatismo generalizado*, el cual exige la previa disolución del yo". Como consecuencia de lo dicho, no alcanzaron a balbucear siquiera un lenguaje diferenciado y nuevo, sino que estamos más bien ante la presencia de una palabra fallida. Al negarse a asumir la posición universal o de síntesis, el surrealismo se nos presenta como un fenómeno asociado radicalmente al mundo occidental y condenado como él a su propia destrucción; entretanto aguarda "el auténtico mundo de la *Realidad*, allí donde el surrealismo ha de ceder el paso a un nuevo y más positivo movimiento"<sup>[14]</sup>.

El libro figura en la biblioteca de Prados con la siguiente dedicatoria: "Para el hermano Emilio en el Mundo Nuevo". El contenido de estos textos no deja lugar a dudas de la apertura que supusieron sus ideas en la conformación de la poética de Prados. Poética que actúa como un espejo de las propias teorizaciones del autor de *Orbe*. Sólo repasando la casi veintena de trabajos que Larrea publicó en *Cuadernos* entre 1942 y 1948 sería posible establecer con rigor la conexión que advertimos entre los mundos de ambos escritores. En trabajos posteriores seguimos observando la misma trabazón y sintonía. Valga de ejemplo el titulado *Singularidad del judeo-cristianismo*, publicado en 1955. Su visión de la historia contemporánea como "encrucijada de la protouniversalidad" (Larrea, 1979: 257-273), y la conciencia mediadora que asigna al cristianismo en cuanto al advenimiento del Espíritu, constituyen el motor del sentido creador de Prados. Un sentido vertiginoso, que parece anunciar el fin de los estados preliminares y que avanza, a través de su propia muerte, hacia el porvenir de la palabra convertida ya en Verbo de Dios, en encarnación de todo el género humano. Rechazando el estatismo de la cultura griega, Larrea reivindica lo que él llama *Espiritumanidad* o conciencia trascendental representada sobre todo por la religión judeo-cristiana. En efecto, esta capacidad de esperanza activa, de raíz cristiana, separa a Prados de otras lecturas del romanticismo (como la llevada a cabo por Cernuda a través de Hölderlin), ancladas en la visión estética del mundo helénico. Fiel a esta visión el yo del poeta quedará inmolado, convertido en sustancia espiritual de un "itinerario metafísico colectivo". Sólo la aceptación del dolor y el sufrimiento, valorados por la mística judía como formas absolutas de entrega amorosa, dan sentido a la idea de Espíritu "proyectado a la reunión del hombre, no simplemente en cuanto individuo, sino en cuanto multitud homogénea de individuos, en cuanto cultura, con la divinidad" (pp. 269-270).

Es el radicalismo moral de estos ensayos el fondo que da sentido al tremendo esfuerzo conceptual en el que se debate la mística pradiana. A la luz de la exégesis de Larrea, la poesía de Prados gana en autoconciencia de sí misma y se afirma en la consecución de un destino personal que siempre había luchado por manifestarse. Si su lenguaje había bordeado desde el principio el ideal romántico que confía "*en las conmociones inmediatas, primeras, sin afeites, que buscan las palabras y las encuentran al fin*" (Javier Arnaldo, 1990: 53), es ahora cuando logra convertirlo en instrumento de una voz que aspira a ser respiración, soplo o aliento semántico, de la comunidad. El reconocimiento de Larrea daría paso a una toma de posición firme frente a un lenguaje generacional prestado, que impedía la consolidación de su voz más verdadera: aquella que por estar enraizada en la conciencia colectiva del ser, no le pertenecía.

Libre de trabas exteriores y de las ataduras del yo literario, asume desde ahora la tremenda **soledad** en la que se desenvuelve su obra de los últimos años. Vivida como necesaria y lúcida inmolación, su renuncia le iba a permitir el acceso a ese espacio de comunión en el que la palabra deja de significar para convertirse en mediadora de la herencia humana. La ruptura con el concepto establecido de comunicación explica el profundo sentido de irrealidad e infinitud que respira el lector ante unos textos que se empeñan en hacer visible lo trascendente. Este dislocamiento del sentido venía a confirmar la sospecha que había recaído sobre el conjunto de la obra escrita en España, y haría que la última etapa de su poesía quedara definitivamente fuera de los cánones hermenéuticos del 27. Convertido en un poeta atípico, Prados quedaba orillado del discurso de los de su generación, y toda su obra última ignorada o interpretada como una extraña disonancia en relación con lo que se le suponía su modelo. Para valorar lo que su obra tiene de innovador en el contexto de la poesía española se hace necesario librarla de la visión que pretende anclarla en unos códigos iniciales que, por lo demás, nunca asumió del todo. Es precisamente contemplándola desde su punto de llegada, desde la iluminación final, como lograremos invertir la linealidad de este punto de vista y como adquiere nuevo sentido toda la difícil búsqueda de su particular proceso expresivo.

En 1946 Larrea publica en *Cuadernos Americanos* el texto que sirve de prólogo a *Jardín cerrado*, bajo el título de "Ingreso a una transfiguración". En él aplicaba al caso concreto de Prados las conclusiones sobre el hecho poético que había venido madurando

en esos años: las palabras que le dedica adquieren todo su significado en el contexto global de sus trabajos teóricos, tal como hemos tratado de hacer ver. Mirándolo desde una perspectiva nueva, ajena a los planteamientos generacionales en los que había permanecido encerrada, su interpretación le confería a esta obra el definitivo espaldarazo de independencia que permitía explorarla desde "*ángulos de visión*" más acordes con la propia complejidad de su escritura. La insoluble problemática entre pensamiento y lenguaje en la que parecía estar anclado el mundo del poeta adquiriría un insólito dinamismo significativo al subrayar los aspectos centrales de conocimiento, de gnosis trascendente, en los que hundía sus raíces la hermenéutica pradiana. En definitiva, abría el camino para acceder al significado radicalmente humano de la oscura mística del autor. La lectura esencialista que hace del libro sacaba a Prados de los límites de su generación, colocándolo en la órbita de una **poesía profética**, inscrita "*en el horizonte de la experiencia humana creadora*", próxima, "*pese a sus muchas diferencias visibles*", a experiencias como la de César Vallejo<sup>[15]</sup>.

En efecto, a la luz de la visión que Larrea (1979: 185-214) da del poeta peruano<sup>[16]</sup> advertimos un claro paralelismo en la actitud de ambos, que se había manifestado en la forma de vivir la guerra de España. Aunque no cita su nombre, Larrea parece estar pensando en Prados cuando dice que Vallejo "*proyectó calificativamente sobre la tragedia española, fenómeno colectivo, de pueblo y de idioma, la esencia del cristianismo, asimismo corroborada [...] por otros poetas españoles coetáneos*". Los dos entienden la lucha en términos de revolución total, ontológica y sociológica a la vez. La poesía futura de Prados está enraizada en la misma creencia que traducen estos versos de *España, aparta de mí este cáliz* (libro que había sido publicado en Séneca, prologado también por Larrea): "*¡Oh, unidad excelsa! ¡Oh lo que es uno/por todos! ¡Amor contra el espacio y contra el tiempo!*". Los términos de "*transferencia*", de "*transfiguración*" hacia el Ser Universal que Larrea aplica a Vallejo son los mismos que asigna al *jardín cerrado* de Prados.

Su acercamiento a la poesía vallejjiana, se cierra con estas palabras: "*Vivimos los umbrales del advenimiento. Nos movemos en los inicios de una nueva Cultura allende la europea; de una Cultura Universal correspondiente a la realización de lo que, mediante un símbolo mitológico, llamamos «paraíso» -o jardín de cultura- donde, en virtud del Verbo, se cure [...] la esquizofrenia ancestral que escinde substancialmente a la mente*



*humana de la divina, para constituir la unidad del Ser en la conciencia cultural de la especie*". ¿No resuenan aquí, una vez más, los ecos del libro de Prados?. Su propia lectura de *Jardín cerrado*, contribuyó a afianzar la visión trascendente de la poesía de Vallejo, esbozada en estudios anteriores, pero que culmina en la interpretación tardía de la misma a la que estamos haciendo alusión. Aunque el *pathos* interiorizador de Prados está muy alejado del desgarrador tono épico que impregna la ruptura vallejana, ambos encajan en esa categoría que Larrea resalta a propósito del peruano: la del poeta *sapiens*, impulsado por una sabiduría metahumana y anticipatoria, y opuesta al poeta *faber*, "*hacedor de objetos estéticos o de especie análoga*" (*ib.*, p. 203). Como un mismo símbolo de destinos paralelos y opuestos a la vez, que se cruzan en la experiencia central que fue para ambos la guerra española, es curioso constatar cómo Prados invierte o desanda el peregrinaje, de América a Europa, que había marcado la trayectoria del autor de *Trilce*. Posiblemente Larrea habría visto también en ese deambular contrapuesto la "*cruz mestiza*" que venía a confirmar su visión salvadora de la poesía.

Es indudable que Prados fue consciente de la deuda contraída con Juan Larrea. Al igual que lo fue también León Felipe (léase la carta que le envía en 1956)<sup>[17]</sup>. El amplio bagaje intelectual y crítico de su amigo contribuyó a encuadrar su poesía en la línea que Albert Béguin estaba definiendo por esos años: una línea, que proveniente del romanticismo onírico y metafísico, implicaba en un todo indisociable obra y destino. Libros como *El alma romántica y el sueño*, publicado por Béguin en 1939 y citado frecuentemente en los ensayos larreanos, desvelaron al propio Prados muchas de las sombras en que se había movido su intuición creadora y contribuyeron a una mayor definición de su universo poético. Años después Prados reconocía, en carta a su amigo, lo que había supuesto para él esta relación:

*"Recibí tu libro. El mensaje de César [Vallejo] y el tuyo. Con los dos me has renovado la alegría. Tu marcha fue para mí algo fundamental. Me quedé absolutamente solo [...] Mis crisis se fueron sucediendo unas a otras (como tú me dijiste). Si he escrito poesía es porque es lo único que sé hacer, como puedo pensar. Y en este ir ahondando que tú tan bien conoces, te necesitaba como el niño a su padre. No sé si lo que hago tiene valor o no. Lo que pienso sé que sí [...] Me gusta mucho que tengas ese grupo de*

*discípulos que te quieren y te seguirán. Yo también te sigo. Siempre pienso en ti cuando trabajo en mis poemas. Pero era necesario que 'el hijo' se quedara acá, cada vez con más dificultad de moverse en este mar espeso. Pero cada vez más contento de ver el mar de luz verdadera al que vamos"<sup>[18]</sup>.*

Hemos de decir, finalmente, que esta "paternidad" quedaba compensada por un mundo poético en el que Larrea percibía el magma intuitivo que le sirvió para corroborar y alimentar su pensamiento. Ignacio Javier López (1989) ha puesto de relieve la influencia decisiva que el prólogo de Larrea tuvo en la poesía posterior de Prados. La aceptación incondicional por parte del poeta hizo que su análisis se convirtiera en un super-yo que pesó sobre el resto de su producción, y en especial sobre la lectura que el propio interesado hizo de la misma. Hay que añadir, sin embargo, que la relación entre ambos escritores obedece a temperamentos poéticos similares, que se enriquecen mutuamente a partir del encuentro mexicano. El cúmulo de visionarias anticipaciones que advirtió en *Mínima muerte y Jardín cerrado*, fue lo que llevó a Larrea a escribir el prólogo -¿por qué a Prados y no a otro poeta?-, lo que nos permitiría invertir el esquema del estudio citado. Lo que -en opinión del citado crítico- llamó la atención de Larrea es "*la resolución mística que Prados da a su profunda crisis, que si bien había afectado a otros miembros del 27, en [él] se resolvía de forma diferente, por la singular riqueza interior que [...] consigue a base de renunciar al yo*". En principio hay elementos comunes de formación entre los dos escritores. Si Larrea tuvo desde muy pronto gran familiaridad con las corrientes poéticas europeas de las primeras décadas del siglo (lo que le hace traspasar el techo expresivo de su generación), Prados también había tenido una formación poética precoz en su contacto con las vanguardias occidentales. Ambos están en condiciones desde muy pronto de "*ver más allá*".

Aunque Larrea hace su obra fuera del contexto español de su generación, el silencio de Prados dentro de la misma es también muy significativo de su condición de *outsider* (recuérdense las acusaciones de oscuro y metafísico que muy pronto recibe). También él se inmola en aras de una poesía que desde el principio busca trascenderse en el conocimiento de la verdad íntima. Lo que sucede es que el primero teoriza y explicita las bases de su pensamiento poético, mientras que Prados, atado siempre a su inconsciente lírico,

iba a tardar mucho más en dejar testimonios fehacientes de su mundo interior; testimonios que irán tomando cuerpo en su extensa correspondencia y en la multitud de documentos y esquemas que fue elaborando en su últimos años. Mientras no se dé a conocer de forma orgánica su epistolario, y la gran cantidad de papeles y notas que quedaron inéditos tras su muerte, no será posible establecer el alcance real de su pensamiento. Como es sabido, Blanco Aguinaga (1967) llevó a cabo una primera sistematización de este material, pero sigue pendiente la publicación total y el estudio del mismo.

La disgregación del lenguaje en correspondencia con la disgregación del ser expresivo que Larrea valora como primera condición del poeta (y que señala el crítico citado), se da en Prados a partir de *El misterio del agua y Cuerpo perseguido*. Su cuerpo es traspunto de los cuerpos (de los lenguajes) que le rodean. **Cruce de lenguajes**, el cuerpo del poeta acabará por asumirlos todos en una clara vocación redentora y profética. Y es esta la gran aventura que se desarrollará más ampliamente a partir de *Jardín cerrado* (libro que inspira, y no al revés, el prólogo de Larrea), en un esfuerzo titánico por fundir su cuerpo (los cuerpos) con lo absoluto. Es verdad que la lectura místico-poética que hace Larrea contribuye a aclarar algunos aspectos fundamentales de esta poesía, pero no los agota, y corre el peligro de someterla a un cerco demasiado estrecho, por lo que tiene de unidireccional. Como sospecha el citado crítico, da la impresión de que, por encima de todo, está exponiendo "*sus propias convicciones sobre la poesía*". Larrea lee desde el desgarrón del exilio, y necesita dar una justificación trascendente que en parte cumple, y en parte no, una poesía que, por ser toda caudal que se desborda, no se deja atrapar en su férrea urdimbre intelectual. Él estimuló y encauzó esta poesía en una de sus líneas principales, pero hay otras líneas de acción de la misma que quedan fuera de su exégesis. En cualquier caso Prados, que junto con León Felipe constituye una de las escasas amistades que Larrea deja en México (Bary, *op. cit.*: 133), lo mantendrá siempre como una referencia espiritual insoslayable.

Para terminar, llamaremos la atención sobre las colaboraciones de Prados en la revista, un total de 18 poemas agrupados en tres series. Vienen acompañados de ilustraciones que subrayan la óptica metafísica que Larrea imprimió a esta poesía. Una de ellas reproduce un aguafuerte de Valentine Hugo, pintora del círculo de Eluard y Breton. Más interesantes son los cuatro fotomontajes, realizados posiblemente por el propio Larrea,

que acompañan a la serie "Nostalgias del jardín perdido". Añadiremos en 1963, tras la muerte del poeta, la revista publicó como homenaje uno de sus más conocidos textos ("Cuando era primavera") y el largo poema de Francisco Giner de los Ríos, "Llanto con Emilio Prados".

Tras su marcha de México, y después de un periodo de relativo distanciamiento, Larrea seguirá enviando sus nuevos libros a Prados. Uno de ellos, *Razón de ser* (1956) aparece en su biblioteca. El poeta malagueño, lee y subraya, sobre todo, las noticias que da en torno a las investigaciones de Teilhard de Chardin sobre la relación ciencia-espíritu (cap. XII, "*El eslabón de la Paleontología*"), y lo referente a la necesidad que establece de conectar la idea de progreso con una visión trascendente del hombre (cap. XVIII, "*Trigo limpio*").

### 2.3. LA MEMORIA COMO IRRUPCIÓN ILUMINADORA

*"No cantes a la lluvia, poeta, haz llover"*

(Viejo poema aymará citado por Huidobro)

En 1946 Cuadernos Americanos publicaba el que sería el libro más conocido, y extenso, del Prados del exilio, *Jardín cerrado*. Los cuatro grandes bloques temáticos de este poema orgánico, cuyo título está extraído del *Cantar de los Cantares* ("*Huerto eres cerrado, /hermana mía, novia, /huerto cerrado, /fuente sellada*", 4, 12), suponen una andadura en progresión en estricto paralelismo germinativo con la naturaleza circundante. Como señala Harriet K. Greif (1980: 125), el jardín, imagen de unificación y conjunción, "*es el símbolo central que remite simultáneamente a varios niveles de realidad, a varios modos de experiencia*". Los temas de la soledad y el sueño que predominan en los dos primeros apartados, son los elementos introspectivos de los que irá extrayendo la savia que le permita aflorar lentamente hacia esa realidad que se nos anuncia en "El cuerpo en el alba", último poema del libro: "*Hombre entero en el mundo/y padre sin semilla/de la presencia hermosa del futuro*". Una realidad que, por encima del aparente estatismo en que nos sumergen los reiterativos juegos de memoria, nos abre continuamente a la corriente heraclitiana de la vida (**Apéndice. Apartado XI.5**). Pasado y presente circulan por

estas páginas con la función genesíaca que los creacionistas ("*crear poemas como la naturaleza crea árboles*") querían para la poesía. Concebido como un minucioso diario, en el que se anotan frecuentemente las circunstancias temporales y ocasionales de las que nacen los textos, su intenso lirismo se debate entre la evocación de un mundo anterior perdido y la premonición (envuelta frecuentemente en las sombras de un nihilismo paralizador) de un nuevo estado espiritual. Es la abolición del yo, entendido como carne física del poeta, lo que se busca a través de una ascesis negadora del mundo exterior: "*Para mirar mejor la noche, /estoy parado a orillas de mi vida*". Pero la desintegración que se pretende, la inmersión del propio erotismo en el Todo, se vive como una pérdida, como una imposición en la que se desdibuja el cuerpo real, incapaz de establecer ya sus propios límites. Un profundo sentido de agonía, de desmembración, atraviesa todo el libro, y su tremendo ejercicio de mortificación y abstinencia apenas consigue exorcizar ese "*Demonio de la Nada*" que ronda por todas partes. Sólo por la vía del vislumbre místico logra vencer sus tentaciones este anacoreta cuya pasividad nos coloca en el corazón mismo de la palabra creadora. Sobre la significación de este último poema volveremos más adelante.

A través de la meditación y el silencio, el poeta consigue invertir los términos de la contemplación exterior del mundo, para rescatar la presencia viva de las cosas. En continuo diálogo abierto e integrador, la palabra brota desde el mismo estado naciente de una naturaleza que ha dejado de ser un referente cultural para convertirse en fuente de nuevas e imprevisibles significaciones. El tono extático y admirativo de los poemas viene a confirmar que la voz subjetiva del autor ha quedado desarticulada en favor de la voz del mundo, ese protagonista silenciado que vive a nuestro alrededor. Ese estado de olvido creador queda simbolizado por la imagen del "**dormido en la yerba**", figura de clara ascendencia whitmaniana que, en permanente fusión con la tierra, constituye el eje que centra toda la temática ecológica del libro. Por lo demás, hemos de decir que esta figura rescata el fondo real del que parte su experiencia poética. A cualquier visitante del Distrito Federal no se le escapa la imagen de esos tendidos en la hierba que parecen estar escuchando la voz religiosa y oculta de sus viejas divinidades. A pesar de las frecuentes referencias a la Andalucía perdida, es el profundo animismo del paisaje mexicano el que reaparece una y otra vez en el trasfondo de estos textos.

Como ya señalamos, gran parte de estos poemas traducen literalmente la atmósfera de uno de los jardines cercanos a su casa, donde solía ir a escribir. La dedicatoria de alguno de ellos es también indicativa de las circunstancias concretas de las que surgen (véase "Cantar del atardecer", escrito tras un paseo con José Luis Benlliure, Paco Sala y Odón de Buen, alumnos del Vives). En el ejemplar que regala a este último, el poeta dibuja en primera página el paseo central de Chapultepec; entre la espesa vegetación de árboles, vemos pasearse a los cuatro amigos. Poemas como "Ángel desnudo" encierran claves sobre su condición de hombre arrojado a la soledad, y preocupado por la opinión que su marginalidad despierta en los demás; en algunos, como "El Temblor en la sombra" percibimos los términos de su renuncia al amor físico.

Julia Crespo nos habla de cómo nacieron esos poemas (conversación 14-III-1991):

*"Iba al parque que había cerca de su casa, al final de Atoyac. Era un parquecito, aislado, con muchas plantas. Aquí escribió muchos poemas del libro. Había una fuente pequeñita ('Ay rosa, calla, calla: /ocultémonos juntos/bajo los pies del agua'). Es el paisaje, la fuente, el ciprés, el lucero, que aparece en los textos: 'Mirtos nacen de la fuente/donde el surtidor se queja'. Aquí la gente tiene por costumbre tenderse en los jardines, en el césped, pero tenderse absolutamente, boca abajo, relajados, como si estuvieran muertos casi. Es una especie de comunión plena con la naturaleza. Esto le llamaba la atención a Emilio, y de ahí surgió el poema 'Dormido en la yerba':*

*'Todos se acercan y me dicen:  
-La vida se te va,  
y tú te tiendes en la yerba,  
bajo la luz más tenue del crepúsculo,  
atento solamente  
a mirar cómo nace  
el temblor del lucero  
o el pequeño rumor  
del agua, entre los árboles'"*

Lo que dice es importante, porque es desde esta observación de los cuerpos tendidos en la tierra como se explica perfectamente la poética del libro. Es la fusión en la que

Prados vive el símbolo de todo él. El cuerpo toma conciencia a la vez de sí mismo y de la naturaleza: ambos laten al unísono, en un solo germinar. Este elemento terrestre en que se encarna su voz resta abstracción a los poemas, acercándolos a una realidad que tiene mucho de precolombina. El poeta captó la parte más íntima de ese sustrato que quedaba en la gente del pueblo de México, en relación con ritos antiguos de observación de la naturaleza.

Desde el punto de vista formal el libro sintetiza muchos de los hallazgos anteriores de su poesía (sobre todo el gusto por la canción breve presente en toda su obra anterior), aunque usados aquí en función del nuevo estado espiritual que quiere transmitirnos. En poemas como "El germen que se cumple" está anunciado ya el dinamismo por el que comienza a discurrir su voz, simbolizada en ese árbol que brota imparable hacia el cielo. El instrumental lingüístico está en función no de la búsqueda de un sentido concreto, sino de la apertura que se persigue a través de la identificación permanente entre pensamiento y poesía. Unidad que estará presente ya en el resto de su producción y que puebla de ecos, de resonancias, la falta de significación aparente en la que se nos instala (F. Chica, 1991). No hay distancia, sino confluencia e identificación con lo creado; de ahí que el peso del poema recaiga casi exclusivamente sobre la función expresiva del lenguaje, verdadera protagonista del texto. La falta de cierre de sentido responde a esa situación de la que nos habla Gottfried Benn en su ensayo "Problemas de la lírica": *"El poema está terminado antes de haber sido empezado; sólo que el poeta todavía no conoce su texto [...] Las palabras tienen mayor resonancia que sus contenidos semánticos; por un lado son espíritus, pero por el otro son la sustancia y la ambigüedad de las cosas de la naturaleza"* (J. M. López de Labiada, 1983: 188-192).

El camino personal de Prados, la búsqueda de su verdad íntima, lo conduce a ese despertar de la conciencia lingüística en el que se mueve la filosofía contemporánea desde la ruptura provocada por Nietzsche. A partir de aquí su obra se debatirá en un continuo forcejeo con el lenguaje para tratar de entregar esos aspectos decisivos de la realidad humana que están fuera del mundo verbal. Estamos muy cerca del silencio anunciado por la obra de Heidegger. Guiada fundamentalmente por el afecto, su escritura tratará de derribar las barreras del lenguaje para instalarse en el lugar de lo inexpresable: un espacio en que sea posible la fusión total entre forma y contenido. Recordemos que Heidegger

está siendo traducido en estos años por García Bacca en el círculo próximo al poeta: *La esencia del fundamento y Hölderlin y la esencia de la poesía* aparecen en 1944, *El ser y el tiempo* en 1951; también en 1947 le dedica un largo estudio en su obra *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*. Como señala Ferrater Mora, el ser heideggeriano es como una especie de luz alojada en el lenguaje, un horizonte luminoso en el cual todos los entes están en su presencia, en su verdad; más que apresarlos, la misión del poeta es protegerlos contra la descripción, la explicación y la interpretación; lo que debe hacer es "conmemorarlos" o "habitarlos", creando las condiciones de su advenimiento<sup>[19]</sup>. Es ese mismo pensar esencial, conmemorativo y no discursivo, al que se aferra la palabra expectante de Prados. Cabría preguntarse, como hace Bartley (1982) a propósito de Wittgenstein, cuál es el papel que en la negación pradiana del propio cuerpo (verdadera inmolación personal en aras de un redentorismo religioso), en correspondencia con el uso de un lenguaje cada vez más hermético y distorsionado, tiene su condición de excluido con respecto a lo que se considera socialmente normal o aceptable.

El libro tuvo una recepción importante en el ámbito americano, aunque las lecturas que de él se hacen tienden a valorar exclusivamente los aspectos formales más próximos al 27. Para Eugenio Florit venía a ser la culminación de la línea iniciada por su obra anterior: "*Los que leíamos Hora de España [...] observábamos cómo entre todos los poetas de entonces Emilio Prados se alzaba, distinguido por su buen gusto, su sobriedad y su elegancia lírica*"<sup>[20]</sup>. Bal y Gay advertía influencias de la tradición galaico-portuguesa medieval; según nos dice estamos ante un "*místico de lo concreto*". Lo relaciona con la poesía popular, que logra, a través del poema breve, dar cuerpo a una obra unitaria y única. Muy acertadas son las apreciaciones que hace al conectarlo con lo que Dámaso Alonso llamó "*la veta medieval*" de la poesía española, subrayada igualmente por Henríquez Ureña en su libro *La versificación irregular en la poesía castellana*. Más interesante es su intuición de que estamos ante un registro diferente al de la mera comunicación intelectual, lo que le lleva a establecer una conexión entre el ritmo de estas formas métricas y el ritmo musical de ciertas obras de Falla ("El retablo" y "El Concierto"): "*Emilio Prados logra por primera vez en la poesía española la «forma grande» -sinfónica, diríamos- por medio de una íntima unión entre esas breves formas y las usuales en el poema de gran aliento*". En el detenido recorrido que hace por la obra, señala los "*ecos de otras voces*" (Juan Ramón, Unamuno, Antonio Machado, Bécquer, Cernuda), e insiste en la



presencia de la poesía y la música medieval en sus formas rítmicas. Señala también la profunda terrenalidad (el hombre aquí "*es la medida de todas las cosas*") ante la que nos coloca el misticismo del escritor: "*ósmosis y exósmosis se realizan con puntualidad y silencio astronómicos*", dice.

*"Esta muerte y resurrección de Prados [...] es un caso más del viejo, eterno misticismo de lo concreto que a tantos españoles ha atormentado, lucha contra sombras y contra nieblas, conquista encarnizada de un infinito encerrado en lo terrenal, en lo corpóreo y limitado [...] No es, no podía ser este un poema de huideros panteísmos, si había de estar bien enraizado en la España eterna. Es un poema de panantropismo, fraguado en la carne dolorida de un alma y en el alma dolorida de un Universo corpóreo"*<sup>[21]</sup>.

El poeta peruano Sebastián Salazar Bondy habla de la necesidad de internarse sin prejuicios en el mundo ("*lleno de carne humana y sustancia divina*") de este místico terrenal, aguzando los cinco sentidos para recibir "*los impactos que de uno y otro lado, como de francotiradores, nos envía el creador*"; a través de la intensidad, lo que estos versos nos entregan es el misterio de lo cerrado: "*El agua, la aurora, las voces de la tierra, el amor, el cuerpo, la luz, todo se encuentra ya en estado de ser conocido y amado. Todo es uno*"<sup>[22]</sup>. También Ramón Xirau acierta a señalar el desvelamiento que traduce su palabra cerrada: "*Prados, como San Juan, a fuerza de mirar a través de velos oscuros, que para otros harían la visión imposible, acaba por ver [...] las cosas que nos pertenecen en lo más hondo de nuestra alma*"<sup>[23]</sup>. Por su parte, María Dolores Arana - que considera a la Muerte como "*la musa permanente del poeta*"-, hablaba del contrapunto que suponía la postura del poeta en el crispado clima del exilio. "*Este libro de Prados, poeta de sensaciones recónditas, no es para gentes afanosas de tal o cual motivo, ni para quienes sumergidos en la amargura colectiva en que vivimos, olvidan la suya propia, esa amargura subjetiva por la cual Prados vive, respira y... hasta lucha*"<sup>[24]</sup>.

Poco antes de la publicación del libro recibe la noticia de la muerte de su madre en Chile. Visita con frecuencia a los amigos españoles que viven en su entorno. La casualidad ha hecho que hayamos podido rescatar la voz viva del poeta entre el círculo de sus amigos habituales: me refiero a la grabación de algunos de sus poemas que llevó a cabo

en la casa del matrimonio Blandino García Ascot y Pilar Saiz (la que fuera secretaria de Bergamín en *Cruz y raya*), el 24 de diciembre de 1946. Tras la cena de Nochebuena, Prados accedió a grabar tres poemas que dedica a sus anfitriones: "El cielo en la voz" (de *Jardín cerrado*), "Abril de Dios" (incluido en *Río natural*) y un largo poema que quedaría inédito<sup>[25]</sup> (Ver **Apéndice. Apartado VI**). Josefina Oliva de Coll, profesora del Luis Vives, recuerda las frecuentes visitas de Emilio a su casa, acompañado a veces por Antonio Rodríguez Luna, Enrique Climent y Juan Gil Albert (entrevista 14-IV-91). Intensifica su relación con Miguel Prieto, autor de las ilustraciones de *Llanto en la sangre*, que nos dejó un curioso retrato del Prados de esos años<sup>[26]</sup>. Mantiene ahora una profunda amistad, con otra profesora del mismo centro, Estrella Cortich, mujer sensible y protectora por la que muestra un gran afecto. A su relación con ella se refiere en "Piedra de tu nombre", poema de *Jardín cerrado*<sup>[27]</sup>. La fotógrafa Kati Horna nos habla también de su encuentro con el poeta en esas fechas (entrevista 15-V-91):

*"Conocí a Prados a través de Antonio Sánchez Barbudo y de su mujer Angela hacia 1942. Nos reuníamos en el café Papagayo de Avenida Juárez con Octavio Paz, el pintor Vlady y Lorenzo Varela. Era una época de amistad y entusiasmo, de signo muy distinto al México de hoy, en el que todo el mundo se sobrevive y sólo cuenta el interés. A Emilio Prados le impresionaron mis fotos de la guerra española: se enamoró de ellas y yo le regalé (¿qué ha sido de ellas?) una serie de quince o veinte sobre viejos y viejas de España que había hecho en Aragón y la Mancha entre 1937 y 1938. Eran fotos grandes, de 6×6 cm. Recuerdo una titulada «El último civil que abandona Teruel»: una mujer vestida de negro con una canasta en la cadera"*<sup>[28]</sup>.

Entretanto legaliza la situación de su hijo adoptivo Paco Sala<sup>[29]</sup>, que tras cursar estudios en el Vives comienza a trabajar como impresor en El Colegio de México y en la imprenta de Altolaguirre, en la que también colabora Prados durante un tiempo. Seis años después lo hace partícipe de su testamento (**Apéndice. Apartado I**). En el Archivo del poeta se conserva copia del mismo que otorga en la notaría del licenciado Juan Manuel G. de Quevedo, con fecha de diez de septiembre de 1948. En él se establece una cláusula por la cual "*Legó la propiedad intelectual de todas obras que hubiere escrito hasta el momen-*

to de su fallecimiento, a su hermano Miguel Prados Such y en su defecto a su sobrina Isabel Prados Rubio". En otra de ellas señala que "En el remanente de todos sus bienes [...] instituye por su único y universal heredero [...] al señor Francisco Sala Gómez [...], el cual vive en su compañía desde niño". Nombra también a Francisco Sala "albacea universal de su herencia". Fueron testigos Miguel y Blandino García Ascot y Emilio Rodríguez Mata. La que sería mujer de Sala, Mercedes Díaz Roig, recuerda el primer encuentro con él en las aulas del Luis Vives:

*"Era un chico ya mayor, bastante alto, moreno y muy simpático [...] Vivía en casa de un poeta que había sido amigo de mi padre, Emilio Prados, que era para mí en aquel entonces el non plus ultra de los poetas. Nunca lo había conocido personalmente, pero en el año 37 había publicado un libro de poesías, *Llanto en la sangre*, y me había dedicado un ejemplar. Dice Emilio que cada vez que se acuerda del libro se asusta de lo malo que era; pero a mí me parecían unos versos preciosos y heroicos [...] En resumidas cuentas, yo admiraba a Prados, su nombre era algo mágico, puede que sospechara, sin saberlo, el papel que iba a jugar en mi vida"<sup>[30]</sup>.*

En compañía de Sala, la casa de Lerma se convierte en un lugar de encuentro al que acuden los amigos de ambos. En ella Prados comienza a almacenar los más diversos objetos de arte popular mexicano, mayoritariamente de procedencia indígena: objetos de madera, cestos de palma, crucitas de alambre, ex-votos, cerámica, artesanía (¿no hay una curiosa relación entre este pequeño museo personal y los objetos que Breton, tras su viaje a México, exhibió en la exposición que organizó en la Galerie Renou et Colle de París bajo el título *Mexique* en 1939; véase a este respecto lo que dice Lourdes Andrade, 1990: 101). Fiel a la máxima unamuniana ("*conversar es convertir*"), el círculo de la tertulia se irá ampliando hasta dar cabida a un importante sector de la segunda generación del exilio. Manuel Durán (en Naharro-Calderón, 1991: 213-226) nos ha dejado la crónica de esos años decisivos en su formación de escritores:

*"Emilio Prados -mirada profunda casi oculta bajo los gruesos lentes, palabra lenta que a veces la nostalgia dejaba suspensa en el aire, con la frase a medio acabar- nos hablaba de su infancia, de su vocación poética, de sus*

*amigos: Altolaquirre, García Lorca, Aleixandre [...] Siempre abierto a las preguntas algo inquisitoriales que continuamente le dirigíamos, siempre paciente con los jóvenes, siempre dispuesto al diálogo, un diálogo que -lo sentíamos- no lograba hacerlo subir del fondo de su radical soledad"*

Odón de Buen, en su ya citado Diario, cita una frase apuntada por Tomás Segovia en una de aquellas reuniones, que resume el espíritu que animaba a aquel grupo de jóvenes: "*Se debe actuar en la vida, hacer poesía, hacer arte, no por entretenerse sino porque de no hacerlo se moriría uno*". González Aramburu, otro de ellos, habla del gusto del poeta por el flamenco, "*de aquellas tardes que pasábamos en su casa escuchando un programa semanal de radio dedicado al cante*".

Tomás Segovia evoca así el mundo de Prados (en entrevista citada):

*"Lo conocí en el Instituto Luis Vives. Yo empezaba a escribir con 15 años, y mis amigos quisieron enseñarle lo que hacía a Emilio. Fue Genovés quien se lo mostró. Empecé a ir a su casa y me puse en contacto con el que sería mi primer grupo literario: Carlos Blanco, Manuel Durán, Ramón Xirau, Jomí García Ascot, Aramburu, Enrique de Rivas... En casa de Prados descubrí el simbolismo, la literatura del 27. Era para mí el poeta por excelencia, la imagen ideal y simbólica de la poesía. No era nada literato, nada académico. Era una especie de santo oriental, un intuitivo. Allí conocí a Bergamín, a Altolaquirre, a Santullano. También a Benito Alazraki, que después sería conocido por sus películas pero que entonces, muy joven, escribía poesía alentado por Prados. Esto fue entre 1943 y 1948. Entonces me casé y dejé de ver a Emilio. Ramón Gaya me introdujo en el grupo de sus amigos: Concha de Albornoz, Soledad Martínez, Gil Albert, Cernuda. Con ellos transcurrió otra etapa de mi formación. Prados era perezoso, había que ir a verlo. A pesar del aparente descuido de su ropa tenía una distinción monacal. No era un dandy. Quizás esto le molestaba a Cernuda, siempre en guerra con el mundo literario desde dentro. Prados, por el contrario estaba en las nubes. Eran dos concepciones de la actividad literaria: orgullo herido de Cernuda y coqueteo afectivo de Prados"*

Michéle Albán, la que fuera su mujer, nos habla también de aquellas reuniones en las que se leían poemas de *Mínima muerte* y *Jardín cerrado*. Fruto de este clima, entre 1946 y 1951 aparecían las revistas *Clavileño*, *Presencia*, *Hoja* y *Segrel*, primera incursión de estos jóvenes en el mundo de la literatura. Uno de ellos, Ramón Xirau, recordará años más tarde la deuda de su generación con el poeta:

*"Los que hacíamos de jóvenes la revista Presencia -Jomí García Ascot, Lucinda Urrusti, Manuel Durán, María Teresa Silva, Francisco González Aramburu, Angel Palerm, Jacinto Viqueira, Roberto Ruiz- considerábamos todos a Emilio Prados -bastaba y basta con Emilio- nuestro maestro [...] Maestro en poesía y maestro en una claridad de pensamiento que sólo le conocieron los que estaban cerca de él. Es -el tiempo lo sigue diciendo y habrá de decirlo mucho más todavía- un gran poeta de su generación. Acaso el único de aquel grupo de poetas que fue verdaderamente romántico, en el sentido en que fueron románticos los fundadores del romanticismo poético: Hölderlin y Novalis. Como en Platón, como en Hölderlin, como en Simone Weil [...] para Emilio lo escondido es más auténtico que lo visible. Toda su poesía, toda su existencia en esta tierra, fue un esfuerzo por buscar la luz, por buscar lo olvidado que a la vez nos constituye y nos reclama"<sup>[31]</sup>.*

Revisando las revistas citadas anteriormente puede rastrearse la huella del poeta malagueño en algunos de los textos que publican sus jóvenes amigos. Así, en el número 1 de *Hoja* (agosto, 1948) aparece un conjunto de "Poemas" de Tomás Segovia que recuerdan el clima de la poesía de Prados. González Aramburu publicaba también en *Presencia* (nº 7-8, agosto-septiembre 1950) sus primeros versos, en los que introdujo, según nos dice él mismo, algunas correcciones por consejo de Prados. Entresacamos de la serie uno de estos "Poemas cortos":

*"De lejos la soledad  
llegando.  
Puerto solo del alma  
sin atalaya ni faro.  
De noche la soledad  
entrando."*

Frente al empeño que el poeta pone en los proyectos de los más jóvenes, parece aceptar de forma resignada otras propuestas que tratan de mantener viva la memoria poética del pasado. Aludimos a la resurrección de *Litoral*, que reaparece, como fantasma de sí misma, en 1944 de manos de Moreno Villa, Altolaguirre, Rejano y Giner de los Ríos, actuando como secretario Julián Calvo. La amistad que mantiene con ellos hace que Prados acepte colaborar en una empresa que nunca vio clara. La publicación mantiene la estructura multidisciplinar (poesía, dibujos, prosa y partituras musicales) que había caracterizado a su homónima malagueña, pero está teñida de un inevitable tono elegíaco acentuado por la muerte de Enrique Díez-Canedo, a cuya memoria se dedica un suplemento especial. Los ecos sombríos de la derrota se imponen a los del primer 27, que afloran de forma extemporánea en las colaboraciones de Juan Ramón y Jorge Guillén. El resultado de la empresa dio sólo para tres números en los que la voz del exilio se alterna con otras procedentes del contexto latinoamericano. En suma, la tentativa venía a demostrar que tras el diluvio de las guerras civil y europea, emblematizado por la viñeta que figuraba al frente de la publicación, se hacía inevitable despertar a la asunción de la impureza y el dolor. Los últimos versos de Díez-Canedo, reproducidos en su homenaje, apuntan hacia la nueva poética que comenzaba a despuntar en el horizonte del exilio: "*Ya no es el árbol mágico que canta. /Es, trémulo y callado, el árbol místico*". También el interesante texto de Eugenio Imaz, publicado en el nº 2 bajo el título de "Delirio español", ofrece una curiosa visión de esa idea esencialista del destierro que sobrevuela en las páginas de la publicación. La revista publicaría como suplementos sólo tres de los libros anunciados: *Poemas de las islas invitadas* de Altolaguirre, *El Genil y los olivos* de Rejano y *Cántico, fe de vida* de Guillén, en su tercera edición.

Comienza ahora una correspondencia sistemática con su hermano Miguel, de importancia capital para entender determinados aspectos de la vida y obra del autor. Por desgracia hasta el presente sólo se ha publicado una pequeña muestra de la misma; su tono confesional nos hace suponer que estamos ante un verdadero psicoanálisis que ayudará a desvelar claves centrales de su mundo privado<sup>[32]</sup>. En una de estas cartas, fechada en febrero de 1947, le da noticia del nuevo libro en el que trabaja: *Peniel* ("Cara de Dios"). Sustituido después por *Río natural*, y aunque este nombre no llegó a dar título a ninguno de sus libros, la referencia bíblica a la que remite constituye una importante pista para desentrañar el dualismo interior en el que se debate su lucha creadora. El nombre

proviene del pasaje del *Génesis* en el que se cuenta la historia de Jacob, nacido después de su hermano gemelo Esaú, a quien logra arrebatarse la primogenitura del pueblo de Dios. Después de su terrible lucha nocturna con el ángel (que Rimbaud juzgará "*brutal como una lucha entre hombres*") hasta conseguir "*ver a Dios cara a cara*" (Gén. 32, 23-32), Jacob llamará Peniel al lugar del combate. Convertido en vínculo entre la tierra y el cielo, Jacob representa la realidad del hombre que logra medirse con lo divino a pesar de las profundas tinieblas que lo rodean.

Cargado de resonancias edípicas (es la madre, Rebeca, la que consigue la bendición patriarcal para su hijo menor), el mito parece desvelar también aspectos íntimos de la vida familiar del escritor: esas "luchas dídimas" que desarrollará en otro de sus libros. Símbolo mismo de la lucha expresiva que el poeta mantiene con el lenguaje, Peniel representa el espacio agónico en que se mueve su palabra, espacio callado y paciente del amor que le permita ascender, como Jacob por la escala del ángel, hasta anegarse en la divinidad. Sabemos, además, que la última intención del escritor era dar este nombre al conjunto de su obra poética. En la citada carta a su hermano leemos: "*Y esto, es lo que quisiera dar en el libro que trabajo. Día tras día, me entrego a él, con tal fuerza que siento como si la sangre misma me fuera abandonando, a medida que veo lograr en él todo lo que te digo... Me debilito, me canso y no puedo dejar de estar en él. Lucho solo y tengo miedo de no poder acabarlo*".

Es esta lucha con "*el desconocido*" (del que hablara María Zambrano a propósito de su escritura) la que determina toda su aventura última, instalada ya en el exclusivo territorio de la conciencia personal y necesitada, cada vez más, de profundizar en nuevos horizontes de conocimiento. Véase a este respecto la reveladora carta que dirige a su hermano (P. Hernández 1988: 374-375), en la que da cuenta de su alejamiento de las posiciones generacionales ("*con su concepto estético, puramente estético todavía, después de lo vivido*"), y le pide ayuda para conseguir la información que requiere su empeño: "*Necesito leer mucho [...] Son tus libros, los que te sirven a ti y haces (o debieras hacer tú), pero a mi alcance, los que necesito. ¿Qué me recomiendas que claramente resuma, para irme enterando de nuevo, de la teoría de Freud? ¿Qué nuevo hay [...] sobre el subconsciente y su relación con la vida actual y futura? Jung, no me basta, aunque es*

*rico... Leo a nuestros poetas hebreos de antes de la expulsión. A Spinoza... Platón... Cristo... Nietzsche, etc. Escríbeme, por favor, y aconséjame".*

Su permanente curiosidad intelectual le lleva ahora a buscar en las más diversas fuentes, con especial insistencia en el pensamiento judío, el soporte para una mística que, conjugando racionalismo e intuición, trata de aferrarse a la naturaleza y a la condición humana. Evitando cualquier tipo de dogma, su concepción unitaria del universo es deudora del panteísmo spinoziano (*Deus sive Natura*), que se niega a elevarse sobre el conocimiento científico de la realidad, a favor de una teología naturalista en la que metafísica y ética están íntimamente unidas (es curioso constatar, por lo demás, las concomitancias que su propia marginalidad biográfica tiene con la del filósofo judío de origen español, a quien evoca así en una de sus cartas: "*Spinoza mirando a Oriente ahogado por el Dios que veía*"). A este propósito quizás convenga señalar que en estos años se produce en el escritor una identificación progresiva con la cultura judía, emblema de todo exilio. Recordemos igualmente que el mismo origen de su apellido materno parece que había contribuido a mantener viva una cierta conciencia de criptojudasmo entre la familia<sup>[33]</sup> (¿no es, por encima de todo su propia poesía una continua afirmación en el ghetto?).

Inicia ahora una amplia correspondencia con José Luis Cano, interesante por cuanto tiene de reflexión sobre su propia obra, que poco a poco empieza a llegar a España y a ser conocida por un sector de la poesía joven<sup>[34]</sup>. En sus palabras advertimos una clara reticencia, o toma de posición, frente a las camarillas literarias que comienzan a pulular en las revistas españolas que le envían: *Ínsula*, *Espadaña*, etc. Da cuenta a su amigo de la visita que en 1947 realiza a México Carlos Bousoño, indicativa del puente generacional que comienza tímidamente a funcionar entre la literatura de la península y la del exilio. Las largas conversaciones que mantiene con Bousoño (Cano, 1992: 160-163), le hacen percibir la distancia insalvable que media entre su idea de la creación, esencialmente interiorizadora, y la práctica de una poesía entendida como simple intermediaria de lo externo. Una vez más Prados advertía de la misión salvadora que debe ejercer el poeta frente a los peligros de la simulación social que acechan a una literatura que "*no sabe desprenderse de lo terrenal*", y que trata "*de engañar, guiñando un ojo, a lo divino*". "*Sólo la renuncia total, la muerte, si así quieres llamarle, nos dará la luz fuerte de la verdad más viva*". Insiste en la entrega trascendente que, por encima de cualquier idea de



estilo, debe presidir la práctica poética: "*Cátedras de poesía no queremos [...] La hermosura, por ella sola, no me importa. «Por toda la hermosura nunca yo me perderé, sino por un no sé qué que se gana por ventura». Aquí estoy con San Juan. Con ese no sé qué, que ya sé bien cómo puede alcanzarse [...] En la poesía o cortando árboles*". Habla igualmente de la incertidumbre en que se desenvuelve su propia obra poética: "*En cuanto a mi poesía... ni sé si existe. Si Dios me llama, respondo: eso es todo. Pero creo que más hace nuestra existencia limpia, por corta que sea, que un verso hermoso que sólo tenga acento*".

Son esas mismas dudas las que le llevan a rechazar la propuesta que le hacen Cano y Aleixandre de publicar en España una selección de la obra escrita en México; si en principio acepta, e incluso propone un título (*Canción sin Tierra*) para la misma, muy pronto, llevado por el desánimo, comunica su negativa al primero: "*Estoy triste, egoísta y obscuro. No veo en mí ni fuera de mí la luz que quiero. Al medio siglo hago -¿cómo no!- mi recuento y creo que me acabo sin haber dado nada*" (*ib.* p. 169). Indudablemente el concepto de exilio interior desarrollado por Prados estaba más cerca de la joven generación hispano-mexicana que de la poesía española del momento. En cualquier caso el contacto que comienza a mantener con los escritores de su país (recibe ahora libros de Vivanco, Valverde, Vicente Gaos, Hierro, etc.) le hace plantearse la necesidad de ordenar su obra y de dar a conocer el importante material inédito que guarda.

## NOTAS

[1] Schneider, L. M., "Las revistas literarias", en el volumen colectivo *Cincuenta años del exilio español en la UNAM* (1991), pp. 115-124.

[2] Prados publica en ellas los siguientes textos, que citamos por orden cronológico:

- "Poesía. Tres canciones de despedida y un insomnio (a J. Bergamín) ", *Letras de México* n° 3 (II) 9, 15 de septiembre, 1939, p. 3.
- "Cuerpo perseguido (9 poemas) ", *Taller*, I, n° 4, 1939, pp. 22-28.
- "Canto a la soledad", *Taller*, II, n° 2, 1940, pp. 22-24.
- "La voz cautiva", *España peregrina*, año 1, n° 2, marzo 1940, pp. 58-60.
- "Noche humana. Fragmentos de un poema inédito". "Dos canciones", *Romance*, I, n° 8, 15 de mayo 1940, p. 11.
- "Nuevo amor", *Tierra Nueva*, n° 7-8, enero-abril 1941, pp. 30-31.
- "Tres tiempos de soledad", *Cuadernos Americanos*, n° 4, julio-agosto, 1942, pp. 175-80.
- "Dos poemas de amor", *El hijo pródigo*, n° 13, abril 1944, pp. 21-22.
- "Nostalgias", *Cuadernos Americanos*, n° 17, septiembre-octubre 1944, pp. 227-232.
- "Nostalgias del jardín perdido", *Cuadernos Americanos*, n° 24, noviembre-diciembre 1945, pp. 195-203.
- "El moro engañado", *Las Españas*, año II, n° 7, noviembre 1947, p. 4.

Encontramos también colaboraciones de esos años en revistas fuera del ámbito mexicano:

- "Nostalgias", *Espiral*, n° 12, Bogotá, julio 1945, p. 20.
- "Poeta en pie", *Universidad Nacional de Colombia*, n° 7, Bogotá, julio-septiembre 1946, pp. 127-132.
- "Arbol de amor", *Asomante*, II, n° 4, San Juan de Puerto Rico, octubre-diciembre 1946, pp. 30-32.

[3] "La muerte de Prados", *Letras de México* (n° 107), enero, 1945.

- [4] Arteche, M., "La soledad en la poesía de Emilio Prados", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 22-IX-1946.
- [5] Tomamos los datos de *¡Ayuda! (Boletín del Comité de Ayuda a los Niños del Pueblo Español)*, nº 3, México D.F., septiembre 1937.
- [6] "¿Qué haces tú de tus hijos?", *Ayuda. Semanario de Solidaridad*, Madrid, año II, nº 55 (16-V-37), p. 6.
- [7] Puede consultarse igualmente el testimonio personal de Emeterio Payá Valera, *Los niños españoles de Morelia (El exilio infantil en México)*, México D. F., Edamex, 1985; y el artículo de Santiago Genovés "María Zambrano y los niños de Morelia" en *El Búho*, suplemento de *El Excelsior*, México D.F., 23 de julio 1989.
- [8] Citamos por el borrador de la carta, sin fecha, que se conserva, con bastantes tachaduras y enmiendas, en el archivo del poeta. En defensa de esta causa, Prados moviliza y exige la colaboración de los alumnos del Luis Vives más cercanos a él. Con ellos trabaja para lograr que los de Morelia puedan tener un medio de vida propio, y sean capaces de "navegar, mal o bien, a solas" (carta citada). En el diario que escribe en esos años Odón de Buen, uno de ellos, puede seguirse la preocupación y el trabajo que dedican a este tema.
- [9] Ver artículo citado en nota siguiente.
- [10] Sala había nacido en Barcelona y llegó a México acompañado de un hermano, Luis, con el que tuvo escasa relación. Véase el texto escrito con motivo de su fallecimiento por Santiago Genovés, "Paco Sala. El alma duele", *El Búho*, suplemento de *El Excelsior*, México D.F., 25 de febrero de 1990.
- [11] Agradecemos a D<sup>a</sup> Amparo Batanero y a D. Antonio Aranda (del colectivo de antiguos niños de Morelia) las gestiones que nos permitieron localizar y hablar con Cecilio Baro. Con Miguel Ortega, residente hoy en Jalapa, sólo pudimos mantener conversación telefónica.
- [12] Silva Herzog, J., "Prefacio" a *Índices de Cuadernos Americanos. Materias y Autores. 1942-1971*, México D.F., Cuadernos Americanos, 1973, p. V.
- [13] Después de hacer diversas gestiones pudimos averiguar que el archivo de la revista obra en la actualidad en poder de la familia Silva Herzog. Agradecemos a Liliana Weinberg, actual secretaria de *Cuadernos Americanos*, el habernos permitido consultar los volúmenes correspondientes al primer periodo de la misma, así como los datos que nos proporcionó sobre la publicación.
- [14] El análisis radical de Larrea, que intuye como cercana la idea de fin del mundo, se entiende en el contexto de la gran crisis provocada por las dos guerras, a la segunda de las cuales había servido de pórtico la nuestra. A propósito de la idea catastrofista extendida en los medios intelectuales, el autor cita la siguiente frase escrita en 1938 por Pierre Mabille, militante también del surrealismo: "Antes de que transcurra un siglo los principales centros europeos serán destruidos y en vano se intentará reedificar sus ruinas" (p. 255). Por desgracia la inquietante realidad de

nuestro fin de siglo otorga un sentido algo más que profético a las declaraciones de Larrea.

- [15] Vid. "Carta de Larrea a Bernabé Fernández-Canivell" (Larrea, 1988: 61). Escrito a raíz de la muerte de Prados este importante texto completa la visión larreana del poeta expuesta en su prólogo a *Jardín cerrado*.
- [16] El título del ensayo al que hacemos referencia es "César Vallejo, héroe y mártir indo-hispano". Esta fechado en 1973 y figura en el volumen *Angulos de visión*.
- [17] "Carta inédita de León Felipe a Juan Larrea", "El Buho", n° 289 (suplemento cultural de *Excelsior*), México D.F., 24 de marzo, 1991.
- [18] "Carta a Juan Larrea, 12 de abril, 1959", en "Homenaje a Emilio Prados", *Puertaoscura*, n° 6, Málaga, 1988, p. 63.
- [19] Vid. Ferrater Mora, "Heidegger", en *Diccionario de grandes filósofos*, vol. I, Madrid, Alianza, 1986, pp. 185-197.
- [20] "Emilio Prados: *Jardín cerrado*", *Revista Hispánica Moderna*, n° 344, Nueva York, julio-agosto, 1946, pp. 274-275.
- [21] Bal y Gay, J., "Jardín Cerrado". La reseña, que apareció en dos partes, se publicó en un diario mexicano del momento. En el archivo del poeta se conserva recorte de la misma, sin referencia ni fecha. En la parte II aparecen tachaduras hechas por Prados. El poeta elimina todo lo referido a la influencia que el articulista señala en él de Cernuda.
- [22] "A través de *Jardín cerrado*", *Las Moradas*, n° 2, Lima, julio-agosto, 1947, pp. 199-204.
- [23] "Emilio Prados en su *Jardín*", *Presencia*, n° 1, julio-agosto 1948, pp. 12-14.
- [24] Arana, M<sup>a</sup> D., "Jardín Cerrado", *Las Españas*, n° 2, México D.F., noviembre, 1946.
- [25] Agradecemos a D<sup>a</sup> Pilar Saiz de García Ascot la noticia, y el habernos facilitado copia de la cinta a la que nos hemos referido. "*La grabación -dice- se hizo en uno de aquellos primeros gramófonos que mi marido acababa de comprar*". Es el único documento vivo de su voz con el que contamos.

El poema "El cielo en la voz" ("*Aunque se rompa la caja/de mi canción*") fue escrito, según dice a Sanchis Banús, en París, tras la guerra. Allí lo alojó, hasta su partida a México, Narciso Bassols.

- [26] En el cuadro el poeta aparece apoyado en el hombro de Miguelito Prieto, hijo del pintor. Según nos dice su viuda D<sup>a</sup> Angela Ruiz, Emilio había sido el padrino de su bautizo (entrevista 19-IV-91). El retrato (así lo suponemos) debió pasar a propiedad de Miguel Prados tras la muerte del escritor.

- [27] Debemos el dato a Francisco González Aramburu; según nos dice, Prados se sintió verdaderamente atraído por ella hasta el punto de pensar en el matrimonio. Pilar Saiz, esposa de Blandino García Ascot, recuerda que el poeta habló en alguna ocasión de este propósito en su casa. Estrella Cortich se había casado en España, donde quedó su marido tras la guerra. En el archivo del poeta queda algún testimonio fotográfico de esta relación.
- [28] No pudimos encontrar en el archivo del poeta en México las fotos aquí mencionadas. Entre el material de la autora rescatado recientemente por el Ministerio de Cultura español, figuran algunas de ellas. Véase *Kati Horna. Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)*, Catálogo de la exposición, Salamanca, Ministerio de Cultura, 1992. En portada puede verse la foto a la que hace referencia la autora.
- [29] En el archivo Paco Sala-Mercedes Roig hay copia del documento que, con fecha de 18 de septiembre de 1942, envía Prados al Director General de la Población de México comunicándole su cambio de dirección a calle Lerma, a efectos de conseguir el permiso de residencia de Sala.
- [30] Extraemos la cita de un Diario de juventud, inédito, que se conserva en el Archivo Francisco Sala-Mercedes Díaz de México (pp. 3-4). Sus palabras ponen de manifiesto la actitud de Prados hacia su poesía de guerra, a la que por cierto Mercedes Díaz, años después, dedicará su tesis de licenciatura.
- [31] "Emilio Prados: memoria del olvido", en "Diorama de la Cultura", Suplemento de *El Excelsior*, 26 de abril, 1970.
- Como reconoce el escritor la presencia de Prados sirvió de estímulo a las inquietudes intelectuales de un grupo que acabaría desarrollando en México una importante labor creadora. La obra de Xirau se ha movido en gran parte dentro de las coordenadas de pensamiento señaladas por el poeta malagueño. Recordemos que en 1945 publicaba la primera traducción al español de la obra de Denis de Rougemont *El amor y Occidente*, en la que se analizan aspectos que tocan de cerca al mundo de Prados.
- [32] La totalidad de esta correspondencia obra hoy en poder de los herederos de Miguel Prados. A la muerte de su hermano, Miguel reservó sus cartas del conjunto del epistolario del poeta.
- [33] Así nos lo comentaba al menos el editor y escritor Ángel Caffarena Such, sobrino-nieto del poeta.
- [34] El profundo y estremecedor contenido humano de estas cartas, publicadas recientemente por Cano, ha sido señalado por las reseñas que se le han dedicado al volumen, en el que se recoge también la correspondencia con Cernuda y Guillén. Véase sobre todo la que le dedica Ricardo Senabre, *ABC Cultural*, 15-V-1992,p.9

### Capítulo 3.        *Segundo ciclo poético*

#### 3.1.    DESASIMIENTO BIOGRÁFICO Y BÚSQUEDA DE SENTIDO

*"Los grandes místicos [...] atraviesan el lenguaje para llegar más allá del lenguaje; el lenguaje es su enemigo"*

R. Barthes

Al filo de los años 40 se inicia una doble serie poética que, agrupada años después en *La sombra abierta* (1961), recoge textos escritos entre 1947 y 1955. Los editores de PPCC, consideran independientes cada una de ellas y las publican allí bajo el título de *Penumbras II* y *Penumbras III*. En el conjunto seguimos percibiendo el afán de desmaterialización y de concentración interior iniciado en los libros precedentes. En permanente lucha con su voz subjetiva, el lenguaje se independiza progresivamente de cualquier referente para convertirse en protagonista de un texto espectral y autónomo, que ha roto con la hilazón lógica de la escritura. El sueño, en efecto, es ya el único protagonista de un texto que se encarna en la voz de la naturaleza, y que trata de liberarse definitivamente del discurso lineal que quiere imponerle la palabra poética. En cualquier caso estamos ante una escritura que, en su vertiginoso juego de connotaciones psíquicas, rehuye la solidificación del significado, y que, como en un lienzo de pintor o en una partitura musical, no permite ya que el lector proyecte sobre ella una idea de sentido único o concreto. Ale-

jados de cualquier anecdotario, el extraño hermetismo de estos textos, algunos de los cuales aparecieron en la *Revista de la Universidad de México*<sup>[1]</sup>, inaugura la fase de radical **autoanálisis** por la que pasa ahora su obra. A través de la indagación psicoanalítica tratará de conectar con esa corriente subterránea que se remonta al mundo infantil, y que despojada ya de todo afán subjetivo, se convertirá en la fuente de la que mane la voz anónima y multitudinaria de sus últimos libros.

El desdoblamiento y la anulación del propio yo en favor de un proceso místico-activo que abarca por igual vida y obra, hace que la cuestión del sentido se convierta en piedra de toque central en su obra, como lo había sido para todos los que pretendieron trascender, en nombre del espíritu, los límites de la palabra racional. Como apunta Sánchez Robayna (1992: 8) a propósito de San Juan, en su poesía *"lo espiritual poético parece tener una vida propia, alejada y aun opuesta a todo establecimiento o a toda determinación de sentido"*. Así lo confiesa el propio santo en frase citada por el crítico: *"Porque si es espíritu, ya no cae en sentido; y si es que pueda comprenderlo el sentido, ya no es puro espíritu"*. Marcado por la necesidad de despojamiento y entrega, el camino por el que se aventura Prados, le llevará a vivir de forma angustiosa este problema expresivo, que pasaba por la continua interrogación y renuncia del código de comunicación establecido. *"Se trata, ante todo, de abolir el carácter meramente informativo e instrumental del lenguaje, en una suerte de desactivación de sus funciones básicas [...]; un efecto por el que, al mismo tiempo que son preservadas las dimensiones imaginarias y simbólicas del lenguaje, somos conducidos, mediante una operación poética radical, a una destrucción del sentido como categoría central y privilegiada del mundo nocional"* (ib. pp. 7-8).

La poesía de Prados se instala así en el territorio señalado aquí por el crítico: *"esa otra vía sumergida de Occidente"* (que va de Heráclito a Hölderlin) que desde su condición de apertura hacia la gnosis renuncia a toda instrumentalidad. Y aquí adquiere todo su sentido la pobreza asumida que rodea su vida material, convencido de que sólo en el desasimilamiento puede producirse el lugar de la iluminación. En carta de 1953 a Ángel Caffarena (P. Hernández, 1988: 400) leemos lo que sigue: *"Mi hermano Miguel [...] me envía unos dólares cada mes para vivir. Con ellos únicamente me alcanza para comer y medicinas... La ropa, etc. me la dan o mi hermano o los amigos, de la ya usada... ¡Y estoy feliz como lo estarías tú! Si necesito algún libro o medicinas, que el pasado mes fue algo de espanto,*

*lo pido, si me lo quieren dar y si no me aguanto, como millones de seres en el mundo". Véase a este respecto el comentario de Jean Lacroix citado por Valente (1991: 92, n. 6): "Es curioso que todavía no se haya hecho un estudio comparado de quienes han visto en la propiedad la raíz del mal humano, como Juan de la Cruz, Spinoza, Rousseau o Marx".*

El aislamiento al que lo obliga su búsqueda, cada vez más restringida al ámbito de lo personal, hace que algunos amigos de su entorno incomprendan su actitud de apartamiento. El caso más significativo es el de Cernuda, amigo de los años españoles y refugiado durante sus estancias veraniegas en México, hasta su definitivo asentamiento en 1952 en el país, en el círculo de Gil-Albert, Ramón Gaya, Concha de Albornoz, Salvador Moreno, Soledad Martínez, Manuel Rodríguez Lozano, etc<sup>[2]</sup>. Militantes de un refinado talante intelectual, que caía con frecuencia en la polémica y la exclusión, Prados se separa paulatinamente de unos intereses de los que no participa; mantiene su amistad, pero no comparte el nivel de confianzas que esta relación exigía. Cernuda nunca le perdonará su reserva. Afinidades y diferencias se habían puesto ya de manifiesto en España; en 1934 el sevillano escribía en tono reticente a Fernández-Canivell: "*¿Y Emilio?. Tengo un encargo para él; pero prefiero que seas tú quien vea si es posible hacerlo. Ya sabes que considero a Emilio como un amigo histórico, del cual ni quiero ni sería posible desprenderme. Pero creo que es mejor evitar la comunicación directa para mantener así una amistad ideal que va muy bien con su temperamento y casi, casi, con el mío, a veces*"<sup>[3]</sup>. Gonzalo Sánchez Vázquez, refiriéndose a las frecuentes visitas de Cernuda a Málaga en los primeros años 30, recuerda algunos comentarios discrepantes de Prados ("*nunca llegó a congeniar con él*", dice) con respecto a ciertas valoraciones personales de Cernuda.

Ya con ocasión de la publicación en Séneca de *La realidad y el deseo*, había puesto el grito en el cielo por las erratas que achacó al descuido de su amigo. Las cartas que escribe desde México a José Luis Cano (1992) son un ejemplo de descalificación desdeñosa, por otra parte no diferente a la que hace del resto de sus amigos españoles. Las palabras que le dedica vienen a mostrar la distancia que separaba a ambos mundos, aumentada en el exilio por la distinta trayectoria que sigue la obra y la biografía de cada uno.

*"No sé por qué crees que se halla tan mal de salud [...] Anda, claro, de un médico a otro, aunque supongo que eso lo hizo siempre [...] No creo que*



*nadie le convenza de irse a Málaga. En primer lugar México le gusta mucho, y tiene razón. Tiene además una especie de familia que él se ha formado, amigos a quienes ve a menudo, excepto cuando el humor se le vuelve contra ellos por unos días o meses [...] No te inquietes demasiado, por tanto, de su salud ni de su soledad" (p. 90)*

La incompreensión con respecto al mundo de su amigo, se pone de manifiesto en palabras como las que siguen: *"Emilio está en un estado de ánimo que no puede ser peor: es una especie de abstención de vivir. Lo veo mucho" (p. 94). "Emilio os cuenta cómo le «abandonamos». Todo eso son mentiras. En cuanto le veo una vez, ya se niega luego, y no responde al teléfono, ni abre la puerta de su casa. Tiene un complejo de Galatea: la buscan, huye; no la buscan, se ofrece. En fin..." (p. 109).*

La correspondencia de Prados al mismo destinatario deja percibir también las causas del distanciamiento: *"Luis no viene por aquí ni me habla aunque ya vive en México. Su vida tampoco está conforme con lo que yo busco para ir a Dios si El quiere" (p. 177). En carta a Gerardo Diego (14-XII-1953; proveniente de su Archivo, ya citado) le dice: "Le di La realidad y el deseo para que escribiera algo y escribió: Luis (¡Bueno!) ¿Qué le vamos a hacer? Lo sigo queriendo..."*. Eran sin duda dos visiones radicales que acababan enfrentándose en el terreno doloroso del exilio. La exigencia de Prados, basada en una creciente convicción religiosa y supeditada a un férreo sentido de la moral, tampoco facilitaba el encuentro. En realidad lo que advertimos es una clara divergencia en cuanto a la manera de entender lo que había sido, y seguía siendo, el tema central de la poesía de ambos: el amor. Estamos ante dos extremos de la misma problemática, que se soluciona de forma diferente en cada caso. Cernuda no parece que simpatizara con los términos de entrega absoluta en los que se desenvuelve la última poesía de Prados; unos términos que invertían el modelo de adoración al cuerpo físico desarrollado en su obra. La renuncia implícita que el misticismo de Prados hace del amor físico, lo alejaba de un planteamiento que hundía sus raíces en la materialidad del deseo. Según se deduce del estudio llevado a cabo por Derek Harris (1992), su poesía, entendida como insobornable fidelidad a sí mismo (y cargada también, por tanto, de un indudable componente ético), iba por otro camino. Hablando del fracaso de la búsqueda de la fe, el crítico comenta: *"Para Cernuda, Dios es un recurso de desesperación" (p. 125); es "una palabra creada*

por el hombre angustiado" (ib.). Y, más adelante, refiriéndose al poema "Apología pro vita sua", de *Como quien espera el alba*: "Aquí se declara más que la nostalgia por la fe del agnóstico: es la afirmación de una creencia en la quietud de la divinidad. Este reconocimiento de la impasibilidad de Dios quiere decir, en efecto, que el hombre debe buscar el consuelo en sí mismo, que es lo que Cernuda hará en sus poemas del destierro" (p. 126)

Quejándose de la censura española, Cernuda escribía en 1951 a María Zambrano: "No trates de consolarme [...]. Por bien o por mal, me he vuelto (como diría el café de D. Marcelino M. y P. ) de 'un grosero materialismo'. Para mí no hay más que este mundo, y si aquí van mal las cosas, no hay nada que decir. Estoy aburrido de haber hecho el 'clown' asceta"<sup>[4]</sup>. Como hemos tratado de poner de relieve en otro lugar (F. Chica, 1994: 71-87), el idealismo de Prados parte siempre de una profunda experiencia del mundo y de lo concreto, pero entendida en términos diferentes a los defendidos aquí por el poeta sevillano. A pesar de que el enfrentamiento, un tanto casero, se desarrolla en un clima donde siguen contando las afinidades de fondo y las amistades comunes, las diferencias aumentan con los años y Cernuda no acepta la reconciliación que poco antes de la muerte de Prados le propone la familia Altolaguirre<sup>[5]</sup>.

En términos más suaves, pero un tanto malévolos, Gil Albert (1975: 263-264) da también cuenta de la ambivalente hilaridad que suscitaba entre ellos la forma de vivir de Prados; una propuesta, desde luego, difícil de seguir, pero que ante todo escapaba al registro de artista en que ellos concebían la suya propia:

"Según Emilio [...] yo era, eso me dijo un día, el único en comprenderle [...]; lo comprendía, sí [...] pero sin saber lo que le pasaba, lo cual dejaba mi comprensión en un punto muerto o, simplemente vagoroso, que no parecía cumplir la función que se me estaba asignando. Una de las últimas veces que lo vi fue en su casa, un mísero pisito de vecindad, en el que me recibió, con sus gafas negras y sus cabellos que comenzaban a canear, tendido en un camastro y, como Sócrates al beber la cicuta, rodeado de varios muchachos de gran belleza, que le dedicaban una devoción de neófitos. Al lado, un pequeño armario de madera, guardaba los manuscritos, sus

*únicos bienes. Todo lo cual constituye un pasado transido y, por extraño que parezca, enormemente vital"*

Ante la "extraña tenacidad inaprensible" del caso, el escritor alicantino acaba preguntándose "¿Quién despliega más vida, quién acumula más vida, quién trasciende más vida, el activista o el reconcentrado?".

Bajo los aspectos banales que envuelven la soterrada polémica entre Cernuda y Prados, lo que encontramos son dos lecturas distintas del movimiento que alimentó la obra de ambos: el romanticismo centroeuropeo. Si en España hay un punto de acuerdo, el destierro se encarga de establecer distancias. Las palabras que Cernuda coloca al frente de su traducción de Hölderlin, publicada por Séneca, señalan cuáles eran estas diferencias:

*"No se crea [...] que sea Hölderlin un iluminado. Su lirismo metafísico tiene más afinidad con Keats que con Blake, aunque a veces, en sus fragmentos, de tanta oscura trascendencia, no se halle lejos de los cantos proféticos de este. Mas en esos poemas [...] hay siempre un impulso armonioso y luminoso que el paganismo encauzó y al cual prestó expresión. Al leer muchos de ellos nos sobrecoge aquella radiante inteligencia que se abre paso, aquí y allá, entre las misteriosas sombras que la cercan. Sus mismas admiraciones juveniles, Schiller por ejemplo, nos confirman esa separación de su espíritu con el del místico vidente lírico".*

Lejos de ese afán de armonía luminosa, la poesía de Prados indagará en el lado de oscura videncia que queda fuera de estas palabras.

Abundando en esto, hay que decir que no hemos podido encontrar ningún rastro de relación amorosa real de Prados en México, y si la hubo no parece que excediera al ámbito de afectos verdaderos entre los que, lejos de cualquier idea de conquista, se desarrolló su vida diaria. Su propia experiencia parece hacerlo reticente ante los peligros del amor pasional, entendido como subjetividad que se devora a sí misma. En un detenido análisis sobre el tema, Carlos Gurméndez (1986: 231-239) señala lo siguiente: "Esta idealidad es posible porque el sujeto se encierra en sí mismo y desde su interior busca al

otro, lo persigue a través de sus dudas, celos, angustia. Entonces la pasión física no es el cumplimiento del deseo ancestral de ser, pasión unitiva que calma, en realidad está entregado a sí mismo, no al otro, sin salir nunca de su subjetividad". El pintor Juan Soriano señala los límites de su vida sentimental en estos términos: "Yo creo que Emilio era de esas pocas gentes que hay en el mundo para quienes la vida sexual no es lo único ni lo principal: su predilección era más bien el amor-amistad, una sexualidad que se extiende en el universo de una manera más general" (entrevista citada). Sin embargo, no creemos que quepa ver en su actitud una negación del cuerpo -tema central de su poesía desde los primeros libros-, sino más bien todo lo contrario: la asunción de este en el proceso unificador entre cuerpo y espíritu que se produce en la etapa que analizamos. Las certeras palabras de J. A. Valente (1991) en torno a la presencia de lo corporal en la experiencia mística, aclaran el sentido que esta cuestión tiene en su obra:

*"El místico tiene una muy definitiva relación con el cuerpo. No hay experiencia espiritual sin la complicidad de lo corpóreo. En la plenitud del estado unitivo, cuerpo y espíritu han abolido toda relación dual para sumirse en la unidad simple [...] La noticia del Evangelio es una noticia carnal. Su sustancia extrema sería ésta: el Verbo se hizo carne (p. 34) [...] Eros y religión pertenecen al substrato originario de lo sacro. No se trata, pues, de que el eros pueda significar lo sagrado, sino de que el eros es, sobre todo en determinados contextos, lo sagrado" (p. 50)<sup>[6]</sup>*

En su caso a lo que asistimos, más que a una negación, es a una fusión del deseo o liberación del eros para conseguir el estado de totalidad en el que se instala su experiencia amorosa. Son los términos de sexualidad trascendida, que Valente analiza a propósito de la poesía sanjuanista, los que encontramos aquí: "*el Cántico espiritual es, sin duda, el poema de la unión, pero acaso sea todavía más el poema de la infinita perpetuación del deseo*" (p. 201). Hasta el punto de que es precisamente esa capacidad de entrega incontrolada la clave que permite interpretar su obra en términos de desbordamiento, generado desde la misma presencia real de las cosas. El continuo diálogo con la naturaleza del que nace su poesía, está enraizado en la visión del *Cántico*, que hace de los seres naturales un reflejo permanente del creador. El poema es ya un continuo lugar de encuentro, un espacio multidimensional y vertiginoso regido por la mecánica imprevisible del deseo, y cuyo

entramado evoluciona en un juego de presencias y ausencias, de apariciones y desapariciones que exceden la idea de sentido que suele reclamar el crítico. Sin argumento aparente que la justifique, la substancia literaria rehuye la organización lineal: "*surte radialmente desde un centro o centros, que vienen dados por la repentina intensidad de la visión o de la unión* (p. 217) [...] *La forma en su plenitud apunta infinitamente hacia lo informe*" (p. 239). Su lectura de San Juan, en convergencia con la aquí indicada, se convertía en el eje que nos permite acceder a las claves en que se mueve el último y más hermético estadio de su poesía<sup>[7]</sup>.

No obstante, reconociendo esta huella decisiva, conviene resaltar que su experiencia religiosa, más que instalarse en una concreta forma de entender lo espiritual, se sitúa en el campo universal que valora como trascendentes los elementos provenientes del amor humano. De manera que en su obra aparecen componentes simbólicos que la relacionan con la trasposición de cuerpo y espíritu que encontramos en la práctica del amor cortés (basada en el ejercicio de la continencia que expone Denis de Rougemont, 1986), en unión de otros que provienen de las místicas judía, cristiana y árabe, para desembocar en los últimos años en la asimilación de las formas místicas orientales. Todo este amplio campo de intereses viene avalado por las lecturas que lleva a cabo en el periodo que analizamos, de las que queda sobrada constancia en su biblioteca de México.

Demasiado exigente consigo mismo y con los demás, el poeta no parece aceptar de buen grado el rumbo que toma la vida de algunos de sus más queridos amigos. La decisión de Altolaguirre de abandonar la casa familiar hace que muestre su desconfianza ante lo que él considera un hecho injustificado, que teme lo separe de los intereses comunes compartidos durante muchos años<sup>[8]</sup>. No obstante, la cercanía que había mantenido siempre con él parece perdurar por encima de cualquier tropiezo. Según Paloma Altolaguirre, ambos siguen viéndose a menudo; Prados les acompaña a la casa de campo que su padre tiene en Tepoztlán, cerca de Cuernavaca, o bien asisten juntos al cine. Sabemos que esta fue una de sus aficiones preferidas, por las noticias que da a sus amigos de ciertas películas que llamaron su atención en esos años: *Hamlet*, en la versión un tanto freudiana que hizo en 1948 Lawrence Olivier, y *Milagro en Milán* de Vittorio de Sica (1950). Se interesó especialmente por *Retrato de Jenny* rodada en 1948 por W. Dieterle, una curiosa cinta plagada de elementos expresionistas (el director se había formado en el grupo teatral de

Max Reinhardt en Berlín), que narra la historia de un amor, encarnado por Joseph Cotten y Jennifer Jones, que trasciende el espacio y el tiempo. Encabezada por citas de Eurípides ("¿Quién sabe si morir no será vivir, y lo que los mortales llaman vida no será la muerte?") y Keats, la película plantea las atormentadas dudas de un pintor ante la imposibilidad de captar la frontera que separa realidad y sueño. Su extraño romanticismo místico, y la abundancia de elementos telepáticos subrayados por el fondo musical de Debussy, justifican el interés del poeta y el entusiasmo que despertó entre los surrealistas (el propio Buñuel hablaría de la influencia que ejerció sobre él esta obra).

Contrastando con la paulatina separación de su escritura del modelo establecido por la crítica en torno a la generación del 27, reanuda su amistad con la mayoría de los miembros vivos de la misma, aunque en sus cartas se adviertan los elementos discordantes que los separan<sup>[9]</sup>. Mantiene correspondencia (sabemos de algún contacto con Gustavo Durán, por carta dirigida a Nueva York, donde ahora vive, fechada el 29-X-1956), o vuelve a ver a algunos de ellos en las esporádicas visitas que realizan a México. Así sucede en 1951 con Jorge Guillén y dos años después con Dámaso Alonso (Cano, 1992: 173-174 y 184). Salinas (1983a: 315-316), lo recuerda así:

*"Lo he visto menos que a ninguno. Cuando él estaba en Madrid, estaba yo fuera. Y luego se volvió misterioso. Nos lo contaban, los que subían a Madrid, desde Málaga. ¿Verdad? ¿Leyenda? [...] Está bien ahora, en el gran país de las soledades y del barroco, en Méjico, donde le vi por última vez. A cada momento pestañea, entorna los ojos como si tuviera que ajustarse la vista a una luz, que le es extraña, la del día. De noche debe ver mejor, porque tiene algo de búho, como tenía Unamuno, como tenía a veces don Antonio. Y de noche se le lee mejor, se le entiende mejor [...] Corre por sus versos una sangre tranquila [...] con un borboteo nocturno de romance"*

A pesar de la vieja amistad que sigue manifestándose en estos encuentros, las diferencias surgen a la hora de abordar la idea de creación, que Prados subordina a la "misión" que otorga al poeta y a una determinada forma de hacer y vivir la realidad cotidiana. En coherencia con su propio mundo ("*sigo mis negocios líricos como una fatalidad de mi sangre*",

confiesa a José Luis Cano), Prados rechaza la idea de la literatura que sigue observando en ellos, entendida como representación y actividad pública ("*atender para atenderse*", dice al mismo destinatario).

Frente a ese "*ser objeto social y político*" que lamenta, y del que se siente muy distante su poesía, instalada ya en otra dimensión, llaman la atención las palabras que dedica a una figura que seguía estando presente en su labor creadora: "*Juan Ramón con todas sus molestias se salva*" (Cano, *op. cit.* p. 174). En 1958 escribe a Sanchis Banús (P. Hernández, 1988: 425): "*En cuanto a lo del conocimiento de mi vocación poética es muy anterior al conocimiento del amigo entrañable que para mí fue Federico. Tenga en cuenta que con el grupo de muchachos de la Residencia vivió Juan Ramón Jiménez, y él con su conversación íntima en mi cuarto fue abriéndome al mundo*". Y, añade en otra posterior: "*Me ayudó a encontrar el mundo que me iba a contener y me contiene hoy*". En efecto, si la figura de Juan Ramón estuvo presente siempre en su poesía, desde *Jardín cerrado* su obra puede verse en gran medida como una expansión de lo iniciado por el poeta de Moguer a partir de *La estación total*, en cuya experiencia ahonda y multiplica. Es el Juan Ramón «sucesivo» y caótico de *Espacio* (Aurora de Albornoz, 1982: 63-101), una de las presencias más firmes en la deriva en que se asienta la escritura pradiana, aunque esta trate de remontar, a través de una palabra enraizada en la "práctica religiosa", la sombra nihilista que asoma en la búsqueda juanramoniana de Verdad y Belleza Absolutas.

La idea de creación queda supeditada en el que fuera su discípulo espiritual más fiel, a la valoración ética de la sustancia humana en la que profundizan las obras de ambos. Lo que dice en las cartas que comentamos nos hizo suponer que Prados siguió manteniendo correspondencia con Jiménez, tan controvertido en esos años entre los miembros de la generación<sup>[10]</sup>. También se deduce de sus palabras la especial sintonía que establece con Vicente Aleixandre, con quien se cartea frecuentemente, y a quien había dedicado *Mínima muerte*. Por lo que se refiere a su entorno merece comentarse el acercamiento a Juan José Domenchina, un poeta cuyo mundo se movía, a decir de Catherine G. Bellver (1979: 325), en "*una constante revelación de contrastes y coexistencias: elementos eróticos y espirituales, corporeidad y abstracción, sustancia y esencia, claridad y oscuridad difícil, meditación intelectual y profunda contemplación humana*". Recordemos que por

esos años Domenchina, cuya obra mexicana alberga una profunda meditación sobre el exilio terrestre, lleva a cabo una importante labor como traductor: Rilke, *El hombre y lo sagrado* de R. Caillois, *El diván de Abz-ul-Agríb*, etc. Será sin embargo la poesía de su mujer, Ernestina de Champourcín, empeñada en una personal búsqueda de lo absoluto, la que registre una clara influencia de Prados en libros como *El nombre que me diste* (1960), *Cárcel de los sentidos* (1964) y *Poemas del ser y del estar* (1972). En sus páginas están presentes muchos de los mecanismos que pone en juego la poética pradiana. A ella le debemos también un breve, pero sustancioso acercamiento a la obra última del poeta. Refiriéndose a *La piedra escrita*, advierte que estamos ante: "*poema largo, todo un drama interior de difícil escritura, doblemente difícil por la cantidad de incisos y paréntesis que lo cruzan, obligándonos a leer despacio, sin la menor concesión posible al apresuramiento o a la superficialidad*" (E. de Champourcín, 1962).

En alguna carta que envía a José Luis Cano (1992: 207-208) habla del contraste entre pasado y presente en relación también con los amigos de generación que quedaron en México. Tampoco cree reconocerse en ellos, aunque él mismo no se libra en sus palabras de desaliento. Hace aquí esta especie de recapitulación, que conviene leer sin perder de vista el bajo momento de ánimo que la inspira:

*"Hoy, si en algo he cambiado por dentro, es solamente en aquello que el mismo camino de la sangre que te hablaba en mí, entonces, ha necesitado para seguir regando un mundo cada vez más exigente, pero nacido de una única semilla que reconozco en Dios. Los golpes recibidos me han ayudado, no me han amargado siquiera la piel de la manzana interna que maduro sin morder nunca. Ahora lo acabo de ver. Han venido a verme -¡cosa rara!- aunque debe ser obra de Manolito: Luis Cernuda, Moreno Villa, Sánchez Ventura y Manolito... ¡Acababa de escribirte! Sus vidas, sus obras actuales. ¡Qué lejos de nosotros! Me da pena sentir a amigos que tan cerca han estado de nosotros, perderse por tan poco. ¿Qué sería una cruz para ellos? Yo paso, o mejor, sigo una crisis hermosa y dolorosísima. ¿Adónde voy? ¡Dios sabrá! [...] Sólo tengo amor por todo pero... amor que doy. No pido en él nada. Pero si lo pidiera... ¡Nada en él me alegra, me atrae ni me sujeta ya!: sólo aquello que me da material para que el río de mi san-*



*gre dentro o fuera de mi cuerpo se una al fin con el mar que siempre ha buscado. Esa es mi poesía y esa es mi vida. Busco y busco y seguiré buscando con los labios y con el pensamienbto la palabra eterna de Dios... Por eso me duele este mundo que se me ha acercado hace un momento con estos amigos. Ellos no me entienden. Yo... ¡quizás tampoco! Los quiero y me duelen. Luis peor que siempre y más desesperado en su postura imposible que él llama cínica. Manolo angelical y dorado entre sus milllones (¡Dios lo salvará!), Moreno Villa juguetero viejo y niño borrachito...*

*Todos como niños ¡con una tristeza interna! Pero, ¡qué le vamos a decir! ¿Hé encontrado algo yo? Si fuera así se lo daría y ellos lo verían, lo sé..."*

Frecuenta a menudo el estudio que el pintor Arturo Souto tiene en el Paseo de la Reforma. Su hijo, el crítico Arturo Souto Alabarce, lo conoció en aquellas tertulias, a las que asistían también Altolaguirre, León Felipe, Adolfo Salazar, Bal y Gay, etc. *"Prados era muy tímido, solitario, pero lleno de bondad. Mi padre quería incluirlos a todos en un gran lienzo, pero como era imposible reunirlos, optó por pintarlos uno a uno, e hizo las cabezas de Rejano, Prados y Moreno Villa. Finalmente ejecutó el cuadro de conjunto, pero después pintó otro encima"* (conversación, abril, 1991).<sup>[11]</sup>

Su salud, siempre precaria, sufre recaídas periódicas que le hacen asistir una y otra vez a las consultas médicas del Hospital Español acompañado por Paco Sala, hasta el punto de establecer gran amistad con algunos de los prestigiosos doctores del exilio. Muchos de estos contratiempos acaban dando lugar a la imagen de desvalimiento que rodea al escritor, que él mismo cultiva o convierte en anécdota en su círculo de amistades<sup>[12]</sup>. En abril de 1951 un accidente doméstico hace que esté a punto de perder la visión de un ojo, acontecimiento que sirve de pretexto para una cierta teatralización de la desgracia. *"El presumía de estar ciego como Homero"*, nos comenta la pintora Elvira Gascón, y recuerda cómo ella misma le hizo un parche de seda porque tuvo que estar con los ojos tapados una larga temporada. El aislamiento a que le obliga la enfermedad hace que corran las más diversas conjeturas sobre su situación. Desde algún país vecino un crítico llega a anunciar su muerte en la prensa. En el archivo del poeta se conserva un

recorte de prensa, firmado por Jorge Fábregas Ponce, en el que se lee lo siguiente: "*La nueva armada poética, en estos días aciagos para todos, está a punto de perder un tripulante. Emilio Prados [...] agoniza en México víctima de una furiosa tuberculosis*". Y añade esta nota un tanto pintoresca: "*El gobierno mejicano (sic), siempre pródigo, siempre noble -y conste que no habla un mexicano ha enviado al poeta a un Sanatorio del Estado de Chihuahua*". Esta "muerte anunciada" debió de divertir al escritor, que anota a lápiz en el margen de la hoja: "*mi agonía*"<sup>[13]</sup>.

Algunas de estas historias traspasan el terreno de lo anecdótico para mostrarnos el mundo de la dura realidad mexicana en el que incide una y otra vez su actuación. Por verdadera casualidad tuvimos ocasión de localizar a uno de esos nombres anónimos que figuran, al lado de otros bien reconocibles, entre los papeles de su archivo. De él, David Romero Rodríguez, es el testimonio que transcribo a continuación:

*"Conocí a Emilio Prados un día que mi hermano y yo recogíamos las cubetas de basura en el barrio donde él vivía. Los vecinos nos daban algún dinero por retirarlas. Desde entonces fui yo el que me encargué de hacerle ese servicio. A veces iba a la tienda a comprarle algunas cosas y lo pagaba yo con el dinero que me daba, o le apuntaban lo que debía. Me preguntó si estudiaba. Yo tenía entonces nueve años y había hecho primaria, pero como mi padre había muerto y éramos siete hermanos no podía comprar los cuadernos para estudiar. Me pidió una lista con lo que necesitaba y me compró el material para seguir en la escuela. Otro día fuimos al Zócalo y me compró unos zapatos, un pantalón y una chamarra de cuero ('Vas a crecer', y me compró una talla más grande). Un día le comenté que había visto en la Alameda un local con maquinaria de linotipia e imprenta. '¿Te gustaría trabajar ahí? ¡Cómo no!'. El habló con Juan Rejano y así fue como comencé a trabajar de aprendiz en el diario El Nacional. Por eso yo considero al señor Prados como mi verdadero padre. 'Si yo te regalo un pescado vas a comer hoy, pero si te enseño a pescar comerás siempre'. Esto es lo que hizo conmigo.*

*Me trasladaron a otra imprenta dependiente del periódico y salía de trabajar a las cuatro de la madrugada. Un día me encontré a Paco Sala y me dijo 'Estás muy chico para trabajar de noche', y se lo contó a Emilio. Entonces me colocó como ayudante de Paco en la imprenta-editorial Muñoz. Allí compuse los tipos de *Circuncisión del sueño*, del que me sé de memoria algunos poemas y que tengo todavía con su dedicatoria. Recuerdo que cuando llegaba Emilio me daba una palmada en el hombro y me llamaba 'Gibir', en lugar de mi nombre (por un poeta que había vivido en Málaga, según me contó). Nuestra amistad, iniciada hacia 1947, duró hasta 1958; después el trabajo no me permitía verlo tanto. Pasábamos algunas tardes en su casa, leía poesía y hablábamos de cosas que entonces yo no entendía bien, pero que después he ido recordando y comprendiendo mejor. Recuerdo a algunos escritores que conocí allí, como Cernuda y Juan de la Cabada, que un día nos leyó el guión de *Subida al cielo* en el que había colaborado junto con Buñuel. Cuando nació mi hijo lo llevé a que lo conociera. Mi padre era zapatero. Yo no sé qué hubiera sido de mí en la calle de no haber recibido su apoyo. 'Pórtate bien; si vas a hacer algo malo, acuérdate de mí', me decía, y esto me daba fuerza. Comencé a escribir cuartetas, algunas cosas cortas y se las enseñaba. Cuando murió me sucedió algo que he contado a alguna gente. Durmiendo tuve un sueño en el que Emilio me volvía a dar una palmada y me llamaba 'Gibir'. Nos desvelamos mi mujer y yo, encendí la luz y estuvimos despiertos un buen rato. Al día siguiente en la imprenta uno de los compañeros me dijo que había muerto Emilio Prados a las dos de la mañana. Era la hora en que me había despertado de ese sueño" (entrevista, 1-V-1991)<sup>[14]</sup>*

El señor Romero Rodríguez tuvo la amabilidad de facilitarnos copia de un poema suyo, impreso en hoja suelta, que regaló al escritor. El juego con el tiempo (presencia/ausencia) que hace aquí, es el mismo que se repite en la poesía de Prados. Heredero también en esto de él, insiste en el carácter circunstancial, y puramente amistoso, que le llevó a escribir estos versos. Reproducimos aquí el texto, que constituye un testimonio de la relación que comentamos:

NO ES PRESENTE... ¿ES FUTURO!  
A EMILIO

*Me muevo, camino,  
doy dos pasos...tres...  
y ¿llego a mi destino?  
y el tiempo, ¿también?*

*Si me detengo,  
el tiempo no lo hace,  
va cabalgando sin freno,  
por senderos, por valles.*

*Entonces, ¡hoy es futuro!  
¡Hoy es mañana!...  
...sigo, los pies a duo,  
sin volver la cara.*

*Y hoy es presente,  
y más tarde, pasado,  
pero vienen del futuro  
y se alejan, paso a paso.*

*Entonces, después, es hoy.  
Más tarde, presente,  
si ahora, soy,  
luego estaré ausente.*

*Pero hoy empiezo,  
y tal vez termine,  
llevando este recuerdo:  
No es presente...¿Es futuro!<sup>[15]</sup>*

A propósito de 'Gabir', anagrama del poeta hispanojudío nacido en Málaga Ibn Gabirol, señalemos que Prados releía frecuentemente su obra, así como la de Al Mutamid y otros poetas hispanoárabes. Es esta una de las fuentes que, potenciada por la influencia del ultraísmo y por sus primeras traducciones de poesía china y japonesa, desarrollaron su gusto por el poema corto. De él, autodenominado "Al-Malaqi" en alguno de sus poemas, dice Ibn Ezrá: "*Contuvo su naturaleza y corrigió su carácter, abandonando las cosas terrenas, encaminando su alma hacia lo espiritual [...], de modo que adoptó las sutilezas que conllevan las ciencias filosóficas y las ciencias exactas*"<sup>[16]</sup>. El retrato que Millás Vallicrosa (1993) ofrece de Ibn Gabirol (su naturaleza enfermiza y las dificultades vitales que "*tiñeron su vena poética de una precoz melancolía*", p. 17) presenta curiosas concomitancias con la biografía de Prados. Convertido en uno de sus libros de cabecera, merece resaltarse la influencia que la espiritualidad de su obra deja en nuestro autor. Si durante su juventud había cantado a la belleza y al goce corporal, deriva pronto hacia un ema-

nantismo religioso inspirado en Plotino y los neoplatónicos del que se nutrirá en gran medida la filosofía franciscana. El fuerte componente ético en que se apoya su propuesta queda de relieve en muchos de sus versos:

*"El corazón del hombre, su inteligencia, nos dan la medida de su valor,  
su ciencia y su sabiduría constituyen su gloria;  
ciertamente su justicia, su integridad, su rectitud,  
junto con su morigeración, forman su diadema y su collar [...]   
¿En qué benefician al hombre las relaciones de parentesco,  
si el manto de la justicia no es su manto?  
[...] Sabe que el principio de todo mal son las cosas terrenas,  
y que el iniciarse en sus amores es la puerta del infortunio"*

(p. 40)

No menos interés despertaron en Prados otras facetas del pensamiento de Ibn Gabirol, como es la incorporación a su poesía de elementos científicos a partir de la observación de la naturaleza, o el manejo especulativo que procedente de los textos de La Cábala culminaría en el siglo XIII en la redacción del *Zohar* o Libro del Esplendor. Para Millás esta influencia se asocia con su tendencia "*hacia un iluminismo místico, hacia la intuición extática de los secretos del mundo superior*" (p. 97). Determinadas constantes de su poesía (la introspección como fuente de conocimiento, la interrogación interior, los cerrados juegos conceptuales de su filosofía, el tono recitativo de salmodia, de letanía bíblica que caracteriza a su obra), constituyen la huella permanente de Ibn Gabirol en la poesía de Prados, concebida en la misma confluencia entre intuición y mística que encontramos aquí. Su propia actuación parece igualmente imbuida del hábito de modestia, de silencio y sinceridad que transmiten las palabras del escritor judío: "*Dijo el sabio: Cuando hablo, la palabra me manda, pero cuando callo, yo mando a la palabra*" (p. 69). En el camino hacia la ascesis que emprende su obra mexicana resuena el tono preceptivo de sus palabras: "*El primer escalón para la sabiduría es el silencio; el segundo, la atención; el tercero, la memoria; el cuarto, el esfuerzo; el quinto, el maestro*". Por otra parte, no es raro que Prados se identifique progresivamente con el autor que, según la fuente citada, consagró el género de la *geulá* o poesía del destierro, y que ponía la corriente interna del afecto y del pensamiento por encima de la idea de forma: "*quizás por esto se explica el que su expresión sea algunas veces algo incorrecta, como poco cuidada, y que peque de cierta dureza u obscuridad*" (p. 104). La concepción del poema como continuo diálogo entre cuerpo y alma (que Millás pone en relación con las *altercatio animae et corporis* latinas y

con las disputas de la poesía medieval) es otra característica que la poesía pradiana parece heredar de aquí.

Interesante resulta también, a propósito de esta relación, el análisis que hace Chantal Maillard (1986) de la *Kéter Malkut* o Corona Real, el gran poema místico de Gabirol. Según pone de manifiesto, la resistencia de la palabra escrita es una constante en su intento de mostrar su experiencia interior: "*Nuestra vida, nuestra respiración, nuestro organismo, nuestro pensamiento son el universo. Querer pensar el universo no es sino pensar un pensamiento [...] Sólo es posible reflejar*" (p. 65). Así lo expresa el autor en el poema que comentamos: "*Tú eres uno y en el intento de señalar a ti ley y término desfallece mi inteligencia*". El gusto por la paronomasia señalado aquí como característica de la poesía hebraica, se convierte en una de las apoyaturas más frecuentes de la poética pradiana, y apunta, como indica la autora, a la idea platónica del origen onomatopéyico del lenguaje. Como sabemos, es ese intento de revertir el lenguaje a sus orígenes, reivindicando el carácter musical y recitativo del texto literario, la clave más persistente de la poesía del último Prados: supeditada a una experiencia de sentido unificador y absoluto, la significación adquiere aquí un carácter suplementario; la apertura hacia la totalidad no permite la fijación del significado, que, siempre en movimiento, se desplaza de forma provisoria en aras de la búsqueda continua de lo indecible. El poema es ante todo el espacio de la no permanencia, alimentado por la vibración que dejan las palabras en su aparecer y desaparecer.

Los elementos cabalísticos que analiza la autora a propósito del poema de Gabirol se convierten en uno de los motivos centrales de la reflexión pradiana, cuya opacidad presenta muchos puntos de concordancia con el oscuro pensamiento de este, y en suma con la tradición hermética. Como en Gabirol, y en general en la mística hebrea, también encontramos en él el afán de sistematizar lo intuitivo a través de esquemas o proyecciones gráficas que tratan de mostrar el proceso unitario en que se basa su palabra. Véase la curiosa relación que existe entre alguno de los gráficos explicativos del poeta judío (reproducido por Millás, p. 64) y los múltiples esquemas y notas que dejó Prados entre sus papeles, algunos de los cuales han sido dados a conocer por P. J. Ellis (1981) y Patricio Hernández (1990). Lo que nos interesa resaltar en último término es que su idea de la escritura proviene de planteamientos cercanos a los apuntados aquí, según los cuales la

palabra poética, como la palabra sagrada, es depositaria de una verdad que permanece oculta bajo el velo del lenguaje. La luz reside precisamente en "*las cosas que subyacen*", según leemos en *El Zohar* (G. Scholem, 1984: 114): "*La parte más visible de un hombre son la vestiduras que lleva puestas y aquellos que carecen de entendimiento cuando miran al hombre son aptos sólo para ver en él esas vestiduras. No obstante, en realidad es el cuerpo lo que constituye el orgullo de sus vestiduras, y su alma constituye el orgullo del cuerpo*". Recordemos como dato significativo que la figura de Gabirol fue rescatada para la modernidad por Heine y los románticos alemanes<sup>[17]</sup>.

### 3.2. RETORNO A LOS ORÍGENES Y NUEVAS TRANSFERENCIAS DEL YO

*"Detrás de nuestra voz resuena el fondo polifónico de otras muchas voces que hablan a través de nosotros y de las que somos deudores"*

M. Bajtin

En 1954 aparece en Málaga el libro *Dormido en la yerba* (Dardo, col. "El Arroyo de los ángeles"), una selección de *Jardín cerrado* hecha por el propio autor. Las instrucciones que envía a los editores -Ángel Caffarena y a Bernabé Fernández Canivell- son un ejemplo, por lo estrictas y minuciosas, de hasta qué punto le preocupaba el "acabado final" de un libro, en lo referente no sólo al texto sino a títulos, diagramación, etc.<sup>[18]</sup> Años después el crítico Geoffrey Connell ofrecía una versión inglesa de estos poemas bajo el nombre de *Nostalgias del jardín perdido*<sup>[19]</sup>. Familiares y amigos (Bernabé Fernández-Canivell, Ángel Caffarena, José Luis Cano) le animan a publicar en España, y comienzan a aparecer algunos poemas suyos en revistas como *Ínsula* y *Caracola*. En su biblioteca figuran algunos ejemplares de las revistas que le envían, o con las que tiene algún contacto: *Posesía Española*, *Cuadernos de Ágora*, *La Isla de los Ratones*, etc. Fernández Canivell trata de convencerlo para que se decida a volver a Málaga: "*¡De una vez! [...] Si te tardas nos vas a encontrar a todos muy viejos y no nos vas a reconocer. No pierdas la llave de tu cuarto. Aunque no te valdrá perderla porque mandaré hacer otra...*" (carta de 17-VI-1954, conservada en el Archivo del poeta).

Aparecen también ahora las primeras reseñas españolas de sus libros que corren a cargo de Ramón de Garciasol, José Luis Cano, Vicente Núñez, Leopoldo de Luis y José M<sup>a</sup> Souvirón<sup>[20]</sup>. Cano da cuenta por extenso de la trayectoria de Prados, "*que ha tenido desgraciadamente -dice- escasa resonancia en España, aunque paradójicamente haya merecido una reciente página ilustrada del ABC*"<sup>[21]</sup>. Su reseña a *Jardín cerrado* tiene el mérito de ser una de las primeras visiones de conjunto que se ofrecen en nuestro país sobre la obra que Prados venía realizando en México, y acierta a advertir que el libro es ante todo un "cancionero espiritual" cuya mística remite siempre a la sangre, a lo corpóreo.

Digamos también que a pesar de la buena voluntad que les anima y de la oportunidad con la que se publican estas reseñas, suelen insistir, de forma excesiva a nuestro entender, en la exclusiva filiación andaluza, referida sobre todo al paisaje, de esta poesía. Quizás más que de una limitación de perspectiva por parte de los autores (cuyos textos respondían ante todo a la urgente necesidad de cubrir una información necesaria), quepa hablar de la inercia conceptual con que se repetirían años después algunos de estos conceptos. El asunto señala, más bien, al desinterés que la crítica española ha venido mostrando en todo lo referente a la producción poética del exilio. La imagen del poeta nostálgico de su tierra no iba a favorecer la comprensión de lo que se afirmaba, de forma cada vez más consciente, como voz autónoma. Y lo peor de todo es que acabaría convirtiéndose en un tópico insalvable, a través del cual se obviaba la lectura real de la obra. Las visiones sucesivas de la crítica iban a insistir, de forma paralizante, en una anodina poética de la rememoración. Los desafortunados términos de soledad y añoranza se impondrían finalmente, sin más, como únicos referentes de su poesía. Como hemos visto, incluso reduciéndola a sus elementos geográficos, el escenario psicológico de Prados está más cerca del paisaje real mexicano que de lo que no son más que fragmentos de un pasado que revierten frecuentemente en la intensidad del presente.

El poeta comienza a preocuparse por la reorganización de su obra, y fruto de ello es la *Antología* (1923-1953) que publica Losada (Buenos Aires 1954) en su Biblioteca Contemporánea. En esta popular colección, que llegó a alcanzar importantes cotas de venta, habían ido apareciendo obras de Juan Ramón, Alberti, Nicolás Guillén, García Lorca, Machado, Neruda, Gómez de la Serna, etc. El libro de Prados tuvo la mayor tira-



da que mereció en vida su obra (diez mil ejemplares), lo que permitió una notable repercusión en el ámbito americano. Preparada cuidadosamente por el autor, constituye un testimonio importante del criterio que regía en ese momento la valoración de su propia poesía. La selección de materiales y el cambio que introduce en la estructura de los libros y en los títulos de los poemas, confirman la preocupación por ofrecer un corpus coherente y libre de las mediaciones que habían condicionado la difusión anterior de los textos. Lo más novedoso es el interés que se aprecia por reconstruir la primera etapa de su poesía, a la que se incorpora ahora *Cuerpo perseguido* en su versión definitiva, el escaso espacio que dedica a la poesía de guerra, reducida a once poemas, y la valoración pormenorizada que merece lo producido en el exilio hasta ese momento.

En cualquier caso, es necesario subrayar que el criterio selectivo del autor queda desbordado por la propia extensión de una obra a la que se hace difícil poner límites. Si es verdad que al final de su vida Prados consideraba como circunstancial la poesía contenida en *Destino fiel*, la apreciación que mereció a la crítica esta parte de su obra hace difícil aceptar que hubiera quedado excluida del conjunto de la misma, como quizás hubiera hecho el escritor de preparar él mismo la edición de sus Obras Completas. Más adelante tendremos ocasión de hacer más precisiones al respecto. Como ya adelantábamos al principio de nuestro trabajo, en todo este asunto no cabe ver sino un rechazo de la visión escorada a que había dado lugar su imagen de "poeta comprometido", que estorbaba la lectura global y autónoma de su obra que él, con toda razón, exigía. El olvido de su obra mexicana y las secuelas bastante simplistas que el término de compromiso, convertido ya en etiqueta, tuvo en la literatura española de estos años, explican que Prados quisiera apartarse de esa imagen. Más problemático que lo que decimos (que fue soslayado con acierto por Blanco y Carreira en la *Poesías Completas*), es la gran cantidad de variantes que el poeta introduce ahora en su obra y que hace muy compleja la fijación definitiva de la misma.

De especial interés en relación con lo apuntado resulta la correspondencia que mantiene con Sanchis Banús, que inicia en esos años sus esclarecedores trabajos sobre el poeta<sup>[22]</sup>. Sus palabras (P. Hernández, 1988: 430) traslucen un claro distanciamiento con respecto a lo que el crítico llama "*poesía de combate*":

*"No creo que eso sea poesía. Emplear los versos como arma combativa para lo social o lo político es negar la poesía; sí, tiene que combatir, ¿cómo no?, pero su campo de combate está más profundo o más alto de lo que se ve hoy. Tiene que ver con el mundo del átomo -más allá de él- pero no con el del petróleo o el asfalto, y si tiene que ver con estos últimos es después de haber pasado por el primero para unirlos ya no como en surrealismo y sí como en realidad; con la más honda búsqueda del hombre en el misterio histórico de su presencia y su deber. Por eso me repugna la palabra tan manoseada ya de comunicación. Si no hay comunión continua con todo el Universo no hay poesía ni comunicación posible ;Ya es tiempo de dejar la literatura a un lado!"*

Sus declaraciones encierran el embrión de una poética constituida sobre la crítica heideggeriana a la técnica, y el diálogo que este establece entre presente, pretérito y porvenir, como sustento de la posibilidad de unificarse sobre lo permanente.

*"Y no voy -sigue diciendo- inconscientemente ni a lo que Ud. llama «necesariamente» tema ni a la forma en que poéticamente ese tema tiene que darse. Pero, claro está, esto es siempre movimiento anterior de mi razón. Después... ¿hay vacío? ¿Asidad? ¿Hágase en mí según tu palabra? (por no citar a Heidegger en su «Hölderlin») [...] Lo que no hay en mí es ese terrible estado frío de razón «a lo Valéry», aunque le confieso que en un momento me dolió el no poderlo tener [...] (p. 426). Le va a extrañar que le recuerde esta cita: «La noche es sublime, el día es bello». (Que me perdone Kant desde su mundo). Aunque le extrañe la cita no deje de pensar en ella. Y abra y derrame sobre ella el río de Heráclito («hablo como en locura») [...] Una vez así Ud. verá que la forma está impuesta por aquello que vivo. Y tiene que ser sobria, dramática y en el preciso tono armónico que Ud. marca. No es que la forma esté supeditada al tema: tuvo que ser así, como yo necesité a mi padre y a mi madre para nacer forma y tema de mi propia vida y su misterio" (p. 427)*

No son casuales las referencias a Heráclito y Heidegger que encontramos aquí. El carácter oracular del pensamiento heraclítico, formulado como enigmáticos aforismos, ejerció un enorme atractivo en él. Expresión secularizada de la sabiduría religioso-mística (Morey, 1981: 38), Heráclito es el primero en plantear en la escena occidental el tema del lenguaje, concebido como *logos* o espacio del Devenir, que suponía una crítica a todo sustancialismo y la afirmación del perpetuo fluir de todas las cosas. Su idea de la Unidad del Universo está en la base de la doctrina del eterno retorno desarrollada por Nietzsche: "*Las cosas mismas que la estrecha mente humana [...] cree efectivas e inmutables no existen realmente; son el fulgor y el destello de espadas blandidas, el resplandor del triunfo en el entrechocar de las cualidades antagónicas*" (ib. p. 44).

Refiriéndose al segundo, Ferrater Mora señala: "*Lo característico del pensamiento del «último Heidegger», aparte su hostilidad a la exposición sistemática [...], su constante buceo en lo escondido en la Palabra, es el transformar el pensar acerca del ser en un «pensar el ser mismo», es decir, en un aparecer el ser como «llamando» o «significando»*". Y añade: "*El ser puede aparecer y puede ocultarse, pero en ningún caso es apariencia, sino presencia [...]. Es como una especie de luz alojada en el lenguaje*". Y aclara: "*en el lenguaje poético o creador*"<sup>[23]</sup>. Es en la parcela más constructiva de Heidegger, en la que abundarían Wittgenstein y Lévinas, donde parece afianzarse la palabra provisional de Prados; resuenan en ella las apreciaciones sobre el lenguaje vertidas en *Esencia del fundamento, Hölderlin y la esencia de la poesía* y *El Ser y el Tiempo*, traducidas las dos primeras por García Bacca (1944) y la última por José Gaos (1951).<sup>[24]</sup>

Ideas como las expuestas en su "Hölderlin" (1989: 32-39) -"*precisamente lo permanente es lo huidizo*", leemos allí- alimentaron el clima poético en el que se gestó su obra de madurez: "*El campo de acción de la poesía es el lenguaje. Por tanto la esencia de la Poesía ha de comprenderse mediante la esencia del lenguaje*". La poesía no toma jamás al lenguaje "*cual si fuera material que está ahí para que se lo trabaje; es, por el contrario, la Poesía misma la que, por sí misma, hace hacedero el lenguaje*". La aparente inactividad del poeta es "*aquella quietud sin límites en que la vivacidad es el estado de todas las relaciones y fuerzas*". Su misión es sorprender la palabra de la divinidad: "*y este sorprender tales signos es recibirlos, y a la vez darlos de nuevo, porque el poeta columbra ya en «el primer signo» lo Postrimero, y audazmente pone en palabras lo visto, para*

*predecir lo que aún no se ha cumplido*". Es ese "Dios por venir" al que la larga Nada de la Noche pradiana se mantiene atenta, en su condición también de *expulsado* de lo común de cada día. Citando al poeta alemán, Heidegger resume así su espera:

*"Entre tanto, ¿qué pudiera hacer o decir? -No lo sé.  
Ni sé qué falta hagan poetas en tiempos de  
miseria.  
A pesar de todo, los hay -me dirás.  
Y son cual aquellos sacerdotes consagrados  
al dios del vino, que, de tierra en tierra, en noche  
sagrada erraban perdidos".*

En relación con los problemas de lenguaje que preocupan al último Prados, véase también la obra de Heidegger (1987) *De camino al habla*, en la que se recogen algunos de sus escritos tardíos sobre el tema.

En 1957 aparece en Losada de Buenos Aires *Río natural*, uno de sus libros más extensos y complejos, plagado de elementos psicoanalíticos y referencias autobiográficas de infancia y juventud. La tirada fue de dos mil ejemplares. Referencias al coste de edición y a los emolumentos recibidos por el autor, pueden encontrarse en su correspondencia (P. Hernández, pp. 413-414). Todo él constituye un intento de reconstruir el propio pasado a la luz de un proceso de clarificación personal que trata de recuperar el yo originario, libre de las adherencias sociales y morales impuestas por el exterior. Según confiesa a Sanchis Banús las referencias a la adolescencia y, sobre todo, el episodio de su estancia en los Montes de Málaga, son aquí el eje central de su indagación. Tras el percance ocular ya referido, que le obligó a "*estar a oscuras más de un año*", el poeta profundiza en su capacidad innata de videncia interior, de la que los textos no son sino prolongaciones: "*La soledad, la oscuridad del ciego encamado y temeroso y el dolor tan intenso me hizo volver a mí realmente [...] Me recordé desde niño y comencé a contar «mi soledad; la historia de mí mismo» [...]: seguí la corriente del río natural que me ha tocado en suerte*" (P. Hernández, 1988: 454). La viñeta que los editores colocaron en portada (los trazos de un paisaje rural roto en primer plano por una barca), aciertan a definir la geografía espiritual en la que nos instalan estas páginas.

Metido en uno de los ejemplares que el poeta conservaba de la revista *Cuadernos Americanos* (n 4, agosto 1942) encontramos un breve documento que atestigua el carácter confesional del libro. Es un esquema, escrito por su mano, en el que puede leerse lo siguiente (respetamos el aspecto y la ortografía del original):

( 15 años )  
( Primavera )

*El Río*

<i>Primeras palabras</i>	{	0. <i>Origen</i>	
		1-5. <i>Imágenes vagas:</i>	{ <i>el baño</i> <i>el silencio impreciso</i> <i>escuela (visión de Eros)</i>
		5-10. <i>El río:</i>	{ <i>Contemplación de la Naturaleza</i>
		10-15. <i>El monte:</i> ( <i>viage</i> )	{ <i>Presencia de la muerte</i> <i>1<sup>er</sup> Amor (A R)</i>

*Los Montes*

Articulado en dos partes, todo él constituye un recorrido progresivo hacia su origen, hacia esa fuente natural de la que mana su voz, diluida y convertida ya en la materia vivificadora de la que brotan las palabras, alimentadas por la misma sabia que hace crecer la vegetación (aulaga, romero, mastranzo) circundante. Las insistentes referencias al término "azul" parecen apuntar a la inocencia primaria y elemental que Cirlot (1981: 136-137) otorga al significado psíquico de este color: "*El azul es la oscuridad devenida visible*". Lenguaje inserto en la raíz del mundo, ha logrado liberarse de toda atadura física para revertir en la unificación esencial que siempre había buscado. Blanco Aguinaga, en su amplia y sugerente lectura del libro (1960: 92), habla de la "*voz-río*" que desborda cualquier imposición de un yo poético que ya no existe: "*él es sólo el instrumento en que se da la música; no es suya, frente a los elementos de la realidad, esta voz que canta; no está ya, como años antes, cautiva en nadie esta voz, sino que libre, habita por ahora en él, eco fiel ya de un cantar eterno que se da también en la hierba y en el monte, en el*

*pájaro y en la flor: cuerpos todos iguales entre sí de una realidad superior cuyo nombre, que es Dios, lo forman las infinitas voces confundidas*". El juego polifónico iniciado por Prados en libros anteriores llega aquí al vértice culminante que iguala poesía y música en un todo de infinitas variaciones y contrapuntos.

El Libro I, dividido en cuatro partes, narra el despertar al mundo primigenio que el poeta vislumbra dentro de sí mismo y por el que su incansable autodiálogo se interroga una y otra vez. Preguntas y respuestas nos conducen a ese terreno de "*luchas dídimas*"<sup>[25]</sup> en el que se funden pasado y presente para deshacer la base subjetiva de un yo que remonta el curso del tiempo hasta instalarse en el centro de la voz universal que lo alimenta. La desintegración de la conciencia personal en favor de la palabra colectiva queda emblemática en el poema "*Voz de mi herencia*". En él asistimos a la reconstrucción de su propio nacimiento biológico, visto como resultado de una confrontación amorosa de la que él es simple eslabón, o huella de lo humano ("*¡Heredero universal/del mundo en que estoy parado, /soy fiel que vivo mi herencia!*"). La indiferenciación de los roles sexuales (masculino/femenino) que marca toda la poesía de Prados, encuentra su justificación última en el acto de amor esencial en el que padre, madre e hijo están imbricados por igual; el hijo comparte y resume en sí el encuentro de contrarios del que es fruto:

*"Cuerpos me viven profundos  
bajo la posada inquieta  
de un beso que levantaron  
para gozar de mis fuerzas"*

Se deriva de aquí también el problema de identidad, central en su obra:

*"Tejido estoy sin saber  
qué urdimbre enlaza mi trama,  
ni en qué telar he venido  
a ser flor nunca acabada"*

La figura de la madre, presente en la simbología de su poesía última (jardín, rosa mística, fuente de agua clara, lirio, azucena, etc. de *Jardín cerrado*), proyecta aquí su sombra, como inversión-clarificación del complejo edípico ("*Mujer, mujer: acude, todos tus hombres vivo [...] ¡Desnúdate, /ven conmigo al bautismo, /que si muero en tu sangre/conoceré mis nupcias!*"). Las profundas implicaciones psicológicas y psiquiátricas del texto se

constituyen en una clave central para entender el conjunto del poemario, dedicado, no por casualidad, a su hermano Miguel («*tu libro*» le dice, anunciándole en carta la salida del mismo). En efecto, el papel de intermediario de Miguel Prados en su obra última es fundamental; de él proviene una importante parte de las lecturas que hace ahora el poeta. En su biblioteca localizamos tres de las obras centrales de Jung (*El yo y lo inconsciente*, *Tipos psicológicos* y *Realidad del alma*) que sin duda contribuyeron a ahondar en estos aspectos. Llenas de anotaciones de su mano, su análisis exigiría una revisión pormenorizada que excede el marco de nuestro estudio.

Es obligado hacer aquí un paréntesis para recordaremos brevemente el perfil científico y la trayectoria profesional de Miguel Prados (1894-1969). Después de su formación en la Residencia de Estudiantes, y de realizar estudios de posgrado en Londres, con sir Frederick Mott (Maudsley Hospital), y en Múnich, con los profesores Kraepelin y Spielmeier, fue director del Psiquiátrico de Málaga y, por oposición, Jefe del Servicio Psiquiátrico Provincial (1925-1933). Convertido en uno de los más renombrados maestros de la neurosiquiatria española, pasó a Madrid como investigador del Instituto Cajal. Después de la guerra se exilió a Canadá. Allí profesó en la prestigiosa McGill University de Montreal y en otros centros hospitalarios. Desempeñó importantes misiones psiquiátricas encargadas por la O.M.S. en varios países de Latinoamérica, colaboró en filmes de Higiene Mental, y dio cursos y conferencias en varios centros universitarios (Universidad de Lieja y otras). Su labor científica fue muy importante, evolucionando hacia la Psiquiatría Dinámica y el Psicoanálisis. Introdutor del psicoanálisis en Canadá, en 1953 fundó en Montreal la Canadian Psychoanalytic Society, reconocida oficialmente en el Congreso Internacional de París, celebrado en 1957. Unos años antes de su muerte regresó a España, ejerciendo como psiquiatra y psicoanalista en Madrid. La enfermedad hace que regrese a Canadá para seguir allí tratamiento. Muere en Montreal<sup>[26]</sup>.

Pues bien, el renovado interés por el psicoanálisis y por la filosofía contemporánea queda de manifiesto en cartas de Emilio, en las que le agradece sus informaciones y el envío de determinados libros. Refiriéndose a uno de ellos (*Le milieu divin* de Teilhard de Chardin), leemos (P. Hernández, pp. 420):

"Creo que la *misión* casi enteramente por verificar de la poesía, es terminar de entregarse en busca activa y contemplativa de la unión que todo ser vivo lleva dentro de él y, claro está, principalmente el hombre. Hallada esta *unión*, en su equilibrio, la «materia santificada», el cuerpo [...] está en disposición de poder sentir la unidad del Todo y más aún la *comunicación* que llega a ser *comunión general* del Universo. La angustia en mí se produce al saber que «soy la mitad o mejor dicho, que estoy en la mitad del hombre que todos construimos», pero es una angustia esta mía [...] como hacia fuera, pues la *muerte no existe*; la muerte es un río de vida que desemboca en el centro de nuestra cruz momentánea y continua, en donde la unidad se debe verificar [...] Este río de vida que llamamos muerte, si lo pudiéramos recorrer en sentido inverso, por lo que se ha dado en llamar tiempo pasado, describiría (ya que le llamo río) un círculo que nos haría volver a nosotros mismos por el tiempo futuro [...] Y no te hablo como panteísta. Siempre me han llamado así, por mi poesía, y es que ni saben, creo, lo que es panteísmo, ni tampoco creo que han entendido bien mi concepto en poesía, o yo no lo he podido dar bien"

Los papeles del escritor nos permiten seguir el hilo de su intuición, que se elabora a partir de esquemas y gráficos donde se mezclan filosofía de la ciencia, pensamiento y poesía: "Construyo con metáforas (hasta con figuras geométricas y conceptos que me entrega todo, hasta la óptica) los sostenes de mi memoria (no andamios), pensando que alguna vez me darán claro el pensamiento que deseo" (ib., p. 421).

En relación con lo que decimos, aparece también el tema de la confrontación fraterna (citado ya a propósito del enfrentamiento Esaú/Jacob), representado aquí por la figura de Abel, el justo que paga con su vida el triunfo del bien, y que, en último término, viene a representar el sacrificio de Cristo. Esta figura tendrá una especial importancia en Prados; a ella se referirá con mucha frecuencia en sus reflexiones. Caín y Abel son los primeros hijos del hombre privados de la intimidad con Dios, condenados por tanto a una invencible nostalgia de felicidad. El enfrentamiento entre los dos hermanos viene envuelto en una rica simbología que remite fundamentalmente a la idea de pérdida derivada del "pecado original". La manifestación de la culpa será otra de sus principales secuelas. La



valoración que hace Prados del relato bíblico parece estar relacionada también con lo que apunta Mircea Eliade (1978-1983, I, 184-185) según lo cual Caín (cuyo nombre significa «herrero») y Abel («el que apacienta»), representan dos formas opuestas de entender la vida. *"El primer asesinato es ejecutado, en consecuencia, por quien encarna de algún modo el símbolo de la técnica y de la civilización urbana"*.

El diálogo reconciliador que encontramos en "Sangre de Abel", supone una clara asunción de la conciencia redentora de la que es portavoz la palabra del poeta. A partir de esta constatación, autobiografía y desintegración del yo poético se funden en una voz multiplicada y errática, libre finalmente, que sólo puede dar cuenta del espejismo de una realidad en la que todo es presencia inestable (*"Azul, azul, azul: tu espuma canta, /borra mi voz y acaba el mediodía"*), latido de universo en continuo flujo. Los poemas de los apartados "Dudas de abril" y "En los cuerpos de un nombre" manan ya de esa **fuentes original** (la vertiginosa simbología del agua, embrión de toda la naturaleza, adquiere aquí una fuerza inusitada) en que todo se mezcla y se confunde, y no de ninguna patente reconocible de escritor. Prados entra así en su último y definitivo registro: sus libros posteriores no harán sino intensificar esa fuerza genesíaca, llena de vislumbres místicos, que nos coloca ante la abolición de todo discurso organizado para dar paso a esa *"luz alojada en el lenguaje"*, que no es apariencia sino permanente aparición y desvelamiento. A partir de aquí ya no será posible desandar el camino: la ruptura con el código literario común lo colocaba definitivamente en una esfera distinta de comunicación. Sus soliloquios son ya pura corriente de conciencia que subraya el mundo de los sentidos, de los afectos, en detrimento del componente lógico del lenguaje.

*"¿Dónde he nacido? ¡Este cuerpo /no es mío! ¿En quién he nacido?"*, se pregunta abrumado por la multiplicación de una voz que ya no reconoce como suya, y que no logra asirse a ningún valor subjetivo (*"Nada comprendo... /escucho /más y más..."*). Exponente del *"hombre que todos construimos"*, luchando contra la *"divina impaciencia"* del español (citamos de nuevo su correspondencia), su palabra es sólo disponibilidad de intermediario, centro en el que se cruzan las voces de su historia: *"donde habitan los hombres /un solo nombre habito"*. Desde este inconsciente colectivo en que se instala, en la segunda parte del libro recupera para el presente la parcela más determinante de su propia experiencia: aquella de la que arranca, y en la que se gestó, su mundo poético. Saltando la barrera del

tiempo, acontecimientos centrales del pasado cobran en estas páginas excepcionales una inusitada actualidad: por un acto supremo de amor, los seres queridos vuelven a encarnarse, desde la muerte, en el cuerpo prestado del poeta. Invirtiendo el negativismo barroco ("*presentes sucesiones de difuntos*"), la vida acude aquí desde la muerte, donde no es más que presencia almacenada, restituida ahora por el sueño y la memoria poética. John Berger (1994: 26-27) ha dedicado unas reveladoras páginas al tema; hablando de la interdependencia entre vida y muerte, presente en la imaginación colectiva y desterrada hoy por las sociedades técnicas, que la consideran como mera dispersión de materia, dice:

*"los vivos se hallan en el centro mismo de los muertos [...] Entre el centro y su entorno se producen intercambios que por lo general no son del todo claros. Todas las religiones han tratado de aclararlos. [...] Los muertos habitan un mundo intemporal de construcción incesantemente recomenzada [...] Podemos concebir esa memoria de los muertos existentes en la intemporalidad como una forma de imaginación de lo posible. Esta imaginación está muy relacionada con Dios (reside en Él) [...] A veces, los vivos experimentan la intemporalidad, tal como nos es revelada en el sueño, el éxtasis [...] Durante esos instantes, la imaginación de los vivos abarca la experiencia toda y sobrepasa los límites de la vida o la muerte de cada cual en particular. Roza la imaginación expectante de los muertos"*

Los últimos poemas de *Río natural* recrean, entre evidentes resonancias bíblicas y sanjuanistas (*Cantar de los Cantares* y *Cántico espiritual*), la "historia de amor inacabado" que se inicia en el paisaje de los Montes de Málaga, y a partir de la cual se desencadena un torrente evocativo de presencias rescatadas del olvido que sostiene la voz del autor, convertida en voz eterna del mundo. Véase sobre todo el impresionante "Se abre la luna y dice..." (**Apéndice. Apartado XI.6**). Prados cuenta en el texto una experiencia personal usando como núcleo narrativo el mito clásico de Endimión y la Luna. Como es sabido, Selene se enamora del joven pastor y consigue que Zeus le conceda a éste la eterna juventud. Endimión permanecerá sumido en un *sueño eterno*, aunque con los ojos abiertos para poder ver a su amante que le visita todas las noches. El poeta reactualiza un motivo que había sido relacionado desde los Pitagóricos (el ritmo cambiante de la luna sirvió en la antigüedad para la medida del tiempo y la regulación de las cosechas) con la

recreación periódica del universo. Verdadera protagonista del texto, el cúmulo de símbolos que acompañan a la Luna adquiere aquí una riqueza excepcional. Uno de sus componentes más significativos -según Cirlot, 1981: 283-284- es el de "*su estrecha asociación a la noche (maternal, ocultante, inconsciente) [...], y el que dimana del tono lívido de su luz y del modo como muestra, semivelándolos, los objetos*".

La referencia central a Antonio Ríos (¿no está implícito en el título del libro su nombre?) vertebra una constelación amorosa poblada de nombres que conformaron su primera experiencia sentimental, y que ahora reaparecen con el mismo impulso de la pasión que suscitaban; Blanca, Ana, Pilar, Pedro, Eugenia, Estrella..., son los eslabones que aseguran la unidad irradiante en la que se autoafirma su canto. Desde la propia materialidad de los cuerpos asistimos aquí a un raptó ascensional que cuenta entre los más intensos de la poesía española. El extremado lirismo de estos textos le lleva a sublimar e integrar -valiéndose de su capacidad para intensificar los recursos expresivos- experiencia amorosa, hábitat campesino y paisaje en un bloque expresivo que pone en juego todas las facultades sensoriales del lector. Emoción, corporalidad erótica y afecto se funden para trascender el caso particular y mostrarnos esa *visión* de conjunto de la que siempre quiso dar cuenta su poesía. "*Todos los teóricos de lo sublime* -señala Harold Bloom, 1991: 105- *se enfrentan a ciertas obras maestras de la ambivalencia personal: la lucha edípica, el tabú, la transferencia están entre ellas. Sentimientos iguales y opuestos, fuerzas antitéticas que son hermanas enemigas, parecen ser la base emotiva de lo sublime*".

Prados saca sus propias conclusiones del libro citado de Teilhard de Chardin (*Le milieu divin*), que constituye, en efecto, uno de los soportes de estas páginas. Encontró muchas afinidades con un autor que, como dice James P. Carse (1987: 339-365), estuvo "*profundamente conmovido por todo lo que sucedía a su alrededor -desde las crisis sociales de la época y los más recientes descubrimientos en astronomía, a la continua evolución geológica de la tierra y el bienestar espiritual de sus amigos. Fue un hombre que se encontró en el centro de un universo vivo y pulsante lleno de interés y promesa*". Su pensamiento, que sabe reunir ciencia, teología, humanismo y mística, teñido todo por lo que hoy podríamos denominar ecologismo espiritualista, se hace difícil de categorizar, "*porque estaba empeñado en una búsqueda singular a la cual no corresponde ningún rol contemporáneo*". Preocupado fundamentalmente por establecer lazos de unión entre lo

material y lo trascendente, el tema de la muerte, central en su obra, se constituye en el eje de la cualidad suprema que él otorga al ver (*ver para hacer ver a los otros*): "existe un punto que nadie enlazará, y esa es mi preocupación para unificar una visión interior... Es algo terriblemente doloroso no ser capaz de ver lo suficiente". En *El medio divino*, el autor se define como

*"un hombre que cree sentir apasionadamente con su tiempo, que querría ver a Dios por todas partes: verlo en lo más secreto, en lo más consistente, en lo más definitivo del mundo [...] En cada uno de nosotros repercute parcialmente, a través de la Materia, la historia entera del mundo [...] Dios, para penetrar definitivamente en nosotros, debe en cierto modo ahondarnos, vaciarnos, hacerse un lugar [...] La muerte es la encargada de practicar hasta el fondo de nosotros mismos la abertura requerida"*

El camino para alcanzar la unidad, nos obliga primero a "*perder pie en nosotros mismos*", al desprendimiento de aquello que nos separa del todo. Para el escritor francés, la muerte es el agente de la transformación definitiva. La "transparencia" reclamada por el poeta está muy cerca de palabras como estas: "*El gran misterio del cristianismo no es exactamente la Aparición, sino la Transparencia de Dios en el Universo*".

La esclarecedora puesta al día que Carse hace de Teilhard, nos permite acceder a claves importantes del pensamiento de Prados. El símbolo de la cruz que aparece repetidamente en su poesía final, adquiere el valor de punto de unión entre vida y muerte que desarrolla Teilhard en sus libros centrales (en el citado y en *El fenómeno humano*):

*"La doctrina de la Cruz -leemos en el primero-, tomada en su grado superior de generalidad, es la doctrina a que se adhiere todo hombre que está persuadido de que frente a la inmensa agitación humana se abre un camino hacia alguna salida y que este camino es ascendente [...] A lo largo de todos sus días terrestres, el hombre se hace su alma; y a la vez colabora a otra obra, a otro opus, que desborda de modo infinito, al mismo tiempo que las domina estrechamente, las perspectivas de su éxito individual: la culminación del mundo"*

A propósito de la muerte, entendida por Prados como *continuo renacimiento*, conviene señalar lo que apunta Teilhard en *El medio divino*:

*"La victoria definitiva del Bien sobre el Mal no puede alcanzarse más que en la organización total del mundo; nuestras vidas individuales, infinitamente breves, no pueden beneficiarse aquí abajo del acceso a la Tierra Prometida. Somos semejantes a esos soldados que caen en el curso del ataque del que saldrá la paz. Dios no es vencido una primera vez por nuestra derrota, porque si bien parece que sucumbimos individualmente, el Mundo, en el que reviviremos, triunfa a través de nuestros muertos"*<sup>[27]</sup>

La simbiosis teilhardiana entre intuición y visión sistemática y unificada de la pluralidad del universo, es la misma que subyace en la apertura de Prados, empeñada siempre en la fecundidad de lo real, en la posibilidad de una continuidad más grande; problema este íntimamente relacionado con el de la **ampliación de sentido** en que se apoya su propuesta poética. Apuntemos de paso que en su concepción del universo como "ser vivo" reaparecen frecuentemente temas planteados por las corrientes gnósticas y herméticas (la creación, el hombre libre y responsable, la redención, la caída y la presencia del mal, el destino, etc.), que vienen a subrayar la interconexión de la que hablábamos, particularmente el tema de la continuidad del alma con el mundo. La obra de Prados se inscribe así en la problemática, surgida ya en el seno de la Ilustración, de los que concibieron la naturaleza como una fuerza viviente y productiva y la historia como un permanente brote de energías que recupera la visión originaria del individuo.

Conviene advertir de paso que el tema de la muerte, tan transitado por la poesía pradiana, tiene una especial presencia en el mundo popular de México; *"el mexicano frecuente (la muerte), la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente"* (Octavio Paz (1990: 52)). Señalemos que en los años cincuenta Orson Welles, interesado por el tema, rueda en el país su película *It's all true*, sobre el Día de los Muertos, y que lo mismo había hecho Eisenstein en su cinta *Death Day*. En el círculo de los Contemporáneos, el tema de la muerte, tratado desde la vertiente metafísica, adquiere una especial relevancia. José Gorostiza, autor de *Muerte sin fin* (1939), Xavier Villaurrutia en *Nostalgia de la muerte* (1938) y la obra de Ortiz de

Montellano, son un buen ejemplo de lo que decimos. De manera que sus planteamientos recogían en parte una idea que flotaba en el clima poético mexicano del momento. Gorostiza, uno de los autores más intensos de su generación, habla de la poesía en estos términos:

*"De este modo la contemplo a mis anchas fuera de mí, como se mira mejor el cielo desde la falsa pero admirable hipótesis de que la tierra está suspendida en él, en medio de la alta noche [...] La sustancia poética, según ésta mi fantasía, que derivo tal vez de nociones teológicas aprendidas en la temprana juventud, sería omnipresente, y podría encontrarse en cualquier rincón del tiempo y del espacio, porque se halla más bien oculta que manifiesta en el objeto que habita [...] El interés del poeta no está en el por qué, sino en el cómo se consume el paso de la poesía a la palabra, ya que ésta, prisionera de las denotaciones que el uso general le acuña, no parece poder facilitar el medio más apto para una operación tan delicada [...] Bajo el conjuro poético la palabra se transparenta y deja entrever, más allá de sus paredes así adelgazadas, ya no lo que dice, sino lo que calla"<sup>[28]</sup>*

Muerte y erotismo (entendido como pulsión mística), ensoñación y subconsciente, preocupación por la insustancialidad del lenguaje, son características que la obra de Prados comparte con la poesía mexicana del momento. Aunque conviene matizar que la idea de la muerte está acompañada en él de unos elementos de irradiación constructiva ausentes en la visión de los autores citados.

Para finalizar, daremos noticia, aunque sea brevemente, de la localización del manuscrito de *Río natural*. El poeta lo regaló a Julia Crespo, a quien le unió, como veremos, un extraordinario afecto. Se trata de un grueso volumen de 148 páginas de folio tipo standar, de 28x21'5 cms., cuyo lateral izquierdo ha sido taladrado para permitir la sujeción por medio de una cuerda de hilo blanco. Todos los textos están mecanografiados. En portada puede leerse "*Río natural. Poema por E. Prados. México 1952*". La última página está firmada a mano y precisa la fecha de finalización: "*México, 31 de Diciembre de 1952*". Aunque el texto es, en esencia, el mismo que publicó Losada, permite precisar algunas cosas de interés. Las correcciones, hechas a mano, son las que aparecen en la

edición publicada. Estamos ante uno de sus libros más elaborados: trabajó de forma continua en él durante seis años, entre enero de 1947 y finales del 52. El poema (su extraordinaria coherencia interna permite llamarlo así) cambió su primer nombre, *Peniel*, por el que aparece en la edición final. Véase lo que dice sobre el tema en cartas a su hermano y a Bernabé Fernández Canivell (P. Hernández, 1988, pp. 373 y 385). La decisión es de finales de los años 40.

Sin embargo, antes de darlo a la imprenta (median cuatro años desde que tiene listo el trabajo hasta su publicación, a principios de 1957), el escritor alteró algunos aspectos del original. Las novedades que introduce, de poca importancia, suponen el añadido de algún poema, la modificación de algún título, y un leve cambio en el orden de colocación de los textos. Más interés tienen las supresiones (lo hace sólo con dos poemas, que hoy permanecen inéditos), o los pocos casos en que funde estrofas o rehace el texto completo. En general del manuscrito se deducen algunas observaciones en cuanto al proceso de elaboración del libro, que pasó por múltiples versiones hasta quedar fijado en el volumen que comentamos. El hecho de que este estadio final merezca también correcciones de última hora, demuestra el estado de reelaboración permanente al que Prados somete a su obra. La escrupulosa exigencia de su escritura remite, una vez más, al modelo juanramoniano.

### 3.3. LA RENUNCIA COMO PACIENCIA Y TIEMPO DE ESPERA

*"Un aplazamiento razonable madura los secretos y las resoluciones [...] La fortuna recompensa con generosidad a quienes tienen la paciencia de esperarla"*

Gracián

Frente a la creciente abstracción de su poesía, la historia de su vida cotidiana actúa como un espejo en el que se consolida el sentido de la trama humana que urden sus versos. En el ámbito monacal de su casa (en las paredes retratos de Whitman, Novalis, Rimbaud, Keats, Lorca, San Juan) y en el entorno más próximo, encuentra los móviles que le permiten poner en práctica la idea de comunicación que luego trata de llevar a su obra. El

teléfono y el correo amplían el creciente número de amistades que le rodea. La problemática diaria constituye un documento irrelevante, pero imprescindible en su caso, para entender lo que decimos. Blanco Aguinaga (1960: 26), que prepara su libro sobre el poeta y lo visita con frecuencia, fija su imagen íntima: "*Entre las cuatro paredes de siempre [...] una mesa con una vieja máquina de escribir; caracoles, estrellas de mar y fotos de Málaga en las paredes y el librero; juguetes, una yedra que pasa de pared a pared, libros, papeles, una cama [...]; el poeta trabaja, agonizando siempre, buscando más aún, pero lleno ahora de esperanza [...], en contacto directo con la realidad que ha buscado siempre: con el paisaje, con el pensamiento, con la luz que le brota del fondo de la penumbra*". Las fotos que nos han quedado del autor en su casa, y las hechas por Paco Sala tras su muerte, reconstruyen con todo detalle el ámbito doméstico del poeta. Por nuestra parte podemos añadir algunos datos referidos a los cuadros que colgaban en las paredes de su departamento, conservados hoy por la familia Sala. Se trata de los siguientes: "*Jarrón con flores*", óleo sin fecha, firmado por Luna (posiblemente Antonio Rodríguez Luna), en el que se lee la siguiente dedicatoria, "*Para Emilio con un abrazo*"; "*Retrato del poeta Emilio Prados*", óleo firmado al dorso por Roberto Balbuena, sin fecha; "*Jarrón con claveles y margaritas*", óleo sin fechar, firmado por J. Moreno Villa. Por lo que respecta al retrato que le hiciera Miguel Prieto, al que ya hicimos mención, no figura en los fondos que comentamos; su hermano Miguel, o quizás alguno de sus amigos, debieron llevárselo tras su muerte. Sí obran allí dos litografías que colgaban también en la casa de Lerma: una reproducción de "*Silla con pipa*" de Van Gogh, y otra de un cuadro del Bosco.

Su disponibilidad le lleva a entablar un diálogo cargado de afecto con todo el que lo necesita; y son muchos los casos en el difícil medio en que se mueve. Uno de los lugares que visita con asiduidad es el establecimiento de "abarrotes" (ultramarcos) en el que hace sus compras. El actual propietario de "Villa de Nava", señor Abel Pérez Moreno, nos habla de aquellos años en que él, muy joven entonces, veía aparecer diariamente al poeta:

*"Yo era empleado, y me encargaba de ayudar en el trabajo y hacer los recados. El señor Emilio venía con frecuencia a la tienda. Charlaban con el dueño, D. Francisco Eguilaz, también refugiado, de Vitoria, y que había trabajado como tallista en Italia. Hablaban de muchas cosas que tenían en*



*común. Hay cosas que a uno no se le olvidan cuando se es chamaco. Hágale cuenta que hay personas que a esa edad no pasan desapercibidas, ya no se le olvidan después. El señor Emilio era una de esas personas que me valoraba, y esto no era lo frecuente entonces. Hacía sus compras y le cambiábamos aquí sus cheques, recuerdo que muchas veces compraba ate de membrillo y de guayaba. Le hablaba a todo el mundo, no distinguía clases sociales. Le hacía a uno sentir bonito. Nunca lo vi enojado. Lo recuerdo alegre y dispuesto siempre a platicar" (entrevista 2-IV-91)<sup>[29]</sup>*

Aparte de alguna visita al Ateneo Español, fundado en 1949 y que mantiene una importante actividad cultural en esos años (en los años 50 eran más de 900 las familias afiliadas), su vida pública se desarrolla sobre todo en el ámbito que analizamos, aunque está informado de los numerosos actos promovidos por el movimiento republicano español, que sigue atento y reacciona activamente a favor o en contra de los avatares políticos (huelgas, censura, etc.) que sacuden a la península. Sí sabemos que acude con bastante frecuencia a la Galería de Arte Diana, sala que dio a conocer gran parte de la pintura española en el exilio y que organizó importantes exposiciones en las que colaboraron pintores mexicanos e internacionales. Bal y Gay (1990: 122-125) ha contado cómo lo que fue una tienda de material para pintores acabó convirtiéndose en la sala más prestigiosa de la ciudad. El nombre proviene de una marca inglesa de colores ("Dianne") que ellos vendían en el establecimiento, a la vez que quiso ser también un homenaje a la popular Fuente de Diana, frente a la cual estaba el local. Se trataba en realidad de una "factoría" en la que se vendían también discos de compositores e intérpretes muy seleccionados. Al lado había una cafetería, "y los amigos -dice- lo mismo pasaban al café, que pedían que se lo llevaran a la tienda, con el fin de seguir hablando y comentando. Así funcionaba Diana".

Arturo Sáenz de la Calzada recuerda (entrevista citada) haber ido en varias ocasiones con Emilio a la galería. Se encuentra allí con una nutrida tertulia en la que coinciden artistas y gentes de diversa procedencia. Lucinda Urrusti, que celebró en la sala su primera exposición, nos dice que el poeta iba cada tarde y después solía acompañar a Gallegos Rocafull, paseando por Reforma. "Lo que Gallegos quiere -me decía bromeando- es que yo me confiese, pero está listo...". En ese ambiente, tiene oportunidad de entablar rela-

ción con el círculo de Remedios Varo, Leonora Carrington, José y Kati Horna y el numeroso grupo de artistas que desarrollan una particular visión del surrealismo en torno a la presencia de Benjamin Péret, que había regresado a Francia en 1947. Otra de las asistentes, la pintora Marysole Wörner, nos habla de los intereses distintos que confluían en aquel medio frecuentado por Prados y por personas como Manuel Gurría, actor y productor de teatro, la escultora Ángela Gurría, el guionista y crítico de cine Emilio García Riera, Jomí García Ascot, etc.

Asiduo a las reuniones era el pintor y antropólogo Felipe Orlando, de quien recogemos estas palabras:

*"Conocí a Emilio en la Galería Diana, que habían abierto en el Paseo de la Reforma Rosita García Ascot y Jesús Bal y Gay. La sala era pequeña, pero siempre cuidó mucho la calidad de las exposiciones. Esta y la de Juan Martín, otro español, fueron las galerías más selectas de esos años. Éramos un núcleo con mucha afinidad y constancia, más fraternal que discursivo, frecuentado por españoles y gente que vivía en México como Adolfo Salazar, Gunter Gerzso, Mathias Goeritz... La amistad de Prados fue sobre todo con mi mujer [la pintora cubana Concha Barreto]; se entendían y se comunicaban perfectamente. Emilio era una persona bastante cerrada; a pesar de toda su bondad se notaba que había tenido bastantes problemas de carácter amoroso y de otra naturaleza también. Rosita le habló de eso a mi mujer algunas veces. Era como un estado de ánimo que perduraba en él, pero después de las reservas del primer conocimiento se abría mucho. Era una persona fina, muy correcta y cultísima y un maravilloso poeta al que no se le ha hecho justicia y se le margina (no sé por qué). Mi mujer y yo leíamos los poemas que le daba a Rosita, la gran animadora del grupo, y luego ella nos los pasaba. Yo no creo que fuera un poeta difícil, sino muy, muy personal, cuyo tono parecía responder a una atmósfera familiar y de educación que vivió. Heredó una serie de conceptos que mantuvo siempre dentro de él. Cuando murió, nosotros estábamos ya en Cuba" (conversación 8-VI-94)*

Creemos que este clima de diálogo e intercambio, en el que se replantean ciertos postulados del movimiento surrealista, explica en parte las conexiones que observamos entre la poesía de Prados y la obra de algunos de estos artistas, interesados en la captación de lo absoluto. Pensamos sobre todo en la pintura de Remedios Varo, también una figura de excepción dentro del destierro español en México. Su intensa vida interior le hizo vivir ensimismada y absorta en su mundo, como en el caso del poeta; de "*exiliada dentro de sí misma*" la califica Ida Rodríguez Prampolini. Su primera exposición individual se lleva a cabo en esta galería en 1956. Basta echar una ojeada a sus cuadros para advertir la importancia que adquieren en ella muchos de los elementos presentes también en Prados. Los propios títulos indican la ruta de un itinerario común: Premonición, Tejido Espacio-Tiempo, Música solar, Cazadora de astros, La revelación o el relojero, Presencia inesperada, Personaje astral, Mujer saliendo del psicoanalista, Tránsito en espiral, etc. El retrato que hace de ella Juliana González corrobora esas afinidades:

*"Era como todos y cada uno de sus personajes, inquieta por los mismos sucesos y maravillas que pintaba. Como un insecto vibrátil, siempre despierto, vivía en la exploración perpetua de las claves, de revelaciones, desplegando su inteligencia y su intuición para comprender significados ocultos del ser y de la vida. En un estado de alerta constante, escudriñaba el revés de las medallas, husmeando imaginativamente el misterio, el palpar y las tramas ocultas de todas las cosas. Había en ella un excepcional amor por lo sensible [...] Llena de contrastes en sus expresiones, sugería a veces el más total desamparo o la más completa serenidad, fuerza y sensatez [...] Su intensa capacidad de resentir hasta los más leves movimientos del mundo exterior, trastornaba su íntimo equilibrio [...], viviendo en ciertas zonas de su interioridad sacudida por angustias, alucinaciones, terrores, desolación y culpabilidades profundas que sólo su libertad creadora lograba trascender"<sup>[30]</sup>*

La indagación de la realidad a través de revelaciones oníricas que actúan como un sutil pasadizo entre vida y muerte, da lugar en ambos a una visión metafísica que apoyándose en los fenómenos naturales da resultados paralelos en pintura y poesía, aunque queden separados por el uso distinto del lenguaje (la persistente figuración de Varo frente al tono

abstracto del poeta) y por la imperiosa necesidad que muestra el escritor de revertir al terreno de lo ético-religioso toda su experiencia. Juan Cervera considera a Prados un "alquimista de la palabra que nace de la vida y lleva consigo la vida, es el poeta -escala y el hombre-puente que nos ayuda a percibir y a intentar- no es sólo un mundo nuestro -el salto de 'mundo a mundo'"<sup>[31]</sup>.

El libro *Circuncisión del sueño* -una de las cimas de su poesía- constituye un paso más hacia los territorios del presente en sucesión, *realizado* y *realizándose*, que se manifestaba ya en anteriores entregas. Aunque la dedicatoria al padre puede hacernos creer que estamos de nuevo ante el paisaje familiar de infancia, el pasado ha desaparecido para dar paso a la presencia absoluta de las cosas. "*Todo es polen y su cáliz el cielo*", leemos en la cita de Novalis que encabeza el libro. De nuevo encontramos en él la rigurosa estructura bifronte, dos partes divididas en dos secciones cada una, usada frecuentemente por el autor. El conjunto se concibe pues desde la perspectiva cerrada del texto único. Publicado por el FCE en la colección Tezontle, tuvo una tirada de mil ejemplares, y la edición, según se advierte en el colofón, "*estuvo al cuidado del autor y de Francisco González Aramburo*". En el archivo de la editorial obra el contrato del libro, firmado por Arnaldo Orfila Reynal y el poeta (Ver **Apéndice. Apartado V**). En cláusula novena se establece el pago de derechos de autor: "*10% del precio de venta de todos los ejemplares que se pagará en liquidaciones semestrales en los meses de abril y octubre de cada año, de acuerdo a las ventas*"<sup>[32]</sup>.

La fecha con que se abre el poema inicial de la colección (7 de enero), da paso a un tipo de escritura que presenta todas las características del diario poético: "Es de noche...". El dato es importante porque subraya una práctica en la que el autor incide una y otra vez, y que ha caracterizado a un sector de la poesía moderna que concibe el texto moviéndose en su provisionalidad temporal y espacial. La palabra se despliega poco a poco, como el "*grano o germen*" que, fecundado por el viento (la referencia bíblica es evidente), comienza a ofrecernos su lenta encarnadura. Igual que el trigo, también la escritura se eleva hacia el cielo con los primeros rayos del sol. Advenimiento del día, y de la palabra poética en libertad que, como la "*paloma cautivada*" que logra vencer el cerco de su prisión, reúne en su vuelo todos los tiempos anteriores. Para su "*pupila fluida*" no hay otro soporte que el elemento aire. El símbolo ascensional de la paloma, acom-

pañado de un rico repertorio de connotaciones (alma, ángel, pensamiento, pasión espiritual), nos coloca en ese "terreno de altura" que ya no abandonará el poema. Dejándose llevar por su vuelo, los ascensos y descensos de la palabra, corren paralelos a la misma volatilización y condensación de todos los elementos naturales que la rodean.

La escritura sigue el mismo curso natural de todo lo que nace y muere. De un primer estadio embrionario pasa a convertirse en el fruto maduro que finalmente el verano agosta. Creación y calendario agrícola, **semilla y palabra**, sufren el mismo proceso metamórfico de un ciclo que los hará morir y renacer indefinidamente. La poesía, como el fruto, adquiere su sentido último en la entrega, en la recolección. ¿No nos coloca esta visión, y quizás fundamentalmente, ante el mecanismo reproductivo de la atracción amorosa? La fuerza original ("*espiral sin trazo*") de la que brota el germen de trigo, es la misma que hace multiplicarse al hombre y crecer al poema. Naturaleza, palabra poética y humanidad surgen de la misma tensión, están engendrados por el mismo deseo. Pero, no lo olvidemos, estamos ante un proceso corporeizado. Toda esta transmisión no se produce sino a través del cuerpo del poeta que, desprendido de la atadura del yo subjetivo (de toda "propiedad", por tanto), sirve de terreno abonado en el que fecunda la herencia colectiva: "*¡Sin cuerpo está mi cuerpo unido!*".

Como advierte Félix de Azúa a propósito del modelo dinámico que la estética romántica encuentra en la naturaleza, "*esa naturaleza permanentemente fluyente e inaprensible precisaba una ciencia única que la comprendiera, una sola ciencia que no distinguiese la química de la teodicea, y que se expresara con el único discurso capaz de abarcarla: el poema*". Para los románticos, que absorben a Dios en el mundo natural, "*lo amado sólo existe en el amante: son él y su pasión quienes traen al mundo un nuevo objeto de amor. Y entre sujeto y objeto no hay separación [...] Ligar extremos opuestos sin César, y cuanto más opuestos mejor, esa es la obra del artista*"<sup>[33]</sup>. Novalis (1988), a quien Prados retorna una y otra vez, había hecho una religión de la unidad íntima que se establece entre pensamiento, cuerpo y naturaleza. En *Los discípulos de Sais* leemos:

*"La libertad es el gran espejo mágico donde toda la creación pura y cristalina se refleja; en ella se abisman los espíritus sutiles y las formas de la naturaleza entera. Aquí, todas las puertas están abiertas [...] Al conjunto*

*de lo que nos concierne se le llama Naturaleza y, por consiguiente, esta última se halla en relación directa con las partes de nuestro cuerpo que llamamos sentidos. Las relaciones desconocidas y misteriosas de nuestro cuerpo, hacen suponer las relaciones desconocidas y misteriosas de la Naturaleza" (pp. 42 y 53)*

Autores como A. N. Whitehead (lo citamos porque Prados utiliza ideas suyas en esquemas previos a la escritura de alguno de sus libros), señalarían también los valores de la naturaleza como clave para la síntesis metafísica de la existencia.

En efecto, Novalis es una de las fuentes centrales de la que se nutre, de forma progresivamente consciente, la poética pradiana. Aunque la referencia a él puede alargarse en exceso, no nos resistimos a transcribir otra cita, verdadero catecismo en el que abreva la obra que comentamos.

*"Para comprender la Naturaleza -prosigue el poeta alemán-, hay que dejar que se desarrolle interiormente en su integridad. En esta empresa, es preciso que nos determinen, únicamente, la aspiración divina hacia los seres iguales a nosotros y las condiciones necesarias para la percepción de los mismos [...]. Cuando [el hombre] se abisma por completo en la contemplación de ese fenómeno primordial, ve extenderse ante él, en tiempos y espacios recién surgidos, y como un espectáculo ilimitado, la historia de la generación de la Naturaleza; y todo punto fijo que se forma en la fluidez infinita, se convierte, para él, en una nueva manifestación del genio del amor, un nuevo matrimonio del 'tú' y del 'yo' [...] Pero el arte de la contemplación serena y creadora del universo, es arduo; exige meditación incesante y austeridad severa; y su recompensa no ha de ser la aprobación de los contemporáneos que temen el esfuerzo, sino la alegría de saber y de velar" (p. 58)*

Quien consigue ese estado ve a la naturaleza "en su dualidad, bajo el aspecto de una fuerza viril y femenina, procreando y pariendo, y en su unidad, bajo el aspecto del infinito himen de la eternidad" (p. 64).

Concluamos con sus advertencias finales:

*"Las disposiciones favorables de tales almas deben ser mantenidas y cultivadas desde la más tierna infancia, con celo no interrumpido, en el silencio y la soledad, pues el exceso de palabras turba la aplicación necesaria; dos cosas son también indispensables: vida discreta y sencilla, como la de un niño, e incansable paciencia. No es posible determinar al cabo de cuánto tiempo revela la Naturaleza sus secretos. Ciertos elegidos los obtienen y conocen cuando son aún jóvenes; otros, sólo a una edad avanzada. El investigador verdadero jamás envejece; toda pasión eterna se halla fuera de los límites de la vida y, cuanto más se aja y se seca la envoltura externa, tanto más claro, resplandeciente y poderoso se torna el núcleo" (p. 66)*

Más claramente expuestas que en *Enrique de Ofterdingen* o en *Himnos a la noche*, encontramos aquí una apretada síntesis de sus ideas sobre la Naturaleza. Conectando con la preocupación por el tema que se había iniciado durante su formación institucionista, el Novalis que Prados descubrió en Alemania supondría un punto de referencia constante en su obra. Conviene añadir que estamos ante una influencia renovada que pasa por distintos momentos. Es la lectura de madurez, sobre la que cuenta la que realiza de otros autores en estos años, la que pesa ahora sobre su obra.

Convertido en espacio de reencarnación, *Circuncisión del sueño* (1957) nos pone ante una continua "historia de nacimientos" (no sin razón llamó así Harriet K. Greif a su libro sobre el poeta), ante la permanente aparición de vida, activada por un clima de sensorialidad absoluta. Conciencia, lenguaje y pensamiento (elementos que, siempre en pugna, tienden a disociarse con frecuencia en el periodo que tratamos) quedan unificados al servicio de esa única fuerza productiva. En cualquier sitio que se fije la mirada tendremos una manifestación de ese estado naciente:

*"Abro mi mano: en ella está, caliente  
un pedazo de tierra que he robado  
a la tierra...  
(¡Este continuo ardor!)  
Cierro mi mano...  
¡Aprieto en ella un pájaro!"*

Las "Canciones" de la primera parte inician ya una carrera vertiginosa de lo real en gestación, que aparece y desaparece ante la mirada atónita de un lector que se ha quedado sin sustancia poética, sin texto ("*el mundo* -había insistido Wittgenstein- *es todo lo que sucede*"). A partir de aquí no cuenta con más apoyatura que la que le proporcionan algunas escasas referencias a la literatura popular ("*¡Abril las aguas mil las aguas llueve!*"), y no le queda sino dejarse llevar por el ritmo de la naturaleza que le envuelve (**Apéndice. Apartado XI.7**). La formidable fuerza genesíaca del paisaje mexicano, con las tormentas primaverales que rigen su ciclo climatológico y productivo, es la verdadera protagonista del texto.

Estamos en el reino de las revelaciones súbitas, de la transparencia en permanente estado admirativo e interrogativo. Con razón hablaba María Zambrano (1981) del "*paradigma del abandono*" que caracteriza a este "*poeta de lo inmediato y de lo mínimo*", cuya lectura nos obliga más a "escuchar" que a un acto intelectual. "*¿Será la poesía de Emilio Prados -se pregunta- una introducción, o más bien una guía hacia una Vida Nueva?*". Escritas en los umbrales de la gran revolución tecnológica, estas páginas nos ponen ante la presencia de una naturaleza que muestra su poder renovador frente a las promesas de los paraísos artificiales ofrecidos por aquella. Es el restablecimiento de la *dimensión natural*, reivindicación del **tiempo personal** frente a la reducción que lleva a cabo la técnica, lo que da validez a esta *presencia de la ausencia* ante la que nos coloca el poeta. La actualidad de su pensamiento ("*memoria del olvido*" en un tiempo de dejación) es francamente sorprendente por lo que tenía en su momento de anticipatorio. En la otra cara de las consideraciones intelectuales o racionalistas, es la *facultad de sentir*, convertida en una estética propia, lo que determina todo su discurso. Frente al aparente vacío conceptual de su palabra, o precisamente por ello, lo que se consigue es eludir mediaciones para sumergir al lector en el instante pleno del mundo.

Paul Virilio (1988) habla de "*estética de la desaparición*" a propósito del concepto técnico de tiempo que hoy se nos impone. El vacío que crea la sociedad contemporánea se opone al mundo de *apariciones* que caracteriza a la psicología del niño, y que se manifiesta en esas ausencias (estar en otro sitio) que los mayores reprueban; el caso de Proust sería paradigmático. Virilio replantea en su libro la polémica central del arte contemporáneo, iniciada ya hacia 1880, ("*la relatividad de la percepción de lo que está en movimien-*



to"), poniéndola en relación con el tema de la ausencia. "*La búsqueda de las formas -dice- no es más que una búsqueda del tiempo, pero si no hay formas estables, tampoco hay siquiera formas a secas. Podría pensarse que con las formas sucede como con la escritura: al observar cómo se expresa un sordomudo, comprobamos que su mímica y sus gestos son ya dibujos, y se recuerda de inmediato el paso a la escritura tal como se enseña aún en el Japón*" (p. 17). Más adelante añade: "*Poco a poco, la tesaurización racional [...], factor de eliminación de la sorpresa, incita a nuestros contemporáneos a transformarse en personajes con memoria de papel atrapamoscas, a la que se pega, indistintamente, un cúmulo de hechos inútiles*" (p. 35). El sector más consciente arte contemporáneo ha tratado de invertir este proceso, para "*mirar lo que uno no miraría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan sólo una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia*" (p. 40).

*Circuncisión del sueño* incluye un homenaje a Moreno Villa. Contra su muerte, queda incluido en la corriente viva del tiempo infinito del poema<sup>[34]</sup>. Pero no es sólo su figura lo que se salva. Prados lleva a cabo gestiones, contra viento y marea, para tratar de reagrupar y editar su obra, haciendo llegar también ejemplares de la misma a instituciones españolas que aseguren su conservación (Biblioteca Nacional y Biblioteca Municipal de Málaga). Véanse sus cartas a Fernández Canivell (junio-julio de 1955), y a Vicente Núñez (11 de julio, 1958, en *Fin de siglo*, nº 4, 1983). Gracias en gran medida a su intervención, se publicarán en Málaga y México las últimas obras de Moreno Villa, fiel compañero de viaje. En el ejemplar de *Vida en claro* que se conserva en la biblioteca de Prados encontramos un bosquejo biográfico y apuntes de este sobre Moreno Villa, pensados seguramente para alguna de las ediciones que se hicieron tras su muerte. En los primeros años 60 el círculo de amigos de su ciudad natal, los recordaba a ambos a través de la edición de dos breves selecciones de su obra última: *Voz en vuelo a su cuna* de Moreno Villa, y *Transparencias*<sup>[35]</sup>, que recogía los poemas de Prados que aparecen bajo ese nombre en el libro que hemos comentado. Digamos finalmente que en fechas más recientes la Universidad de Málaga dedicaría un pormenorizado análisis a la figura y la obra de Moreno Villa (*vid.* Cuevas, 1989).

*La fuente y la mujer* y *Sonoro enigma*, son dos breves colecciones de poemas que cierran este ciclo de su producción. La primera queda sin publicar, y la otra aparece en 1958 en *Papeles de Son Armadans*, que la ofreció también, en tirada corta, como separata de la revista. Los textos habían sido enviados a requerimiento de Camilo José Cela, que en ese momento tenía la intención de preparar una Antología de la generación del 27. Se inicia así una correspondencia entre ambos que, convertida pronto en amistad, durará hasta la muerte del poeta. Las dos colecciones a las que nos referimos en principio presentan una clara unidad temática y formal, y rompen con la violencia expresiva de los anteriores libros, para detenerse en una pausada meditación en la que se sintetiza su pensamiento. La revista mallorquina volvería publicarle tres años más tarde la entrega *Aceptación de la palabra*; los poemas de esta *plquette* son en realidad un adelanto de *Signos del ser*, libro en el que (con leves variantes en algún caso) quedan integrados.

*La fuente y la mujer* es, según dice Carlos Blanco en *PPCC* (I, p. LXVII), un libro incompleto que quedó inédito, y del que se recogen allí sólo "los poemas más acabados". El crítico cree que la fecha de redacción puede fijarse entre 1958 y 1959. Sospechamos que los textos publicados con este título pudieron pertenecer al libro en que Prados trabajó inmediatamente después, o a la vez, de *Río natural*. La impresión proviene de lo que dice a su sobrina, Carmen Saval Prados, en carta de 20 de julio de 1955 (P. Hernández, 1988: 406): "*Tengo ya casi terminado (guardado para olvidarlo y volver a él) mi nuevo libro: «Asomado a sí mismo», pero de aquí a que salga tardará. Antes espero «Río natural», del que es un paso, creo, y me dicen, hacia adelante o hacia arriba...*". El editor de la carta suprime un fragmento, con lo cual no sabemos si lo que sigue se refiere a un poema de ese libro, o a alguno de *Río natural*: "*Es un poema largo en que de forma (sic), juega lo actual poético-psicológico-filosófico del hombre y la mujer*".

En su primera composición aparece de nuevo el tema del jardín, asociado ahora a la fecundidad femenina (emblema de la fuente-mujer), origen y soporte principal de lo humano. La figura de la Madre en su capacidad generadora ("*pozo infinito*", caudal o urdimbre de sueños), es también, según nos hace saber, la imagen más acabada de su escritura: "*¿Acaso no soy vínculo?. /¿No he sido siempre letra inacabada?*". La voz del poeta no es sino la matriz en la que se gesta la palabra viva del mundo. Soporte del gran acto de amor humano, forma y creación son exponentes de las semillas dejadas por él.

Engendrado como la criatura, el poema es ya señal fundante, eslabón o "piedra escrita", sobre la que se sustenta la esperanza colectiva. Aparece apuntado aquí uno de los temas centrales que desarrollará su obra última: el alumbramiento de una palabra poética que, encarnada en la promesa humana, trasciende la voluntad subjetiva del escritor. Como en el caso de la madre, su función es la de actuar de **transmisor de una herencia**, ayudar a que esa voz en libertad llegue a tener su propio cuerpo.

*Sonoro enigma* no hace sino confirmar lo ya dicho. Aislada del pensamiento, la escritura es sólo una latencia ("*piedra en raptó de luz*") que espera ser fecundada: "*Sin forma estoy tendido [...] / tiempo soy de un canto/ajeno a mí y en movimiento*". Los términos de abandono y desprendimiento místicos vuelven a hacerse patentes una y otra vez. Son ellos los que hacen dudar frecuentemente al yo paralizado del poeta:

*"Arrojado de mí -piedra y parábola  
quietud y peso unidos por derrota  
de un intento-material de abandono  
soy, voluntad en negación [...]  
Campo sin condición abierto"*

Su discurso nace aquí en rico diálogo contrapuntístico con conocidos textos y autores de la literatura española: Manrique, San Juan, Bécquer. Los versos de Quevedo que inician el diálogo, imprimen su tremenda resonancia al conjunto: «Ayer se fue. Mañana no ha llegado. Hoy se está yendo...». Patricio Hernández (1988:53, n.144) ha señalado la procedencia del título: un verso del Auto Sacramental de Calderón *A Dios por razón de Estado*.

Apuntemos de paso que está por estudiar como merece la relectura que Prados hace en el exilio de los clásicos españoles, así como la notable incidencia que esta tiene en su obra. La vuelta a los autores de los Siglos de Oro o del 98 (Machado y Unamuno, especialmente) traspasa los terrenos de lo anecdótico, para instalarnos en una profunda reflexión sobre el ser español. Su rememoración se hace siempre desde una perspectiva dinámica que le permite recuperar ciertas constantes de nuestro pensamiento. La sintonía que su escritura establece con estos autores queda atestiguada en su biblioteca. Figuran allí obras fundamentales de nuestra literatura, anotadas por él. Entre ellas encontramos un breve volumen de Bécquer (*Qué es poesía*, publicado por Séneca), del que entresacamos el siguiente párrafo subrayado por Prados: "*Tapa y coloca al fuego un vaso con un líqui-*

*do cualquiera. El vapor, con un ronco hervidero, se desprende del fondo, y sube, y pugna por salir, y vuelve a caer deshecho en menudas gotas, y torna a elevarse, y torna a deshacerse, hasta que al cabo estalla comprimido y quiebra la cárcel que lo detiene". ¿No estamos ante la definición quintaesenciada de su propia poética?*

La **renuncia** que advertimos en su escritura y en su biografía se nos presenta más como estrategia positiva que como negación. Las implicaciones que tiene en su obra son evidentes; sólo podemos leerla desde los mecanismos que esta larga, y a veces dolorosa, espera activa en ella. Estamos ante la "paciencia del sentido" valorada por algunos críticos actuales como ingrediente fundamental de la hermenéutica bíblica: "*Contrariamente a las pretensiones de la ideología -señala Marc Alain Ouaknin (Catherine Chalier, ed., 1993: 59)-, el sentido se construye pacientemente, no se identifica con una verdad ya hecha, de la que habría que apropiarse e imponerla a los demás. La lógica del sentido y la de la verdad difieren, los talmudistas lo saben, y su práctica interpretativa resiste sin cesar al dominio de la ideología sobre los espíritus".*

Frente a la impaciencia que caracteriza al mundo secularizado, C. Chalier subraya:

*"La paciencia de lo humano, incluso privada de toda promesa, no está condenada a la desesperanza, desde el momento en que un hombre espera en otro [...] Ella encierra en sí el secreto de una apreciación positiva de la pasividad: no como pura y simple renuncia a obrar, sino como consentimiento en dejar ser y como disponibilidad hacia lo que adviene. Ella presta atención a los menores estremecimientos de la vida; sabe que los primeros impulsos nunca vendrán si la impaciencia trata de acelerar su venida [...] Todo nacimiento va precedido de una espera [...] Sin embargo, el nacimiento no es evidentemente sólo el de las diferentes formas de vida en la naturaleza, ni incluso el del niño. Es el de lo humano que cada uno lleva en sí [...] Si los hombres pierden el sentido de la paciencia, es porque no saben ya vivir en el tiempo del otro" (ib., pp. 13-16. Subrayado nuestro)*

La crítica que a la sociedad técnica, esencialmente "impaciente", formulan el conjunto de ensayos recogidos en el libro que comentamos, abren perspectivas valiosas para entender

el alcance de la *aceptación* pradiana. Véanse las connotaciones médicas, muy adecuadas al objeto de nuestro estudio, que M. C. Tarnero-Pansart establece a partir de la pregunta con que se inicia su disertación: "*¿Por qué se llama pacientes a aquellos y a aquellas que emprenden una cura psicoanalítica?*" (*ib.*, pp. 149-158).

El creciente espíritu introspectivo que anima a su escritura, viene justificado por la necesidad de autoafirmación y por la extrema soledad en que se desenvuelve su obra. Añadamos a esto la dolorosa sensación de pérdida que le producen la muerte de algunos de sus más cercanos amigos: Moreno Villa (1955), Miguel Prieto (1956), Domenchina (1959), y la trágica desaparición de Manolo Altolaguirre (1959). En 1958, recordémoslo de paso, había muerto también Alfonso Reyes. No obstante, hay un factor externo que sin duda contribuyó en estos años a acrecentar esta tendencia. Nos referimos a la necesidad de revisar su obra anterior a que le obligan las demandas de Cela y Gerardo Diego, entre otros. No olvidemos tampoco las precisiones que, con respecto al pasado, le obligan a hacer Sanchis Banús y Carlos Blanco Aguinaga, que han iniciado ya la recopilación de materiales para sus respectivos estudios sobre el poeta<sup>[36]</sup>. Las respuestas largas y razonadas que da en sus cartas a unos y otros, lo llevan a enfrentarse de nuevo con los recuerdos de infancia y juventud, que ahora revisa y trata de ajustar a la nueva realidad en la que le ha colocado el destierro. Llena de lucidez, la lectura que hace del pasado está muy condicionada por una visión que, alejada ya de los planteamientos iniciales, los modifica en parte. Sus puntualizaciones, que no siempre coinciden con la visión del crítico, abren un debate que sólo podrá ponerse en su justo lugar cuando conozcamos en su totalidad los múltiples datos de obra y biografía que quedan por dilucidar aún.

## NOTAS

- [1] Véase en el vol. XII, nº 5 (enero, 1958) los publicados bajo el título "Tres poemas" (enero, 1959). Alguno presenta variantes de estructura en relación con el libro.
- [2] El interesante círculo a que nos referimos, formado por pintores, poetas y músicos, constituye una verdadera isla dentro del mundo del exilio español en México, y conformó con su exigencia estética una manera de entender la creación que influyó notablemente en algunos jóvenes hispano-mexicanos. Así lo reconoce Tomás Segovia. Gil Albert (1975) da cuenta de la personalidad de algunos de ellos. En cualquier caso está por hacer la historia de este activo círculo intelectual. Pueden verse al respecto las *Cartas a Salvador Moreno* y *Tobeyo* de Gil Albert, y las *Cartas de Cernuda a Salvador Moreno*, recientemente publicadas.
- [3] *Luis Cernuda: Cartas a Bernabé Fernández-Canivell*, ed., introducción y notas de Ángel Guinda, Zaragoza, Publicaciones Porvenir Independiente, 1981. Fechada en Garrucha (Almería), el 8 de marzo de 1934.
- [4] La carta se conserva en el Archivo de María Zambrano en Vélez Málaga.
- [5] Debemos el dato a Paloma Altolaguirre, que nos habla de cómo su familia, en cuya casa vivía Cernuda, trató en vano de que hicieran las paces. Ni siquiera la muerte de Prados sirvió para que el escritor sevillano cambiara su opinión con respecto a su amigo de juventud. Hoy descansan ambos a pocos metros de distancia en el Cementerio Jardín de la Ciudad de México.
- Lo que fueron pequeños desacuerdos acabó trascendiendo el ámbito de lo privado, y desde el círculo de Cernuda se creó un estado de opinión negativa con respecto a Prados. Hoy todavía hemos podido oír alguna de estas opiniones, algún infundio que no reproducimos por constituir una clara falsificación de la realidad.
- [6] Gil Albert había subrayado ya, en un artículo publicado poco después de la llegada del poeta a México, el fuerte componente corporal de su poesía. Aunque sus apreciaciones son muy deudoras de la etapa española, y el tema está enfocado desde una visión excesivamente personal, merece la pena leerse. *Vid.* "Emilio Prados de la 'Constelación Rosicler'", *Taller*, México D.F., nº XI, julio-agosto, 1940, pp. 68-71.
- [7] Es curioso que México aparezca en ambos casos como punto de destino forzoso. Según relata Valente (*op. cit.*, p. 225), también los enemigos de san Juan habían previsto su destierro a la provincia de México, decisión que no llegaría a cumplirse por la enfermedad que pronto lo llevaría a la muerte.
- [8] Como es sabido, la relación entre ellos fue muy estrecha en el periodo español, sobre todo en la intensa etapa de *Litoral*. Altolaguirre le había dedicado su primer libro, *Las islas invitadas y otros poemas*, y la sección "Otros poemas" de *Ejemplo*. La amistad parece pasar por dos momentos de cierto distanciamiento. El que co-

mentamos y otro que debió ocurrir hacia los años 30 y que al parecer dio lugar al poema de Altolaguirre "Sombras", incluido en la sección "Lo invisible" de *Poesía* (1930-31). Precisamente en ese año iniciaba este su larga carrera como impresor. A lo largo de este libro, y del siguiente, *Soledades juntas*, se perciben reproches velados a lo que el poeta considera una amistad traicionada, pero resulta difícil de precisar el destinatario de los mismos. Paloma Altolaguirre recuerda que, tras la muerte de su padre, Prados le preguntó si sabía cuál era el motivo de este poema en el que él se sentía reflejado. La relación entre ambos poetas y sus circunstancias desacuerdos están por estudiar todavía.

La edición que M. Smerdou y M. Arizmendi hicieron de las *Poesías Completas* de Altolaguirre (Cátedra 1982) recupera las dedicatorias a Prados que figuraban en algunos poemas de los libros citados, que no aparecen en la edición que Cernuda preparó para el FCE (Tezontle, 1960).

- [9] José de la Colina precisa este punto de fricción que a veces afloraba en las conversaciones del poeta: "*Contaba anécdotas que desmontaban la imagen mítica de su generación. Esta desmitificación del grupo no gustaba a alguna gente y creó una cierta reserva entre determinados círculos. No participó en tribunas públicas y vivió en gran medida apartado*" (conversación mantenida en México, 13-IV-1991).
- [10] Recordemos que en la etapa española el poeta había mantenido correspondencia con Juan Ramón. Hemos podido localizar la siguiente: 3 postales, sin fecha (una de ellas firmada junto a Alberti y Carlos y Manuel Altolaguirre), y dos cartas: una, sin año, fechada el 24 de junio (firmada también por Hinojosa y Altolaguirre); otra, enviada desde Berlín, y fechada el 28 de diciembre de 1922. En la biblioteca del poeta en Moguer (Fundación Juan Ramón Jiménez), localizamos dos ejemplares de *Tiempo*, dedicados a Zenobia y Juan Ramón respectivamente.
- Debemos a D<sup>a</sup> Raquel Zárraga, directora de la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico, noticia sobre la existencia en el Archivo de la Sala de los siguientes documentos relacionados con Prados: 2 cartas a Juan Ramón; 12 cartas de Prados a Juan Guerrero Ruiz y 2 cartas de Miguel Prados y su esposa a Zenobia.
- [11] Conocemos este cuadro "desaparecido" por alguna fotografía. Se reproduce en el artículo de Arturo Souto Alabarce, "Pintura", incluido en *El exilio español de México*, F. C. E., 1982, p. 432.
- [12] Fuera del círculo de los más allegados, que entendían lo que sus quejas tenían de necesidad de afecto, no parece que todo el mundo aceptara de buen grado su tendencia a lamentarse. El escritor Gerardo Deniz, muy joven entonces, lo recuerda "*como un personaje que contaba miles de historias de accidentes que le habían ocurrido, y del que había que huir antes que te atrapara*" (conversación mantenida con él, abril, 1991).
- [13] En el recorte no figura ni el nombre del periódico ni el país (¿Argentina?), en que se edita. Tampoco aparece el año, aunque debió ser de los primeros 50. El título

del artículo es escueto: "Emilio Prados", y en él se reproduce un poema, no recogido en *PPCC*, perteneciente a *Noche humana*, uno de los libros cuya salida se anunciaba en la página final de *Memoria del olvido*. Aunque con algunas imprecisiones la aproximación que hace a su figura supone a alguien que conoce la trayectoria de su obra. En las últimas líneas parece confirmar la muerte, dando por póstumas ocho obras del autor.

Este mismo juego con la muerte, practicado por el escritor, aparece con frecuencia en los estudios que se le dedican. Aunque la intención de Francisco Giner de los Ríos no era alimentar esa ambigüedad, el título de su reseña a *Mínima muerte* ("La muerte de Emilio Prados", ya citada), venía a insistir en esa imagen.

- [14] Tratamos de localizar a David Romero porque su nombre, aparece citado varias veces en la agenda y los papeles del poeta, entre los que encontramos también un retrato suyo.

Nadie del círculo del escritor lo conocía, y además en una ciudad como México el asunto revestía una dificultad prácticamente insalvable. Como ignorábamos su segundo apellido, optamos por acudir a la guía telefónica, en la que aparecían varias personas con ese nombre. Después de varios intentos, la suerte hizo que diéramos con él y concertamos una cita. En la actualidad David Romero trabaja en los talleres del diario *El Excelsior*. Un caso similar al que cuenta, de premonición de la muerte del poeta, se dio también en el caso de Cecilio Baro.

El escritor mexicano Juan de la Cabada, a quien se cita en el texto, había conocido a Prados en el Congreso de Intelectuales celebrado en Valencia en 1937, al que asistió con Paz.

- [15] El texto está acompañado de la siguiente anotación dirigida a Prados, escrita a mano:

*"Bueno, ahora ríase. Como 'poeta' soy muy malo. Y en estas sencillas líneas, sin el afán de merecer su aprobación [sic] literaria, le recuerdo que no vivimos el presente, sino el futuro constante. Así cuando cumpla yo los 52 años usted tendrá 39 y Paco 65.*

*Si en algo me equivoco, disculpe y recuerde 'no es presente...¡es futuro!'*

*Su amigo que le recuerda en el día del Padre. David Romero  
R. No es..."*

En el dorso del retrato, al que hemos aludido en nota anterior, puede leerse lo siguiente: "*A quien aprecio tanto. A mi padre espiritual. Emilio*". Lleva su firma y la fecha 14 de Febrero de 1956.

- [16] Citado por María José Cano en la introducción a la obra de Millás Vallicrosa a la que nos referimos más adelante, p. XII.



- [17] Una recopilación de las máximas del poeta puede verse en David Gonzalo Maeso, *Salomón Ibn Gabirol, Selección de Perlas*, Barcelona, Ameller editor, 1977.

Indicativo del interés que su poesía despertó en el círculo de Prados es la versión que Ángel Caffarena llevó a cabo de *La Corona Real*, Málaga, 1965.

- [18] Ángel Caffarena nos cedió, con su generosidad habitual, copia del índice del libro y de las instrucciones que les remitiera el poeta. Según consta en el documento, el primer título del libro era *Ave de la Hora*, que después sustituiría por el definitivo. El libro, según hace saber, debe ir dedicado a Vicente Aleixandre y José Luis Cano, y dos de sus poemas a los editores. Desea también que como prólogo figure el poema de Cano ("*que me escribió hace tiempo y que yo estimo mucho*"), "Recuerdos de un poeta".
- [19] La traducción de G. Connell, *Nostalgias of the Lost Garden* (título de resonancias miltonianas), apareció como separata de la revista norteamericana *The Texas Quarterly* en 1961.

Otra traducción al inglés es la que hace Edna St. Vincent Millay del poema "*Llegada (A Federico García Lorca)*", en *And Spain Sings* (Fifty Loyalist Ballad adapted by American Poets), ed. by M. Bernadete and Rolfe Humphries, New York, The Vanguard Press, 1937, pp. 57-61. Edna St. Vincent, una de las más conocidas poetisas norteamericanas de los años 30, se caracterizó por su adscripción a la vanguardia y por sus ideas progresistas.

- [20] Véanse Ramón de Garciasol, "*Jardín cerrado, paraíso perdido*", *Ínsula*, nº 55, Madrid, julio, 1950, p. 2. V. Núñez, "Dormido en la yerba", *Cuadernos de literatura*, nº 82, Madrid, octubre, 1953, y "Río natural", *Ínsula*, nº 142, Madrid, 1958. J. M<sup>a</sup> Souvirón, "Dormido en la yerba", *Caracola*, nº 12, Málaga, 1953. - L. de Luis, "Dormido en la yerba", *Poesía Española*, nº 25, Madrid, enero, 1954.

En *Caracola* aparecen las siguientes colaboraciones del poeta: nº 15 (enero 1954), nº 24 (octubre 1954), nº 36 (octubre 1955), nº 48 (octubre 1956) y nº 90 (abril 1960).

Vicente Núñez se convierte en otro de sus "amigos por correspondencia". Las cartas que le envió Prados han sido publicadas en *Fin de siglo*, nº 4, 1983.

- [21] Cano, J. L., "La poesía de Emilio Prados", *Ínsula*, nº 97, Madrid, 1954.
- [22] Por lo que se refleja en la correspondencia sabemos que Prados estuvo muy cerca de José Sanchis Banús (profesor en las fechas a que nos referimos en la Sorbona), al que le unían afinidades de educación y carácter. "Ya que todos me llaman [...] desde muchacho «el oscuro» Ud. me ha visto con claridad que siempre he deseado", le confiesa en una carta. Ambos se habían formado en los parámetros de la Institución. El crítico era hijo del doctor Sanchis Banús, uno de los renovadores, junto con Lafora, Sacristán, Mira, Fernández Sanz, Gayarre, etc., de la psiquiatría española. Había estado en Málaga como conferenciante durante la República,

invitado por Miguel Prados, amigo y discípulo suyo (debemos el dato al doctor Linares Maza).

Lamentablemente la muerte de José Sanchis Banús hizo que la publicación de sus trabajos sobre Prados se interrumpiera demasiado pronto. Lo que conocemos hoy de su investigación, que comienza a publicarse a final de los años 70, se limita a la Antología de Alianza, a las ediciones de *La piedra escrita* y *El misterio del agua*, al curso impartido en la Sorbona (Seis lecciones), y a algunos estudios sueltos. Su tesis doctoral sobre el poeta está aún inédita, así como el importante material que debió quedar en su archivo.

- [23] Vid. Ferrater Mora, J., Diccionario de grandes filósofos, I, Madrid, Alianza, 1986, p. 192.
- [24] Digamos a título informativo que el poeta coincidía frecuentemente con Gaos, que vivía en una casa muy próxima a la suya. Estos encuentros ocasionales hicieron que conociera de cerca la activa labor del pensador durante esos años.
- [25] Sanchis Banús (1987: 98-99) ha desentrañado las implicaciones que este término, de procedencia botánica, tiene en la confrontación dualista que expone el poeta.
- [26] Tomamos los datos de la nota biográfica redactada por el doctor Antonio Linares Maza para la *Gran Enciclopedia de Andalucía*, Sevilla, Promociones Culturales Andaluzas, S. A., 1979, vol. VI, p. 2751.

La extensa bibliografía de Miguel Prados fue recogida en un número especial de la revista *Archivos de Neurobiología* (X-XII-1969). Citamos algunos de ellos, nacidos de su interés por la relación entre arte y psicoanálisis: "Rorschach Studies on artists" (1944), "La personalidad de l'artiste" (1945), "Personality Studies in homosexuals" (1946), "Infancia y adolescencia de Vincente van Gogh" (1974).

- [27] Todas las citas de la obra de Teilhard que ofrecemos provienen del libro de J. P. Carse.
- [28] Gorostiza, J., "Notas sobre poesía", prólogo al volumen *Poesía*, que recoge el conjunto de su producción, México D.F., FCE, 1985, pp. 8-9.
- [29] Algunos amigos me aclaran el sentido que la expresión mexicana "sentir bonito" tiene en este contexto: sentir alegría, algo agradable e inesperado, descubrir valores auténticos dentro de uno mismo (como el hecho de que una persona de mayor rango social le conceda una importancia que no es usual). "Ate" es carne de membrillo. Como puede verse en su correspondencia, Prados escribía con frecuencia sus cartas desde "Villa Nava".

Tanto este establecimiento como el entorno de la Colonia Cuauhtémoc en que Prados se movió, mantienen hoy (cada vez más aprisionados por las grandes construcciones que se han levantado en el Paseo de la Reforma) las características esenciales que conoció el poeta.

- [30] Las citas que hacemos están extraídas del Catálogo dedicado a Remedios Varo por la Fundación Banco Exterior, Madrid, 1989. Véase en especial los artículos de Fernando Martín Martín, "A una artista desconocida", y Juliana González, "Mundo y trasmundo de Remedios Varo". Entre la bibliografía dedicada a la artista cabe destacar el libro de O. Paz, R. Caillois y J. González, publicado en México por Ediciones Era, 1966.

Remedios Varo es autora también de obras literarias como *Homo Rodans*, México, Calli-Nova, 1965 y *Consejos y recetas*, id., Monclova, 1986. En 1966 Jomí García Ascot dirigió un cortometraje dedicado a la pintora.

- [31] Cervera, J., "Emilio Prados o la Sustancia de lo Andalúz". Recorte de prensa, sin referencia ni fecha, en el Archivo Julia Crespo (México D.F.).
- [32] El contrato lleva fecha de 18 de diciembre de 1956. Agradecemos la copia facilitada por el director de la editorial, Sr. Adolfo Castañón.

Arnaldo Orfila mantenía amistad con Prados. Como es sabido, fue director del FCE desde 1948 a 1966, fecha en que fue demandado por la publicación del libro de Oscar Lewis, *Los hijos de Sánchez*. La editorial, que debe su popular anagrama a Moreno Villa, publicó gran parte de la producción literaria y ensayística del exilio español. Sobre la importante actividad editorial en el México de estos años, puede verse el libro de Gabriel Zaid, *Daniel Cosío Villegas. Imprenta y vida pública*, México D.F., FCE, 1984.

- [33] Véase su Introducción al libro de Novalis (1988) citado a continuación, pp. 15 y 19 respectivamente.
- [34] El poema al que nos referimos, "J. M. V. (Árbol) ", sufre una importante remodelación (en realidad es una larga paráfrasis del primero), en el homenaje que la revista *Caracola* dedica a Moreno Villa (n 48, octubre 1956). Aparece allí bajo el título "En tu Selva Fervorosa (25 de abril de 1955) ", y tiene la siguiente dedicatoria: "A Pepe Moreno, en mi memoria siempre". Referencias encontradas entre sus notas manuscritas, hacen suponer que Prados preparó una Antología de la obra poética de Moreno Villa para *Papeles de Son Armadans*. ¿Qué fue de ella?
- [35] Las seis "transparencias" de Prados, se publicaron en edición de 200 ejemplares (El Guadalhorce, 24 de mayo de 1962), preparada por Ángel Caffarena, y al cuidado de María Cristina Caffarena y Rafael León. Se cierra con una nota del primero, e incluye tres grabados originales de Manuel Ángeles Ortiz.
- [36] En estos años comienzan a aparecer artículos sobre el escritor, que en su mayoría provienen del círculo de sus jóvenes amigos mexicanos: Jomí García Ascot, Ramón Xirau, Manuel Durán, etc. El punto de partida de la crítica dedicada a la obra de Prados, entendida en su globalidad, lo constituyen los trabajos que le dedica Blanco Aguinaga. El primero de ellos se remonta a 1956: "La aventura poética de Emilio Prados", *Revista Mexicana de Literatura* n° 8, México DF, noviembre-diciembre de ese año, pp. 71-101.

## Capítulo 4. Vida y obra. El revertir de un proceso abierto

### 4.1. EXILIO Y NUEVAS PAUTAS DE LECTURA. LA SELECCIÓN DE 1959

Animado por Gerardo Diego y por Altolaguirre decide poner en orden su labor, e inicia la recopilación de sus obras completas, para evitar las distorsiones -así se lo advierte el primero- de los "eruditos"<sup>[1]</sup>. No le faltaba razón a Prados en las palabras que dirige a Sanchis Banús: "*Nuestra condición de desterrados es triste hasta para estos casos. Aquí se quedan y pierden nuestros papeles sin que nadie se ocupe de ellos. Eso he visto con los que van faltando*" (P. Hernández, 1988: 452). Trabaja pues con ahínco en esa recopilación, a la que se refiere en sus cartas como **Selección de 1959**. Pero la urgente necesidad de proseguir la labor creadora, espoleada por una conciencia febril en los últimos años y por la enfermedad que va minando su salud, hace que su intento sufra continuas interrupciones. Desconocemos en gran medida los planteamientos con que pretendía elaborar la mencionada recopilación. Ahora veremos las precisiones que nosotros hemos podido añadir al respecto. Según dice a alguno de sus amigos, el índice debía seguir las pautas marcadas por la *Antología* de Losada, a lo que añadiría un criterio selectivo similar al aplicado allí. Bastantes más noticias deben encontrarse entre los "Papeles" del poeta, por las referencias que da Carlos Blanco en su recuento de los mismos. En cualquier caso, Prados daba por terminada su labor a finales de 1959, y así se lo hace saber a San-

chis Banús: "*La selección hecha por mí en este año 1959, y que permanece inédita, es el único libro completo que yo estimo y reconozco*" (P. Hernández, 1988: 448).<sup>[2]</sup>

Revisando el abundante material del poeta que quedó en su archivo de México, descubrimos **dos manuscritos** con materiales de la Selección. El hallazgo, que consideramos importante por ser hasta ahora la única materialización que conocemos del intento llevado a cabo por el escritor de recoger sus obras completas, deberá contrastarse en su momento con nuevos manuscritos o datos que, provenientes de las Cajas en que guardaba sus papeles, puedan ir apareciendo. Hasta la fecha es esta la única referencia segura que tenemos de la Selección. Procedemos a la descripción de ambos manuscritos, para hacer a continuación una valoración del contenido de los mismos. Como complemento a lo dicho aquí, ofrecemos en el **Apéndice (Apartado VII)** los índices de los mismos y alguna otra información de utilidad (véanse).

#### A. Manuscrito n° 1

Descripción: 212 folios de papel blanco, de distinto gramaje y calidad, numerados por el autor a mano (del 1 al 210). El tamaño del manuscrito es de 30x22 cms. A modo de encuadernación los folios están insertos a presión dentro de unas pastas duras, plastificadas en negro, de las que se utilizan para archivar documentación de oficina. En portada lleva una etiqueta blanca con greca azul, de las usadas en libros de cuentas. Las guardas son de papel crema, y las páginas de cortesía son de cartulina de ese mismo color. En portada figura el siguiente título manuscrito del autor:

*Selección de la Poesía de Emilio Prados.*

*México 19 de octubre 1959*

En p. 4 figura la siguiente nota introductoria: "*Esta selección de mis poesías hecha en México en el año 1959, es la que deseo que represente la totalidad de mi obra. Así es que la exclusión en ella de algunos libros o de partes de algunos otros, no es involuntaria y ruego que sea respetada*". Firma del autor.

Las anotaciones aclaratorias están escritas a máquina. Los títulos y los textos de los poemas figuran en tipografía de máquina y, en otras ocasiones, reproducen los textos impresos (recortados y pegados sobre la página) de libros ya editados. En la biblioteca del escritor encontramos bastantes de sus libros con páginas recortadas a este fin. La numeración de los distintos apartados y poemas está hecha a mano por el autor, al igual que alguna pequeña corrección en los mismos (pp. 9, 26, 30, 52, 53, 80, 83, 96, 100, 114, 138, 143, 144, 145). En la página 145 las correcciones están hechas a pluma, pero se entreven otras a lápiz, que no parecen definitivas.

## B. Manuscrito nº 2

Descripción: Se trata en realidad de una remodelación con vistas a la Selección, hecha sobre un ejemplar de la edición de *Mínima muerte* publicada en la colección Tezontle (FCE). Al nombre del libro se le añade ahora el subtítulo "*Trinidad de la rosa. Poema (1939-1940)*". Prescinde de las primeras 12 páginas de la edición original, que están cortadas y no figuran por tanto aquí. En varias ocasiones aparecen poemas recortados y pegados en la página, provenientes de otros sitios. La versión original sufre así un importante cambio. Las anotaciones están hechas a mano, y la paginación de imprenta está tachada.

## C. Otros materiales

A estos dos volúmenes hay que añadir el hallazgo en su biblioteca de otros libros del autor (*Circuncisión del sueño, Río natural y La sombra abierta*), en cuya portada figura la anotación "*Para la Selección de 1959*". Sobre ellos pensaba trabajar con vistas a la misma, pero no están anotados, de manera que no podemos deducir nada al respecto. Sólo en la primera página de *La sombra abierta* se nos hace saber que se debe mantener tal como ha sido editado, o sea recogiendo los materiales de *Penumbbras II* y *Penumbbras III*.

Tal como se deduce del material que hemos manejado, el poeta sólo tuvo tiempo de ordenar **siete libros**, del conjunto de lo que hubiera sido la **Selección de su Obra**

**Completa.** En el Apéndice se ofrece, como ya advertimos, el índice de los mismos. El Manuscrito 1 nos da, no obstante, otro dato de gran importancia: el **Índice General de la Selección**. Por él conocemos cuál era el proyecto que Prados tenía en relación con la globalidad de su obra. Ofrecemos a continuación dicho índice, tal como aparece en el mencionado manuscrito (p. 5):

## LIBROS QUE FORMAN PARTE DE ESTA OBRA

### I. (Escritos en España)

1. *Tiempo*. (1923-1925)
2. *Vuelta*. (1925-1926)
3. *El misterio del agua*. (1926-1927)
4. *Memoria de poesía*. (1926-1927)
5. *Cuerpo perseguido*. (1927-1928)

### II.

1. *La voz cautiva*. (1933-1934)
2. *Andando, andando por el mundo*. (1934-1935)
3. *Llanto en la sangre*. (1936-1938)

### III. (Escritos en México)

1. *Penumbbras*. (1939-1941)
2. *Mínima muerte*. (1939-1940)
3. *Jardín cerrado*. (1941-1945)

### IV.

1. *Río natural*. (1950-1953)
2. *Circuncisión del sueño*. (1955-1956)
3. *Sonoro enigma*. (1956-1957)
4. *La sombra abierta*. (La primera parte de este libro fue escrita en 1947-1950, y la segunda en 1954-1955)

### V.

1. *La piedra escrita*. (1958-1960)
2. *Signos del ser*. (1960-1961)

(Nota del autor. "Las fechas señaladas arriba, indican el tiempo en que los libros fueron escritos y no en el que fueron publicados").

¿Qué podemos deducir de la lectura de estos documentos? En primer lugar, que el escritor trabajó, con interrupciones pero de forma continuada, en el proyecto de ofrecer un **corpus coherente** de su obra. A pesar de que en 1959 ya tenía trazado el plan general de lo que sería la Selección, en ese año sólo terminó el índice de los cinco primeros libros. Hasta 1961 (al menos) siguió pendiente del asunto, y tuvo tiempo de completarla con otros dos libros. Aunque es muy posible que poco antes de morir tuviera listo todo, como hace pensar el hecho de que al último libro seleccionado sólo sigan dos títulos más. A su muerte, como es sabido, todos sus papeles fueron guardados en las Cajas que Miguel Prados y Blanco Aguinaga depositaron en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. En la relación que el segundo hace de los mismos (Blanco Aguinaga, 1967) se da cuenta de otros manuscritos (véase p. 17) con material de la Selección. Allí deben estar los documentos que permiten completar este informe. Véanse también los datos que facilita P. J. Ellis (1981).<sup>[3]</sup>

En cualquier caso, este hallazgo permite reconstruir, con pocas lagunas y bastante fielmente, la voluntad del escritor con respecto al asunto. Dio por acabados los índices de siete libros, lo que supone que conocemos el plan de la obra en más de una tercera parte. Teniendo en cuenta que los libros que faltan aquí figuran en la *Antología* de Losada (con la sola excepción de *Sonoro enigma*, *La piedra escrita* y *Signos del ser*), la persona que abordara la reconstrucción total, sólo tendría que tratar de aplicar "el criterio del poeta" a esos tres, haciéndola extensible al título póstumo *Cita sin límites*. Por lo que se refiere a los libros que él seleccionó, contamos además con las abundantes *notas* que figuran en los manuscritos 1 y 2, lo que permite una edición ajustada a su gusto último. Por ellas sabemos que esta Selección ofrece bastantes materiales inéditos de algunos libros, remodela la estructura de otros y cambia el orden y los títulos de gran parte de los poemas.

Otra apreciación que debemos hacer es que Prados aplica al conjunto de su obra un *criterio selectivo* frente al mucho más amplio de obras completas. Su elección nos parece muy acertada, dado que es el único camino que permitía ofrecer una visión global que diera fe del rigor, y la coherencia interna, que había caracterizado a un esfuerzo



creador centrado en la búsqueda de la esencialidad y la visión totalizadora. En una palabra, estamos ante una lectura que tiende a la unicidad, y que trata de salvar los obstáculos y las múltiples lagunas que su obra se había visto obligada a afrontar. Sólo un criterio antológico muy estricto como el que aparece aquí, podía restituir, aun a consta de la eliminación de mucho material, *la intención* que había alimentado su poesía desde los primeros pasos. Tengamos en cuenta además la gran cantidad de concesiones, que, con poco agrado, había hecho el escritor a lo largo de su vida. Aparte del maltrato ocasionado por las circunstancias externas (importante obra de los años 20 y 30 que no ve la luz en su momento, publicaciones ocasionales durante la guerra, pérdida de materiales tras la misma...), el escritor asiste también a frecuentes reediciones, en España y puntos de América, que no cuentan con su total aprobación.

Por otra parte, no creemos que el medido control que ejerce ahora, esté en contradicción con el denodado esfuerzo que Blanco Aguinaga y Carreira hicieron, como pioneros, para recopilar un material que corría el peligro de perderse, y que después ha ido siendo completado por otros. Esfuerzo al que se suman las aproximaciones críticas que en los últimos años de su vida llevaron a cabo algunos de sus más fieles amigos. Los estudios del propio Blanco, Ramón Xirau, Tomás Segovia, Jomí García Ascot, Luis Ríus, Enrique de Rivas, y un largo etcétera, abrían el camino para la futura valoración de su obra<sup>[4]</sup>. Pensamos, en definitiva que tanto las Obras Completas como la Selección del autor, vienen a confluír, ofreciendo *dos perspectivas* en diálogo complementario y enriquecedor.

Como puede apreciarse, la *Selección 1959* queda articulada en cinco partes, agrupadas por un criterio cronológico (1923-1938) y geográfico (España-México). Llama la atención la criba radical que el poeta hace de su obra. Del total de su producción (treinta o treinta y cuatro libros), quedan aquí diecisiete, prácticamente la mitad. El recorte, según es bien evidente, afecta mucho más a la obra española que a la mexicana. De los veintidós libros (la cifra es aproximada, dado que aún no se ha fijado definitivamente la labor de este periodo) que escribe en su país, sólo permanecen como tales ocho. Sin embargo, podemos decir que todos los libros escritos en México hasta el momento de la Selección, están representados aquí. Quedan excluidos solamente los títulos de carácter antológico (*Memoria del olvido*), las *Penumbras II* y *III*, por integrarse en *La sombra abierta*, y la

breve colección *La fuente y la mujer*. Esto puede darnos una idea del aprecio que Prados sentía por esta fase de su obra, considerada, según puede deducirse, como culminación en la que se reconoce plenamente. Sabemos, por ejemplo, que *La piedra escrita* estaría representada en su totalidad (según dice en carta a Sanchis Banús -25 de noviembre de 1959-, este libro "*deberá ir completo en la Selección*"). Es también, no lo olvidemos, la etapa más diferenciada de su escritura con respecto a la de sus compañeros de generación.

Son datos muy elocuentes, que vienen a apoyar la tesis mantenida en nuestro trabajo. La dificultad que envuelve a su poesía de madurez (veintitrés años de trabajo, frente a los quince que van de 1923 a 1938), no justifica el olvido en que ha quedado sumida esta parte de su obra. La ruptura que suponía en relación con los cómodos parámetros en que la crítica la había ubicado, y el desinterés por acercarse a los "extraños" mecanismos que desarrolla ahora una poética que se reclama decididamente independiente, es lo que ha hecho que quede orillada una de las parcelas más vivas, por lúcida e innovadora, de la poesía española contemporánea. Obligada a permanecer en el territorio de los perfiles conocidos, estaba condenada a no resistir el eterno juego de las comparaciones y los valores establecidos. En lugar de dilucidar lo que sus oscuros elementos suponen de valiosa aportación, autor y obra, quedaban reducidos por la inercia de la crítica al papel de segundones. Por nuestra parte nos parece advertir aquí un último triunfo del afán de irrelevancia que caracterizó siempre a su ideario poético. Libres de todo tipo de representaciones, persona y poesía alcanzaban finalmente el estado en que siempre quisieron permanecer. Prados se salía así con la suya una vez más: estar, pero no figurar, en ninguna historia (incluida también la de la literatura). El escritor desconfió siempre de la posible frialdad a la que podía dar lugar una lectura de su obra excesivamente formalizada por las imposiciones académicas. A finales de 1956, decía en una de sus cartas: "*Ahora están escribiendo sobre mi Vida y Obra (¡qué tristeza!) «A eso se expone uno, por publicar versos b.!» Me han dicho que lo editarán en Estados Unidos: N. Y. y quieren fotos y más fotos*"<sup>[5]</sup>.

Cabe hacer una última precisión, referida a la poesía que escribe en España. Si lo hecho hasta 1928 queda recogido con bastante amplitud y detalle en la *Selección*, no ocurre igual con la vasta producción de los periodos republicano y bélico. Los nueve o diez libros que escribe entre 1930 y 1935, quedan reducidos a dos: *La voz cautiva* y

*Andando, andando por el mundo*. Si bien es verdad que, al no conocer el índice de los mismos, no sabemos si en ellos quedaban integrados poemas pertenecientes a otras colecciones. Pero lo que resulta especialmente digno de tenerse en cuenta es que toda la poesía de guerra quede agrupada en un solo título, *Llanto en la sangre*. El criterio del antólogo es aquí especialmente severo, sobre todo si pensamos que la recopilación que supone *Destino fiel* (hecha por el autor en 1937 y ampliada después por los editores a todo lo escrito durante la contienda civil), ocupa unas doscientas páginas en *PPCC*.

¿Pensaba Prados eliminar de la *Selección* toda su extensa producción de guerra? No lo creemos así. Hay un dato del Índice General que conviene no perder de vista. El libro al que nos referimos había sido publicado en 1937 con el título de *Llanto en la sangre. Romances 1933-1936*; sin embargo, en el citado Índice el autor coloca tras el mismo las fechas 1936-1938. Este detalle viene a confirmar que bajo el rótulo quedaba recogida también la poesía que escribe en esos tres años. No sabemos, es cierto, cuáles hubieran sido los poemas incluidos en esta sección, ni la cantidad por la que habría optado, aunque puede aventurarse que su estricto criterio selectivo le llevaría a inclinarse por la línea más íntima, y menos aireada, de lo producido en la guerra. La preocupación que advertimos en sus últimos años por restituir el sentido profundo de esta parcela de su obra, le habría hecho seguramente eliminar todo lo que de circunstancial o puramente propagandístico tenía.

Aparte de las diferentes opiniones que suscite entre los especialistas este intento final de reordenar su obra, la *Selección 1959* (a la que cabría llamar mejor *Selección 1959-1962*, o simplemente *Selección Última*) es un documento central en la historia de la bibliografía pradiana. Cuando sea posible contar con una buena edición de la misma, quedarán despejadas muchas de las incógnitas y malentendidos que siguen pesando hoy, de forma negativa, sobre su poesía. El conocimiento de estos materiales abre nuevas vías para una mejor valoración de la misma.

#### 4.2. RELACIONES CON EL MEDIO LITERARIO

Es curioso comprobar cómo Prados, siempre huidizo y cargado con frecuencia de chispeante socarronería, nos hace ir de aquí para allá, de la reflexión concienzuda de sus preocupaciones intelectuales, a las minucias biográficas más insignificantes. No dejan de ser irónicos estos continuos ascensos y descensos (de las más inalcanzables nubes a la más tremenda contaminación humana), a que nos obliga esa especie de juego al escondite que propone al que trata de seguirlo. Volvamos de nuevo a su mundo.

En más de una ocasión nos han hablado de las estrategias que había que poner en juego para ir a verlo. Si es que no estaba enfrascado en su trabajo (entonces lo mejor era irse, porque era seguro que no abriría), el que llegaba a su casa y encontraba el portal cerrado, debía de llamarlo desde la calle, tras lo cual dejaba caer una cuerda por la ventana con la llave de la puerta (Max Rojas, conversación marzo 1991). En el edificio de enfrente vivía la poetisa Guadalupe Amor, cuyas frecuentes intervenciones en los círculos artísticos del Distrito Federal (ha sido actriz de cine y teatro), le ganaron pronto fama de extravagante, sobre todo a raíz del retrato, en el que aparecía desnuda, que le hiciera Diego Rivera. Amiga de Alfonso Reyes, tuvo contacto frecuente con León Felipe, Juan Rejano y otros poetas españoles del exilio. La vecindad con Prados hacía que se vieran a menudo; más de una vez asistió, involuntariamente, a las famosas sesiones de yoga que esta practicaba, bastante libremente, en su balcón. Debió simpatizar con esta mujer, vitalista y hermosa, cuya extremada bohemia, que toma cuerpo en su poesía ("*es prestada mi sangre fugitiva*"), la fue convirtiendo en una figura marginal dentro del mundo literario capitalino. Parece que tampoco escapó a sus provocaciones, a las que asistió, y rehuyó, en más de una ocasión. Durante los años 50, la colección Tezontle publicó tres libros de la escritora: *Décimas a Dios*, *Otro libro de amor* y *Sirviéndole a Dios*.

Poseedora de una notable capacidad técnica, su idea de la poesía, concebida desde la exigencia sonora del modernismo (más para ser recitada que para leerse), parte de planteamientos muy diferentes a los de Prados. Ella conserva muchos recuerdos de aquellos años:

*"De los poetas mexicanos de entonces el que más me gustaba era Villaurrutia. No hay nadie como él; más grande que sor Juana. Conocí a gran parte de los poetas de la generación del 27. Admiro sobre todo a Lorca. Viajé por Andalucía (recuerdo con especial cariño a Málaga) y Africa. Conocí a Emilio Prados en 1947, siendo muy jovencita. Es un poeta difícil, oscuro, opaco. Su poesía no tenía la perfección que a mí me gusta, la que yo persigo en mis escritos. Yo creo que le costaba mucho trabajo escribir. Me gustan sus ideas, muy hermosas, pero no acaban de tener la técnica que yo exijo al poema. A mí me gusta lo perfecto... Esto que digo no desmerece su genialidad, que estaba sobre todo en su pensamiento y persona.*

*Era muy indefenso, muy pobre, un hombre puro. Para mí su figura es fundamentalmente la de un místico. Emilio Prados es muy admirable en su vida y en su muerte, en su trayectoria. Yo lo estimé mucho; tengo todo mi respeto y mi devoción por él. Recuerdo alguno de sus poemas ('Tenía el rostro en la sombra/temblando en ella colgado, /contra la pared del sueño... '). Le iba a ver a su casa a menudo y hablábamos de Juan de Yepes y de poesía española. No era lo deslumbrante que eran Altolaguirre y Cernuda. A este último lo veía en la casa de D. Alvaro de Albornoz. Tomábamos unos martinis secos que preparaba él mismo. Yo siempre le decía '¿Cómo va el Vito?', y él, muy apuesto, muy entonado, muy inglés, muy guapo, me cantaba la tonada, 'Con el vito, vito, vito. . '. Me gusta que me hable de todos ellos (Aleixandre, Alberti, Guillén...) porque los admiré mucho" (entrevista 27-V-91)<sup>[6]</sup>*

Más admirado que leído, Prados tiene contactos frecuentes, además de con sus compañeros del destierro, con bastantes escritores mexicanos y latinoamericanos del momento. Sabemos, por ejemplo (así nos lo comunicó Tomás Segovia) que Rulfo leyó su poesía. Ambos se habían conocido por mediación de Jomí García Ascot. Como veíamos con anterioridad, algunos círculos literarios españoles prestan también atención a su figura. Guardados en una carpeta encontramos, entre sus papeles, las páginas de guarda de ciento cuarenta libros, todos ellos dedicados al poeta. Las páginas en las que figuraba la dedicatoria habían sido sustraídas de los originales y reunidas todas en dicha carpeta. Un

repasso a estas dedicatorias puede darnos una idea de quiénes eran los que se interesan por él, sobre todo a partir de mediados de los años 50. Ofrecemos a continuación el nombre de algunos de los autores que las firman: Juan Larrea, Tomás Segovia, Carlos Fuentes, José Revueltas, Gabriel Celaya, Jaime Gil de Biedma, Ramón de Garciasol, Max Aub, Cintio Vitier, Enrique de Rivas, Manuel Andújar, Ernesto Cardenal, Camilo José Cela, Octavio Paz, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Ángel Crespo, Ramón J. Sender, Alfonso Reyes, Manuel Rodríguez Lozano, Domenchina, Elías Nandino, Victoriano Crémer, Gabino Alejandro Carriedo... Reproducimos en **Apéndice (Apartado VII)** el texto de algunas de las dedicatorias aquí citadas, que aclaran aspectos de lo dicho hasta ahora. Damos allí también una relación de todos los libros dedicados que figuran en la carpeta. Ello permite hacerse una idea de su círculo de amistades y de la diversidad y amplitud de la correspondencia que mantiene el escritor. Advertimos que aparte de los reseñados aquí, en su biblioteca hay otros libros dedicados que no formaron parte de esta especie de "colección particular".

El listado, que puede completarse con cartas y envíos de otros escritores españoles de la generación de medio siglo, merece algún comentario. Los poetas peninsulares que mayor interés muestran por aproximarse a él (si nos atenemos al número de libros dedicados) son Ángel Crespo, Celaya, Rodríguez Spiteri y Gil de Biedma. También Concha Lagos se interesa por su obra. La revista que ella dirige, *Cuadernos de Ágora*, publica, bajo el título de "Arte Poética" fragmentos de dos cartas de Prados fechadas en 1958<sup>[7]</sup>. Recordemos a este propósito las matizaciones, o mejor advertencias, que sobre el concepto de *comunicación* hace el poeta a raíz de estos contactos. En cuanto al grupo mexicano, están representados tres sectores: los Contemporáneos (Villaurrutia, Ortiz de Montellano, Novo, Nandino...), la generación siguiente (Henestrosa, Paz, Huerta, Chumacero...), y la promoción hispano-mexicana del exilio (Segovia, Nuria Parés, Durán, Enrique de Rivas...). Aunque hay que señalar también nombres de narradores entre sus amistades: Revueltas, Fuentes, etc. En el caso del peruano José Durand, su relación proviene de la estancia de éste en México (en el círculo de Juan José Arreola, Mejía Sánchez, Augusto Monterroso) en la década de los 50.

La presencia de los cubanos (Eugenio Florit, Feijóo) es también significativa, si pensamos el papel de enlace que poetas como Cintio Vitier cumplen en relación con el grupo cubano de la revista *Orígenes*. En ella había publicado Vitier un artículo sobre un libro del poeta ("Notas. Jardín cerrado", año III, nº 12, 1946). Aunque Prados no llega a colaborar en la revista, como se anuncia en uno de sus números, sí mantiene claras afinidades con sus planteamientos, y contacto con algunos de sus miembros. Fue posiblemente María Zambrano una de las mediadoras en esta relación. No olvidemos, además, que Cuba consituye una de las más activas plataformas del exilio español. César Leante ha llamado la atención sobre las conexiones que se establecen en esos años entre escritores de ambos países, en torno, especialmente, al círculo de Lesama Lima<sup>[8]</sup>. Con quien entabla amistad Prados es con Julio Rodríguez Feo, director de la revista *Ciclón*; en su primer número aparece un poema del escritor malagueño, "Fuente interior", texto que había sido anunciado anteriormente en *Orígenes*. Inician a partir de aquí una correspondencia que durará varios años<sup>[9]</sup>. El resto de las dedicatorias provienen de un amplio radio de la geografía americana. Son poetas que, en su mayoría (Vocos Lescano, Germán Pardo, Ida Gramcko), muestran en su obra una honda preocupación metafísica y elegíaca.

En cuanto a las numerosas dedicatorias de Paz, cabe ver en ellas el signo de una amistad mantenida, pero enfriada por la distancia y las diferencias en que se van adentrando sus respectivas poéticas. Aunque en la obra de Paz se le cita de paso en repetidas ocasiones, sus preferencias se inclinaron por otras formas de escritura. Frente a la atención que presta a Villaurrutia (Paz, 1985) y Cernuda (véanse sus ensayos en Valender, 1990), basta recordar la escueta valoración que en 1982 hace de su poesía. Hablando de los poetas incluidos en *Laurel*, leemos: "*En algunos poetas la lírica tradicional se fundió con la poesía pura. Emilio Prados fue uno de esos poetas. Su obra es vasta, pero carece de variedad; su abundancia ha dañado la comprensión de su poesía. No es un poeta metafísico, según dijo Juan Larrea, sino intensa y puramente lírico: 'como un ángel de vidrio en un espejo'*"<sup>[10]</sup>. Lo que extraña no es su opinión, con la que cabe estar o no de acuerdo, sino la rapidez con que despacha el caso. De cualquier modo, la relación entre ambos escritores, que pasa por intermitentes acercamientos y separaciones, está por estudiar en detalle.

A propósito de Ernesto Cardenal, debe mencionarse igualmente el nombre de Ángel Martínez S. J., un jesuita del que recibe algunas obras. Son libros de poemas escritos por él, y según se deduce por las dedicatorias, conocía muy bien la obra de Prados. A propósito de esta relación, hay que señalar la que mantiene también con el padre René Acuña Sandoval. De él escribe a José Luis Cano (1992: 191): "*Hoy te escribo principalmente para pedirte un favor y es que busques y ayudes a un amigo mío, poeta joven, sacerdote de Guatemala que está ahí en Madrid con beca en el Colegio Mayor de Nuestra Sra. de Guadalupe*". Señalemos igualmente la correspondencia que sostiene con el sacerdote valenciano D. Alfonso Roig Izquierdo. Hombre, a decir de Sanchis Banús, "*de ideas liberales, y muy conocedor de poesía y artes plásticas*", había entablado una gran amistad con el pintor francés Alfred Manessier, a quien visita con frecuencia en París. Algunas de las cartas a este último fueron publicadas por Sanchis Banús<sup>[11]</sup>. La relación que el poeta establece en ellas entre poesía, religión y comunicación, desvela cuáles son los mecanismos que mueven su idea de la mística. Una idea que partiendo del recogimiento interior, se proyecta siempre hacia afuera, hacia los otros, en términos parecidos a los que encontramos en las formulaciones de la llamada "*teología de la liberación*". Su lucha por desencadenar al "*Dios aprisionado*", y el propio espacio geográfico desde el que se define, apuntan claramente hacia esos presupuestos. Recordemos que en la década de los 50 comienza a surgir una nueva conciencia social que afectará a todo el continente latinoamericano. En dos fragmentos de estas cartas leemos:

*"¡No me piense triste nunca! ¡No lo soy! ¡No puedo serlo! Y mi mal de hombre español [...] como ha visto en mis versos, no me mata de España, me matará de Dios aprisionado [...], y aquí estaré. Este México. Esta América entera, sin terminar, nos exige nuestra palabra, nuestra verdad y nuestro sacrificio. ¡No me podré separar ya de estas criaturas que miran y miran, sin tener casi una gota de amor en la que descansar la vista! España será mi aguijón o mi espuela y mi nostalgia, usted lo ha sentido: está más lejos que la tierra..."*

*"¡Se siente uno tan pobre, tan alejado y entontecido, que ni puede compararse, por su desamparo, a un niño! Le queda a uno la desgraciada conciencia, no de su soledad, sino de su materialidad embrutecida... Y de todo*



*lo que ocurre, es justo, es necesario, y sólo uno mismo es el culpable de ello. La inteligencia no sirve, los sentidos, por tanto, aún menos [...] Y todo esto que podría parecer como un estado de pureza si no nos vemos bien hacia dentro, es confusión de apartamiento que oscurece la vista única que necesitamos"*

Comienza a recibir ahora la visita de algunos de sus familiares. En diciembre de 1955 pasan unos días con él su sobrina María del Rosario acompañada de su marido, Manuel Araoz; también le visita la hermana de esta María Isabel. De estas visitas quedan varios recuerdos y fotografías en el archivo del poeta. Miguel Prados, padre de ambas, viaja con su esposa, Micaela Rubio, a México en agosto de 1959; no veía a su hermano desde la salida de España. Invitado a dar en México una serie de conferencias sobre psiquiatría, rechaza la propuesta, según dice al Dr. Puche que las había gestionado, porque no quiere tener "*mucho tiempo 'cogido' del que yo quiero aprovechar entre mis amigos y Emilio*". Quiere tratar de resolver también algunos asuntos relacionados con la herencia familiar: "*Al mismo tiempo -dice- pediría la intervención de algunos de los abogados españoles*" (por si Emilio se decide a ello). "*Y si no lo logramos, tendremos paciencia*" (carta al Dr. Puche, 18 de mayo, 1959). Su visita coincide con una dolorosa noticia: la muerte de Altolaguirre en España. Acuden a varias reuniones con viejos amigos españoles, recordando con especial interés la visita que hacen al estudio del pintor Jesús Martí. En carta posterior al mismo destinatario (28 de agosto del mismo año), leemos:

*"Quiero agradecerle a Ud. y su esposa una vez más todo el cariño y afecto con que tratan a mi hermano, que aunque lo sabía por sus cartas, es completamente distinto a poderlo sentir por mí mismo [...] Ello me da también una gran seguridad emocional; el sentir que siempre estarán 'los Puche' dispuestos a echarle una mano a ese 'viejo' poeta que ha conservado a través de los años y las vicisitudes el alma de un niño"<sup>[12]</sup>.*

Visitan el Ateneo Español y otros centros oficiales del exilio, con los que Prados mantiene contactos ocasionales, sobre todo a través de los jóvenes. Entre sus libros pudimos encontrar algunas hojas sueltas, ciclostiladas, que dan cuenta de la actividad política

que seguían desarrollando estos centros. No olvidemos que tras la admisión en 1955 del Gobierno de Madrid en las Naciones Unidas, se recrudece el problema de los exiliados. La desesperanza a que dio lugar el hecho, no impidió que se organizaran múltiples actos contra el gobierno español a lo largo de esta década. Las hojas a las que nos referimos debieron de llegar a sus manos a través de Paco Sala o alguno de sus amigos. Una de ellas es un manifiesto de 12 de septiembre de 1950, en el que se denuncia la represión política a que se somete en Francia a los antifascistas españoles. No aparece el nombre de Prados entre las personas que lo firman: León Felipe, Rejano, Wenceslao Roces, Miguel Prieto, A. Sánchez Vázquez, Arturo Souto y Fernández Balbuena. Otro de estos manifiestos es el de la convocatoria que se hizo bajo el nombre de ME/59 (Movimiento Español 1959). Lanzada desde el sector más joven del exilio, era una llamada a la unidad para conseguir la definitiva implantación de un régimen democrático en España, tras veinte años de régimen dictatorial. El texto de Jomí García Ascot que aparece en su reverso ("Tradición y traición"), habla de la necesidad de acudir a una estrategia global para conseguir este objetivo. Está firmado por muchos de los nombres de la llamada segunda generación del exilio: Jomí García Ascot, Manuel Durán, Luis Ríus, María Luisa Elío, José de la Colina, Néstor de Buen, Francisco Sala, Mercedes Díaz, Ivo Vigil, Arturo Sáenz de la Calzada, Juan Almela, y un largo, etc.

Tras su marcha aumentan las crisis periódicas provocadas por la enfermedad pulmonar crónica. El casamiento, dos años antes, de Paco Sala ("*único afecto que sostiene mi vida*", leemos en el ejemplar de *Circuncisión del sueño* que le regala), acrecienta también el sentimiento de soledad. Prados fue el padrino de boda de Sala y Mercedes Díaz Roig. El matrimonio se instala en la misma colonia que vive el poeta, aunque el cambio de vida hace que la distancia sea mayor. Aún así estarán siempre presentes en su vida, tanto ellos como sus dos hijas, a las que Prados considera prolongación de su familia<sup>13]</sup>. Una de ellas, Marisol Sala, nos dice que recuerda algún viaje que su padre y Emilio hicieron a Veracruz siendo ella pequeña. Sufre frecuentes recaídas y tiene que ser atendido por el círculo de médico-amigos a los que confía sus dolencias. En la biblioteca del doctor Puche encontramos varios libros dedicados por el poeta. En el ejemplar de la *Antología* de Losada, leemos: "*Para el Dr. Puche, amigo verdadero, con el agradecimiento de Emilio (¡poeta sin valor comercial!)*". Escritura y enfermedad, que conviven en él desde niño, parecen acoplarse ahora en ese terreno productivo y figurado, al que Susan

Sontag (1980) ha dedicado hermosas palabras. Su palabra poética, en efecto, acaba convertida en un emblema de su propia fisiología, en "*la rica metáfora con la que [el reino de lo enfermo] ha sido ajardinado*".

La tendencia del poeta a guardarlo todo, hace que contemos con muchos documentos, de escasa importancia aparentemente pero que permiten reconstruir muchas parcelas de su vida privada. Entre ellos localizamos los **dos Directorios** que manejó durante su vida en México. Figuran allí las direcciones y teléfonos del círculo de amistades al que acudía con más frecuencia. Ofrecemos en **Apéndice (Apartado IX)** una selección de los nombres que aparecen en ellos. Estas páginas permiten una incursión en la historia de su vida cotidiana (escritores, farmacias, médicos, editoriales, galerías de arte, sastrerías...), que se desenvuelve en el amplio abanico de referencias que van de Alexandre a la carpintería Silva, de Alfonso Reyes al linotipista de la imprenta Muñoz. Sus anotaciones aclaran también la filiación de algunos personajes citados en nuestro trabajo. Quedan aquí señales de su amistad con narradores como Andrés Iduarte o Ernesto Mejía Sánchez, nicaraguense pero con larga residencia en el Distrito, en donde fue profesor de El Colegio de México. Ahora sabemos que el Padre Ángel Martínez trabaja en la Universidad Iberoamericana, que el dueño de su casa de Lerma es el licenciado Manuel Zubieta, o que sigue manteniendo contacto con viejos amigos de Málaga como José Navas, o Francisco López Ruiz, profesores en el Conservatorio e Instituto de Enseñanza Media de esa ciudad. Vecinos del mismo edificio en que vivía fueron los Sres. Lot y Juan Martín (español y empleado, según información de Jaime García Terrés, en la redacción de la *Revista de la Universidad de México*). Los especialistas que atendieron su problema ocular fueron los doctores Manuel Rivas Cherif y Manuel Márquez, o el ingeniero Emilio Rodríguez Mata, investigador sobre la prevención de la ceguera. Su interés por la Historia Natural le lleva a frecuentar la amistad del entomólogo Cándido Bolívar y del biólogo Enrique Rioja. Se amplía también aquí la lista de poetas españoles que le escriben o le envían sus libros.

Uno de los nombres que aparece es el de Jorge Juan Crespo de la Serna, vecino también de la colonia Cuahuctémoc. Diplomático, pintor, crítico de arte y persona de vasta cultura, había vivido en Viena, La Habana y otras ciudades (San José de Costa Rica, Nueva York, Los Ángeles) americanas. Muy comprometido con la realidad mexicana, colaborador de Orozco y Rivera, su intensa labor crítica (es autor de múltiples y

excelentes libros y ensayos), lo convierten en promotor del arte mexicano en el extranjero y miembro fundador de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Prados entabló relación con él y su familia. Su hija Julia Crespo Iglesias llegaría a ser quizás la amistad más fiel que tuvo el poeta durante la última década de su vida. Dejamos que sea ella quien nos hable de su relación con el escritor. Su valioso testimonio merece reproducirse por entero (entrevistas 14 de marzo y 2 de abril, 1991).

*"Conocí a Emilio porque mi hija Luisa estudiaba en el Luis Vives. Mi familia siempre había tenido gran simpatía por el ideario cultural de la República Española, y por eso la enviamos allí. Mi padre decía que el mexicano antes que nada es un artista plástico, e impulsó mucho a los artistas jóvenes. Fue muy generoso, lo querían mucho, aunque nunca se aprovechó de su prestigio para hacer dinero. Emilio entendió todo esto y nos tomó aprecio. Yo había estudiado música, armonía, piano y ballet, pero no llegué a hacer nada en firme... (¡Conocí a Emilio!)... Viví en Los Ángeles cinco años, y allí vi a Antonia Mercé, La Argentina; era como una serpiente. Después de casarme viví en Nueva York. En la Biblioteca Central, donde pasaba muchos ratos, descubrí el Cancionero de Felipe Pedrell y casi me lo aprendí de memoria. Llegué a ver las manifestaciones gigantescas en Times Square a favor de la República Española, a finales de los 30. En EEUU había un gran apoyo al gobierno español (se es injusto cuando se habla en términos genéricos de 'los americanos' como representantes de una sola actitud). Yo iba a esos mítines porque mi padre nos educó así, en la defensa de lo justo. Aunque había tenido una educación religiosa (en los jesuitas), estuvo afiliado al Partido Comunista. Era del sector que creía en los grandes ideales del hombre.*

*Después me divorcié y me vine a México con mi hija. México era muy distinto a como es ahora. Casi todo el mundo iba descalzo; las cosas eran muy baratas. Cuando conocí a Emilio (yo tendría unos 35 años) me quedé encantada con su tremenda simpatía y su conversación. Me lo encontraba muy a menudo cuando él iba al correo, a mirar su apartado. Como era tan platicador, pasábamos horas hablando. Él me cambió el nombre;*

*todo el mundo me llamaba Julita, y él Julia. Así que ya subí de categoría. Un día se encontraba mal y me pidió que lo acompañara. Vivía muy austeramente, pero tenía un porte distinguido (corbata negra, traje oscuro), una elegancia natural. A partir de entonces comencé a ir a su casa; comencé a copiarle también los poemas a máquina.*

*Yo feliz de que me adoptara. Uno tiene amigos que aprecia, pero Emilio..., era de una calidad humana, de una inteligencia, integridad... Estaba encantada, de veras, de que un hombre así me aceptara como amiga. Estuve enamorada de él al principio, la verdad, pero poco a poco dejé el amor a un lado, y fue convirtiéndose en una amistad para siempre ¡El muy sabio! Me adapté a una amistad verdadera. A veces se enfadaba conmigo, pero acabábamos con bromas que solucionaban todo. Un día le dijo a una amiga: 'Yo ya no sé qué hacer con esta señora; le di la llave del portal y cuando entre ya verá, me quitaré la dentadura a ver si se asusta de una vez. Cuando entré y le vi le dije, '¡Emilio pareces un capricho de Goya!' 'Esta señora ya no tiene remedio; ¡yo creí que con esto se iba a desaparecer y nada!'*

*Me regaló Jardín cerrado, y empecé a conocer su poesía. El primer poema que leí fue, lo recuerdo, uno titulado 'Mitad de la vida':*

*'He llegado de un mar, pero no desde un sueño...  
Salgo a pisar la cumbre de mi vida.  
Estoy de nuevo aquí sobre la tierra  
y aún mi vista no es clara;  
pero en la misma arena  
siento, como mi antigua sombra,  
la misma soledad, igual silencio'*

*Para mí fue un maestro, de la vida, de la poesía. Iba a oírlo porque me interesaba mucho lo que decía.*

*Era una persona verdadera, un hombre con letras grandes. Pero - muy solitario, muy independiente. A veces me bromeaba: '¡Mira que venir*

*de España después de toda una guerra y encontrarme con una señora como Ud!'. Necesitaba la soledad; encontraba su mundo en ella. Adoraba a su madre, pero prefirió que no viniera aquí a vivir con él. En eso es como otros grandes poetas (Rilke por ejemplo). Se apartaba, no le gustaba lo institucional ni ir a los cafés a hablar de política u otras cosas. Eso sí, el basurero, el niño del basurero... No era la actitud de la gente que quiere ser 'buena' con los pobres, en él era algo natural. No era practicante de una religión concreta, no iba a la iglesia, pero sí puede definirse como cristiano. Junto a su cama había una foto de su madre y una cruz de madera negra, sin imagen. En su mismo edificio (una casa de gente humilde), vivía una mujer que dejaba a su hija pequeña encerrada para ir a trabajar. La niña lloraba todo el día. Emilio dejaba su trabajo y se pasaba horas enteras hablando con ella y contándole historias a través de la puerta. Usaba esa sencilla terapia psicoanalítica con la gente: amor.*

*Con esa delicadeza que tenía, y esa soledad, a la hora de la guerra de España, se metió de lleno en ella como todo el mundo, y se puso a hacer poesía de lucha. Así es que el poeta que andaba por las nubes, a la hora de la verdad bajó a la tierra. Emilio me hablaba mucho de España, de Blanca, de Antonio Ríos, de Lorca. Me contó que un día Lorca y él invitaron a la Niña de los Peines a oír en una iglesia La Pasión según San Mateo de Bach. Ella estuvo en silencio, y cuando acabó dijo: 'Este sí que tiene duende'<sup>14</sup>. Entonaba con frecuencia letras populares andaluzas. Recuerdo algunas: 'Debajo de un árbol sin fruto/me puse a considerar/qué pocos amigos tiene/el que no tiene qué dar'; 'Siento yo en mi corazón/un despego muy despacio, /que los amigos que tuve/ahora ya no me hacen caso'. O esta otra: 'Sólo a la tierra le cuento/las cosas que a mí me pasan/porque no encuentro en el mundo/alguien de más confianza'.*

*Me dijo un día que iba a morir a los 63 años, y así fue. Hacía chistes de su enfermedad. Un día me llama por teléfono y me dice: 'Estoy cansado. Me voy a sacar la columna y los huesos. Lo voy a poner todo en el baño y mañana me lo pondré otra vez'. Los problemas de salud que tenía*

eran respiratorios, bronquiectasia (ruptura, por debilidad, de los vasos bronquiales). Sufría hemoptisis con ataques agudos de asma, y se congestionaba. Su médico, el doctor Puche le prohibió hablar en algunas ocasiones (¡prohibirle esto a Emilio que hablaba por los codos!). Pasaba temporadas en la cama, donde escribía. A mí me daba apuro dejarlo solo en el departamento, pero no quería que me quedara allí. ¿Qué hacer?. ¿Qué hombre, se va a morir solo! Tampoco quiso que lo llevaran a un sanatorio, como le propusieron el médico y Paco Sala. Era muy susceptible, pensaba que era falta de cariño. Tenía esa cosa... 'Si me muero, me moriré en mi casa'. Paco lo quería mucho porque sabía todo lo que había hecho por él. Era un muchacho sano, fuerte, ni intelectual, ni poeta, ni nada de eso. Una noche, después de decirle adiós, me senté en la salita y me quedé allí. Estaba aterrada ante la posibilidad de que se muriera solo. La mañana en que murió me llamó y fui temprano. Se ahogaba y Paco trataba con todas sus fuerzas de que respirara, de reanimarlo. El doctor Puche, yo y los que estábamos allí nos quedamos admirados y entendimos qué sentía por él. 'Julia -me decía- cuando yo me muera quiero que me entierren en la tierra. Allí es donde yo quiero estar, con toda la gente común'. Como siempre, bromeaba: 'Además de que uno se muere le plantan todo eso encima... Hombre, a lo mejor resucita uno y...' Pero su hermano decidió que se le hiciera una tumba.

Cuando dejó de trabajar, Miguel se encargó de que tuviera lo necesario. Él no quería que le enviara mas que una pequeña cantidad, lo justo para vivir como deseaba: un traje para salir, un par de zapatos (que llevé a veces a que un zapatero vasco, también exiliado y amigo suyo, le arreglara), y algo para comprar los folios en que escribía. Emilio, en sus cartas le daba las gracias por 'las vitaminas', para evitar que su esposa se enterara de que le enviaba ese dinero. Su hermano sabía que necesitaba hacer poesía, que era su forma de vivir, pero no todo el mundo lo comprendía así. Para estar en la casa, en la cocina, se ponía una bata vieja, rota. Su cuñada, cuando vinieron a verlo, le dijo: 'Emilio, tienes que comprarte otra bata, por esos agujeros se te va a salir la inspiración'. Recuerdo que des-

*pués él me dijo: ‘Sabes, Julia, que es precisamente por estos agujeros por donde me entra la inspiración...’ ¡Qué hombre tan increíble! No le gustaba que le regalaran nada. Muy poco antes de morir, los amigos le compraron un refrigerador. Fue una tragedia para él. ‘¿Qué hago con él, dónde lo pongo?’, y le colocó una de esas figuras mexicanas encima, como para quitárselo de enmedio.*

*Era un ser humano extraordinario, bien plantado en la tierra, a pesar de la nube en que se subía. Yo no tuve una relación intelectual con él, sino humana. Pienso que por eso se llevaba bien conmigo: ‘Esta señora no me da la lata; me quiere mucho, me acompaña cuando me siento solo’. Iba al campo y se traía hojitas, piedras, todo lo que encontraba. Su casa era linda, llena de todas estas cosas. Pero desatendía lo material. No quería que la limpiáramos, así que se acumulaba el polvo, y él nada: ‘Julia, siéntate’. Era enigmático en cuanto a una posible relación amorosa. Se habló de eso a veces. Sé que era amigo de Lorca y Cernuda. No sé si era homosexual o no, pero sí que estaba por encima de todo eso. En los diez años que lo traté yo no noté nada, ni en su casa ni en ninguna parte. Quizás en su juventud tuvo algunas relaciones, pero la idea del sexo no creo que estuviera separada de su profunda espiritualidad. Su poesía recoge la idea que tenía del amor, que era hacia toda la vida. Ahora todo el mundo habla de homosexualidad, se ha convertido en un tema de moda. A mí eso no me preocupa. La calidad de la gente está por encima de su particularidad sexual. En Emilio siempre aprecié la austeridad, la rectitud. A mí no me importaba lo que pudiera o no ser.*

*Cuando lo conocí escribí algo que después rompí, aunque lo conservo en la memoria y se lo voy a decir: ‘Cuando pasé por el sendero luminoso te vi. Ibas con la cabeza levantada, y tus pies no tocaban el suelo. Respirabas hondamente, como si un aire purísimo bañara tu alma. Comprendí entonces que te esperaba, la verdad. Bajé la cabeza y seguí caminando en la oscuridad con el alma encogida y el corazón sangrando. Miré otra vez hacia atrás, y te habías alejado tanto que mis ojos no pudieron*



*alcanzarte' (me está sonando a La Divina Comedia, ¿no?...). [bromea] Huía, huía, fue así. Parecía que su enorme capacidad amorosa tuviera miedo de ser atrapada, miedo a perderse en la gente. En realidad son cosas bastante frecuentes, que a veces se enmascaran, pero están ahí. Necesitaba dar todo a su poesía. Son personas con un pudor especial. Yo todo eso lo comprendía, por eso lo quería tanto. Nunca había conocido a nadie con un alma tan grande.*

*Se da el caso de obras de arte maravillosas, pero cuando conoces a la persona es distinto, te decepciona. No sé si será que hay momentos en el hombre sublimes, cuando crean, y después bajan al ser humano que somos, lleno de tantos defectos. En Emilio se daba todo junto, en la persona y en la obra.*

*Le gustaba irse al centro, meterse por los mercados. Una vez lo llamó Rejano para ir al Grito ('Día del Grito', 15 de septiembre). '¿Pero Juan cómo se te ocurre, no sabes que nosotros somos gachupines, nos van a matar!'. Se fue con él. Le gustaba la manera de ser mexicana, la forma de hablar, de una delicadeza casi oriental. Aquí las cosas tienen vida, tienen voluntad. Cuando un artesano trata de arreglar un objeto roto, y no lo consigue del todo, te dice 'pues verá, es que ya no quiere', y se acabó. Un amigo mío (y también de Emilio), el fotógrafo alemán Walter Reuter, que estuvo en la guerra de España, dice que le gusta vivir en México porque es el país de los milagros.*

*Desaparecía a veces por periodos de semanas o de meses, y no sabíamos nada de él. Yo no sé qué haría. Quizás se metía por donde le daba la gana. Cuando escribía se encerraba y no había manera de encontrarlo. Después llamaba y me leía lo que había hecho, o bien cogía un papel y me explicaba sus ideas por medio de dibujos, figuras geométricas. Hubo un tiempo en que hablaba mucho de Caín y Abel, dos figuras que le obsesionaban. Yo creo que para él Abel es el hombre que acepta a Dios, que se acepta a sí mismo, es el poeta, el que vive el misterio. Mientras que*

*Caín es el hombre moderno que quiere ser más que Dios, desvelar el misterio, acabar con él; el prototipo del hombre científico.*

*Aunque no lo entendieras, era imposible enfadarse con él. Jacinta Landa, hermana de Rubén lo adoraba. También lo querían mucho Jomí García Ascot y su esposa, Tomás Segovia y Michelle, Jesús Martí y Tilde... Cuando murió el cementerio estaba lleno de gente joven, sus amigos. Hay una historia que merece contarse. Margarita era una señora de 50 años, gorda, que venía una vez por semana de su pueblo (¿Tacuba?) a hacerle la limpieza de la casa y lavar la ropa. 'Margarita, déjeme el polvito y venga aquí, siéntese', y se ponía a hablar con ella, a leerle cosas. Pasaba el rato, le pagaba y hasta otra semana. Ella, claro está, lo quería muchísimo. Margarita tuvo un nieto y le puso de nombre Emilio. Me dijo: 'quién quita que llegue a ser tan bueno como el señor Emilio' (por eso le puso su nombre). Al morir él, se presentaba de vez en cuando en mi puerta con cubos de flores para ir al Panteón Jardín. Yo bajaba y quería pagarle al menos la mitad, para colaborar con ella, pero no consentía. Una señora completamente del pueblo, una sirvienta. Eso pasó durante bastante tiempo; después no supe más de ella... Esas son las historias de Emilio"<sup>[15]</sup>.*

#### 4.3. POESÍA Y MÚSICA

*"La invención de la melodía es el supremo misterio del hombre"*

Lévi-Strauss

A pesar de su voluntad de permanecer al margen de la actividad social, Prados, como hemos visto, mantiene relación con los círculos artísticos de la ciudad, sobre todo a través de los jóvenes que le animan a participar en las revistas y actividades que organizan. A lo largo del año 1956 el Departamento de Literatura del INBA lleva a cabo una serie de recitales poéticos en los que interviene (ya veremos que sólo a medias) el escritor. Es su única salida oficial, que conozcamos. Estos "Viernes Poéticos" (tal fue su nombre) tuvieron lugar en la Sala Manuel M. Ponce, auditorium del referido Instituto. En el

primer programa que se repartió, podía leerse lo siguiente: "*El Instituto Nacional de Bellas Artes [...] se propone al mismo tiempo que promover, impulsar y difundir el cultivo de la poesía en México, presentar a los poetas en persona [...] Así como se ha formado un público para el teatro, para la pintura, para la música, estos recitales esperan crear entre los poetas y lectores una relación más íntima, ese momento de comunión estética, que es indispensable para su cultivo y propagación*". En cada programa se incluía una nota bio-bibliográfica del poeta de turno, cuya redacción corrió a cargo de los escritores Fernando Sánchez Mayans y Andrés Henestrosa. Los recitales tuvieron un gran éxito de público. Participaron veinticinco poetas pertenecientes a distintas generaciones, de Contemporáneos (José Gorostiza, Carlos Pellicer, Emmanuel Palacios, Elías Nandino), a la más reciente (Efraín Huerta, Margarita Michelena, Rubén Bonifaz Nuño, etc.). Estaba también representada la joven poesía hispanomexicana: Luis Ríos y José Pascual Buxó. En cuanto a los poetas del exilio, ya consagrados, intervinieron León Felipe, Emilio Prados y Juan Rejano<sup>[16]</sup>.

El recital de Prados ("*recitalillo*" dice en carta a su hermana Inés) debió celebrarse en octubre o noviembre. No sabemos si el poeta asistió al acto (bien pudo no estar presente dada su poca afición a estas cosas), pero lo que es cierto es que los poemas fueron recitados por Jomí García Ascot<sup>[17]</sup>. En el programa que se editó figura una nota introductoria, redactada con toda probabilidad por su amigo Henestrosa. De "*poeta afecto a la soledad, ausente de bullicio*", lo califica, a la vez que resalta la continua unidad espiritual que caracteriza a su obra. Se reproduce también el poema final, "El cuerpo en el alba" de *Jardín cerrado*. La inclusión de este texto, nada casual, responde a indicaciones del poeta. Estamos ante un verdadero manifiesto de su actitud poética y vital, que aquí se expresa con rotundidad, despejadas las dudas de etapas anteriores. Constituye, de hecho, el pórtico a toda su poesía última. El poema presenta una pequeña corrección en uno de sus versos, muy relevante por cuanto indica la autoafirmación del escritor en el significado que ahora otorga a su propia vida. El verso corregido es el último de la estrofa segunda: "*y padre sin semilla/de la presencia hermosa del mundo*". La palabra "*hermosa*", queda sustituida por "*hermana*", acentuando así la idea de entrega, de asunción de su propio destino, en la que quiere insistir ahora, a diez años de distancia de la publicación del texto.

Sobre el carácter de autoconfesión que encierran estos versos, habla el escritor a Sanchis Banús (carta 15-X-1959), a quien confiesa que en ellos está encerrada toda su historia, o mejor, el sentido que tiene para él a esas alturas de su vida. La referencia que hallamos en ellos al *Libro de los tactos*, nos pone en camino de entender cuál ha sido esta trayectoria. De sus primeros poemas, teñidos de autoinculpación y ensimismamiento, se ha pasado al universo colectivo y solidario que vemos desplegarse aquí:

*"Hoy siento que mi lengua  
confunde su saliva  
con la gota más tierna del rocío  
y prolonga sus tactos  
fuera de mí [... ]  
Hoy sí, mi piel existe,  
mas no ya como límite  
que antes me perseguía,  
sino también como vosotros mismos,  
cielo hermoso y azul,  
tierra tendida...  
Ya soy Todo: Unidad  
de un cuerpo verdadero.*

Fusión de Naturaleza y Humanidad en ese *Todo* unitario que es su cuerpo; un cuerpo "que Dios llamó su cuerpo". Si bien había atravesado áridos momentos de duda, la deuda con el "maestro" (de nuevo se alude aquí a Francisco Giner) queda finalmente saldada, al ingresar definitivamente en el territorio de su permanente lección. Señalemos finalmente que los recitales fueron recogidos un año después en el volumen *Aguinaldo poético 1956*. En él se incluyen las introducciones a los participantes y un poema de cada uno<sup>[18]</sup>.

Otra actividad que comenzó a hacerse por esos años y que merece comentarse fueron las grabaciones con las voces de los poetas del exilio. Muchas de ellas serían recogidas después en la serie discográfica *Poesía española de México*, editada por el Servicio de Difusión Cultural de la UNAM. Hemos podido ver cuatro discos de la serie que comentamos. Dos de ellos están dedicados, uno a Cernuda, y otro a León Felipe, que recitan sus propios poemas (diecinueve y ocho, respectivamente). La selección de los otros dos corrió a cargo de Juan Rejano, que presta también su voz a los textos. Es aquí donde aparece el poema de Prados "Noche humana" ("*La noche perseguida se entró por mi ventana*"), de *Jardín cerrado*<sup>[19]</sup>. Sin embargo el escritor no se interesa (o al menos no tenemos noticia de que así fuera) por atender la invitación personal que se le hace

desde Estados Unidos para grabar algunos de sus poemas. Margaret Shedd, directora del Centro Mexicano de Escritores, trata de incluirlo en el programa que organiza dicha institución "para hacer -según le comunica- grabaciones de trozos literarios leídos por sus propios autores, con destino al Archivo de la Palabra de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos"<sup>[20]</sup>.

Como pusimos de manifiesto en capítulos anteriores, Prados se interesó especialmente desde su juventud por la música, en sus dos vertientes, popular y culta. Ya desde la etapa de la Residencia lo vemos asistir frecuentemente a conciertos, mantener contacto con los músicos de su generación (Falla, Gustavo Durán, Salazar, Rodolfo Halffter, Bal y Gay, Rosita García Ascot...), y preocuparse por entrar de lleno en un mundo que siempre le fascinaba. Como había sucedido con la pintura, la música se convierte en él en una apoyatura imprescindible de la palabra poética; ella es portadora de esa "irradiación" que permite contrarrestar el exceso intelectual que con frecuencia acarrea esta. El terreno intermedio en que se mueve la música, entre palabra y espíritu, es el que su poesía lucha por alcanzar. Como señala George Steiner (1991: 32): "*Bien pudiera ser que el hombre fuera hombre y que «linde con» limitaciones de una «otredad» peculiar y abierta, porque es capaz de producir música y ser poseído por ella*". La relación de la poesía de Prados con los Cancioneros, y con la música popular andaluza, es algo reconocido por la crítica, sobre todo en lo que respecta a los años españoles. Está, sin embargo, por estudiar la rica textura rítmica que impregna a toda ella. La melodía sinfónica de temas y variaciones que la informa se ve acrecentada en el exilio, derivando con frecuencia a una desestructuración tonal que la acerca a ciertas experiencias de la música contemporánea.

Hemos tratado de reconstruir en lo posible la conexión que su obra establece con el mundo musical mexicano. El interés que algunos compositores (españoles residentes en México o naturales del país) mostraron por su poesía es sintomático de lo que decimos. Como ya dijimos en su momento Rodolfo Halffter musicó varios de sus poemas de guerra, grabadas en París por un coro de milicianos. Jesús Bal y Gay (1990: 119) cuenta en sus memorias que lo primero que compuso al llegar a México, y estrenó con gran éxito, fueron *Cuatro Piezas para Canto y Piano*, sobre letras de Juan Ramón Jiménez, Alberti y Prados. Gracias a la ayuda de algunos amigos pudimos localizar en el Distrito Federal otras composiciones sobre textos del poeta malagueño. El músico Salvador Moreno inclu-

ye en su *Primera Antología de Canciones (1937-1950)*, en la que figuran canciones de Lorca, Ramón Gaya y Cernuda, una composición sobre el poema "Una paloma", de *Cancionero menor para combatientes (1936-1938)*. Está fechada en 1941. Carlos Jiménez Mabarak es autor de una canción basada en el poema "Cerré mi puerta al mundo", de *Cuerpo perseguido*. El compositor, debió leerlo en la pequeña selección del libro incluida en *Memoria del olvido*.

Uno de los compositores que más atención han dedicado al poeta ha sido Joaquín Gutiérrez Heras, alumno en de Messiaen París y fundador del grupo Nueva Música de México. En conversación con él (2-III-1991), puntualiza: "*Conocí a Prados a través de Luisa Durón. Leí su poesía y me pareció que las composiciones de Jardín cerrado eran muy apropiadas para trabajar con ellos. Parecen textos concebidos para ser musicados. Veo a los poetas españoles muy cercanos al ritmo musical; los mexicanos son más conceptuales*". Es autor de dos composiciones basadas en sus textos. Una de ellas, *Cantata de cámara* (1961), para mezzosoprano y siete instrumentos, está basada en los poemas de *Jardín cerrado*, "Canción sin cuerpo", "Cantar triste", "A orillas del alma" y "Copla del querer". Se estrenó en el Auditorium de la Casa del Lago el 29 de Septiembre de 1962, pocos meses después de la muerte del escritor. La otra, *Nocturno inmóvil* (1980), coro mixto, a capella, se inspira en el poema de ese título, que figura en el mismo libro. Se ha cantado varias veces en conciertos celebrados en el Distrito<sup>[21]</sup>.

Del ambiente musical de México nace también una de sus grandes amistades. Nos referimos a la clavecinista Luisa Durón, ya citada a propósito de Julia Crespo, su madre. La conoce siendo una niña en el Vives. Según nos cuenta, su influjo fue decisivo en su formación y en su carrera musical, a la que le anima (declaraciones 21-III-1991).

*"Íbamos a Chapultepec. Allí paseábamos, como hacía con otros alumnos del Instituto. Hacía que nos fijáramos en la naturaleza, el agua del Lago, los pequeños detalles. En realidad nos hablaba de la poesía nimia de la vida. Descubría el mundo diariamente, pero no sólo para él (como suele hacer el poeta), sino para mostrárselo a los demás. Compartía ese descubrimiento, y la gente más sencilla entendía muy bien eso. Tendía a comunicarse directamente con cada persona, a mantener una relación confiden-*

*cial. Sembró mucho afecto entre la gente de aquí, siempre disponible, tratando de resolver sus problemas. Hablaba mucho, pero no contaba cosas de sus relaciones con los demás. Era de una sensibilidad exagerada, y en el trato con él había que ser delicado para no herirlo. Era muy susceptible si se decía algo duro.*

*Amaba la vida terriblemente, por esto dejó de ir al Tupinamba, el café donde se reunían sus amigos españoles. Allí se hablaba siempre de regresar, del pasado, y él les decía que eso era como estar esperando a la muerte. Emilio estaba aquí, vivía el presente, en la calle, entre la gente. A veces se enfadaban con él por eso. Un día le dijo a Rosita [García Ascot]: ‘Mira, recuerda que la tierra es redonda, y que lo mismo es estar aquí que en España’. Cuando íbamos a su casa era para estar tres o cuatro horas, no era posible estar menos. Nos lo encontrábamos a veces en el supermercado que había al final de la calle Duero, y nos acompañaba hasta la casa, luego nosotros a él, y así...*

*Tenía una necesidad compulsiva de escribir. Cuando le sucedía esto, desaparecía y se encerraba. No abría a nadie ni contestaba al teléfono. Lo sabíamos y respetábamos su apartamento (‘¿Y Emilio? Debe estar escribiendo’) Era como un rapto. El tiempo se borraba para él. Yo creo que la gente más llana comprendía esto, sin embargo algunas personas de su grupo se molestaban porque lo habían invitado a cenar y no acudía. Al cabo de los días reaparecía, demacrado, con aspecto descuidado, incluso sucio, pero feliz, y decía a mi madre: ‘Mira Julia, ven, que te tengo que leer esto’, y sobre su mesa había montones de poemas que habían ido surgiendo de su encierro. Creo que éste es el verdadero artista creador, llegaba a enfermarse en su entrega.*

*Él reservaba su vida. En realidad, nadie la conocía. A veces traía crucecitas de alambre, de las que hacían los presos en la cárcel, y las colgaba en la pared de su habitación. ¿De dónde las había sacado? No sabíamos a quién visitaba o con quién iba, pero podía ser la gente más*

*inesperada, a quienes ayudaba o algo así. Regalaba su saco si veía que estaba lloviendo y que alguien pasaba junto a él sin abrigo. Alguno de sus amigos le compró unos zapatos, pero cuando bajo a tirar los viejos y vió al señor de la basura con unos más viejos aún, le dio los suyos nuevos. A veces íbamos por la calle paseando y recogía un clavo o un cristal para que los niños no se lastimaran los pies, porque era muy frecuente verlos descalzos. Lástima que Paco Sala no viva; podría contar muchas de estas cosas. Aunque él y Mercedes, que lo querían, no siempre supieron entenderlo en toda la amplitud que su caso encerraba. Algunos se extrañaban de que viviera así, pero ¿cómo iba a vivir un poeta como él? Había quien no entendía este tipo de comportamiento, y pensaban que eran 'rarezas', que no trabajaba, que no hacía nada. Puedo asegurar que no paraba de trabajar, de corregir sus poemas.*

*Emilio dejó entrar en su casa al México real, la cruda realidad mexicana. No se movía estrictamente en el círculo cerrado del exilio como hicieron otros. Su entierro fue una revelación para los que lo conocíamos. Dejó sorprendido a todos sus amigos. Por allí apareció mucha gente: el obrero, el bolero del jardín cercano, el señor de la tiendecita, el barrendero..., que lloraban 'por el señor Emilio'. Era gente humilde a la que había ayudado a encontrar trabajo, o los había socorrido en lo personal o en lo económico. A veces pienso que era un ser muy evolucionado cultural y espiritualmente, que tenía muy clara la idea de reencarnación"<sup>[22]</sup>*

Habla de que no transigía con la comunicación normal, convencional, de su rechazo a los formulismos. En carta a su sobrina Carmen Saval leemos: "*Cada vez estoy más lejos de las fórmulas que han deshecho mi vida normal, con su anormalidad burguesa estúpida... «Que sí: lo acompaño en su sentimiento», «que sí: tanto gusto», «que sí: qué crecidity está el niño». Y todo falso. Ya desde niño me ha costado esto muchos disgustos [... ] Yo, a mi manera, en mi soledad, lejos de la horrible sociedad destrozada por los hombres, estoy bien*" (P. Hernández, 1988: 406). En su destierro, Prados alcanzaba un grado de madurez personal que le permitiría, conforme consigo mismo y con su destino, entregarse por entero a la etapa más ardua y compleja de su labor creadora.



## NOTAS

- [1] La visita de Gerardo Diego queda atestiguada en la biblioteca de Prados, donde figuran algunos de sus libros. En el ejemplar de *Amor solo*, leemos en primera página: "*A Emilio con un hondo abrazo de Gerardo. Méjico, 8-XI-1958*".
- [2] Un manuscrito de la Selección (no sabemos si completa o no) se exhibió en la exposición celebrada en Madrid (El Retiro, Palacio de Velázquez) entre diciembre de 1983 y febrero del siguiente año, bajo el nombre de *El exilio español en México*. Así figura en el Catálogo de la misma, p. 69.
- [3] En el "Appendix V" de su libro da a conocer un índice que reproduce el citado por nosotros. Proviene de la Caja 2. 5. La única novedad es que en este queda eliminado el libro *Vuelta*. De todas formas confirma que entre 1959 y 1962 el poeta reelaboró una y otra vez su proyecto.

Seguramente pueden encontrarse otras pistas en el Archivo de Sanchis Banús, a quien es posible que Prados remitiera un ejemplar de la Selección.

- [4] Los primeros intentos de compilación parece que corrieron a cargo de Jomí García Ascot, en quien Prados había depositado su confianza por especiales lazos de amistad y afecto. Los múltiples proyectos que adquiere en esos años como escritor y cineasta, y la dificultad de una empresa que exigía tiempo y dedicación, debieron hacerle desistir de su propósito.
- [5] Aunque no lo cita, hace referencia a la tesis que redacta Carlos Blanco Aguinaga, que publicará en 1960 el Hispanic Institute (New York, Columbia University) con el título *Emilio Prados. Vida y Obra. Bibliografía. Antología*. El hecho de que el investigador otorgara importancia a la poesía de guerra, y las diferencias ideológicas que en ese momento separan a ambos, hace que el poeta desconfíe del resultado. Tuviera razón o no el escritor en aquel momento, el episodio forma parte más del anecdótico que rodea a su círculo de amistades (lleno de pequeños enfados y reconciliaciones), que de una polémica de envergadura. Es justo decir que este libro, a pesar de las limitaciones derivadas de una lectura demasiado cercana y de la posible revisión que hoy podamos hacer desde perspectivas más amplias, ofrecía una primera visión coherente del mundo de Prados, y valoraba en su globalidad las etapas española y mexicana de su obra.
- [6] Agradecemos a Guadalupe Amor (más conocida por Pita Amor en México) sus declaraciones y la amable acogida que nos prestó. El poema de Prados que cita pertenece a *Cuerpo perseguido*, recogido también en *Memoria del olvido*. Había sido publicado en la revista *Taller*, I, nº 4, 1939. En la biblioteca de Prados figuran tres libros de ella dedicados. Escritora desigual y magnífica recitadora, de verso frecuentemente deslumbrante y lleno de una intensa magia, el olvido al que ha sido relegada no deja de ser lamentable. En uno de sus innumerables sonetos, el titulado "Polonia", encontramos una posible alusión al poeta, que ella, cuando le preguntamos, prefirió dejar en la duda:

*"[...] J Las refulgentes luces de Saturno  
y el comandante que cambió de turno  
y la niña que juega con el aro  
y un telegrama que me ha enviado Emilio  
y yo pidiéndole al demonio auxilio..."*

- [7] El texto aparece en el nº 71-72 de la revista, septiembre-octubre, 1962, pp. 34-35. Las cartas, según se dice en la presentación, " *fueron dirigidas a un poeta español*" (?).
- [8] C. Leante, "El exilio en Cuba", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 473-474, noviembre-diciembre 1989, págs. 200-209.
- [9] Por carta del 24 de noviembre [1956], sabemos que Rodríguez Feo, que muestra un sincero interés por su obra, le envía regularmente los números de *Ciclón*. Dice en ella haber recibido otro texto de Prados ("Encarnación"): "*que me gustó mucho y publicaré en el número Enero. Febrero, 1957*". La carta figura en el archivo del poeta.
- [10] Véase "Laurel y la poesía moderna", epílogo a la segunda edición de la revista, México D. F., Editorial Trillas, 1988 (1ª reimp.), p. 500.

Al morir el escritor, Paz le dedica un poema que con el título "Amistad (Recuerdo de Emilio Prados)", se publica en la *Gaceta del FCE*, año IX, nº 94, junio, 1962. El texto quedó después incorporado, sin la dedicatoria, al libro *Salamandra*, Joaquín Mortiz, noviembre 1962, 1ª ed. Dice así:

*"Es la hora esperada  
sobre la mesa cae  
interminablemente  
la cabellera de la lámpara  
La noche vuelve inmensa la ventana  
No hay nadie  
la presencia sin nombre me rodea".*

En 1991 Paz dedicaba alguna atención más a su figura. En entrevista emitida por TVE, se refería a Cernuda y a Prados viéndolos como dos poetas morales pero en sentidos opuestos (Programa dedicado a "Los poetas del destierro", emitido el 25 de septiembre de 1991 por TVE 2).

- [11] J. Sanchis Banús, "Cuatro cartas inéditas de Emilio Prados a don Alfonso Roig", *Ínsula*, nº 368-369, julio-agosto, 1977, p. 13.

El crítico proporciona también algunos datos sobre la personalidad de Alfonso Roig, profesor de Arte y Literatura en el Seminario de Valencia. Fueron Jose Luis Cano y María Zambrano, amigos suyos, los que lo pusieron en contacto con Prados. A propósito de su relación con Menessier, recordemos que este pintor había participado en la Exposición de París de 1937. A partir de su estancia en la abadía trapense de Soligny descubre la fe e imprime a su obra una gran carga religiosa. Su pintura refleja, a través de un fuerte expresionismo abstracto, el

combate espiritual del hombre contemporáneo. Los títulos de algunos de sus cuadros (*En la llama que consume*) y vidrieras son muy indicativos. En 1971 el M.A.M. de París expuso una serie de tapicerías suyas sobre *El Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz.

- [12] Uno de los regalos que hace Miguel a su hermano es el libro de Manuel Azaña, *Cervantes y la invención del Quijote*, publicado por el Ateneo Español de México en 1955. En la dedicatoria puede leerse: "*A mi hermano. En nuestra hermandad sin padres, y en todas las regiones ya, de la vida que nos quede. Recuerdo de mi paso por México, 20 de agosto de 1959*". Traza también dos dibujos rápidos: un retrato de Emilio y una vista de la Farola de Málaga, cuyos rayos de luz llevan inscritos cuatro nombres: Canadá, Ginebra, México y Santiago de Chile. Son los lugares del exilio familiar: el suyo propio, el del poeta, el de su madre y su hermana Inés y el de una de sus hijas.

Las dos cartas citadas están en el Archivo del mencionado doctor. Agradecemos a su hijo, ingeniero D. José Puche, la consulta del mismo.

- [13] Recordemos que el libro segundo de *Río natural* está dedicado a Paco Sala. Entre los libros de Sala y Mercedes Díaz figuran, dedicados, los del poeta. En el ejemplar de *Jardín cerrado*, se lee lo siguiente: "*Para ti, Paco, hijo, amigo, que me has dado plenamente este Jardín, hoy vida de mi Poesía. ¡Mi alma esté siempre, como hoy vivimos por nuestra Luz, maestro... Siempre contigo! (Primer ejemplar de 'Jardín cerrado' en México 24 de Agosto 1946). Juntos hemos vivido todo el dolor que levantó, en mí, este libro; pero... ya ves también... ¡Qué Alegría!. Sé firme*" (los subrayados son suyos). El maestro a que se refiere es Giner de los Ríos.

Las dedicatorias a su esposa están igualmente llenas de afecto. En la primera página de *La piedra escrita*, dice: "*A Paco y Merceditas y a sus dos floreciellas, que alegran mi vejez desterrada, ¿hasta cuándo?*". Añadamos que todas las dedicatorias están acompañadas de dibujos que remiten a la geografía marina de Málaga. Mercedes Días Roig sería, años después, profesora de El Colegio de México. Publicó varios libros y estudios sobre poesía popular mexicana, y colaboró en la recopilación del *Cancionero Folklórico de México*, bajo la dirección de Margit Frenk.

- [14] El hecho forma parte del anecdotario de Lorca, que en "Teoría y juego del duende" atribuye los hechos a otra protagonista: "*la vieja bailarina gitana La Malena exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky un fragmento de Bach: «¡Ole! ¡Eso tiene duende!»*". Gibson (1988: 369-370) cuenta otra anécdota similar de la que fue testigo Francisco Giner de los Ríos.
- [15] Debemos a la autora de estas declaraciones muchos otros datos relacionados con la vida del escritor en México. Algunos de los documentos que que manejamos en este trabajo proceden de su archivo. Nuestro agradecimiento a su generosidad y a la de su familia, que en todo momento se mostró dispuesta a ayudarnos.

En su biblioteca figuran los libros que le regaló el poeta. Entre ellos: R. M. Rilke, *Cartas a un joven poeta*, Buenos Aires, Ed. Alpe, 1953. Pascal, *Discurso sobre las pasiones del amor*, México, Séneca, 1942. Novalis, *Fragmentos*, selección y trad. de Angela Selke y A. Sánchez Barbudo, México, Nueva Cultura, 1942. S. Zweig, *Hölderlin*, Barcelona, Ed. Apolo, 1951.

Julia Crespo nació en Cuba (1914), de donde era su madre. Ha cultivado con sensibilidad la música, la danza y la pintura (aunque según le gusta decir, su profesión es "*llama de petate*", algo que se consume rápidamente al arder). Su abuelo, Gilberto Crespo y Martínez, fue embajador de Porfirio Díaz en Cuba y Viena. Estuvo casada con el pianista Jesús Durón, solista de la Orquesta Sinfónica Nacional de México y colaborador en los conjuntos de danza de Martha Graham y Ana Sokolow.

- [16] Damos la lista de los nombres que faltan: José Cárdenas Peña, Alfredo Cardona Peña, Tomás Díaz Bartlett, Ramón Galguera Noverola, Miguel Guardia, Efrén Hernández, Ernesto Mejía Sánchez, Carmen de Mora, Eunice Odio, Jesús Reyes Ruiz, Fernando Sánchez Mayans, Carmen Toscano y Lucila Velázquez.
- [17] *Vid.* Archivo de la Sección de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, México D.F.
- [18] El libro, cuya edición corrió a cargo de Andrés Henestrosa y del que se tiraron 2.000 ejemplares, fue editado por el INBA en 1957.
- [19] La referencia de los discos es la siguiente: *Poesía española de México*, vol. I. E. Díez-Canedo, J. Moreno Villa, J. J. Domenchina, E. Prados, P. Garfias, L. Cernuda, M. A. Altolaguirre, J. Rejano, F. Giner de los Ríos. Selección y voz de Juan Rejano; presentación de Luis Ríos. UNAM, "Voz viva de México", 1966. Id., vol. II. J. Bergamín, J. Gil-Albert, C. Méndez, A. Bartra, E. de Champourcín, J. Herrera Petere, A. Sánchez Vázquez, G. Carcía Narezo, N. Parés, J. García Ascot, L. Ríos. Selección, voz y presentación de Juan Rejano, UNAM, "Voz viva de México", 1970. Luis Cernuda (19 poemas). Presentación de Emmanuel Carballo, UNAM, "Voz viva de México", 1975. León Felipe (8 poemas). Presentación de Luis Ríos, UNAM, "Voz viva de México", 1960.
- [20] Carta de 29 de septiembre de 1960 (se conserva en el Archivo de Prados). No tenemos noticia de que Prados colaborara en estas grabaciones.

El Centro Mexicano de Escritores, fundado en 1951, estuvo financiado por la Fundación Rockefeller, pasando después a ser un organismo autónomo.

- [21] Debemos nuestra gratitud a Joaquín Gutiérrez Heras, Luisa Durón Crespo y Joel Caraso por los datos que nos proporcionaron. Al primero, además, por habernos cedido una copia de sus composiciones sobre el poeta. En el programa de estreno de su *Cantata de Cámara* figuran los siguientes intérpretes: soprano, Socorro Sala; flauta y flautín, Gildardo Mojica; flauta grave, Rubén Islas; arpa, María Elena Barrientos; violín, Luis Manuel Saloma; viola, Gilberto García; chelo, Manuel Garnica; contrabajo, Carlos Medina. La dirección estuvo a cargo del autor.

Sobre el ambiente musical de México en los años que comentamos, puede consultarse el libro de Dan Malmström *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, FCE; para sus relaciones con el mundo del exilio, véanse las declaraciones de Rodolfo Halffter, en el libro Xochiquetzal Ruíz Ortiz (1990), y el ya citado libro de Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot (1990).

- [22] A propósito de su tenaz reserva e independencia recordemos que, según nos cuenta Paloma Altolaquirre, la versión oficial del enfado de Cernuda era que un día Emilio no le abrió la puerta y él sabía que estaba en su casa.

Luisa Durón cursó estudios de música en el Conservatorio Nacional de México y en París. Tuvo como maestros a Robert Beyron Lacroix, Nadia Boulanger y Gustav Leonhart. Ha dado recitales de clave en Europa y América. Fundó el Trío Pro Música y ha sido profesora del Conservatorio y de la UNAM.

También el pintor español residente en México Vicente Gandía recuerda los paseos con el poeta. En su homenaje hizo un grabado, "Alameda para Emilio", que regaló al escritor.

## Capítulo 5. Tercer ciclo poético. La palabra como materia liberada

### 5.1. EL CUERPO, PAISAJE DE LA MENTE.

*"El conocimiento sólo se produce en fulguraciones. El texto es el trueno que retumba mucho después"*

W. Benjamin

Prados sigue desarrollando su labor inmerso en la aparente calma ambiental mexicana, rota de vez en cuando por el estallido de la confrontación social (como la larga huelga que mantienen los profesores de primaria y secundaria entre 1956 y 1958), o por algún acontecimiento inesperado como el que debió presenciar el 28 de julio de 1957. A las 2'40 de la madrugada se produjo un fuerte seísmo que conmovió a la ciudad y que se vivió de forma angustiada en la zona donde vivía el poeta. El terremoto afectó sobre todo a las colonias del centro de la ciudad (Chapultepec, Roma, Tacubaya...). Un hecho anecdótico de ese temblor, fue la caída de la estatua del Ángel de la Independencia, uno de los más conocidos símbolos del Distrito, colocada en el Paseo de la Reforma, sobre la columna que lleva su nombre. *El Nacional* del 30 de julio da cuenta de la colaboración de los vecinos para salvar a la gente que había quedado atrapada por los escombros.

Entre 1958 y 1960 trabaja en un nuevo libro, que bajo el título *La piedra escrita (Poema)*, publica, un año después, la Universidad Nacional Autónoma de México en la

colección "Poemas y ensayos" que dirigía Jaime García Terrés. En el colofón puede leerse lo que sigue: "*Se terminó de imprimir el día 30 de octubre de 1961, en la imprenta Nuevo Mundo, S. A., calle de Alemania, 14, Churubusco, México 21, D.F. En la edición, de 1.000 ejemplares, se emplearon tipos Garamond de 10: 12 puntos*". El libro está dividido en siete grandes apartados. Son en realidad fragmentos complementarios de una única *visión*, a través de la cual el autor pasa revista a su propia historia personal, pero en un tono muy alejado ya de *Río natural*, y mucho más abstracto que allí. Espacio y tiempo privados se esencializan hasta convertirse en crónica universal de lo humano. Contamos afortunadamente con una magnífica edición del libro, en la que se nos da cuenta del largo proceso de elaboración, de las remodelaciones que sufre la idea original, y de los mínimos detalles sobre los que Prados construye este universo semántico. Nos referimos a la publicada por Sanchis Banús (1979) en Clásicos Castalia. La exhaustividad de sus planteamientos, los recursos técnicos que pone en juego, y el hecho de que el propio poeta le facilitara todo tipo de información sobre la gestación del libro, hace que estemos ante uno de los mejores trabajos críticos que dedicara al autor. La reconstrucción del historial del libro que lleva a cabo, facilita enormemente el acceso a sus claves centrales.

El título de la colección proviene de un versículo del *Apocalipsis*, uno de los textos bíblicos sobre los que vuelve frecuentemente en estos años: "*El que tenga oídos, oiga lo que el Espíritu dice a las Iglesias: al vencedor le daré maná escondido; y le daré también una piedrecita blanca, y, grabado en la piedrecita, un nuevo nombre que nadie conoce, sino el que lo recibe*" (*Apocalipsis*, 2-17; el subrayado es nuestro). La frase encierra también el *núcleo emblemático* sobre el que se construye la significación global del libro. La escritura adquiere su verdadera dimensión sólo en el ámbito de lo sagrado, de lo que permanece, cuando se nos presenta como portadora de lo divino, como vehículo de una idea de comunicación trascendente, como intermediaria entre la voz revelada al poeta y el lector, destinatario central de la entrega de ese "*nuevo nombre*" del que es trasmisor la palabra poética. Las notas, esquemas y gráficos sobre los que el autor construye los textos (materiales que Sanchis Banús recogió con acierto en el Apéndice a su edición) permiten aclarar su concepto de comunicación. "*Nuestros actos, nuestro vivir entero, tiene que dar cuenta de nosotros en cada golpe que nos grabe*", leemos en una de esas notas. Superada la idea de autoría subjetiva, su misión consiste en transcribir fielmente, en fijar de forma adecuada (*graphein*, grabado), el mensaje de la voz **transpersonal** que lo habi-

ta. Voz que está siempre impregnada de un concepto amoroso que ha traspasado las barreras de lo privado para convertirse en metáfora de la infinitud divina. La vida será "*más amorosamente pura -dice- cuando nuestro amor sea incondicionado, cuando nuestro yo solamente sea amor a la vida -no nuestra, no del yo-; sólo entonces podremos grabarnos en nuestro nombre*" (nota al libro, citada por Patricio Hernández, 1988: 74). La escritura es ya, y ante todo, un símbolo de la imposibilidad de encerrar al Verbo.

Ese deseo de no traicionar una "verdad" que ya no es suya, sino de y para todos, explica las dificultades en las que se ve envuelto el proceso de escritura. Imbricada en la temática del poema, inicia ahora una reflexión sobre la palabra poética que cubre todo el último tramo de su obra:

*"Directa hacia el cuaderno, el dedo inmóvil  
-índice, dardo y lecho-, va encauzando  
la unidad de impresión, a ser idea  
escrita, realizada, en la fulgente  
plenitud de la página prevista"*

Libre de anclajes, la escritura, en continuo estado de disolución ("*veloz presente, admiración sin tregua*"), bordea el silencio para entrar en un proceso de metamorfosis permanente. "*Silencio y silencio esperan/ser memoria*", se nos dice en algún poema. Como hemos señalado en otro momento (F. Chica, 1991b y 1994) es esta meditación sobre el lenguaje poético uno de los aspectos más interesantes de su obra última<sup>[1]</sup>. Las continuas dudas del poeta, de las que habla repetida y obsesivamente su correspondencia con el citado crítico, nos colocan ante el vacío de la página en blanco que, desde Mallarmé, ha venido constituyendo el punto de reflexión central de un determinado sector de la creación contemporánea, agravado además en Prados por la fuerte carga religiosa en la que ancla su responsabilidad. Aunque comparta la misma preocupación por el lenguaje que encontramos en el poeta francés, su emanantismo está muy lejos, advirtámoslo, del cerebralismo cartesiano que impregna a la obra de este. El desenmascaramiento que Juan Larrea (1979)<sup>[2]</sup> hace de la "*contorsionada oscuridad artificial*" de Mallarmé, a quién califica de "*maestro del individualismo*" frente a la necesaria trascendencia en que debe posarse la ética del poeta, establece las diferencias que encontramos en uno y otro escritor. Para Larrea, el Ser = Pensar mallarmeano,



"descarta de raíz toda participación del trasconsciente personal, colectivo y universal, relegando al poeta al plano absoluto del artista psicológico -Vallejo hubiera dicho «de bufete»- frente al artista visionario del esquema de Jung, que es trascendido, en substancial medida, por las razones del corazón. No es por ello extraño que el sentido del *Coup de dés* sea fundamentalmente pesimista. Lo máximo a que puede aspirar el Pensamiento poético, propio del no-ser, es a dejar una constelación «fría de olvido y de desuso» en una «superficie vacante y superior», o sea en la jurisdicción abstractísima de «¡Nadie!»: de la «*Figure que Nul n'est*»" (ib., p. 226-227)

La abstracción pradiana se nos presenta siempre, por el contrario, como un renacer positivo, como una esperanza entrelazada en lo humano, y que este lleva implícita en sí. Las dudas, los "aplazamientos" de su palabra, se insertan en una continua búsqueda de sentido a partir de la corriente humana de la que se alimenta y en la que cree encontrar la base del hombre que está por hacer, que se construye diariamente, de ese **hombre futuro** en el que cree y al que aspira. Lo importante en él es que el lenguaje, y toda la carga formal que acarrea, no se extrae de un código literario establecido, sino que "busca significar" sin aferrarse a nada, a no ser a esos breves raptos expresivos o emocionales de los que surge. Nos movemos por tanto ante una poética en continua situación de latencia, en permanente estado fundacional (de nuevo la referencia bíblica: "*sobre esta piedra edificaré...* "). El propio título de los apartados del libro ("Hora de nacer", "Jardín en medio", "Torre de señales", "Cambios de estado", "El cielo sin reposo", "Formación del paisaje", "La ciudad abierta"), traduce los mecanismos de la palabra abierta en la que cree el poeta. Como señala Sanchis Banús (*op. cit.*, p. 66), el texto inscrito en esta *piedra* está "*a la expectativa siempre de un lector que, recreándose en su lectura, lo recree. En otras palabras: la actualidad del poema consiste en su virtualidad, como si fuera al mismo tiempo producto del lenguaje de uno, y lengua a la disposición de todos*".

El mismo crítico señala que *La piedra escrita* se construye a partir del núcleo de poemas que Prados había escrito a su llegada a México en 1939, que agrupó bajo el nombre de *Aparición del trópico*. Veinte años después vuelve a encontrarlos y los incluye, más o menos modificados, en la serie que inicia su nuevo libro. A ellos pertenece el

poema que abre el conjunto. En él da cuenta del paisaje americano contemplado desde la ventana del camarote del barco que lo trae a la nueva tierra:

*"Cuerpo a cuerpo, sin lucha  
[...] busco lejos, lejos  
[...] una cita [...]  
Lo infinito, fundido en mí, se centra... [...]  
El pie metido en tiempo  
y vista se disuelve [...]  
(Por mi ventana abierta  
-órbita involuntaria del destino-,  
salí al crepúsculo que ha muerto):  
¡nazco!"*

Está implícita aquí la progresiva asunción de las nuevas condiciones en que lo sitúa este "involuntario" nacimiento. El mundo anterior ha muerto y la nueva realidad se impone con toda su fuerza transformadora. Aparece ya en gestación la nueva visión, "*la transfiguración de lo invisible*", en la que irán ahondando los sucesivos capítulos del libro. Pero hay dos términos que se repiten en este poema de forma significativa, y que nos interesa subrayar: "la cruz del tiempo", y la idea de "cita". En efecto, tanto *el tiempo*, concebido como cruz o intersección, y *el encuentro*, que se dilata y se aguarda de continuo, son conceptos recurrentes en todo el libro. Ellos son el camino que conduce al "mito realizado" que encontramos en los últimos poemas:

*"¡Es hora de nacer!  
En multitud, el mito  
de la vida es presencia  
de tiempo realizado.  
¡Morada sin reposo!"*

La importancia del **sustrato simbólico** en su poesía, queda de manifiesto en las Notas que escribe mientras prepara el libro que comentamos. Son un documento fundamental en el que se nos revelan las claves para acceder al complejo código conceptual desarrollado en la obra. Dada la trascendencia que tienen para entender el camino que toma su poesía, en la que quedan imbricados lenguaje, símbolo y pensamiento, reproducimos algunas de ellas (Sanchis Banús, *ib.*, pp. 167-170)<sup>[3]</sup>. Los subrayados (en negrita) son suyos:

*"Los símbolos se heredan.*

*No solamente es el hombre el heredero de los símbolos. Los símbolos se heredan a sí mismos. Al tener el hombre conciencia de ello, podría decir como Heráclito: 'En los mismos símbolos nos bañamos y nunca nos bañamos en los mismos símbolos'. ¿Qué otra cosa sino un símbolo era aquel inquietante, interminable río, sus huidizas aguas y la inmersión del hombre en ellas?*

*La herencia de los símbolos puede ser colectiva o individual. Un símbolo tiene su historia propia y vive la historia de los símbolos todos.*

*El bautismo es un acto simbólico [...] En las aguas del bautismo encontró el hombre la palabra.*

*El símbolo exige de nosotros comunicación continua con lo desconocido - ¿del futuro? ¿del pasado? ¿del presente?- en nuestra total vida. Únicamente así podremos ser historia y hacer historia [...].*

*El futuro baja al hombre, penetra en él hasta el pasado, encarnando en sus símbolos, y renace para vivir 'aparentemente' en el lenguaje que el presente exige [...]*

*El símbolo no existe por sí mismo: existe en el hombre. El hombre es símbolo de símbolos: universo [...]*

*¿Podrá llegar el hombre a redimirse de los símbolos, transfigurándolos, por las impresiones que los engendran? ¿Hallándoles su realidad de idea?*

*Dice Novalis: 'El aire es también órgano del hombre, como la sangre'. Y en otro lugar: 'La destrucción del aire equivale a la implantación del reino divino' ¿Es esto 'el ser como la unidad de lo contradictorio' (no haciendo caso de la contradicción, sino reduciéndola y disolviéndola), como decía Spinoza? El lenguaje de los dos, necesariamente, es también simbólico,*

*pero ¿no es el mismo anhelo de libertarse de los símbolos, el que les hace hablar de esta forma?*

*Por otra parte, aunque la unidad es un símbolo, ‘la implantación del reino divino’, ‘la unidad de los contradictorio’, ‘la destrucción del aire’, el cual ‘es también órgano del hombre como la sangre’, significan vivir en la unidad del ser. Desaparecido, en esta unidad, el hombre (‘símbolo de símbolos; universo constante’) de esta misma unidad, volvería a nacer; ¿redimido de símbolos, ‘cumbre de la meditación’, como también, simbólicamente, dice Nietzsche?*

*Si esto es así, un lenguaje nuevo espera al hombre [...]*

*Nacimiento constante, ‘armonía: devenir absoluto’, nos irá dando esta morada nueva de la palabra, y seguirá, si el hombre sigue [...]*

*Pero tal vez nuestra vida -en la vida- ha llegado a ‘sentir’, no a ‘presentir’ que es unidad [...]*

*Heráclito dijo: ‘La capacidad de pensar se halla fuera de nuestro cuerpo’”.*

Entrando, pues, en la rica simbología del libro, conviene precisar la significación que adquieren el círculo y la cruz como signos del tiempo en estado de permanencia. Patricio Hernández (1988: 80-84) ha estudiado sus connotaciones a partir de la visión especular que se deduce de los gráficos que el poeta fue dibujando a la par que surgía la escritura de los textos. Ambos símbolos nos ponen de nuevo ante el persistente afán del poeta por superar el paralizador dualismo que caracteriza a la cultura occidental desde sus orígenes. Las figuras de Heráclito y Parménides siguen actuando en la estructura profunda de su escritura. El concepto de tiempo en evolución consciente, aparece roto de continuo por su contrario: la permanencia, la fascinación que nos produce el detenimiento, la espera. *Cambio e identidad* son los polos de la vertiginosa dialéctica en la que nos sumerge. Exponente de esa misma sucesión refleja, el ser se detiene o avanza, reflexiona o actúa, se deja atrapar o huye.

El **círculo**, que adquiere en el libro las más diversas formulaciones (curva, cima, esfera, sortija, circunferencia...), representa el cielo y la perfección, esencialmente el retorno a la unidad, la imagen de aquello en lo cual el principio y el fin coinciden. Cirlot (1981: 130-132) le atribuye significaciones muy precisas. El círculo correspondería, según Jung, a la etapa final del hombre que tras la multiplicidad ha alcanzado la unidad interior. El dualismo chino ha desarrollado una polaridad que hace interaccionar el principio masculino (*yang*), representado por un círculo blanco (cielo), con el principio femenino (*yin*), figurado como cuadrado negro (tierra). Masculino y femenino se complementan en su símbolo bipartito. Para los presocráticos, la esfera equivalía a lo infinito, igual a sí mismo, "*lo único uno*". Platón, al referirse en el *Banquete* al hombre en estado paradisiaco, anterior a la caída, lo juzga andrógino y esférico, por ser la esfera imagen de la totalidad y de la perfección<sup>14</sup>. Los gnósticos le otorgaron los valores concernientes a todo sistema cíclico (unidad, multiplicidad, retorno a la unidad; evolución, involución; nacimiento, crecimiento, muerte...). Contra los peligros de la disgregación, los alquimistas recogieron el símbolo gnóstico, considerando a la circunferencia (el *rotundus* alquímico) como representación de la unidad interna de la materia y de la armonía universal. Imagen de todas las representaciones del tiempo (como las medievales del Año), el giro circular viene a ser sobre todo un signo del dinamismo que pone en juego, activa y vivifica todas las fuerzas establecidas a lo largo de un proceso.

En cuanto a la **cruz**, eje del mundo o nudo mágico, es el centro místico del cosmos, a través de la cual se hace posible la conjunción de contrarios; en ella quedan fundidos el orden espiritual (verticalidad) y el terrestre (horizontalidad), lo positivo y lo negativo, la vida y la muerte. Pero no es posible despojar a este emblema de las connotaciones de dolor y sufrimiento que lleva implícitas. Convertida en seña de identidad por el cristianismo, en ella queda subrayado el sentido sufriente de lucha, y de instrumento de martirio. A estos valores religiosos se superponen en Prados los derivados de su propia concepción agónica de la obra artística. En el verso que cierra el libro leemos: "*¡Descansa el mito en luz crucificado!*". Cirlot (*ib.*, pp. 154-156), autor de las citadas atribuciones, señala que "*estar crucificado es vivir la esencia del antagonismo base que constituye la existencia*", su cruce de posibilidades e imposibilidades, de construcción y destrucción. Pero insiste también en la gran cantidad de significaciones que encierra el símbolo. Así para Bayley, la cruz tiene un sentido fundamentalmente ígneo, que se deriva de la propia

etimología de la palabra: "*luz del Gran Fuego*". Jung relaciona sus dos maderos, signos de lo masculino y femenino para los primitivos, con la capacidad para producir la llama. Conviene recordar también el uso que se ha hecho del signo en otras culturas. Así en el caso de la cruz egipcia o ansada, que en su sistema jeroglífico significa "vida" y "vivir", quedan integrados los principios activo y pasivo. Su base puede considerarse también como penetración (por la vertical) hacia el infinito. Digamos para terminar que, como representación del macrocosmos, puede representar el sol, en su punto central, y el cielo y la tierra, en sus trazos vertical y horizontal.

Obsesionado por detener el tiempo en el *momento extático* en que convergen pasado, presente y futuro, el escritor establece en ese punto el centro poemático por excelencia. "*Resulta -puntualiza Sanchis Banús (p. 76)- que ese momento de cruce entre el tiempo y la Eternidad se ha dado una vez ya en nuestra Historia: el cruce se produjo en la Cruz, donde el Cristo, hombre histórico, murió para resucitar Dios Eterno. De ahí la fascinación que la Pasión ejerce en Prados, la eclosión de transposiciones simbólicas que en él provoca*". Y añade -consciente de la dificultad de encajar al poeta en una visión ortodoxa de lo religioso-: "*Algunas de ellas parecerán sospechosas a los teólogos*". En efecto, los elementos teológicos en que se asienta su cosmovisión poética se extraen de las fuentes bíblicas, pero también, y en gran medida, de la **tradición gnóstica**. Como sabemos esta forma de esoterismo, fue convertida desde los orígenes del cristianismo, en un corpus paralelo que actúa de mediador iniciático de unas doctrinas y prácticas reservadas a un número restringido de adeptos. Es lo que dio lugar a los llamados "*maestros gnósticos o espirituales*"; personas regidas por el espíritu o *pneuma*. "*Se trata -dice Mircea Eliade (1978-1983, II: 360)- de enseñanzas reservadas a un cierto número de fieles, que, transmitidas oralmente, deben permanecer secretas*". Y más adelante añade: "*El gnóstico aprende que su ser verdadero (es decir, su ser espiritual) es de origen y de naturaleza divinos, pero que ahora se encuentra cautivo en un cuerpo; aprende asimismo que habitó antes en una región trascendente, pero que luego fue arrojado a este mundo [...]; descubre finalmente que [...] su «renacimiento» será de orden puramente espiritual*".

¿No encontramos muchos de estos elementos en el mundo de Prados? Patricio Hernández (1988: 125-132, 163 y 194) se ha referido a ello de forma insistente, subrayando el paralelismo que encuentra entre la idea de cuerpo como cárcel -y del "despertar"

consiguiendo- que aparece en el poeta, y los postulados del pensamiento gnóstico. El mismo crítico establece también una estrecha relación entre "la vestidura de luz", de la que habla la gnosis cristiana, y el juego de reflejos (cristal, espejo, transparencias) con que Prados suele observar su propio cuerpo. Véanse las interesantes apreciaciones que hace al respecto (*ib.*, pp. 140-149). En efecto, muchas de las constantes que hallamos en el mundo del escritor (la dialéctica dualista entre espíritu y materia, el mito de la caída y la redención, la idea del renacer, de bautismo, el rechazo de normas e instituciones, el uso de un lenguaje iniciático, la fuerte conciencia de sí mismo, la valoración de la libertad interior), son concepciones que aparecen con frecuencia en los textos gnósticos. Quizás a esta interpretación, que exigiría una matización adecuada, quepa oponer el dinamismo que Prados confiere a la materia y la confianza que su poesía muestra en el hombre futuro, lo que en último término supone una visión optimista de la creación, que no parece compartir el pensamiento gnóstico<sup>[5]</sup>. La distinción que establece Harold Bloom (1992: 18-22) entre Neoplatonismo y Gnosticismo, visiones contrapuestas en su opinión, nos parece sumamente provechosa para clarificar esta cuestión en Prados. Si en principio su obra parece situarse a medio camino entre ambas concepciones, veremos cómo en el exilio desecha cierto lastre neoplatónico para avanzar hacia posiciones gnósticas tal como las establece el crítico norteamericano. Para Bloom (que se vale aquí de las ideas desarrolladas por Hans Jonas en *The Gnostic Religion*, 1958) el gnosticismo adquiere una verdadera actualización a la luz del existencialismo, y, sobre todo, de lo que supone el pensamiento de Heidegger.

Por otra parte, como ya hemos puesto de manifiesto, en Prados no se da el rechazo del cuerpo en los mismos términos que encontramos en el pensamiento citado, sino más bien una *disponibilidad* distinta del mismo, en la que siempre convergen lo físico y lo espiritual. Como soporte de la percepción sensorial, tema alrededor del cual gira toda su poesía, es la presencia material del cuerpo la que garantiza el contacto permanente con el Universo.

En un ensayo reciente Michael A. Williams (1990, I: 129-149) ha revisado la idea negadora del cuerpo que se asigna tradicionalmente a los *gnostikoi* o «conocedores». Según él,

*"Las controversias sobre las actitudes gnósticas hacia el cuerpo físico se han contentado demasiado frecuentemente con afirmaciones sumarias sobre el «radical rechazo del cuerpo» [...] La renuncia gnóstica al cuerpo es sólo parte de un argumento más amplio [...] Por una parte, la personalidad humana se distingue bastante nítidamente del cuerpo físico, y en último término debe ser rescatada de él; pero, por otra, según muchas fuentes gnósticas, precisamente en el cuerpo humano debe encontrarse la mejor huella visible de lo divino en el mundo material"*

Basa sus argumentos en los estudios que la última generación de críticos ha hecho a partir de la colección de textos gnósticos encontrados en los manuscritos de Nag Hammadi (Alto Egipto, 1945). En uno de ellos puede leerse: *"Si una persona no comprende cómo su propio cuerpo entra en posesión del ser, perecerá con él"*. Maneja sobre todo el titulado *Hechos apócrifos de Juan*, supuesto diálogo entre el apóstol Juan y Cristo después de la Resurrección. Según se nos dice allí, la creación del cuerpo de Adán tiene lugar en dos etapas: *"se asiste primero a la creación de un cuerpo psíquico («alma»), y solamente más tarde a la creación de un cuerpo material"*. La relación anatómica que da el libro, hace intervenir a 365 ángeles, que *"trabajaron en el ser humano hasta que, «miembro a miembro, el cuerpo psíquico y material (bulikon) estuvo terminado»"*. Así pues, *"el cuerpo humano creado constituye el lugar para la decisiva convergencia de los reinos divino y material"*.

Aunque el proceso no esté exento de las sombras que este último logra imprimir, el libro termina con la esperanza liberadora que suponen las palabras finales del Revelador:

*"Y entré en la mitad de la prisión.  
Que es la prisión del cuerpo.  
Y dije: «Tú que me escuchas, despierta de tu pesado sueño».  
Y aquella persona lloró y derramó lágrimas, pesadas lágrimas.  
Y se las enjugó y dijo: «¿Quién ha pronunciado mi nombre?  
Y ¿de dónde viene mi esperanza cuando vivo en cautiverio?»"*

M. A. Williams insiste en que la forma del cuerpo, a pesar de su imperfección, era para los gnósticos un soporte de lo divino, y llama la atención sobre las frecuentes referencias



que estos textos hacen al tema de la anatomía humana, y especialmente al de la anatomía sexual ("*es ante todo la anatomía sexual lo que la simbología del mito gnóstico presenta más a menudo ante nosotros*"). Más adelante subraya: "*Parece como si muchos agnósticos [sic, posiblemente por errata] vieran en el cuerpo no solamente una insinuación, un reflejo, de una identidad humana, sino también una especie de mapa de la realidad*". Algunas sectas -continúa- "*especularon sobre la congruencia mística entre, por una parte, la descripción bíblica del Jardín del Edén y los cuatro ríos que salían de él (Génesis 2. 10-14) y, por otra, el cerebro humano y los cuatro sentidos*". Cita a este propósito a Ireneo, según el cual, "*el hombre formado a imagen del poder celestial tiene dentro de sí el poder de una fuente. Ésta está situada en la región del cerebro. Desde allí arrancan cuatro facultades [...], vista, oído, olfato y gusto*". Con respecto a la idea de nacimiento y renacimiento, inherentes al concepto de *gnosis*, precisa: "*No cabe duda de que estos sentimientos dan cuenta del hecho de que una de las imágenes anatómicas recurrentes del gnosticismo es la de la matriz femenina tal y como habitualmente los entiende la literatura médica del momento*"<sup>[6]</sup>.

En definitiva, este interesante ensayo de Williams viene a demostrar hasta qué punto la búsqueda del origen y el destino que caracteriza al pensamiento gnóstico pasa por una profunda reflexión sobre el cuerpo, más allá de la idea de "captura" en la que se ha solido insistir hasta ahora. En Prados estas ideas se superponen a otras paralelas procedentes del pensamiento antiguo (presocráticos, orfismo, Platón, literatura bíblica, Plotino, Santos Padres, etc.) y moderno, hasta consolidarse en la personal visión analógica que caracteriza a su obra.

Sanchis Banús establece siete fases en la escritura de *La piedra escrita*, que sufre a última hora (cuando el poeta, llevado de uno de sus momentos bajos, está apunto de destruir todo lo hecho y abandonar el proyecto) una remodelación sustancial con el añadido de las tres últimas secciones. El grado de exigencia y compromiso que adquiere con su trabajo queda de manifiesto en estas palabras: "*Y todo me parece como un inmenso olvido dentro del que golpeo inútilmente con mi nombre, con ese nombre mío que aún no veo ni está acabado de escribir en mi piedrecita blanca, guardada para mi último diálogo humano de poesía*". En carta al crítico valenciano, insiste en la misma idea:

*"Yo acabo mi libro, LA PIEDRA ESCRITA, ('¡Gran título!', dices tú). María Zambrano dice: 'En la piedra escribe el agua, la luz, el tiempo. La piedra herida. ¡El templo de la Poesía, indestructible!'. ¡Muy bien! Pero ¿tú sabes lo que me pasa?: yo no lo veo así. Hay algo que sí quise decir -necesariamente tenía que decirlo- y creo que lo he dicho [...] ¿Se ve? ¿Se siente por los demás? ¡No lo sé! Algunos -muy pocos- que conocen los poemas, dicen que sí. ¡Claro está, son amigos! Yo encuentro el libro frío. Es como una piedra de mis leyes. Y ahora ¿cómo poner en práctica esas leyes?"<sup>[7]</sup> (subrayamos nosotros)*

Es la conciencia de la palabra entendida como destino, como misión que le ha sido encomendada, y de la que él sólo es intermediario, la que hace que vacile y se debata en una inseguridad permanente. La necesidad de encontrar nuevas vías de penetración en el misterio humano, le lleva a entender su trabajo como un todo intelectual, en cuyo activo 'laboratorio' interactúan su propia escritura con la meditación procedente de las lecturas más diversas. Las Notas a que hicimos referencia son un resultado de ese conjunto de intereses del que surge su labor.

La dificultad de su poesía reside precisamente en la resistencia que muestra su lenguaje, y en general todo el sistema simbólico que conlleva, a dejarse traducir en términos de códigos conocidos. Penetrar en él supone seguir ese hilo de Ariadna que, atravesando territorios de aparente irracionalidad, permite finalmente advertir la estricta coherencia de su pensamiento, la sólida trabazón interna que caracteriza a sus construcciones conceptuales, y sobre la que se organiza todo el material lingüístico. En su sistema cerrado, presidido también por la idea de circularidad, todo se muestra como necesidad autorreferencial, como progresiva afirmación de un universo que, partiendo de la intuición de "nuevo nacimiento" surgida a raíz del destierro americano, nos hace asistir en los últimos libros a una tremenda explosión de lucidez y conciencia de lo conseguido. Frente al rumbo previsible seguido tras la guerra por la mayoría de las obras de su generación (aunque ignoremos cuál hubiera sido el de Lorca, uno de sus más cercanos amigos), sorprende, por lo que tiene de insólito, el desplazamiento radical (en que convergen los planos geográfico, biográfico y estético) que supone en él la **reinserción** mexicana.

Llevado por una compulsiva necesidad de expresión propia, Prados alteraba, en una operación que no tendría ya camino de vuelta, los códigos con los que inicialmente había tratado de dialogar, y conducía su obra por los derroteros anuladores por los que circularían otras muchas voces nómadas de la contemporaneidad. Su peregrinaje no era, ni sería, nuevo dentro de la literatura hispánica. Manuel Alberca (1988) ha analizado uno de sus casos extremos: el que llevará a cabo la escritura "corporeizada" de Severo Sarduy. Colocado "*en ese punto en que la escritura se hace viva y encarna en un cuerpo, proyectándolo en un determinado lenguaje vital*", el carácter ex-céntrico de su palabra, hace que se resienta todo el sistema expresivo sobre el que en apariencia se apoya. Escritor de intencionalidad muy distinta al estudiado aquí, el lenguaje de Prados se sitúa también en ese punto intermedio que señala el crítico a propósito de la alteración que lleva a cabo Sarduy de los modelos anteriores que pesan sobre su escritura. "*El modelo alterado y el alterador -dice- conviven en un mismo plano, generando una interacción entre los elementos diferentes*" que dan lugar a un espacio que modifica "*la percepción fija y centrada de la realidad, por otra más amplia y liberadora*". La palabra ha dejado de ser representación. Es el texto -en el sentido "*bio-gráfico*" que señala el crítico- el que impone sus propias leyes a la realidad, y no al revés.

Sólo teniendo en cuenta los cambios cualitativos que se producen a raíz del mismo, es posible acceder a los nuevos significados, a la independencia de criterios en suma, en que nos instala ahora su obra. El proceso de lectura nos obliga a seguir las mismas pautas y exigencias sobre las que se elabora su poesía; es, por tanto, lento y dificultoso, y hace que tengamos que acudir a nuevas fuentes de información que el escritor, sugiriendo más que exhibiendo, va dejando caer a nuestro alrededor. El inteligente juego que Prados establece con el lector (destinatario central de su palabra, según repitiera una y otra vez), obliga a este a "estar en vela", a colocarse, como él, en estado de espera. Estamos en el ámbito definido por Goethe: "*Para esta obra, el arte y la ciencia no bastan, hace falta también paciencia*" (*Fausto*, I). Condenado siempre a los "límites de la interpretación", el lector necesita ejercer esa pasión de la desesperanza, base fundamental de todo descubrimiento, sobre la que actúa la intuición pradiana. Como en el acto amoroso, su entrega se aplaza para envolvernos más fuertemente en sus fulguraciones súbitas. No podía ser de otra manera para quien entendía la comunicación no como un acto de lenguaje externo,

sino como la preservación compartida de un misterio. Son de nuevo sus Notas (*ib.*, pp. 160-162) las que vuelven a dar sentido a lo que decimos (las negritas son suyas):

*"La entrega de la poesía, no significa la entrega de 'su misterio'.*

*La poesía nace con nombre femenino, porque es piedra blanca del alma (ánima).*

*Aunque se detenga entre los vivos, siempre ha de estar algo ausente de este mundo: es en la profundidad del alma donde vive, ennoblecida por su secreto.*

*La poesía tiene un fin: salvar al hombre.*

*Para que la poesía cumpla con su fin, debe estar orgullosa de su secreto.*

*La poesía, si cumple su destino, es siempre sobrenatural.*

*La poesía debe sentirse y ser constantemente: prometida, esposa, madre y virgen del secreto que encarna.*

*La poesía está en incesante movimiento.*

*No pudiendo, por amor, comunicar sus cuidados, ni a un tiempo ni a otro, la poesía se consume en silencio, sin presente y se hace umbral. Por él cruzan los dos tiempos opuestos y al hacerlo, dan alma -piedra blanca de la poesía- escrita en nombre propio".*

Después de lo dicho, sólo nos queda añadir que a pesar de los cambios operados en su poesía, **el problema de la mirada** como centro de captación del mundo, analizado a propósito de sus primeros libros, sigue siendo la piedra de toque de sus planteamientos estéticos<sup>[8]</sup>. Como en la pintura o en la música, su lenguaje sigue empeñado en lograr la fusión de significante y significado, en hacer que mantengan una relación consustancial.

Las múltiples referencias al mundo óptico, a las propiedades del color, a la relación entre pintura, mirada y literatura, hacen del libro un espacio de meditación teórica sobre la representación del objeto. Sabemos, por ejemplo, que entre los papeles inéditos del escritor, quedaron una serie de notas sobre el simbolismo y funcionamiento de los colores (véase lo que dice Sanchis Banús al respecto, *op. cit.*, p. 73). Si la ampliación del concepto de perspectiva, alimentada en principio por los movimientos de la vanguardia europea, había sido un empeño permanente en su obra, adquiere ahora, por vías del ejercicio extático y de la espiritualización interior, un desarrollo espectacular<sup>[9]</sup>. Mirada y contemplación se entrelazan para ofrecer un punto de vista que multiplica y amplía el horizonte de la realidad. Lo que queda en el poema son los restos materiales de la misma, ofrecidos en estado de vida permanente. Estamos ante la culminación de su poética, ante un manifiesto artístico que engloba por igual a pintura y literatura: "*La palabra no existe. Existe el acto [...] ¡Oleadas de azul! ¡Flechas sin norte!*". El metalenguaje al que se ve obligado a acudir, obedece al intento de instaurar un código propio que permita ofrecer, sin traicionarse a sí mismo ni al lector, los resultados de su nueva visión. Como señala justamente el editor del libro, "*el Emilio Prados que a finales de 1959 compone La piedra escrita está contemplando a la vez a tres contempladores: el que miró a España, el que en 1939 vio aparecer el trópico, y el que desde entonces tiene en torno a sí a la ciudad mexicana*"<sup>[10]</sup>.

## 5.2. LENGUAJE, PENSAMIENTO, POESÍA. LA BIBLIOTECA DEL ESCRITOR EN MÉXICO

*"No sé cuál de los dos escribe esta página"*

J. L. Borges, "Borges y yo"

No compartimos la opinión de Sanchis Banús cuando afirma que la cima de la poesía de Prados hay que colocarla en la trilogía que componen *Jardín cerrado*, *Río natural* y *Circuncisión del sueño*. Es verdad que ellos (sobre todo el último) inician el despeque de su obra hacia otros territorios expresivos, pero el alto vuelo en que se mueven es todavía una prefiguración de la infinitud espacial y temporal en que desemboca su palabra última. El concepto de mística que estos libros inauguran se verá enriquecido por nuevas perspectivas formales, no ejercidas anteriormente con el vigor lingüístico y de pensamien-

to que encontramos en la culminación que suponen *La piedra escrita*, *Signos del ser* y *Cita sin límites*. Alimentadas por un verdadero arsenal de lecturas contemporáneas, estas obras significan en gran medida una revisión, un profundo reajuste, de sus ideas anteriores. El nuevo horizonte de conocimiento en que se instala, le permite "reelaborar" desde posiciones más dinámicas su mundo anterior. El pensamiento presocrático, platónico y neoplatónico, sobre el que había vuelto una y otra vez, queda ahora integrado en una dialéctica nueva que lo libra de adherencias teóricas estáticas, abriéndolo a un fructífero diálogo con la cultura contemporánea. Su *pre-figuración* científica se aquilata aquí mucho más que en etapas anteriores.

El paso que supone este ciclo es, pues, fundamental para entender el estado de evolución permanente en que se nos presenta su obra. No cabe abordar su pensamiento, como se ha hecho frecuentemente, desde un *óptica sincrónica*, desde un plano horizontal que detiene y traiciona su capacidad transformadora. Esto equivale a ignorar la permanente necesidad de salida que manifiesta, condenándolo a permanecer en una especie de vía muerta, girando siempre sobre sus propias obsesiones. Es verdad que determinadas figuras como las de Platón o Plotino extienden su presencia a lo largo de toda su poesía, pero la sombra que proyectan sobre ella es cambiante y obedece a las necesidades de un pensamiento esencialmente "veloz". La etapa final que comentamos es un ejemplo de cómo el éxtasis plotiniano, en su fijación en lo Uno o Absoluto, resulta ya insuficiente para penetrar en un mundo que no se deja atrapar en configuraciones ideales preestablecidas. Un mundo que, aunque profundamente espiritual, reivindica progresivamente el concepto de materialidad.

El tramo final de su obra, cuya singularidad hace que salte por encima del horizonte de las expectativas recibidas (sean estas subconscientes o ideológicas), nos sitúa ante una de las aventuras más radicales de la poesía en español. El permanente juego conceptual y de lenguaje, su capacidad de autonomía, desarrollada al margen de referentes conocidos, y, en suma, la sorprendente *deriva* en que se abisma, colocan a esta obra en un terreno de conocimiento apenas transitado por nuestra literatura. Instalado en la apertura que reclama su palabra, el acercamiento a las frecuentes "señales agramaticales" que estos textos abren ante el lector, precisa por parte de éste de la necesaria "desnudez" que, lejos de establecer límites o apriorismos críticos en nombre de un sistema determinado, permita

el proceso de lectura atenta (*close reading*) señalado por un sector del *New Criticism* americano como la principal vía de acceso a la obra literaria.

Como indica Paul de Man (1990), en el ejercicio de lectura no cabe que el método prime sobre la verdad del texto. *"Al considerar el lenguaje como un sistema de signos y de significación en lugar de una configuración establecida de significados, se desplazan o suspenden las barreras tradicionales entre los usos literarios y presumiblemente no literarios del lenguaje y se libera al corpus del peso secular de la canonización textual"* (p. 19). El mismo crítico acude a Riffaterre para subrayar el proceso de transmisión del mensaje literario, en el que la percepción del lector actúa de catalizador central. La condición necesaria para que un significado textual sea actualizado es que *"tiene que atraer la atención por anomalía, por lo que Riffaterre llama su agramaticalidad, su desviación de las expectativas de la mimesis «corriente»"* (*ib.*, p. 57). La lectura de la poesía última de Prados, a la que María Zambrano -recordémoslo de nuevo- considera *difícil* y *clarísima* a la vez, exige alejarse del uso de un referencialismo que determina negativamente la recepción. Como hemos visto, la palabra del poeta está concebida fundamentalmente en términos de entrega al lector, del que su idea de comunicación espera continuamente una respuesta. Según señala Riffaterre, si se deja que la experiencia cognoscitiva y la fenomenalidad del texto desaparezcan, *"no queda literalmente nada que leer"*. Contra la excesiva destructividad semiótica que encuentra en la crítica formalista, el crítico advierte que *"la actualización de la significación es lo que permite que se lea el texto, y la posibilidad de que éste se lea certifica la necesidad de esta actualización"* (*op. cit.*, pp. 58-59).

Sin renunciar a la clarificación que en términos de sistema puede arrojar sobre esta obra un análisis filológico, formal o constructivo (no perdamos de vista la rigurosa organización interior que encierra su aparente oscuridad conceptual), no cabe duda de que se hace necesario respetar la rica inestabilidad de los significados textuales tal como nacen en su discurso creador. La lectura debe dejarse llevar también por esas incertidumbres, por ese "deshacer de la teoría" en el que está empeñada la palabra poética. Más que aferrarse a la idea de lectura como acumulación o progreso, conviene seguir el camino que el texto va marcando en su propio vaivén, emotivo o reflexivo; un camino que en su indecisión confiere una extraordinaria densidad a la escritura, que se bifurca y profundiza en multitud de significados subyacentes, que no renuncia a la ambigüedad esencial del signo.

Su negativa a reducir el concepto de "lírica" a las pautas consagradas por las poéticas de su tiempo, hace que sean precisamente estos elementos desniveladores los que encierren mayor carga significativa.

Prados rompe, en efecto, con lo que José de la Calle (1990: 57-65) ha llamado "*imperialismo de las certezas objetivas*", refiriéndose al papel determinante que sigue ejerciendo sobre el lector el esquema clásico que vincula persona gramatical, función del lenguaje y género literario. Más que enjuiciarla como desviación de unas convenciones que rehúye, se trata de aislar en su poética las marcas de su diferencia. El análisis que el citado crítico hace de la poesía de Moreno Villa, viéndola bajo el prisma de lo que Lotman llama "*estética de la oposición*", "*del no-procedimiento*", constituye también una clave interpretativa fundamental en el caso de Prados. Aunque el proceso se establezca de forma directa en cada caso, ambos cumplen un papel decisivo en la "*desegotización*" de la poesía española, tal como señala De la Calle. Sólo explorando la obra desde la amplitud de intenciones que suscita, podremos instalarnos en la perspectiva hermenéutica que posibilite un diálogo productivo con la misma. La imagen del Prados lector, ávido siempre de una información que le permita ir asentando su mundo intuitivo, puede ayudarnos a reconstruir cuáles eran los intereses que mueven su palabra.

Hemos podido localizar gran parte de los libros que el poeta tenía en México. Por suerte, su biblioteca se dispersó sólo en parte, y se conserva hoy mezclada entre un conjunto mayor de libros que pertenecieron a Francisco Sala y a Mercedes Díaz Roig, ambos fallecidos en fecha reciente. Aparte de los libros que regala con frecuencia a sus amigos, nos encontramos aquí con el caudal de lecturas que alimentó sus años de estancia en el país azteca<sup>[11]</sup>. Hay que advertir que, fuera de los que llevan su nombre, se hace a veces difícil delimitar, entre la notable cantidad de volúmenes que hallamos allí, los ejemplares de su propiedad de los que pertenecieron a su ahijado y a la esposa de este. Muchos de ellos fueron adquiridos por Mercedes Díaz, que fue durante varios años profesora de El Colegio de México. Especializada en el romancero y en poesía popular, su parcela es fácil de delimitar dentro del conjunto. Otros (novelas, ensayos, libros de arte, textos académicos y guías de viaje) pertenecieron a la biblioteca familiar de los Sala o sirvieron de libros de estudio a sus dos hijas. En cualquier caso, la relación que Prados mantenía con sus miembros hace pensar que manejó muchos de los volúmenes que hoy vemos allí.



Del conjunto de ellos, descartamos para nuestro estudio los que pertenecieron claramente a alguno de los componentes de la familia (que suelen llevar su firma o así lo indica la materia que tratan), o los adquiridos después de la muerte del poeta.

En el archivo personal de Mercedes Díaz encontramos un documento que ayuda a concretar las lecturas que el escritor hizo en México, al menos desde finales de los años 40. Nos referimos a una copia de la carta que envió a Patricio Hernández dándole cuenta, a petición de este, de los libros que el poeta tenía en México. El borrador de la carta está concebido como respuesta a otra que Hernández le enviara con fecha de 24 de abril de 1983. Aunque la lista que le facilitaba es muy abreviada, en relación con la cantidad de libros que encontramos en la biblioteca citada, da cuenta allí de algunos títulos significativos que manejó el escritor. Trascribimos, por las precisiones que hace útiles a nuestro objeto, parte de la introducción de su carta:

*"Los datos que me pide Ud. sobre la Biblioteca presentan varias dificultades: La mitad de ella fue donada a la Casa del Lago, dado que nuestro departamento era sumamente pequeño [...] Lo que nos quedamos se mezcló con lo que nosotros teníamos, así es que no siempre recuerdo si determinado libro procede o no de la biblioteca de Emilio. Añada a esto los muchos libros prestados, tanto por él como por nosotros, que nunca se devolvieron y algunos que regalamos a sus amigos más queridos [...] La biblioteca de Emilio estaba formada por libros que trataban materias diversas (esto debido a su vasta cultura y a su curiosidad), por obras que le enviaban sus colegas, amigos, jóvenes escritores, etc., y también por los que le regalaban. Por otra parte, y debido a las condiciones económicas propias de la mayoría de los refugiados políticos, Emilio no disponía siempre de dinero para comprar lo que le interesaba. No dudo que muchos de los libros que deseaba consultar fueran prestados por los amigos y devueltos por él [...]"<sup>[12]</sup>*

La relación que hicimos de la biblioteca de Prados en México, a la que conviene aplicar las salvedades formuladas anteriormente, abarca unos 425 ejemplares, entre libros y revistas. Dada la ingente cantidad de material que supone, nos limitamos a ofrecer en

**Apéndice. Apartado X** (véase, es importante tenerlo presente) una selección, bastante representativa, de la misma. Atendemos, sobre todo, a los de mayor valor documental, y a los que permiten seguir mejor la evolución de su pensamiento durante los años que tratamos. En el último epígrafe ofrecemos también un extracto de los datos que aporta Mercedes Díaz en la mencionada carta, lo que permite redondear la imagen de lo que fue la biblioteca. No cabe duda del valor que encierran estas lecturas en relación con el desarrollo de su obra mexicana, y, en general, con la conformación que su visión va teniendo a lo largo de las distintas etapas por las que pasa su obra. En las páginas de estos libros, **subrayadas** frecuentemente por el escritor, y anotadas en ocasiones, encontramos muchas de las preocupaciones que su poesía reelabora *a posteriori* de forma particular. En cuanto a los temas, ya Mercedes Díaz, que pudo comprobarlo de cerca, advierte sobre la inagotable curiosidad intelectual de Prados.

La biblioteca despliega una extensa gama de materias e intereses diversos, que van de la literatura y el pensamiento clásicos a la más rigurosa contemporaneidad. Poesía, narrativa, ensayo, filosofía, arte, religión, historia, sociología, lingüística, antropología, música..., están aquí ampliamente representados. El acopio y variedad de materias que encontramos desmiente la imagen del poeta intuitivo a la que se nos ha acostumbrado, y permite entender la densidad de intereses que asume, de forma selectiva y depurada, la obra que el poeta realiza en el exilio. Como en el caso de sus peticiones en los años 20 y 30 al librero León Sánchez Cuesta, vuelve a desvelarse aquí la imagen de un escritor para quien poesía y conocimiento caminan en estrecha sintonía. Su palabra viva, que en los últimos libros se abre al nuevo horizonte epistemológico inaugurado por los años 50 y 60, nace al unísono de las especulaciones sobre filosofía y lenguaje desarrolladas por el pensamiento moderno.

Digamos finalmente que estos libros (muchos de ellos regalados y dedicados por los autores) ofrecen un panorama de la cultura mexicana entre 1939 y 1962, y nos hablan de las relaciones que Prados mantuvo con algunos de sus miembros. De manera que completan en gran medida la imagen del poeta inmerso en el activo ambiente cultural que hemos tratado de reconstruir en estas páginas. Confirman también muchas de las lecturas que acompañaron al poeta en España, y que ahora vuelve a hacerse de nuevo con ellas. Algunos ejemplares conservan en su interior papeles manuscritos del poeta y hojas secas

de plantas o árboles usados como separador. Otras veces encontramos escrita en sus páginas la referencia a un acto al que quiere asistir o un nombre que no quiere olvidar: "*Schubert, Rondó en la menor violín y orquesta*". Una revisión detenida de los libros, añade nuevos datos a los ofrecidos en nuestro trabajo. A este fin reproducimos en la relación del Apéndice algunas dedicatorias que aparecen en ellos, y damos noticia de algunas de sus características.

Como hemos indicado, la biblioteca mexicana de Prados nos permite seguir el fondo intelectual en que va arraigando su poesía. Su reflexión va y viene, una y otra vez, del mundo antiguo a nuestro siglo. Comentamos sólo algunos aspectos que se deducen de los epígrafes I. 1 y IV, en los que se concentran las referencias a una amplia parcela de conocimientos en la que convergen filosofía, ciencia, sociología, religión y psicología<sup>[13]</sup>. El interés por las religiones se contextualiza en el marco más extenso del mito y del pensamiento utópico. Una referencia indicativa es la que encontramos en el libro *Utopías del Renacimiento*, en el que se ofrecen los textos íntegros de obras fundamentales del imaginario occidental: Tomás Moro, *Utopía*, Campanella, *La ciudad del sol* y Bacon, *Nueva Atlántida*. Las alusiones centrales a la tradición cristiana, están matizadas por la apertura a otras visiones de lo religioso, fundamentalmente las que provienen de Oriente (zen, hinduismo y budismo), por las que muestra un creciente interés en la etapa mexicana. Su activismo poético lucha por instalarse en un espacio vivo de pensamiento cuya amplitud de miras, practicada aquí en términos de conjunción y enriquecimiento, le permite librarse de los elementos dogmáticos inherentes a toda construcción intelectual cerrada. Las intuiciones que van desarrollando su obra se nutren de la teoría, pero entendida como apoyatura ocasional que pronto cede su lugar a la necesidad de nuevas referencias. Es el mismo mecanismo de "fuga continua" del que se alimenta su lenguaje. El soporte esencialmente visionario de su cosmovisión poética está fuera de toda duda.

Ciencia y creencia revierten en un espacio marcado por las imprevisibles leyes de la naturaleza, único modelo al que cabe atenerse. Como en ella todo es en la escritura símbolo y reflejo, continua trasposición de su inestabilidad primordial. Hay una presencia que da sentido a este inabarcable proceso de cambios y alteridades: la ética, único valor estable que el poeta lucha por mantener en una atmósfera que no se libra del riesgo de vacío al que ha sido arrojada por el pensamiento contemporáneo. El espíritu, si no rige

siempre a la materia, sí muestra en Prados (ésta es su lucha) un componente constructivo que hunde sus raíces en la confianza que deposita en el ser humano. Espectador de un vertiginoso tiempo de cambios y amenazas, el escritor se aferrará siempre a aquellos primeros valores que recibió de sus maestros institucionistas. Su lucidez, no obstante, le llevará a advertir los peligros que amenazan a esa óptica ilustrada en momentos de consolidación del agresivo modelo social y económico surgido en gran medida de sus presupuestos. Su radicalismo religioso es una respuesta, quizás la única posible, al horizonte de escepticismo y duda que le tocó vivir. Si su pensamiento no ignora la profecía de Nietzsche ("*Nosotros no queremos entrar en el reino de los cielos: nos hemos hecho hombres. Y por eso queremos el reino de la tierra*", Zarathustra), parece atender más a la premonición que Machado pone en boca de Juan de Mairena: "*Después de las blasfemias de Nietzsche [...] nada bueno puede augurarse a esta vieja Europa... El Cristo se nos va, entristecido y avergonzado. Porque el bíblico semental brama, ebrio de orgullo genesíaco, de fatuidad zoológica. ¿No le oís berrear? Terribles guerras se avecinan*" (ambas citas proceden de J. M<sup>a</sup> Valverde, 1993: 143-145).

Psicología (Freud, Adler, Jung, Weilenmann, Thompson), Estética (Kant, Hegel) y Ética (Spinoza, Hume, Schopenhauer, Carus, Russell, Fromm), son también materias de reflexión frecuente, sin olvidar la preocupación por la ciencia, la biología (Babini, Ruiz Oronoz) y las diversas teorías de la evolución humana. Asistimos en este sentido a una retrospectiva que va de obras como la de Russell y Julián Huxley al pensamiento ilustrado, renacentista o griego. La preocupación por el lenguaje (Platón, Cassirer, Heidegger, Dilthey, Sapir) es otra de sus constantes, y quizás la que confiere hoy mayor interés a su escritura. El tramo final de su poesía se inserta de lleno en la problemática lingüística el lenguaje en la que se debate gran parte del pensamiento contemporáneo. Precisamente su obra culmina en los años 60, cuando, como dice Valverde (*op. cit.*, 28-44), un sector de la crítica francesa (Foucault, Barthes, Derrida) se encarga de resaltar el pensamiento nietzscheano según el cual la mente funciona sólo y precisamente en términos de lenguaje. Es la lengua -continúa-, el uso que hacemos de ella, la que condiciona nuestros pensamientos, y no al revés: "*Dejamos de pensar si nos negamos a hacerlo bajo la coerción del lenguaje*" (Nietzsche, citado por el crítico). Es esa fuerte **conciencia lingüística** la que otorga una inusitada actualidad a la última etapa de Prados, instalada en la duda de lo que pueda significar una palabra poética que se ha distanciado irreversiblemente de la máscara

del autor. En realidad, como hemos tenido oportunidad de ver, su obra acusó siempre esa falta de fe en el lenguaje como transmisor del conocimiento o la verdad, sospecha que había captado muy pronto en los poetas románticos y en los artistas alemanes de principio de siglo. Pero es ahora cuando la lengua se nos presenta como el elemento central a partir de cuya autonomía se generan los posibles significados del texto.

Según señaló certeramente Sanchis Banús (1979: 68), Prados "*lee mucho y asiduamente: lo que pasa es que no lee como los demás*". La relación que establece con los libros es la de alguien que se compromete, en términos de diálogo o discrepancia, con el acto de lectura, entendido como un proceso de transformación continua. Las acotaciones y notas que aparecen en los libros permiten observar sus puntos de acuerdo y desacuerdo con algunos de los textos que contribuyeron a conformar los criterios de su rico mundo creativo. Hacemos aquí un recorrido por algunos de ellos, deteniéndonos esencialmente en los subrayados que él hace. Seleccionamos una pequeña muestra referida sobre todo a materias (filosofía, lenguaje, psicología, religión) y autores que incidieron especialmente en las etapas finales de su poesía.

Platón sigue actualizándose en sus lecturas de esos años. En alguna de las versiones que maneja de los *Diálogos* (México, UNAM, 1921), Prados señala algunas frases de Sócrates en *Fedon*: "*Los verdaderos filósofos trabajan para adquirir la fortaleza y la templanza*" (p. 207), y se interesa por la relación que se establece allí entre la armonía musical y las cualidades del alma (p. 210), así como por la teoría de la inmortalidad de esta frente al cuerpo (p. 212). En cuanto al *Banquete*, reclaman su atención las palabras que dedica al origen del amor: "*Según Hesíodo, el caos existió al principio y enseguida apareció la tierra con su basto seno, base eterna e inquebrantable de todas las cosas, y de Eros. Hesíodo, por consiguiente, hace que al caos sucedan la Tierra y Eros. Parménides habla así de su origen: Eros es el primer dios que fue concebido*" (p. 272). El subrayado en las páginas del *Fedro* reza así: "*La virtud de las alas consiste en llevar lo que es pesado hacia las regiones superiores, donde habita la raza de los dioses, siendo ellas participantes de lo que es divino más que todas las cosas corporales. Es divino todo lo que es bello, bueno, verdadero, y todo lo que posee cualidades análogas [subrayado con lápiz], y también lo es lo que nutre y fortifica las alas del alma; y todas las cualidades contrarias como la fealdad, el mal, las ajan y echan a perder*" (p. 375).

Más novedosa resulta su lectura de Heidegger, del que seleccionamos dos títulos. Uno de ellos es *Introducción a la metafísica*, (Buenos Aires, Editorial Nova, 1956). Publicado en 1953, el libro recoge las lecciones de un curso dado en 1936. La traducción es de Emilio Estiú, autor también de un sustancioso prólogo. La sinopsis que aparece en la solapa acota claramente las intenciones del autor:

*"Con el fin de llegar a una superación de la metafísica, Heidegger desciende hasta los orígenes del pensamiento occidental, que él concibe en estrechas relaciones con el mundo poético. A partir de una personal interpretación de las primeras sentencias filosóficas, [...] sostiene que desde los albores de la filosofía se produjo un olvido del ser. Para rescatarlo será necesario llegar hasta lo que la metafísica nunca abarcó, es decir, el ser mismo [...] Señala Heidegger que las raíces del mundo contemporáneo -predominio de la técnica, 'masificación del hombre', estados totalitarios- se encuentran en la metafísica. Al hombre actual, espectador y víctima de una época sin memoria alguna por el ser, le corresponde la grave y urgente tarea de recuperarla"*

Prados destaca algunos pasajes del prólogo que insisten en la gran cuestión planteada por el filósofo alemán: cómo lograr el acceso al ser a partir del olvido en que, convirtiéndolo en ente objetivo, lo hizo caer la metafísica. *"La tesis de Parménides según la cual 'el ente es', contiene el misterio más pleno de contenido posible de todo pensar. En efecto, la afirmación del ente como ente siempre tiene implícito, de modo no-dicho y como misterio, al ser en cuanto tal. Para recuperar ese misterio es preciso ir más allá del ente [...] y penetrar en el ser mismo"* (p. 19). El lenguaje favorece esa ocultación:

*"En la conversación los que hablan se comunican al hablar, y la comunicación se agota en lo dicho de ese modo. Los interlocutores están arrastrados por palabras; se hallan inmersos en un flujo verbal que impide el ingreso y la detención en algo fijo: en aquello de lo que se habla. La conversación, pues, ha dejado de ser auténtica *conversatio*, genuino morar o residir, para convertirse en un simple deslizarse por encima de lo dicho o de lo que se dice"* (p. 17).

En el último apartado del prólogo se suceden los subrayados:

*"Hasta ahora nos hemos referido al ente en general; pero hay un privilegiado, porque constituye el lugar, el allí, en que el ser se manifiesta (ocultándose) en el ente en cuanto tal: el hombre. Éste 'lo percibe'. Pero percepción no significa [...] conocimiento sensorial, sino cierta actividad a medias receptiva: un 'salir al encuentro de...', es decir, una síntesis de actividad (salir al encuentro) y pasividad (dejar que lo encontrado sea como es) [...]. Hay profunda identidad entre la mostración y el decir, entre lo abierto y la palabra. Lo cerrado, por ser oculto, permanece 'mudo' para nosotros: al no decirnos nada, tampoco nosotros podemos decir nada. El misterioso origen del lenguaje se halla, precisamente, en la indisoluble unidad entre el ser, manifestado en el ente, y la apertura de éste, realizada por el hombre que al 'decirlo', lo pone en descubierto" (pp. 27-29)*

Comentando las palabras de Heidegger según las cuales la esencia del hombre consiste en ser "indicador" de lo que se sustrae, en ser capaz de señalarlo, Estiú puntualiza: *"Puesto que, en sentido propio, se llama signo a lo que indica algo, el hombre también lo será. Es signo del ser"* (la frase, que subrayamos nosotros, aparece repetida a lápiz por Prados sobre la página). Un signo que se oculta.

*"De allí -continúa- que Heidegger pueda decir con Hölderlin que 'somos un signo indescifrado'. Y, en verdad, lo somos. Al participar del ser, su misterio nos atraviesa y clava en el innominado destino de lo indescifrable; pero también, de lo que no se necesita descifrar, porque somos signo, y no intérpretes de una significación extraña a nosotros mismos; porque somos en el ser y nuestra indicación brota del abismo de la libertad. El hombre es signo, y por eso mismo, palabra. 'El pensar... es la respuesta humana -dice Heidegger- a la palabra... sin sonido del ser. La respuesta del pensar constituye el origen de la palabra humana'" (p. 31-32)*

El texto de Heidegger, que sigue al amplio estudio preliminar, está continuamente intervenido por el lector. Señalemos algunas de sus marcas, que se detienen en principio

en la cuestión de qué sea la metafísica<sup>[14]</sup>. "*¿Qué es la extensión temporal de la vida de un hombre, contemplada en la órbita del tiempo descrita por millones de años? Apenas el movimiento de un segundero, apenas lo que dura una respiración. Dentro del ente en su totalidad no hay ninguna razón justa para encumbrar al que, justamente, se llama hombre y al cual, por casualidad, pertenecemos nosotros mismos*" (p. 40). Vuelve a reflexionar en pasajes como los que siguen:

*"La physis, entendida como salir o brotar, puede experimentarse en todas partes, por ejemplo, en los procesos celestes (salida del sol), en las olas del mar, en el crecimiento de las plantas, en el nacimiento de los animales y hombres a partir del vientre materno [...] 'La physis es el ser mismo, en virtud del cual el ente llega a ser y sigue siendo observable' [...] Physis es el estar fuera, el salir de lo oculto y el sostenerse así"* (pp. 50-51, subrayado de Prados)

*"¿Qué pasa con el ser? ¿Se le puede ver? [...] ¿Vemos el ser como los colores, la luz y la oscuridad? ¿O acaso oímos, olemos, gustamos o tocamos el ser? [...] ¿En qué reside y consiste el ser?"* (p. 69)

*"Lo que se pone en sus límites, llenándolos, y se sostiene así, tiene forma, morphé. La esencia de la forma, entendida en griego, consiste en su emergente ponerse en límites [...] Lo que en-sí-se-sostiene-allí, visto desde la contemplación, llega a ser lo-que-se-pone-allí, lo que se presenta o expone, con el aspecto que manifiesta [...] Para los griegos, 'ser' significa, en realidad, el estado de presencia"* (p. 95)

El poeta vuelve a insistir en lo que el filósofo llama "*La gramática del verbo ser*".

*"Decimos: 'yo soy'. Cada uno, persuadido del ser, puede, en cada caso decir de sí mismo: mi ser. ¿En qué consiste tal hecho y dónde se oculta su posibilidad? Aparentemente sería muy fácil sacarlo a la luz, puesto que ningún otro ente nos es tan próximo como el que nosotros mismos somos [...] Y sin embargo, rige aquí lo siguiente: cada uno es lo más lejano de sí*



*mismo, tan alejado como el yo lo está del tú, en el 'tú eres'. Pero hoy rige el nosotros. Estamos en la 'época del nosotros', en lugar de la del yo. Nosotros somos. ¿Qué ser nombramos en esta proposición? [...] ¿Reside en esta afirmación la fijación de la existencia material de una pluralidad de yos?" (p. 104)*

La palabra sólo puede captar lo que el ser sea en los términos de su propia indeterminación. El hombre es en esencia un dicente. *"Esto constituye su signo y, al mismo tiempo, su miseria [...] Si nuestra esencia no consistiese en el poder del lenguaje, todo ente permanecería cerrado para nosotros, tanto el que somos nosotros mismos como el que no somos"* (p. 116). En el margen de esta página Prados anota de nuevo: "Signos del ser", título de uno de sus últimos libros.

El capítulo IV vuelve a las fuentes del primer pensamiento griego para abordar las *"Delimitaciones del ser"*. La lectura que Heidegger hace de Parménides y Heráclito restituye la "originalidad" de sus concepciones maltratadas por varios siglos de interpretaciones interesadas. Sobre el primero leemos: *"Lo que deviene todavía no es. Lo que es ya no necesita llegar a ser. Lo que 'es', el ente, ha dejado por detrás de sí todo devenir, aunque en general, y en cada caso, haya llegado a ser y pueda llegar a ser. Lo que 'es' en sentido propio se resiste, también, a todo embate del devenir"*. Heráclito viene a insistir en la idea, que la historia de la filosofía ha considerado contraria, de que *"todo está en fluir [...], no hay ser alguno. Todo 'es' devenir"* (pp. 129-131). La postura conciliadora de Prados, punto álgido de su obra poética, hace que ponga al margen de la página la siguiente anotación: *"Si es: es lo que deviene"*. Lo que Heidegger añade, constituye el centro de la duda que el poeta alberga con respecto a la escritura: *"Lo que todavía poseemos del Poema de Parménides entra en un delgado cuaderno que, por cierto, refuta la necesidad de la existencia de bibliotecas enteras de literatura filosófica. Quien conozca los criterios de tales significaciones intelectuales perderá, como acontece, todo placer en escribir libros"*.

Frente a la apariencia entendida como subjetividad, tal como ha hecho la tradición occidental, *"los griegos experimentaron dicho poder de otro modo. Siempre tuvieron que arrebatarse el ser al aparecer para mantenerlo frente a este. (El ser se presenta esencial-*

mente a partir del des-ocultamiento)" (p. 139). Prados, que subraya insistentemente el capítulo, anota de nuevo: "*Nueva Grecia (presocráticos). Época actual (presencia de lo aparente)*". Heidegger establece la relación entre ser y parecer como contraste y unidad a la vez.

*"Un hombre no es verdaderamente sabio por perseguir a ciegas una verdad, sino sólo porque conoce constantemente esos tres caminos: el del ser, el del no-ser y el del parecer. El saber meditado -y todo saber es meditación- sólo le es dado al que haya experimentado el alado impulso del camino hacia el ser, al que no le haya sido extraño el espanto del segundo camino hacia el abismo de la nada, y al que haya aceptado, como constante necesidad, el tercero, el del parecer"<sup>[15]</sup>*

Al ser le gusta ocultarse ("*physis kryptesthai filei*"), había dicho Heráclito<sup>[16]</sup>. "*Puesto que el ser significa 'aparición naciente' (physis), es decir, que sale del estado de ocultamiento, le pertenece esencialmente el estar-oculto, el originarse en él [...] En su origen el ser permanece replegado, sea por gruesos velos y cubiertas, sea por el más superficial disimulo y encubrimiento*". La inmediata proximidad de ser y ocultamiento -concluye- "*revela, al mismo tiempo, la intimidad en que están el ser y el parecer, y su conflicto*" (pp. 146-147).

Con respecto al *lógos*, cuyo significado no tenía relación inmediata con el lenguaje, discurso, o decir, en Heráclito aparece conectado con la *physis*. "*Dentro del curso de la historia occidental, y entre los más antiguos griegos, Heráclito fue, en lo fundamentalísimo, erróneamente interpretado, es decir, de modo no griego [...] Hegel y Hölderlin, padecieron, a su modo, el grande y fecundo hechizo de Heráclito, pero con la diferencia de que Hegel miró atrás, y cerró un ciclo, mientras que Hölderlin, al mirar hacia adelante, lo abrió*". En cuanto a Nietzsche, "*ha sido en absoluto una víctima de la oposición, frecuente pero falsa, de Parménides y Heráclito*". Aún reconociendo su capacidad para instalarse en el horizonte del pensamiento griego, ve en esta limitación "*una de las razones esenciales por las que su metafísica no encontró en general la pregunta decisiva*" (p. 159). Para Heidegger *lógos* remite en Heráclito a la idea de reunión. "*Lógos no significa, pues, ni ni sentido, ni palabra, ni teoría, ni siquiera 'el sentido de una teoría', sino*

*la constante y en sí misma imperante totalidad reunida*". Así lo atestiguan los *Fragmentos heracliteanos*, que el filósofo alemán restituye a su sentido original:

*"No me habéis oído a mí, sino al lógos; pues, conforme a esto, lo sabio es decir: uno es todo"* (frag. 50)

*"No debéis seguir pendientes de la palabra, sino percibir el Lógos"* (id.).

*"Los que no producen juntos lo reunido y constante son oyentes que parecen sordos"* (frag. 34)

*"Pues con esto, con el lógos, ellos mantienen comercio la mayor parte de las veces; pero le vuelven la espalda, y aunque tropiezan diariamente con él, les parece extraño a ellos"* (frag. 72)

Heidegger apostilla:

*"El lógos es aquello ante lo cual los hombres están continuamente, aunque al mismo tiempo lejos de él: son presentes-ausentes y por ello, los *axynetoí*, los que no-comprenden [...] Continuosamente los hombres tienen que ver con el ser y, sin embargo, les es extraño [...] en cuanto se apartan de él, porque no lo captan, sino que piensan que el ente sólo es ente y nada más. Es cierto que están despiertos (con relación al ente); pero el ser les sigue estando oculto. Sueñan, e incluso vuelven a perder lo que hacen entonces. Se afanan en torno del ente y estiman que lo que se debe comprender siempre es lo que las manos pueden asir mejor; de esta manera cada uno tiene, en cada caso, lo que le es más próximo y captable [...]; el sentido de todos está en cada caso determinado por su ser propio (*Eigenen*), por la obstinación. Esto impide una justa aprehensión previa de lo en sí reunido y les quita la posibilidad de ser oyentes y de oír conforme a esa condición"<sup>[17]</sup>*

Más adelante, Prados continúa subrayando:

*"El decir y el oír sólo son justos cuando en sí mismos y de antemano se dirigen al ser, al Logos. Sólo donde éste se patentiza [...]. Pero aquellos que no captan el lógos [...], 'no son capaces de oír ni de decir' (frag. 19). No pueden estabilizar su existencia dentro del ser del ente. Sólo los que pueden hacerlo dominan la palabra: los poetas y pensadores. Los otros titubean dentro del círculo de su obstinación y falta de entendimiento. Sólo permiten regir lo que les sale al camino, los lisonjea y les es conocido. Son como los perros [...]: 'pues también los perros ladran a los que no conocen' (frag. 97) [...] Continuamente cultivan al ente, pero el ser les sigue siendo oculto" (p. 163-166)*

Una nueva cita de Heráclito (que podría servir de emblema a toda la poesía de Prados) viene a confirmar lo dicho: *"El acorde que no se muestra (inmediatamente y sin más) es más poderoso que el que se manifiesta (siempre)"* (frag. 54). Lógos -ahora se nos dice- equivale a ser, y (en griego en el original) a *harmonía, aletheia, physis, phaínesthai*<sup>[18]</sup>.

No se le escapa a Prados la observación de Heidegger a propósito de lo que el lógos heracliteano tiene de precursor del Lógos que define el Evangelio de San Juan, aunque deja clara la idea de que fue el Cristianismo el que produjo la modificación del significado de Heráclito.

*"En el Nuevo Testamento -afirma-, Lógos no significa, desde luego, como en Heráclito, el ser del ente, la totalidad reunida de lo que tiende a oponerse, sino que mienta un ente en particular, a saber, el Hijo de Dios que, a su vez, desempeña el papel de mediador entre Dios y el hombre. Tal representación del Lógos, propia del Nuevo Testamento, es la de la filosofía judía de la religión, configurada por Filón. En su teoría de la creación, le atribuye al Logos la determinación del mesítes, del mediador. ¿En qué medida es lógos? Porque en la traducción griega del Antiguo Testamento [...], lógos es el nombre que designa la palabra y, por cierto, la 'palabra' con el significado preciso de orden, de mandamiento [...] De esta suerte lógos quiere decir [...] el mensajero [...] La anunciación de la Cruz es Cristo mismo: es el Lógos de la salvación, de la vida eterna"*

Y puntualiza: "*Un mundo separa todo esto de Heráclito*" (pp. 167 y 167-168). La apreciación es interesante porque puede servir para matizar la idea de cristianismo que subyace en Prados. Más próximo a los presocráticos que al dogma cristiano, su poesía parece querer recuperar para éste los valores de los que fue despojado por su propio credo. Es una cuestión que sólo cabe apuntar aquí. Por otra parte quizás quepa señalar en este punto una cierta discrepancia con respecto a Heidegger. Aunque no se nos explican, los términos de esta oposición afloran en una de las cartas que envía a Sanchis Banús, citada ya a propósito de *La piedra escrita*: "*Hay algo que sí quise decir -necesariamente tenía que decirlo- y creo que lo he dicho; pero casi como manifestación de mi poética, de cierta manera antiheideggeriana*" (P. Hernández, 1988: 460).

En cuanto a Parménides, cuya visión queda resaltada en sus fragmentos 5 ("*El pensar y el ser son lo mismo*") y 8 ("*Lo mismo es la percepción y aquello en virtud de lo cual ella acontece*"), cabe decir que la lectura que de su pensamiento hace Heidegger está presente igualmente en la obra de Prados.

*"La cuestión acerca de quién sea el hombre -dice el texto, subrayado por el poeta-, siempre se tiene que plantear en conexión esencial con esta pregunta: ¿qué pasa con el ser? La pregunta por el hombre no es en modo alguno antropológica, sino histórica y meta-física [...] Únicamente donde el ser se abre al preguntar, acontece historia; y con ello, aquel ser del hombre en virtud del cual éste se atreve a distanciarse del ente como tal"* (pp. 173 y 176)

Poetizar originariamente, fundamentar poéticamente, es proyectar algo nuevo, no presente todavía, del ser. Es lo que hace el pensamiento, aún poético, de los dos filósofos griegos.

El pensador alemán concibe el arte, la obra de arte como el espacio abierto por excelencia, capaz de detener la apariencia en un presente. Es -dice- el espacio de la manifestación, de lo que se obtiene del ser. "*La pasión del saber está en el preguntar. El arte es saber, y por eso tecné. No lo es porque a su producción le pertenezcan habilidades 'técnicas', instrumentos o materiales de construcción*" (pp. 191-192). Advierte también del "**hecho violento**" que supone internarse en el campo de la creación, en el que triunfo

y derrota, juntura y disgregación, se dan la mano de continuo. Al retirarse a lo no-dicho, a lo no-pensado, para extraer del ser algún sentido, el creador se ve arrojado a un terreno de desorden que lo amenaza, que pone en continuo peligro su intento de sujeción que se debate siempre en las rupturas de lo inconstante, de lo no-juntado y desordenado. Tal como apunta al margen de esta página, Prados considera estas ideas la base de la (o de su) "Poética". Son estas palabras (*decisión del ser contra la nada, combate con la apariencia*) las que dan sentido a la lucha de Jacob con el ángel que tan reiteradamente aparece en su poesía.

El lenguaje -volvemos al texto que nos ocupa- tiene un origen oculto. *"El carácter misterioso pertenece a la esencia del lenguaje [...] Sólo puede haber empezado a partir de lo prepotente y pavoroso: en la irrupción del hombre en el ser. En tal irrupción, el lenguaje fue algo así como la conversión del ser en palabra: poesía. La lengua es la poesía originaria, en la que un pueblo poetiza el ser"*. Pero, como manifestación de esa irrupción, el lenguaje *"también es necesariamente disolución y extravío [...] en lugar de manifestación del ser, su encubrimiento; en lugar de reunión del ensamblaje y juntura, su destrucción en el desordenado no estar-junto"* (p. 203). Concebido como lo expresado, lo dicho y lo susceptible de decirse, el lenguaje mantiene abierto al ente, pero no siempre es capaz de acarrear su verdad: cuando se desprende de ella, se convierte en mera repetición o recitado, en *glossa*. *"Todo lo expresado está constantemente en ese riesgo"* (p. 215). *"Desde Heráclito y Parménides sabemos que el estado de desocultamiento del ente no es simplemente algo que tiene existencia material. Tal estado sólo le acontece al ser logrado por la obra: al del vocablo, en tanto poesía; al de la piedra, en tanto templo y estatua; al de la palabra, como pensar; al de la polis, como el sitio de la historia que fundamenta y conserva todo eso"* (p. 221). A partir de la transformación del ser del ente en ser-creado, que lleva a cabo el cristianismo, *"la razón del hombre se adjudica el predominio, poniéndose como absoluta. En la técnica moderna, estructurada matemáticamente -que es diversa, de modo esencial, a cualquier uso instrumental hasta entonces conocido-, el ser, así materializado y puesto en el ámbito del cálculo, convierte al ente en lo susceptible de ser dominado"* (subrayado, p. 223).

Heidegger termina formulando una dura crítica al pensamiento contemporáneo, heredero de la idea de "valor" que se deriva de estos planteamientos. El mismo Nietzsche

queda atrapado en ella. Con respecto a la urgente necesidad de restablecer el origen de la filosofía, se puntualiza que *"aunque alguien lo alcanzara en lo futuro -hoy sólo podemos preparar su advenimiento- tampoco evitará la confusión: sólo será otra. Nadie salta sobre su sombra"* (p. 229). Tras lo que Prados, como burla al paciente lector que ha ido persiguiéndolo a través de la lectura, anota taxativamente: *"Yo salto"* (!). Frente a los poderes que se oponen al ser, se hace preciso volver a recuperar su esencia, la perspectiva desde la que se le puede observar. El hombre -termina- no es una cuestión de antropología que lo represente como la Zoología ha hecho con el animal. *"La pregunta por el ser del hombre está determinada, en su dirección y alcance, únicamente desde la pregunta por el ser"*.

Como el autor, nosotros también *"nos hemos detenido un tiempo inmoderadamente largo"* en estas páginas fundamentales del pensamiento contemporáneo. Pero es desde la sombra que proyectan sobre la obra de Prados, desde donde es posible entender un discurso poético que de otra manera queda a merced del desamparo en que se desenvuelve su aparente "falta de sentido". Si el poeta había bordeado continuamente los terrenos del ser, fascinado por sus repentinas apariciones, el diálogo con Heidegger hace que estas aspiraciones se consoliden de forma fulgurante en su obra última. Encontraba aquí confirmación una idea de la mística que extrae su capacidad visionaria de su necesidad de imbricarse permanentemente en lo humano. En una de las frases que subraya el poeta, y no por casualidad, leemos: *"Cuando los creadores son apartados del pueblo y sólo tolerados como curiosidades, objetos de adorno o extravagantes ajenos a la vida; cuando cesa la vida propiamente dicha y se acampa, dentro de lo materialmente existente, en la mera polémica, en las maquinaciones e intrigas del hombre, entonces se ha iniciado la decadencia"* (p. 98). En la densa teorización que hemos ido siguiendo, quedan desveladas claves de su obra que afectan sobre todo al fondo ontológico en el que está enraizada, a la manera de entender el lenguaje poético como soporte virtual de lo invisible y a la inserción de su pensamiento en la línea que inauguran las filosofías de Heráclito y Parménides, devueltas a su primitiva apertura y dinamismo. Quedan también patentes aquí sus preocupaciones morales y religiosas, que, aunque muy delimitadas por la tradición cristiana, deben interpretarse como manifestación de un rico sincretismo cultural que excede a esa primera referencia. El peso conceptual que arrastra su obra se alimenta tanto del cruce en el que convergen las culturas judía, griega y romana, como de la revisión llevada a cabo por fuentes modernas y contemporáneas.

La fuerte carga ética que Prados añade a su lectura de Heidegger aproximan su pensamiento último a los presupuestos que vienen a añadir autores como Wittgenstein o Lévinas. En sus libros finales llegaba a su punto más alto una reflexión que comienza en las playas de Málaga, allá por los años 20 y en la que, en rigor, su obra permanece durante más de cuatro décadas. A pesar del grado de complejidad que alcanza, toda ella se inscribe en la primera lección aprendida en sus admirados presocráticos: **pasear, mirar, reflexionar**. Una lección que va a desembocar en el estado de mostración, de presencia constante (*ousía*) en que acaba instalándose su palabra.

Otro de los libros de Heidegger que despierta su interés, sobre todo en cuanto a las apreciaciones que hace sobre la relación pensamiento-habla, es el titulado *¿Qué significa pensar?*, publicado también por Editorial Nova (1958) en traducción de H. Kahne-  
mann. Se recopilan aquí la serie de lecciones pronunciadas en la Universidad de Friburgo entre 1951 y 1952. El análisis que realiza de la crisis contemporánea sigue en gran medida las pautas marcadas por Nietzsche en *Así habló Zaratustra*, en donde se reclama la necesidad de volver a un pensamiento esencial, "*en un momento en el que el hombre se apresta a asumir el poder sobre la tierra en su totalidad*". Pasado, memoria y olvido adquieren una significación central en relación con la capacidad evocadora del ser encerrada en el lenguaje. Al filósofo corresponde la representación del pasado, "*de lo que en cierto modo ya no es y, sin embargo, sigue siendo*". Y es al signo lingüístico al que corresponde esta capacidad indicadora: "*Lo que es de por sí, según su esencia, un algo que señala, lo llamamos un signo*" (p. 15, subrayado del poeta). Destaquemos algunas de las marcas que Prados establece en el texto:

- "*Un pensador no depende de otro pensador, sino que, cuando piensa, adhiere a lo que ha de pensarse, que es el ser. Solamente en la medida en que adhiere al ser, puede estar abierto para el influjo de lo ya pensado [...] Por esto sigue siendo un privilegio exclusivo de los más grandes pensadores dejarse influenciar. Los pequeños, por el contrario, sólo padecen de su originalidad malograda, cerrándose en consecuencia al influjo que viene de lejos*" (90-94).



- *"Mito significa: la palabra que pronuncia. Pronunciar es para el griego: manifestar, hacer aparecer, o sea, el aparecer y lo que es mediante su aparecer, su epifanía" (16).*
- *"En lo escrito fácilmente se ahoga el grito, sobre todo cuando el escribir se limita a describir [...] En lo escrito desaparece lo pensado si el escribir no es capaz de permanecer por su parte" (51).*
- *Lo que sostiene todo es la relación entre el ser y la esencia del hombre, surgida ya en los comienzos de la metafísica occidental. "Se la menciona en los enunciados capitales asentados por Parménides y Heráclito. Lo que ellos dicen, no sólo está en el comienzo, sino que es el mismo comienzo del pensar occidental, ese comienzo que todavía hoy presentamos con demasiada desaprensión, sin haberlo comenzado, de manera meramente histórica" (104).*
- *"Por lo que se refiere al [...] subterfugio, según el cual el pensamiento de Nietzsche del eterno retorno de lo mismo es una mística fantástica, es de creer que el tiempo venidero, cuando salga a la luz la esencia de la técnica moderna, habrá de enseñar al hombre que los pensamientos esenciales de los pensadores nada pierden de su verdad por el hecho de que se omita pensarlos" (106).*
- *"La historia del pensamiento occidental no comienza pensándose lo gravísimo<sup>[19]</sup>, sino dejándose relegado al olvido. Por lo tanto, el pensamiento occidental se inicia con una omisión, si no es un fracaso. Así parece, por lo menos, mientras no veamos en el olvido más que una falla y, en consecuencia, algo negativo. Por lo demás, no acertaremos aquí el camino si pasamos por alto una distinción esencial. El comienzo del pensamiento occidental no es lo mismo que el principio. En cambio, el comienzo es la ocultación del principio y, lo que es más, una ocultación ineludible. Si esto es así, el olvido aparece ya bajo una luz diferente. El principio se oculta en el comienzo" (146-147).*

Muestra especial interés en las reflexiones sobre el "ser" y el "ente" que aparecen en la lección Décima (segunda parte del libro): "*¿Y qué es lo que le falta a la traducción hasta ahora realizada de las palabras eón por 'ente' y emmenai por 'ser'? [...] Que nosotros mismos en lugar de trasponer tan solamente las palabras griegas al idioma nuestro, nos traslademos por nuestra parte al ámbito idiomático de eón y emmenai, de ón y éinai. Semejante traslación es difícil, no de por sí, sino para nosotros. Pero no es imposible*" (217).

Las citas de Nietzsche que Prados resalta, en torno a la idea de tiempo, del eterno retorno y del superhombre, permiten espigar una breve antología:

- "*¡Nada importa lo que será de ti, oh Zarathustra; pronuncia tu verbo y quebrántate!*" (105).
- "*El que todo retorna es la extrema aproximación de un mundo del devenir al mundo del ser: cumbre de la meditación*" (105, subr. del poeta, que escribe al lado: "*Chardin*").
- "*Hemos creado el pensamiento más difícil, creemos ahora el ser para el cual será leve y dichoso... ¡Celebrar el futuro, no el pasado! ¡Escribir la poesía del mito del futuro! ¡Vivir en la esperanza!*" (106).

En la última página del libro, Prados (usándola como cuaderno de notas) sintetiza algunas de las ideas que ha ido extrayendo a lo largo de la lectura, expresadas en esquemas o en anotaciones como esta: "*El pensar es por el ente y el ente es por el pensar. Y uno y otro tan pronto son cuando dejan de ser (como las aguas del río de Heráclito). En el eterno retorno de lo mismo, lo mismo sigue igual camino que el pensar el ser o el ente*". En vertical, sobre el margen izquierdo de la página, añade: "*En el espacio curvo un rayo de luz puede volver al cabo de un tiempo al lugar de partida, pero ni la luz ni el espacio ni el tiempo ni el lugar de partida serán ya el mismo y a la vez lo serán. Esto debe alegrarnos: no hay [palabra ilegible]*" (subr. de él).

Pero es que, además, encontramos en estas páginas la referencia al poema de Hölderlin que encabeza como cita la primera página de *La piedra escrita*. Heidegger comenta estos versos a propósito de la relación que establece entre el pensar y la poesía. "*Lo que se dice haciendo poesía -señala- y lo que se dice pensando nunca son cosas iguales; mas en ocasiones son lo mismo, a saber, cuando el abismo entre poesía y pensar se abre puro y decidido. Esto puede ocurrir cuando la poesía es sublime y el pensar profundo. También de esto sabía Hölderlin bastante. Nos lo dicen las dos estrofas intituladas 'Sócrates y Alcibíades'*" (p. 25). Tras reproducir el poema, comenta precisamente el verso que Prados coloca al frente de su libro: "*Wer das Tiefste gedachhat, liebt das Lebendigste*" ("*Quien ha pensado lo más hondo, ama lo más vivo*"), señalando como significativa "*la inmediata proximidad de los verbos 'ha pensado' y 'ama'*", en el punto medio de este verso. Sabemos ahora hasta qué punto la última poética de Prados queda adscrita a los planteamientos heideggerianos sobre pensamiento y lenguaje creador.

Pasemos a otro capítulo. Sus acotaciones al libro de Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, traducido por José Gaos (Espasa Calpe, 1946) hacen que nos asomemos también a los territorios de una metafísica que trata de reivindicar, frente a Hegel, la conciencia individual, subjetiva y concreta. Atraído desde pequeño por lo religioso, que vivió en términos de dolorosa subjetividad, la obra de este gran melancólico, que atacó con violencia a "*la cristiandad*" en nombre del "*cristianismo*" y que influyó decisivamente en el primer Heidegger, ejerció un fuerte impresión en Prados. Sus propias trayectorias vitales presentan más de un rasgo común, que puede resumirse en el símbolo de esa "*cruz privada*" de la que habla con frecuencia el filósofo danés. Biografía y obra se nos presentan como algo inseparable en ambos. Son estas afinidades en lo íntimo lo que hace que Prados se mueva en un territorio familiar, en el que puede conversar en términos de confidencialidad. La existencia para Kierkegaard está presidida por la verdad, único valor trascendente y motivo central al que queda relegada cualquier experiencia de la libertad; una experiencia que supone inevitablemente la asunción de la carga que esta conlleva: la angustia existencial, el dolor, la idea del pecado, y, en suma, la conciencia de un nihilismo del que no es posible escapar si no es por la vía de la "*distracción*", de la huida de sí mismo. El problema que plantea es en esencia moral, y está regido por la necesidad de encontrar la fe ("*la fe consiste en que el yo, siendo él mismo y queriéndolo ser, se hace transparente y se fundamenta en Dios*") en la propia descreencia en que la modernidad

instala al pensamiento. La aceptación de la culpa, y del sufrimiento que conlleva, abre, en su propia negación, el único camino que permite recorrer la distancia que separa al hombre de Dios. Reconociendo el absurdo del Dios cristiano, llega a aceptar que no hay realidad fuera de él.

La obra a que nos referimos lleva un subtítulo que centra claramente el objeto de su análisis: "*Una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original*". El tema, como sabemos, constituye un motivo sobre el que Prados retorna con frecuencia. No vamos a seguirlo en su lectura, lo que haría interminables estas páginas, pero sí queremos resaltar la importancia del libro en relación con la temática, y con la misma concepción del lenguaje, que subyace en su obra a partir de *Jardín cerrado*. Véase a este respecto los subrayados que afectan al pasaje en que se habla del goce erótico y del nacimiento del individuo, en íntima unión con el dolor de la madre (pp. 75-82), y compárense con algunos poemas de *Río natural*. En las frecuentes anotaciones que hace en las márgenes del libro, hay muchas referencias que conducen directamente a su obra poética. Así la que encontramos en página 102: "*Asomado a sí mismo. ¡Ojo!*" (título que barajó para alguna de sus obras). El texto de Kierkegaard que subraya, dice:

*"El concepto en torno al cual gira todo en el cristianismo, aquello que lo renovó todo, es la plenitud de los tiempos; pero esta plenitud es el momento, considerado como eterno, y, sin embargo, es este eterno a la vez lo futuro y lo pasado [...] Lo pasado no se cierra en sí, se mantiene en simple continuidad con lo futuro (con lo cual se pierden los conceptos de la conversión, de la reconciliación y de la salvación en su significación histórico-universal y en su significación para la evolución histórica individual); lo futuro tampoco se cierra en sí, permanece en simple continuidad con lo presente (con lo cual se derrumban los conceptos de la resurrección y del juicio)"*

Por aquí parece caminar también su búsqueda afectiva, sublimadora del elemento sexual, impulso que Kierkegaard no niega pero que reconduce a una visión más amplia del amor:

*"Una vez puesto lo sexual como punto culminante de la síntesis, no sirve de nada la abstracción. El problema es, naturalmente, introducirlo en la determinación del espíritu. (En éste radican todos los problemas morales de lo erótico). La solución de este problema es el triunfo del amor en un ser humano, en el cual ha triunfado el espíritu de tal suerte que se ha olvidado lo sexual y sólo como olvidado viene a la memoria. Cuando esto ha sucedido se ha sublimado la sensibilidad en espíritu y disipado la angustia. Si se compara esta interpretación, que se puede llamar cristiana, o como se quiera, con la griega, se ha ganado con ella, creo yo, más de lo que se ha perdido. Se ha perdido, ciertamente, una parte de la melancólica serenidad erótica; pero también se ha ganado una determinación del espíritu que no conoce el mundo griego"* (subrayado en pp. 90-91)

La indagación que lleva a cabo el pensamiento de Kierkegaard, empeñado en liberar el discurso filosófico del cierre al que lo someten otras teorizaciones coetáneas, su idea de la escritura como arma de combate en la lucha que establece en el interior de sí mismo por alcanzar la luz, son cualidades que reafirman a Prados en su propia búsqueda. Muchos de los temas que plantea aquí el pensador son motivos recurrentes de su poesía: la idea del tiempo como infinitud, el problema del mal y la caída, la capacidad mediadora de la voluntad, la relación inocencia-culpa, la lucha superadora que comporta el dolor y el sufrimiento... No menos clara es la huella que deja en él el yo evanescente del narrador, fluctuando siempre en la incógnita de lo cambiante.

Rousseau (otro escritor que siempre había interesado al poeta) vuelve a estar presente ahora a través de la obra de Rodolfo Mondolfo, *Rousseau y la conciencia moderna* (Buenos Aires, Imán, 1943). Prados interviene para resaltar los puntos neurálgicos del autor del *Contrato social*, puestos de relieve en la lectura moral, social y pedagógica que hace el ensayista, valiéndose de múltiples citas del filósofo. Las citas se refieren, sobre todo, a la reivindicación de la integridad del hombre ("*He dejado, pues, a un lado la razón y he consultado la naturaleza, es decir, el sentimiento interior*", 33); al desplazamiento moral (de la razón al sentimiento) que lleva a cabo su filosofía; al carácter anti-intelectualista de la misma ("*Sentimos necesariamente antes de conocer... ; los actos de la conciencia no son juicios sino sentimientos*", 40); al sentimiento de solidaridad que emana

de su visión de la naturaleza ("*La fuerza de un alma expansiva me identifica con mi semejante*", 43); al impulso místico que le lleva a la unidad con la totalidad del ser ("*Rousseau -diría Kant- me abrió los ojos: yo aprendí a honrar a los hombres*", 45); a la importancia que concede a la educación ética ("*La verdad moral no consiste en lo que es, sino en lo que es bueno*"); a la fuerte carga, en fin, que arrastra contra el dogmatismo intolerante esta obra. El contraste que establece el pensamiento de Rousseau con el optimismo ilustrado, será un motivo de reflexión central en la obra de Prados: así la idea de que el hombre de cultura es producto de las impurezas que han ido costruyendo al hombre natural, o el hecho de que sea la bondad originaria del sentimiento lo que deba contar en cualquier reflexión social o moral. El artificio de la cultura al olvidar la voz del corazón ha sido una de las fuentes de la desigualdad humana. Alimentada en los clásicos, el concepto de la educación que tiene el poeta pasa sin duda por la visión pedagógica actualizada que suponen textos como el *Emilio*. Sólo el amor y la sinceridad es lo que hace que se identifiquen lo íntimo y lo universal. Como en el filósofo ginebrino, también en él se debaten contradictoriamente sentimiento y razón, desbordamiento vital y pesimismo.

Cerramos este apartado dando cuenta de una última lectura, que si bien no venía a añadir demasiado a los intereses del poeta, sí enlazaba con una tradición de pensamiento que le resultaba cercana desde su juventud. Se trata del libro de Ortega y Gasset *¿Qué es filosofía?*, una de sus obras póstumas (Madrid, Revista de Occidente, 1957). Prados sólo anota o subraya parte de los capítulos finales, aquellos en los que se habla de la conciencia de un yo inmerso en la realidad social; un yo que debe salir de sí "*conservando su intimidad*":

- "*«Encontrarse», «enterarse de sí», «ser transparente», es la primera categoría de nuestra vida, y una vez más no se olvide que aquí el sí mismo no es sólo el sujeto, sino también el mundo. Me doy cuenta de mí en el mundo, de mí y del mundo -esto es, por lo pronto, «vivir»*" (250).
  
- "*«Nuestra vida» está alojada, anclada en el instante presente. Pero ¿qué es mi vida en este instante? No es decir lo que estoy diciendo [...] Es, por el contrario, estar yo pensando lo que voy a decir; en*

*este instante me estoy anticipando, me proyecto en un futuro. Pero para decirlo necesito emplear ciertos medios -palabras- y esto me lo proporciona mi pasado. Mi futuro, pues, me hace descubrir mi pasado para realizarse. El pasado es ahora real porque lo revivo, y cuando encuentro en mi pasado los medios para realizar mi futuro es cuando descubro mi presente. Y todo esto acontece en un instante; en cada instante la vida se dilata en las tres dimensiones del tiempo real interior. El futuro me rebota hacia el pasado, éste hacia el presente, de aquí voy otra vez al futuro, que me arroja al pasado, y éste a otro presente, en un eterno girar" (256-257).*

En cuanto a Jung, en cuyos ensayos se implica de forma especial, es tal la cantidad de sugerencias a las que nos abre su lectura, que el análisis de las mismas nos llevaría a dedicar un espacio mucho más extenso del que esta visión general exige. Dejemos sólo constancia aquí del interés que despierta en el poeta su estudio de los mecanismos del inconsciente humano, y sobre todo la idea de sueño, entendido como centro inagotable de la actividad simbólica. Volveremos, muy parcialmente, a echar mano de él en el último capítulo.

En 1929 Heidegger escribía estas frases a Elisabeth Blochmann, judía amiga de su esposa, con la que mantuvo un apasionado intercambio epistolar, dado a conocer recientemente: "*No interponer nada en el camino hacia la profundidad del ser: esto es cuanto debemos buscar y enseñar [...] La verdadera alegría necesita el dolor y llega siempre como un regalo del tiempo. Quien lo sabe esperar da a su ser la dignidad justa*"<sup>[20]</sup>. Las palabras, a las que no sabemos si su autor supo ser fiel, encajan justamente con la imagen del poeta, ya en el estadio final de su existencia.

Constatemos para terminar que Prados tiende a leer el ensayo y la prosa filosófica como si fueran textos poéticos. El contenido de estas páginas irá siendo cribado por su pensamiento hasta ajustarlo a las necesidades expresivas de su propio discurso, en un proceso de depuración similar al que sufren los elementos de la realidad que capta. La carga conceptual que conllevan cederá siempre en favor de los elementos intuitivos que considera más aprovechables.

## NOTAS

- [1] Como decimos, todo el libro constituye una reflexión sobre el nacimiento de la palabra poética. Véanse especialmente los siguientes textos: Poema XIII (Sección "Hora de nacer"), "Asistencia a un crepúsculo" (Sección "Cambios de estado"), Poemas IV y VI (Sección "El cielo sin reposo"), "Transfiguración de lo invisible, I y II" y "Cambios de amanecer" (Sección "La ciudad abierta").
- [2] Véase dentro del conjunto de ensayos contenidos en el mencionado libro el titulado "Hechura de *Un coup de dés*".
- [3] Sanchis Banús advierte que estas Notas se concibieron como borradores que el poeta no pensó en publicar, por lo que no están corregidas ni revisadas. Gran parte de ellas permanecen inéditas. Aparte de las publicadas por él, contamos con otras dadas a conocer por P. J. Ellis, H. K. Greif y Patricio Hernández. En cualquier caso, son un documento fundamental para entender su poesía última, y reclaman una edición a la altura de su contenido.
- [4] Señalemos que en la cita de Hölderlin con que Prados encabeza el libro hay un referencia indirecta al *Banquete*. Como hace ver Sanchis Banús, el verso al que pertenece la cita es de un poema en que el escritor alemán transcribe un diálogo entre Sócrates y Alcibíades, personajes de la conocida obra platónica.

Con respecto a la equivalencia de los sexos, tema presente en el poeta, Mircea Eliade (1978-1983, II: 390, n. 17) apunta que en la cultura occidental "*la mitología del andrógino reaparece con Escoto Erígena, continúa con Jacob Boehme, Baader y el Romanticismo alemán y se reactualiza en ciertas teologías contemporáneas*". Refiriéndose al bautismo (símbolo recurrente en la obra última de Prados), lo relaciona con los ritos gnósticos, y dice: "*Según Pablo por el bautismo se obtiene la reconciliación de los contrarios: «Ya no hay judío ni griego, siervo ni libre, varón ni hembra». Dicho de otro modo: el bautizado recupera la condición primordial de andrógino. Sería inútil insistir en el arcaísmo y en la difusión universal del símbolo del andrógino como expresión ejemplar de la perfección humana. Es posible que sea a causa de la importancia considerable atribuida por los gnósticos a la androginia por lo que este simbolismo fue cada vez menos evocado a partir de Pablo. Pero nunca llegó a desaparecer del todo de la historia cristiana*" (*ib.*, pp. 389-390).

- [5] El tema merecería un estudio detallado. Algunas de las constantes de su obra (presencia de Plotino, textos de los Santos Padres, interpretaciones personales de pasajes bíblicos, etc.) apuntan hacia esa fuente concreta, pero también, en general, hacia una forma de entender el pensamiento esotérico que abarca las más distintas formas de manifestación (astrología, alquimia, predicción, pensamiento mediático, telepatía, etc.) y que proviene del incesante dinamismo de la materia.
- [6] En lo referente a las implicaciones de este tipo, el ensayista recomienda la lectura del libro *Images of the Feminine in Gnosticism* (ed. Karen King, *Studies in Anti-*



*quity and Christianity* 3, Fortress, Philadelphia), de donde extrae algunos de sus ejemplos que cita en su estudio.

- [7] La primera cita pertenece a una de las cartas que escribe a Alfonso Roig, cuando aún no había escrito el libro, pero ya rondaban en su cabeza los ecos del mismo. El fragmento lo reproduce Sanchis Banús en la Introducción a su edición del libro (p. 63). Allí puede encontrarse también el texto que colocamos en segundo lugar (p. 64). Por lo que leemos, el poeta consideraba el proyecto como su testamento poético.
- [8] Véanse los gráficos ópticos que Prados dibuja y explica a través de anotaciones. Son bocetos que surgen a la vez que los poemas de *La piedra escrita* y que sirven de apoyatura o aclaración a muchos de ellos. Como decíamos, los reproduce Sanchis Banús en su edición del libro.
- [9] A propósito de la pintura y del problema retiniano que suscita, véanse sobre todo los siguientes textos: Poemas II y III (Sección "Jardín en medio"), "Fecundación del sueño" (Sección "cambios de estado"), Poema V (Sección "El cielo sin reposo"). Y, sobre todo, "La asistencia anterior (Sección "La formación del paisaje") y "Contemplado en el agua" (en id.).
- [10] Sanchis Banús, *op. cit.*, p. 74.
- [11] Además de los libros de los que damos cuenta aquí, encontramos también en la casa de Francisco Sala, algunos discos que, por la fecha de grabación y dada su afición al flamenco, pudieron pertenecer al poeta. Son los siguientes:
- *Dix chansons espagnoles. Recueillies et harmonisées par Federico García Lorca*. Intérpretes Margarita González y S. Calabuig (piano), París 1957.
  - *Cante Flamenco. Anthology*, Westminster Recording, New York 1954. Se trata de una reedición de la Antología hecha por Hispavox en Francia, que mereció el Gran Premio de la Academia Francesa del Disco.
  - *Guitarra española*, por Paco Aguilera. RCA Víctor, 1956.
- [12] En relación con el dato que ofrece sobre la cesión de parte de la biblioteca a La Casa del Lago, las gestiones que llevamos a cabo con su director, Sr. Rafael Segovia, no dieron resultado positivo. No nos pudieron confirmar la existencia en sus fondos de esos libros.

Por otra parte, algún amigo da la familia Sala nos informó de que su ahijado había cedido algunos libros del poeta, tras su muerte, a la biblioteca del Ateneo Español de México. Su actual presidenta, Sra. Leonor Sarmiento, nos desmintió esta noticia.

Un amigo muy cercano a la familia, el doctor Ivo Vigil, nos dice igualmente que Lina Sala, una de las hijas de Francisco y Mercedes, residente hoy en Barcelona, posee también algunos libros del poeta.

- [13] En todo lo referente a filosofía, ciencia, psicología, etc., usamos cuando es posible las fuentes directas citadas en el texto. Damos siempre los nombres de los autores y ensayos en que nos apoyamos. Manejamos también como elemento de apoyo, claro está, diversos manuales, diccionarios e historias del pensamiento, que no especificamos por tratarse de síntesis generales.
- [14] Somos conscientes de la limitación que supone la apresurada antología de textos que ofrecemos aquí, sobre todo por el peligro que encierra de descontextualización en relación con el contenido global de las obras de Heidegger y de los demás autores que citamos. Nos guía fundamentalmente la intención práctica de seguir a grandes pasos la lectura que Prados hace de las mismas, para lo cual nos dejamos llevar por sus indicaciones. Recogemos sólo los subrayados en los que parece hacer mayor hincapié, y que pueden resultar más útiles para la clarificación de su pensamiento. En cualquier caso, para matizar convenientemente lo dicho aquí, remitimos a la lectura íntegra de los textos.
- [15] Volvemos a recordar que todas las referencias textuales que citamos fueron subrayadas por Prados.

Es curioso observar cómo el pensamiento de Prados adelanta muchos de los conceptos desarrollados aquí por el filósofo alemán. Aparte de que su acercamiento a él sea anterior al libro que comentamos, no deja de sorprender el paralelismo en que se desenvuelven sus respectivas reflexiones sobre la filosofía y el lenguaje. El último poema de *Jardín cerrado*, "El cuerpo en el alba", se cierra con unos versos que parecen sacados de la cita que acabamos de reproducir. Dicen así (des-hacemos el verso, respetando las palabras centrales): "*Ya soy Todo: Unidad de un cuerpo verdadero que hoy empieza a sentirse en olvido de lo que antes temió ser: Demonio de la Nada*".

- [16] Transcribimos al alfabeto latino las referencias que aparecen en griego en el original.
- [17] En los últimos libros de Prados el intento de superar la imagen de ese presente-ausente, de ese "apsynetoí", llega a convertirse en la idea central, y obsesiva, que mueve el texto. En sus notas de Poética y cartas, el escritor cita con frecuencia los fragmentos de Heráclito.
- [18] La idea de "brillo, transparencia, diafanidad, transfiguración...", implicada por el término "phaínesthai", la encontramos en estado de permanencia en la poesía que Prados escribe en el exilio. "Transfiguración de lo invisible", título de dos poemas de *La piedra escrita*, fue uno de los nombres que manejó para lo que después sería *Signos del ser* (véase lo que dice en carta reproducida por P. Hernández, 1988: 462).
- [19] Este concepto, que aparece con frecuencia en la exposición, queda aclarado al principio de la misma: "*Lo que, por haberlo sido siempre y en primer lugar, continúa siendo lo que ha de ser pensado: lo gravísimo*" (p. 10).
- [20] Extraemos la cita del adelanto de la correspondencia que ofreció el diario ABC en su sección literaria, 11-VIII-1990, pp. VI-VII

## Capítulo 6. *Imágenes de la metamorfosis*

### 6.1. ESCRITURA DE SOMBRAS

*"El soberano, cuya profecía aconteció en Delfos,  
ni reúne ni oculta, sino que da señales"*

Heráclito, Frag. 93

Al evocar al poeta en su medio, Ricardo Gullón (1962), dejando a un lado las armas del crítico, parece contagiarse de la plenitud con la que aquél vive todo lo que le rodea. Su crónica de un paseo dominical con Prados hace surgir ante el lector la geografía íntima de la que nace su poesía, cada vez más concentrada, más viva. Calle Lerma, Atoyac, oficina de Correos (la eterna esperanza), parque de "Jardín cerrado", que el escritor consideraba "propio" según le hace saber, bosque de Chapultepec..., en el que Emilio inicia "un casi ininterrumpido monólogo, en parte confesión, en parte examen de conciencia, en parte reflexión sobre la vida vivida y la por vivir". En el ir y venir de la mirada, en el propio zigzagueo vital de su personalidad que la amistad del crítico sabe recoger fielmente, quedan reflejados los largos años de meditación que esconde su obra. Ciudad de México, desbordada ya en los 60 por las nuevas construcciones hacia el sur, está empezando a dejar de ser aquel sitio en que era posible el encuentro, el diálogo imprevisto en que le gustaba perderse. La "transparencia" que alimentara tantas de sus páginas inicia una lenta

retirada. Prefiere verla desde los altos del bosque, desde las colinas en que todavía es posible observar la grandeza natural del valle. Previendo un futuro ya irremediable (¿qué hubiera dicho de lo que es hoy la ciudad?), deja caer una única queja: *"todo el mundo está ocupado; muy ocupado. La vida es dura y la gente tiene que trabajar en varios empleos"*.

*"¿De qué estaba hablando?, ¿por dónde iba?"*. Silencios y digresiones, flujo incontenible de pensamiento y lenguaje. *"Escuchándole -dice Gullón- entendí hasta qué punto su poesía es como su conversación: corriente incesante de confidencias en donde la intimidad se insinúa a través de claros enigmas"*, para dar cuenta después de la singularidad de una experiencia de vida en la que momentáneamente se siente inmerso. *"«Vivo de milagro», decía más tarde, bajo los grandes árboles del parque, y esa constatación, en el radiante septiembre donde todo vibraba traspasado de claridad, donde cada cosa vivía tan exaltadamente, resultaba al mismo tiempo paradójica y genuina"*. Gullón traspasa aquí las fronteras de la crítica al uso para entrar en la dimensión del creador. Sus reflexiones sobre la muerte, la serenidad, la naturaleza (*"con el viento, testigo y confidente, tanto como conmigo dialogaba Emilio"*), el desapego, están contaminadas de la profunda verdad que encuentra el crítico en una manera de entender la existencia. La espontaneidad de su visión, invierte curiosamente la imagen tópica que en algún momento repiten sus palabras: la del poeta que *"vivía del pasado y en el pasado"*. Esta instantánea, recogida una mañana de septiembre de 1961, tiene la virtud de entrever la eterna dimensión del tiempo en la que iba a permanecer su poesía.

Las palabras del crítico señalan además hacia una escritura pensada para la vida, que nos coloca siempre en los umbrales de una nueva conciencia. Por paradójico que pueda resultar, la "funcionalidad" de la poesía de Prados nos sirve hoy de llamada de atención y contraste hacia los usos que damos al medio ambiente, del que (todavía) sigue siendo posible aprender, y no sólo desde el punto de vista material. La potencialidad positiva en que nos envuelve su especulación natural, siempre en estado de latencia, de respuestas que aguardan en su aparente silencio, es una de las grandes esperanzas que esta obra transmite. La radical actualidad de su mensaje queda confirmada por palabras como las que escribe Fredric Lehrman (1990): *"La supervivencia de la civilización moderna gira en torno a la integración de las leyes de la Tierra y su incidencia sobre la vida hu-*

*mana [...] La tierra es sabia y nos susurra en un lenguaje de vibraciones [...] Un lugar sagrado es aquel en el que la voz de la Tierra puede oirse con mayor claridad. Acude a esos lugares y escucha".*

En 1960 aparece en Málaga (Imprenta Dardo) una segunda edición de *Canciones del Farero*, con la que quieren recordarlo sus amigos. El mismo año, la editorial Losada reedita también en Buenos Aires *Jardín cerrado*. Previendo su final, al que el suele referirse en términos humorísticos ("*me moriré aquí, si es que me muero*"), Prados escribe a José Luis Cano para que le diga qué debe hacer para que sus libros queden depositados en la Biblioteca Nacional, volviendo así a mostrar una preocupación que ya hemos visto manifestarse con anterioridad. La escritura de sus últimos libros parece responder a la urgencia del que se ve obligado a marcharse sin poder entregar a los demás todo lo que aún aguarda dentro. A finales de 1961 Prados había enviado el manuscrito de *Signos del ser* a Cela, que lo publica en las Ediciones de los Papeles de Son Armadans<sup>[1]</sup>.

El libro sale de la imprenta en abril de 1962, prácticamente el mismo día de su muerte. Con fecha de 24 de ese mes, el poeta recibe una carta que ya no leerá. En ella Sergio Vilar, secretario de la publicación, le da noticia de la salida del volumen y le anuncia el envío de dos ejemplares del mismo. Por ella sabemos también que éste le había enviado una encuesta destinada al libro que preparaba entonces sobre el intelectual y la libertad<sup>[2]</sup>. La edición, de la que se hace también una tirada aparte de cincuenta ejemplares numerados, reproduce la portada del original escrita a mano por el autor, y uno de sus retratos, que según se precisa le fue hecho por Altolaguirre en el Santuario de Tlaxcala (templo construido en el siglo XVIII para dar culto a la Virgen de Ocotlán). De estructura muy equilibrada, lleva una dedicatoria general ("*A mi madre en su tierra*") y otra en cada una de sus partes: a María Zambrano, Camilo José Cela y Carlos Blanco, respectivamente. La cita que lo encabeza procede, según el autor, de San Agustín: "*Non alia, sed haec vita sempiterna*" ("*Esta, y no otra, es la vida eterna*").<sup>[3]</sup> La síntesis agustiniana, en la que se cruzan mundo clásico y cristianismo, y que constituye una de las bases del pensamiento gnóstico, sigue viva en su obra.

La referencia es importante. La fuerte llamada terrena que encierra la frase es una toque de atención para aquellos que pretendan encerrar su poesía en los terrenos de un

misticismo inoperante. El peligro que corre Prados, es acabar convertido en una ejemplar figura venerable. No creemos que se reconociera en ella. El fuerte componente ético o religioso que lo acompaña, llámesele como se quiera, está hecho de la fragilidad inherente a todo lo humano. Sus cartas nos muestran a una persona cuya bondad innata no puede eludir los sentimientos contrapuestos con que se construye el mundo que nos rodea. Es en su capacidad de construir a partir de aquí, en su fidelidad a un pensamiento en el que cree, en su integridad moral en suma, en lo que cabe ver una excepcionalidad que se hace difícil negarle.

En palabras del poeta, su escritura no tiene sentido si no logra convertirse en "*razón práctica para el hombre*". En la trilogía última se acentúa esta idea hasta el punto de instalarlo en un estado de alerta contra "la traición del lenguaje" que dificulta seriamente su labor creadora. Los términos de esta "razón" quedan definidos en los primeros versos de *Signos del ser*: "*Proyecta en mí tu rostro: multitudes/-hombre a hombre- es el mío, y va curvando/y llama para ser tu rostro entero*". De nuevo un yo que se multiplica, que huye de su anclaje subjetivo, para dar fe de un desbordamiento que incluye a todos y cuyo soporte no es otro que un profundo sentimiento de comunión universal. La despersonalización obsesiva de su palabra, llega a su punto extremo ahora: mis ojos son los ojos que me observan, mi voz son las voces que me rodean. El proceso de disolución psíquica sigue presidido por un elemento estable, material: el cuerpo. En él, cada vez más consciente de su responsabilidad, continúan cruzándose el yo y el nosotros, interior y exterior, lo uno y lo cambiante. Espectador de sí mismo, el poeta lo anima a prepararse para su misión salvadora:

*"¿Qué has hallado?  
¿Algo que no sea tuyo en permanencia?  
Tira tu daga. Tira tus sentidos.  
Dentro de ti te engendra lo que has dado,  
fue tuyo y siempre es acción continua"*

Su cuerpo -lo supo ver Rejano- "*se convierte así, dentro de las murallas de su ensimismamiento, en altísima caja de resonancia de un mundo del que parece alejado y del que no obstante es su más sensible intérprete*"<sup>[4]</sup>.

Tras el seguimiento de fuentes que hicimos en el capítulo anterior, no cabe engañarse en cuanto a la aparente arreferencialidad que encontramos en sus palabras. El continuo parpadeo semiótico de los textos traduce esas intermitencias reflexivas ("*cierro mis ojos: cierro un libro*") que luchan por aferrarse a significaciones huidizas, por arrancar al ser del ocultamiento en que está alojado. Ser significaba para los griegos -lo leíamos páginas antes- estado de presencia, y es ese estado el que se persigue aquí. Pero más que la presencia conseguida, a la manera que veíamos en *Circuncisión del sueño*, lo que encontramos en el libro es una poética de la **aparición**; una reflexión sobre el tema central que le ocupa en sus últimos años: la transfiguración de lo invisible (título que asignó en primer lugar al libro). Los límites del lenguaje poético, en el punto de acceso en que se coloca ante el lector, constituyen la preocupación principal: "*Me preparo a nacer en un lenguaje/que se extraña de mí*". La "violencia" que según el texto heideggeriano ejerce el acto creativo, está presente aquí. Es el signo como espacio perceptivo, como lugar de reunión y sustracción, lo que se investiga (**Apéndice. Apartado XI.8**). El signo entendido en su materialidad: el libro que lee, la hoja de papel sobre la que escribe. El espacio de la creación queda definido en tres grados: mirada perceptiva, reflexión, escritura; que no se suceden, sino que se funden y complementan. El resultado es, ante todo, un cuerpo convertido ya él mismo en cruce de señales: "*Un índice y otro y otro/me señalan. Soy el centro/de un cuerpo que desconozco*".

Dionisio Cañas (1981: 162-168) supo señalar el carácter innovador del libro que nos ocupa, valorando sobre todo la radicalidad en cuanto a los planteamientos lingüísticos y expresivos que encuentra en él. Resaltaba en este sentido su excepcionalidad dentro de la poesía española contemporánea y la sintonía del escritor con el pensamiento occidental y sus corrientes críticas más innovadoras. Advertía también el violento *tour de force* que, sobre los códigos poéticos "admisibles", ejercía su salto cualitativo. Lo que equivalía a reconocer la lucha con el silencio en que se gesta todo su ejercicio último: "*El poeta se sabe la palabra de un lenguaje total que es el mundo, la vida que no cesa. Ser el signo fugaz, el garabato de esa máquina universal que es la existencia -que no se esfuma con nosotros, sino en nosotros, pero que ajena a nuestra muerte sigue en los demás- también implica un desasosiego*". Menos convincente, a nuestro entender, resulta la conexión que establece entre la novedad que suponía este lenguaje en el ámbito de nuestra poesía y los autores que cita de la segunda promoción española de posguerra. Fuera de Valente -uno

de los allí citados y al que cabría añadir quizás dos o tres nombres más- la experiencia de libros como este apenas ha sido aprovechada entre nosotros. Por el contrario, cabe decir, que en las últimas décadas hemos venido asistiendo a la progresiva neutralización de esa línea. La fuerte carga crítica que conllevaba su compromiso con la escritura tampoco parece constituir hoy un valor en alza.

El escritor trata de abrirse camino destruyendo unos materiales obsoletos que no le sirven, que bloquean el paso a la idea de comunicación que le interesa. El "hábito" que arroja de sí (poemas XIV y XXXV, Primer y Segundo Libro, respectivamente) es el de un lenguaje, el de un pensamiento, que han dejado de resultar útiles. En medio de este tremendo ejercicio de desintegración del lenguaje, que pone en peligro el propio acto de escribir ("*quiero hablar/y no puedo! [...] El silencio/es ya mi nombre*"), llama la atención el enorme esfuerzo de compensación constructiva al que asistimos. Reflexión teórica y concentración son los dos pilares que apuntalan su intento, que no es otro que el deseo de borrar la distinción entre palabra y acto. La escritura llega a ser para él esa categoría primordial señalada por Harold Bloom (1992): "un habla anterior a todos los rastros del habla". El tono narrativo, ausente en otros libros, le sirve para ir definiendo una búsqueda que aparece y desaparece con la misma fugacidad de lo real: "*Me preguntan. '¿Y aquel árbol?'/Nada sé. ¡Tan profundo! ¡Tan profundo!... [...] Se abre un rumor... Caigo hacia mí. (Me oculto)*". Lenguaje es libertad, y, como ella, alternancia continua de vacío y plenitud. El lago, el hueso de un fruto, la colmena, el venado que se acerca, la luz de una pantalla, la nube, el muchacho que nada, una bandada de pájaros, el día como fuerza anunciadora..., son señales (el símbolo deja de ser concepto para asumir la carga material que implica esta palabra) de esa potencialidad<sup>[5]</sup>.

Sigue habiendo en estos textos muchas referencias a la naturaleza, a lo que capta en sus paseos cotidianos, pero todo se reelabora en la meditación privada, en el ámbito de lo doméstico. Son en gran medida poemas de interior. La ventana actúa con frecuencia de "foco" desde el que se observa el exterior, quedando convertida la habitación en verdadera cámara oscura, centro de negativos fotográficos. La palabra se gesta en un **punto intermedio** de revelado, entre vigilia y sueño. Sin embargo este último, motor central de toda su obra, adquiere aquí una definición mucho mayor que en estadios anteriores. El sueño ha dejado de ser ensoñación para convertirse en sede del proceso perceptivo, en



activo centro de conciencia: "*¿Soy quietud? ¡No! ¡Lo sé! Soy el lenguaje [...] /interno, que va y viene/dando su relación completa en signos*". La realidad se impone a la idealidad del sueño, de la escritura. La palabra poética implica el despertar al ser, al sentido esencial de lo humano. Si algunos han creído ver dudas en Heidegger, en cuanto al compromiso que este despertar supone, en Prados está bien claro: es la necesidad de entrega hacia los demás, hacia el otro, lo que mueve su palabra; su biografía es un testimonio concluyente. El "estar fuera de sí" ante el que nos coloca Prados surge de una imperiosa necesidad moral frente al prójimo; supone colocarse "fuera de su lugar", desposeerse, para ceder lo propio a los demás. Es en este sentido en el que podemos considerar su poesía como espacio de aparición de la trascendencia<sup>[6]</sup>.

Emmanuel Lévinas (1993), en sus perspicaces comentarios a la obra de Heidegger, abre importantes vías para penetrar en el pensamiento poético que nos ocupa. Se pregunta si el lenguaje no está fundado en una relación anterior al conocimiento, del que constituiría su razón última.

*"Nuestra relación con otro -dice- consiste ciertamente en querer comprenderle, pero esta relación desborda la comprensión. No solamente porque el conocimiento del otro exige, además de curiosidad, simpatía o amor, maneras de ser distintas de la contemplación impasible, sino porque, en nuestra relación con otro, él no nos afecta a partir de un concepto. Es ente y cuenta como tal [...] El otro no es primero objeto de comprensión y después interlocutor. Las dos relaciones se confunden. En otras palabras, la invocación del otro es inseparable de su comprensión [...] Se trata de entender la función del lenguaje no como subordinada a la conciencia que tenemos de la presencia de otro, de su proximidad o de la comunidad con él, sino como condición de esa «toma de conciencia» [...] Este vínculo con otro que no se reduce a la representación del otro sino a su invocación, es lo que llamamos **religión**" (pp. 16-19)*

No es al ser universal a quien se apela, sino a su particularidad. "*El ente es el hombre, y sólo en cuanto prójimo es el hombre accesible, sólo en cuanto rostro [...] Darse es significar a partir de aquello que no se es*" (20). "*Pues si el rostro es el cara-a-cara mismo, la*

*proximidad que interrumpe la serie, ello sucede en cuanto procede enigmáticamente del Infinito y de su pasado inmemorial, y porque esta alianza entre la pobreza del rostro y el Infinito se inscribe en la fuerza con la cual el prójimo se impone a mi responsabilidad"* (75).

A lo que después añade:

*"Más allá del en-sí y del para-sí de lo desvelado está la desnudez del hombre [...], una desnudez que exclama su carácter de extraña al mundo, su soledad, la muerte disimulada en su ser [...]; la desnudez humana me interpela -interpela al yo que soy-, me interpela en su debilidad desprotegida, e indefensa de desnudez; pero me interpela también con una extraña autoridad imperativa y desarmada, palabra de Dios y verbo del rostro humano. Rostro, lenguaje anterior a las palabras, lenguaje original del rostro humano despojado de la compostura que le aportan los nombres propios, los títulos y géneros del mundo. Lenguaje original, llamada, ruego y, precisamente en cuanto tal, miseria del en-sí del ser, mendicidad pero también imperativo que me obliga a responder del prójimo [...]; mensaje de la difícil santidad, del sacrificio; origen del valor y del bien [...] Lenguaje de lo no dicho... ¡Escritura! [...] Teología que no proviene de especulación alguna acerca del más allá de los trasmundos, que no proviene de ningún saber que trascienda el saber. Fenomenología del rostro: ascensión necesaria a Dios que permite reconocer o rechazar esa voz que [...] habla a los niños o a la infancia de cada uno de nosotros"* (266-267)

Toca también, aunque de pasada, el tema de la sexualidad: *"La exigencia de lo que llamo responsabilidad respecto de otro o amor sin concupiscencia no puede el yo encontrarla más que en sí mismo [...] Carece originariamente de reciprocidad, pues la reciprocidad amenazaría su carácter gratuito, su gracia o su caridad incondicional"* (276).

No sabemos si el poeta llegó a leer alguno de los ensayos de Lévinas -lo que no resulta raro, dado que los primeros datan de los años 40- pero a buen seguro que, de ser así, se hubiera reconocido en ellos. Es el concepto de ética «como filosofía primera», que

en Lévinas surge como respuesta al anonimato en que se mantiene el ser en el pensamiento heideggeriano, el que despliega ampliamente ante nosotros la poesía de Prados. La idea leviniana de *huella*, entendida como lo infinito -la voz sucesiva del Otro- marca el fondo religioso de una palabra poética que otorga supremacía al concepto de **compasión** sobre el de comprensión ("*da lo que tienes, sé lo que has reunido*", dice en uno de los poemas). Más allá de lo conseguido en la escritura, su palabra espera siempre a alguien a quien se desconoce (poema IX, Libro Tercero), el blanco de la página nueva en la que reside la voz callada de ese "*numeroso ejército que camina*" (poema XLIII, Libro Segundo). La idea de exilio esencial, que ya subrayábamos a propósito de su llegada a México, queda compensada en estos poemas por ese "pueblo iluminado" que admira entre las ruinas de su propio yo (poema XL, Libro Segundo). La afirmación en el destierro (poemas VIII y XXXVIII, Libro Segundo) se hace aquí afirmación de la totalidad conseguida:

*"Ir o volver o estar como en destierro,  
no es huir ni ampararse empobrecido [...]  
Permaneces allí y aquí completo:  
vives total creación en tu riqueza"*

Unido a las ideas de expulsión, proscripción o confinamiento, el **destierro** es ya un símbolo que imbrica tanto el nivel social como el privado. Léanse los poemas XXIX y XXIII (Libro Segundo), este último cifrado bajo las siglas del personaje a quien se dedica ("*A M. X. desterrado en su tierra. San Cristóbal de las Casas. Chiapas-México*").<sup>[7]</sup>

A quien sí leyó en estos años fue a una autora cuya biografía y pensamiento presentan muchos puntos de contacto con el suyo. Nos referimos a Simone Weill, considerada por Gide como "*la escritora espiritual más verdadera de este siglo*". Dos de sus obras centrales, *Attente de Dieu* (Paris, La Colombe, 1952) y *La gravedad y la gracia* (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1953) figuran en su biblioteca. Tenemos, además, motivos para pensar que el poeta la había conocido personalmente años antes. Como veremos, Simone Weill viene a España durante la guerra a luchar en favor de la República. Sabemos de su encuentro con María Zambrano. José Ángel Valente (1971: 240-241) da la noticia en estos términos:

*"En España, en el Madrid asediado de la guerra civil, María Zambrano encontró a Simone Weill. No podría decir en qué lugar, pues me es más fiel la memoria a la sustancia que al detalle de lo que he oído contar. Ambas mujeres estaban frente a frente. Alguien acudió con una concisa, soberanamente expresiva, fórmula de presentación. «La discípula de Ortega», dijo, refiriéndose a una. «La discípula de Alain», señalando a la otra. Qué lejos en las dos [...] estaba ya entonces, estuvo después, la relación de discípulado de todo lo que no fuese caminar hacia su propia verdad"*

La escritora llega a España en agosto de 1936 y permanece en el país dos meses. A finales de ese mismo mes Prados abandona Málaga y poco después se integra en la redacción de *Hora de España* donde comienza su larga amistad con María Zambrano. Es pues a través de ésta como tuvo oportunidad de conocerla en el otoño de ese año. Es posible que leyera también entonces algunos de sus ensayos sobre la libertad y la opresión social.

Simone Weill (1904-1943) había nacido en París, en el seno de una rica familia judía. Su constitución enfermiza hace que se familiarice desde muy joven con la idea de sufrimiento personal. Dotada de una brillante y precoz inteligencia, cursa estudios de filosofía (alumna de Alain y de la Escuela Normal Superior), y se apasiona por el pensamiento griego, a la vez -añade uno de sus biógrafos- que por el sindicalismo revolucionario. Interesada en despojar al marxismo de sus aspectos dogmáticos, establece pronto un síntesis entre la carga revolucionaria que comportaba este y un cristianismo platónico que subraya la condición absoluta de Dios. La depresión económica que atraviesa el país, le decide a abandonar su plaza de profesora de filosofía, cede su sueldo a un círculo de estudios (reservándose para vivir cinco francos diarios, subsidio de los obreros sin trabajo de la ciudad), y comienza una activa labor sindicalista. Tras descubrir que la política de izquierdas no se mantenía fiel a los ideales que la inspiraban, entra a trabajar como obrera en la Renault y otras empresas. Renuncia a los privilegios inherentes a su condición intelectual y se orienta hacia una solución esencialmente personalista y moral del problema social. Según confiesa (*La condition ouvrière*, 1951, y *Opression et liberté*, 1955), desde la infancia sentía por instinto que la miseria sólo puede conocerse de verdad a través de una experiencia participativa que implique a la vida entera.

En 1936 viene a España a luchar con los anarquistas en el frente de guerra. Los meses que permanece en el país -que tiene que abandonar tras un accidente- suponen una experiencia que le hace meditar sobre cómo, por encima de las ideologías, el hombre, reducido al estado de anonimato, es aplastado por la máquina social o guerrera. La búsqueda de la salvación parece estar más allá de la política. Tras un viaje a Asís la fe hace que se reconozca en la figura de Cristo. La Biblia se convierte en su libro de cabecera, aunque mantiene su absoluta reserva ante la Iglesia, en tanto que organización social. En la Francia ocupada colabora activamente en la resistencia, entendiendo su trabajo como una labor de entrega personal, que le hace enviar a la gente pobre sus cupones de racionamiento. Tiene, finalmente, que refugiarse en América con su familia. A partir de los años 50 comienza a publicar sus reflexiones sobre las relaciones entre política y cuestión religiosa. Su amplio concepto de la espiritualidad (comienza a interesarse por el catarismo y las doctrinas gnósticas) evoluciona hacia una idea en la que se integran todas las creencias religiosas de la humanidad, con especial presencia de la tradición griega. Religiones místicas, platonismo, profecía bíblica..., quedan incluidas en una visión que trata de resaltar ante todo la trascendencia de Dios. Los hábitos de extrema pobreza voluntaria quebrantan su salud, y muere cuando su pensamiento se hallaba en plena evolución. Contradictorio, sorprendente, a medio camino entre la santidad laica y la más desgarrada humanidad, la iluminación en que se mueve su pensamiento ha despertado un interés creciente en los últimos años. Su cristianismo, que rechaza el dogma representado por la iglesia institucional, y que se nos presenta lleno de elementos ascéticos y heterodoxos, mereció en su momento aprobaciones y rechazos.

Charles Moeller (1964) la condena abiertamente en 1953, atacando su obra desde una intransigente visión de la ortodoxia cristiana que incomprende la búsqueda de sentido que comportaba su obra. A pesar de la censura sumaria, *avant la lettre*, que ejerce sobre ella, en la que quiere ver una víctima del gnosticismo (p. 313 y ss.) y la figura de una mujer "*devorada por su inteligencia*" (330), el capítulo, lleno de información, que le dedica nos abre a una biografía y a una concepción del cristianismo muy próximas a Prados<sup>[8]</sup>. Por ser fuente próxima al poeta, merecen citarse algunos datos que suministra el breve ensayo que Ramón Xirau (1992: 83-101) dedica a la escritora. Lleva a cabo allí un análisis de la relación que ella establece entre el pensamiento griego y su concepto de fe cristiana. Entre las adaptaciones de obras clásicas que hace Weill para los obreros,

destaca su traducción y comentario de los fragmentos de Heráclito. Según la escritora está presente en ellos una idea de la "esperanza" que parece anunciar ya la voluntad cristiana, que "*conduce a lo que la misma Simone Weill llama 'mística'*". También los comentarios que hace a los diálogos platónicos vienen envueltos en la misma idea mediadora de anuncio de la fe. Al hacer del amor el centro de su creencia religiosa, "*lo que no acaba de admitir -señala Xirau- es la Iglesia misma, sobre todo porque, en muchos de sus aspectos, deja a un lado a los 'incrédulos' [...] que Simone Weill ve como miembros de una iglesia abierta a todos los hombres*". Esta "*fuentes griega*", que según el ensayista determina el cristianismo de Simone Weill, es la que marca también todo el pensamiento de Prados.

Aparte del evidente paralelismo biográfico, y del que puede establecerse entre determinados aspectos de sus respectivos pensamientos (sobre todo la tensión que en ambos suscita el problema alteridad/identidad), lo que une a ambos de forma decisiva es la manera de entender el comportamiento intelectual: la idea de que la forma de obrar no debe apartarse en absoluto del pensamiento que la inspira. La lectura que Prados hace de *Attente de Dieu*, verdadera autobiografía espiritual de la autora expresada a través de las cartas que dirige al dominico R. P. Perrin, se detiene en palabras con las que, sin duda se identifica<sup>[9]</sup>. La búsqueda de la verdad que la escritora cree encontrar en el cristianismo, duda ante el umbral de la iglesia establecida:

*"Mientras me represento concretamente y como una cosa que podría estar próxima el acto por el cual entraría en la Iglesia, ningún sentimiento me da más pena que el de separarme de la masa inmensa y desgraciada de los no creyentes. Tengo el deseo esencial, y creo poder decir la vocación, de pasar entre los hombres y los diferentes medios humanos confundiéndome con ellos, impregnándome de su mismo color [...] Pues si yo no los amo tal como son, no es a ellos a quien amo, y mi amor no es verdadero"* (p. 17; la traducción es nuestra)

*"Lo que me hace temer, es la Iglesia en tanto que factor social"* (21)

*"Me da miedo ese patriotismo de la Iglesia que existe en los medios católicos [...] Los santos han aprobado las cruzadas, la Inquisición. No puedo*

*dejar de considerar que se han equivocado. No puedo recusar la luz de la conciencia [...] Lo social es irreductiblemente el dominio del diablo. La carne empuja a decir yo y el diablo empuja a decir nosotros; o bien a decir, como los dictadores, yo con una significación colectiva [...] Esto parece entrar en contradicción con lo que os escribía sobre mi necesidad de fundirme con cualquier medio humano por el que paso, de disolverme en él; pero en realidad es el mismo pensamiento; disolverme no es formar parte, y la capacidad de fundirme en todos implica que no formo parte de ninguno de ellos" (23)*

*"Lo que llamo buen puerto, usted lo sabe, es la cruz. Si no puede serme dado un día merecer tener parte en la de Cristo, al menos en la del buen ladrón. De todos los seres otros que Cristo de los que trata el Evangelio, el buen ladrón es con mucho al que más envidio. Haber estado al lado de Cristo y en el mismo trance durante la crucifixión me parece un privilegio mucho más envidiable que el estar a su derecha en la gloria" (28)*

*"El cristianismo debe abarcar todas las vocaciones sin excepción, puesto que es católico. Por tanto la Iglesia también. Pero a mi manera de ver el cristianismo es católico de derecho y no de hecho" (43)*

En cuanto a *La gravedad y la gracia*, se trata de una colección de fragmentos que la autora confió a Gustave Thibon, autor de la amplia introducción que los precede. Estamos ante un verdadero tratado de mística, concebido a la luz de la contemporaneidad<sup>[10]</sup>. Su forma expresiva adelanta el impulso poético-religioso que encontramos en otros escritores posteriores. Su pensamiento parece girar en torno a una idea central: consentir en no ser nada para que Dios lo sea todo. Escogemos algunos de los fragmentos señalados por Prados:

*"Dios se agota a través del espesor infinito del tiempo y del espacio para alcanzar el alma y seducirla [...] Y cuando ella se convierte en algo íntegramente de él, la abandona. La deja completamente sola. Y ella a su vez, pero tanteando, debe atravesar el espacio, en busca de aquel que ama. Así*

*el alma rehace en sentido inverso el viaje que Dios hace hacia ella. Y esto es la cruz.*

*Somos lo que está más lejos de Dios, en el extremo límite fuera del cual es imposible volver a él. En nuestro ser, Dios está desgarrado. Somos la crucifixión de Dios. El amor de Dios por nosotros es pasión [...] El mutuo amor de Dios y el hombre es sufrimiento [...] Es mucho más fácil colocarnos en el lugar de un Dios creador que en el lugar de un Dios crucificado [...] Debemos atravesar -y Dios primero para venir hasta nosotros, porque él viene primero- el espesor infinito del tiempo y el espacio. En las relaciones de Dios y el hombre lo más grande es el amor. Es tan grande como la distancia que debe franquear" (pp. 146-147)*

Prados dibuja en la página un gráfico que traduce la visión espacio-temporal que da el texto.

*"El dolor es la voz totalmente exterior y esencial de la inocencia [...] Ser inocente es soportar el peso del universo entero" (p. 149; Prados anota al margen: "Adán antes de pecar")*

*"Quisiéramos que todo lo que tiene valor fuese eterno. Ahora bien, todo lo que tiene valor es producto de un encuentro, dura por ese encuentro, y cesa cuando lo que se había encontrado se separa. Este es el pensamiento central del budismo (pensamiento heraclíteo). Lleva directamente a Dios. La meditación sobre el azar que hizo que se encontraran mi padre y mi madre es aún más saludable que la de la muerte. ¿Hay una sola cosa en mí que no tenga origen en ese encuentro? Sólo Dios. Y aun mi pensamiento de Dios tiene origen en ese encuentro" (p. 166)*

Pensamientos como éste dejan una marca patente en *Río natural*, libro que Prados redacta entre 1950 y 1955. Poemas como "Luz de mi herencia" o "Corazón de mi historia" recrean el encuentro paterno en los mismos términos que leemos aquí.



*"Liberamos energía, pero sin cesar vuelve a adherirse. ¿Cómo liberarla íntegramente? Hay que desear que esto nos ocurra. Desearlo verdaderamente [...] En tal obra todo lo que llamo 'yo' debe ser pasivo. Únicamente la atención, esa atención tan plena que el yo desaparece, es lo que se me pide" (178-179)*

El carácter "metódico", cercano a ciertos procedimientos matemáticos, con el que Prados trata de concretar su intuición, también parece provenir de recomendaciones como estas dos últimas:

*"Puesto que hay un punto de eternidad en el alma, lo que debe hacerse es preservarlo, pues se acrecienta a sí mismo, como una semilla. Hay [...] que alimentarlo con la contemplación de los números, de las relaciones fijas y rigurosas"*

*"Método para comprender las imágenes, los símbolos, etc. No tratar de interpretarlos, sino mirarlos hasta que surja la luz. En general: método para ejercitar la inteligencia, que consiste en mirar. Aplicación de este método para la discriminación de lo real y lo ilusorio [...] La condición es que la atención sea una mirada y no una atadura" (pp. 180-181)*

Para S. Weill, la forma literaria está esencialmente determinada por la intención, y no por el "efecto" ocasional que pueda causar al lector. En el prólogo de esta última obra, Gustave Thibon recuerda algunas de sus palabras a propósito de la necesaria desnudez que debe acompañar a la idea de estilo:

*"El esfuerzo de expresión -me escribía- no se refiere sólo a la forma, sino al pensamiento y al ser interior íntegro. En tanto no se alcanza la desnudez en la expresión, el pensamiento no ha tocado, ni siquiera se ha aproximado, a la verdadera grandeza... La verdadera forma de escribir es escribir como se traduce. Cuando se traduce un texto escrito en una lengua extranjera, no se trata de agregar nada; por el contrario, se pone un escrúpulo*

*religioso en no agregar nada. Así hay que ensayar la traducción de un texto no escrito"*

En realidad el término "*attente*", sobre el que la autora hace girar su concepto de escritura, que implica tanto *espera* como *atención*, se convierte, como hemos ido viendo, en el punto esencial en que desemboca la poética de Prados. En el poeta, como en los textos que comentamos, el término está traspasado de una profunda necesidad espiritual. Trascendencia y sentido confluyen en la idea de comunicación que los dos reclaman.

## 6.2. CIENCIA Y POESÍA

*"Tres pasiones simples pero extremadamente poderosas han gobernado mi vida: el anhelo de amor, el deseo de saber y una compasión abrumadora ante el sufrimiento de la humanidad"*

B. Russell

En los últimos años se acentúa en Prados la preocupación que siempre había mostrado por el desarrollo de la ciencia. Parece como si en el espectacular avance que experimentan algunas de sus ramas abriera en su horizonte mental la posibilidad, el anuncio, de un hombre nuevo. Quisiera ver en ello un claro motivo de esperanza. Sanchis Banús (1979: 20) nos ha hablado también de la impresión que le causó el "*primer vuelo espacial*" llevado a cabo por Gagarín en 1961. La revolución que pone en marcha el relativismo einsteniano, que libra a la ciencia del hipotético sistema fijo "absoluto" en que se había mantenido la Física clásica, lo subyuga, sobre todo por la nueva visión que suponía en los terrenos de la óptica (propagación de la luz en el vacío), electromagnetismo, energía, gravitación, etc. No menos admiración debió despertar el lado humano de un hombre que escribía: "*Sin personalidades creadoras capaces de pensar y juzgar libremente, el desarrollo de la sociedad en sentido progresivo es tan poco imaginable como el desarrollo de la personalidad individual sin el auxilio vivificante de la verdad*" (Einstein, *El mundo como yo lo veo*). En una carta de 1959 Prados escribe: "*El sentido de religión se acerca más para mí a un Einstein cristiano que a un Breton comunista*". Como en el caso del científico alemán, el propio universo de su poesía parece traducir también una teoría cu-

yos alcances no pueden medirse aún en su toda su amplitud. El desplazamiento de la mirada, que trata de rehusar cualquier límite, de traspasar cualquier frontera para extenderse en el campo infinito de lo universal, se ejerce en él en paralelo al **des-centramiento** que lleva a cabo la ciencia contemporánea. Nombres como los de Whitehead y Russell, presentes en su última obra, pueden servirnos como punto de referencia de ese interés que comentamos<sup>[11]</sup>.

"*El suceso es la unidad de las cosas reales*". Esta frase de A. N. Whitehead aparece en uno de los múltiples esquemas o dibujos explicativos que Prados va haciendo surgir en paralelo a su poesía (P. Hernández, 1990: 188). No es la única vez que cita el nombre de este filósofo cuyas especulaciones, procedentes de la lógica y las matemáticas, desembocan en la filosofía y la metafísica. Quizás no sea ninguna casualidad tampoco el hecho de que su obra aparezca citada en múltiples ocasiones en *Razón de ser* de Juan Larrea. Prados debió conocer sus libros a partir de las traducciones que comienzan a hacerse en los años 40 y que se publican en editoriales sudamericanas: *Naturaleza y vida* (1941), *Modos de pensamiento* (1945), *La ciencia y el mundo moderno* (1949), *Proceso y realidad* (1956), *Los fines de la educación y otros ensayos* (1957), *El devenir de la religión* (1961). La reunificación que este pensamiento hace de filosofía, ciencia y poesía deja una huella profunda en su obra.

En su intento de superar la lógica tradicional, Whitehead desarrolla una teoría del conocimiento que tiene en cuenta tanto lo que llama la "prehensión" objetiva como la subjetiva. "*El término percibir -dice- es generalmente usado para significar una aprehensión cognoscitiva [...] Empleo el término 'prehensión' para significar la aprehensión no cognoscitiva; por él entiendo una aprehensión que puede ser cognoscitiva o no serlo*". Por este camino entra en el mundo de los «objetos eternos», de la metafísica. Pero se trata de una visión del cosmos que intenta sustituir la sustancia por un elemento dinámico, y el monismo substancialista por un pluralismo que evita las dificultades de los dualismos clásicos de la metafísica. Los elementos constitutivos de lo real son lo que llama «sucesos», que integran los aspectos subjetivo y objetivo en una unidad, sin sacrificar ninguno de los caracteres que corresponde a uno y otro. En último término su metafísica no es sino identificación de la realidad con la experiencia. Un intento de superar el lastre del idealismo subjetivo sin renunciar a muchas de sus conquistas. El filósofo, aplica también estas con-

cepciones al terreno de la religión y la pedagogía. Su concepto de la educación tendrá una gran influencia en América, viniendo a complementar la orientación, preferentemente científica e instrumental, de Dewey.

Abandonando toda concepción contemplativa de la naturaleza, Whitehead entiende por ideas las fuerzas operativas intelectuales implicadas en los procesos de modificación que se suceden en las diversas épocas. Las grandes ideas, que han contribuido a la transformación del mundo, nacen como sugerencias especulativas que se forman en la mente de un pequeño grupo particularmente dotado, y aunque no aparezcan como operantes de inmediato, permanecen como un patrimonio del que la humanidad puede adueñarse para dar vida a un periodo de rápida mutación. Para Whitehead fueron los poetas **románticos** los que abatieron con su capacidad intuitiva el mecanicismo inherente a las concepciones de Descartes y Newton. Gracias a ellos pudo producirse la *"escisión entre las intuiciones estéticas de la humanidad y la visión mecanicista de la ciencia"*. Como ellos supieron ver, las relaciones espacio-temporales son abstracciones de las relaciones que constituyen la trama misma de los sucesos que se producen en la naturaleza. *"Los poetas nos invitan a pensar que una filosofía de la naturaleza tiene que consagrarse por lo menos a la consideración de las cinco nociones siguientes: cambio, valor, objetos externos, duración, organismo y penetración mutua"* (*La ciencia y el mundo moderno*).

*Proceso y realidad* representa la tentativa de construir una cosmología completa. Para el autor, la abstracción en que se desenvuelve la teoría filosófica tiende a ocultar las activas conexiones que existen en el universo. La filosofía -dice- *"alcanza su principal objetivo haciendo la síntesis de la religión y la ciencia para conseguir una sola forma racional de pensamiento [...] Filosofar consiste en soldar la imaginación y el sentido común para costreñir al especialista a ampliar los límites de su imaginación"*. El universo se concibe como una totalidad dinámica cuyos varios elementos están vinculados entre sí como los órganos en nuestro cuerpo, es decir, cada uno de ellos encuentra en la vida del Todo su propia unidad, y a su vez es un centro orgánico de elementos inferiores. Según esto, las relaciones entre los elementos que componen el universo no son inanimadas, sino que resultan de **sensaciones emotivas**, vinculadas en una Unidad de índole espiritual. La resonancia mística es aquí evidente. La célebre frase que acuñara, repetida tantas veces después, según la cual la historia de la filosofía occidental no es otra cosa que una serie

de notas a pie de página de la filosofía de Platón, revela una referencia esencial en su pensamiento. Prados recoge con especial interés una visión del universo que valora sobre todo la emergencia creadora de la naturaleza, y que insistía en su capacidad de mutación, de transformación continua.

Muy relacionado con éste, al menos en sus orígenes, encontramos el pensamiento de otra figura a la que también prestó atención el poeta. Nos referimos a Bertrand Russell, coautor con el anterior de los *Principia mathematica* (1910). Las obras que de este escritor se conservan en su biblioteca giran en torno al análisis de las relaciones entre ciencia y religión, lenguaje y conocimiento, razón y fe. En ellas queda de manifiesto el esfuerzo que hace el ensayista por sacar de ciertas vías muertas al pensamiento contemporáneo. Quizás la característica más sobresaliente de estos textos sea la necesidad de superar la visión estática a que habían conducido idealismo y empirismo, a través de la nueva **síntesis** exigida por el desarrollo de la ciencia, pero también por su propia búsqueda de la verdad. Su análisis epistemológico pasa por varias etapas: del "logicismo" (integrar el conocimiento directo y el conocimiento descriptivo del objeto), al "monismo neutral" (lo físico y lo psíquico son dos caras de la misma realidad), y a la "teoría de la verificación" (un subjetivismo que se contrasta siempre en la experiencia de lo real).

El "atomismo lógico" de Russell, según el cual las diversas partes de la realidad deben ser puestas en comunicación, significaba ante todo un rechazo del monismo tradicional, apoyado en la creencia de que todas las proposiciones deben responder al esquema clásico sujeto-predicado. Es esta incidencia de su teoría en el lenguaje la que merecerá atención especial en la obra de Prados. El poeta debió sentirse también muy próximo a la conexión entre ética y libertad que reclama su pensamiento. Compartió igualmente su preocupación por el bienestar de los seres humanos, para lo que no basta -según afirmó- sólo la ciencia sino también la educación, el arte, el amor y el respeto recíprocos. Aunque las opiniones sociales y políticas de Russell estuvieron acompañadas con frecuencia de un fuerte radicalismo, no ignoraron la crisis en que comienza a debatirse la fe progresista tras el nuevo orden surgido de la segunda guerra. Prados leyó con interés una propuesta que propugnaba la necesaria mediación entre realismo y utopía para hacer frente a los problemas sociales del mundo contemporáneo.

La obra de Russell daba testimonio de la profunda inestabilidad en que se mueve el horizonte científico tras formulaciones como la de la relatividad, la mecánica ondulatoria o el principio de la indeterminación de C. W. Heisenberg. En alguno de sus ensayos leemos (Russell, 1971: 81): *"Pienso que el mundo externo puede ser una ilusión; pero si existe se compone de acontecimientos cortos, pequeños y casuales. El orden, la unidad y la continuidad son invenciones humanas, como lo son los catálogos y las enciclopedias"*. A la vez que asume la idea de discontinuidad, lamenta la pérdida que supone en la conciencia científica, escéptica ya ante el sentido de una búsqueda que había venido presentándose como progresista. Advierte también del peligro que acecha a una sociedad incapaz de controlar sus propios conocimientos científicos y técnicos. *"Para que una civilización científica sea una buena civilización, es necesario que el aumento de conocimiento vaya acompañado de un aumento de sabiduría. Entiendo por sabiduría una concepción justa de los fines de la vida. Esto es algo que la ciencia por sí misma no proporciona"* (ib., p. 9).

### 6.3. LA RELACIÓN CON MARÍA ZAMBRANO

*"¿Para qué los poetas en tiempos de miseria?"*

Hölderlin

*"La cultura moderna todavía liberal romántica, heredera de la gran tradición cultural greco-cristiana, ha terminado ya... Ha fracasado y su fracaso es nuestro dolor, porque al fin hemos crecido en ella. Hoy se siente el hombre que nació en esta cultura exasperado, hambriento y más desnudo que nunca ha estado hombre alguno [...] Todo intelectual que aún lo sea, es decir, que tenga cierta conciencia del papel de la razón en la vida, se ha sentido más que nadie tal vez desamparado, sin antiguas prerrogativas, en plena calle. En medio de ella, en medio de la lucha en campo abierto, entre las tinieblas del porvenir y sin el prestigio del pasado, es como ha de nacer y como está naciendo la nueva razón"<sup>[12]</sup>*

La autora de estas palabras, María Zambrano, parece estar evocando aquí la imagen final de Emilio Prados; una imagen (figura y pensamiento) que no se borrará de su recuerdo desde que se conocieran en los últimos años de la guerra civil española. Fue a raíz de las conversaciones mantenidas diariamente en la redacción de *Hora de España*, y después, en 1938, durante la estancia de ambos en Barcelona, en unión ahora de Antonio Machado, cuando se fue forjando una amistad que el tiempo no haría sino consolidar. Símbolo de esta relación, que perduraría por encima de los avatares en que el destino fue colocando a ambos, es el retrato del poeta que la acompañó siempre sobre su mesa de trabajo.

Así evocaba María Zambrano (1974: XIX), muchos años más tarde, este primer encuentro. A su casa solían ir los colaboradores de la citada revista, entre ellos a diario Emilio Prados.

*"Debíamos escuchar más intensamente el silencio que nuestras palabras. Y el silencio confería a las palabras calidad de lámpara que se enciende en lo oscuro al modo de luces votivas, de leve llama que se extingue y se reenciende en lo más recóndito de lo oscuro. Como en una tumba abierta en las entrañas de la tierra y en las del cielo al par. Y en algo se sentía que éramos al modo de una hermandad. Venía desde la tarde, y aún desde la mañana, Emilio Prados en la hermandad entera en que vino a dar amistad que nos unía. Traía sus poemas escritos durante la noche que iban formando un libro *Constante amigo*. Solíamos bajar a dar un paseo por la Plaza ancha y redonda al pie de mi casa, a la que dábamos vueltas en torno al centro que a veces recogía alguna claridad del cielo. Hablábamos del hacerse de *Hora de España*, si era necesario, o si surgía, entre otras cosas, y entre silencios. Así por ejemplo, ya que en estos últimos anocheceres se repetía el dar vueltas alrededor del centro apenas visible: «Pues, yo -decía- si me preguntan si creo en Dios tengo que responder como San Agustín acerca del tiempo: 'si me lo preguntan no lo sé, si no me lo preguntan lo sé'. Sí eso me pasa. Sí, pero, ¿te acuerdas de ese himno, el único hermoso de la liturgia de los tiempo modernos?. Es el Himno eucarístico, decía: 'Dios está aquí', sí, eso decía, y luego es así, el final, ese es el final: 'Amor por siempre a ti, Dios del Amor'»"*

¿No hay un eco de esta conversación en "Corpus en Florencia", el relato que María Zambrano publicara muchos años después?<sup>[13]</sup>.

Tras breves entrevistas durante el corto exilio mexicano de la escritora, que dictó en 1939 un curso de filosofía en la Universidad de Michoacán, volverían a encontrarse en 1949. En ese año, María Zambrano y su hermana Araceli pasan seis meses en México y visitan con frecuencia a Prados. No tendrán oportunidad de volver a verse. Se inicia ahora una relación epistolar que irá dejando testimonio de los profundos lazos, intelectuales y afectivos, que unen al mundo de ambos. En México, Prados sigue la evolución del pensamiento de María Zambrano a través de sus colaboraciones en revistas como *Taller*, *Luminar*, *Rueca*, *El Hijo Pródigo*, *Cuadernos Americanos*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Revista de la Universidad Veracruzana*, y otras. Aparecen también allí algunas de sus obras más importantes: *Pensamiento y poesía en la vida española* (La Casa de España, 1939), *Filosofía y poesía* (Universidad de Morelia, 1939) y *El hombre y lo divino* (FCE, 1955). La escritora lee, a su vez, con atención la obra que Prados va escribiendo a lo largo de esos años. Inspiradas por el mismo raptó poético, movidas por el mismo afán de lucidez y conocimiento interior, hay un punto en que su reflexión parece quedar fundida en una sola voz. Una voz que nace del silencio, de la soledad, de la privación, pero que viene a convertirse en memoria de lo esencial, de todo lo que los acontecimientos externos no pudieron arrebatarles. La decepción histórica que supuso el final de la guerra española hará que sus respectivas obras se abran a la trascendencia, a la búsqueda de un sentido que tanto ese acontecimiento como la subsiguiente guerra europea parecen amenazar de forma decisiva.

En uno y otro, poesía y pensamiento perciben desde la tradición española la gran crisis de la cultura contemporánea. Su larga meditación, nacida entre las ruinas de un mundo en extinción, tiene más de apertura, de anuncio de nuevas expectativas, que de testimonio finalista. Constituye, ante todo, un "despertar", una esperanzada visión de lo humano. Si su experiencia vital y su pensamiento nacen de un fondo religioso común, sus escrituras divergen en cuanto a las diferente forma expresiva en que cada uno se instala. Filosofía y poesía muestran aquí sus diferencias. El tono de serenidad en que María Zambrano sitúa su palabra, encaminada a allanar el camino para el advenimiento que anuncia, el orden de su discurso que traduce su riqueza poética y conceptual tras haber sufrido un



riguroso control, necesita distanciarse (aunque se sienta terriblemente atraída por él) del oscuro magma, siempre en ebullición, ante el que nos sitúa la palabra compulsiva de Prados. En la poesía de este existe la conciencia constante de que el grado de transparencia intelectual al que se aspira, se obtiene a costa de sacrificar cierta ganga, ciertas adherencias en las que habita la "emoción" última de lo que se desea transmitir. Materia sin solidificar, o mineral libre ya de impurezas, su palabra parece surgir de una primera duda ya superada, disipada, por la fluidez de pensamiento que caracteriza a María Zambrano. La vacilación, la incertidumbre, la retracción ante lo inexpresable, serán amenazas que acompañen a su idea de la creación. No obstante ambos discursos provienen de un único filón, habitan un mismo ámbito, y en el fondo comparten el mismo conflicto. Las clarificadoras palabras que la escritora dedicara al poeta, nos hacen ver qué punto ella se siente partícipe de estas dudas, y cómo la aparente oposición de la que hablamos actuó siempre en términos de complementariedad mutua.

Hemos localizado parte de la correspondencia de Prados a María Zambrano<sup>[14]</sup> (**Apéndice. Apartado II**). Por desgracia el escaso número de cartas que hemos podido reunir, siete en total, da una visión muy parcial de lo que debió ser un contacto mantenido a lo largo de más de dos décadas. Hay pistas para imaginar (el contenido mismo de estas cartas, la atención creciente que la escritora presta a su poesía) que fue así. Suponemos que la relación epistolar entre ellos, iniciada seguramente en años anteriores, se acrecentó a partir de la larga estancia de María Zambrano en México durante 1949<sup>[15]</sup>. A pesar de ello, las ideas expresadas en las cartas que hemos podido leer, nos permiten captar algunos aspectos importantes de la relación que mantuvieron: el profundo sentimiento de fraternidad que los une, la similitud de puntos de vista en cuanto a diversos aspectos de la creación y el pensamiento, y la absoluta confianza que deposita el escritor en el juicio de alguien a quien considera receptor idóneo de su mensaje poético. La correspondencia que manejamos abarca un periodo de tres años, de 1958 a 1960. Aunque dos de las cartas están sin fechar corresponden con seguridad también a ese momento. Fueron enviadas a Roma, ciudad donde la escritora vivió entre 1953 y 1964.

Prados habla en sus cartas de los últimos libros que ha publicado, de la impresión que han ido dejando en él. Su razonamiento nos pone de nuevo ante la exigencia ineludible, casi nunca cumplida, según dice, de la que nace su palabra: entregarse a los demás

sin traicionar la emoción que conlleva, lograr que la comunicación poética se convierta en acto único de amor. *"La suficiencia de la poesía consiste -dice Eduardo Nicol, 1990: 122-124- en que el acto de dar constituye su propio fin [...] El amor es la razón suficiente del ser de la poesía"*. El intento no es fácil, pero no otro es el afán que lo conduce a escribir. Las inculpaciones a sí mismo son frecuentes en estas páginas. Parece hacer referencia a *Río natural* cuando dice: *"Ahora creo que no debiera haberlo publicado, pues hay en él algo incompleto que podía haber terminado. No sé si aún lo haré. El que tú en él hayas visto lo que no te atreves a decirme de ti misma, me consuela. Y el que lo unas a ti, más"*. En cuanto a *Circuncisión del sueño*, tampoco siente que haya sido entendido en su verdad. *"Aquí, salvo un grupo muy pequeño de gente joven, nadie lo ha recibido bien. Creo que tengo yo la culpa. Debiera haberle dado una forma, quizás de unidad más clara, que no desviara la atención [...] hacia otros extremos. Pero... ¡así la vi!; Qué puedo yo hacer! Y quise que fuera así, no para desviar, al contrario, para que pudiera sentirse en lo diverso la unidad total [...] de que me hablas en tu carta"*. Las precisiones son interesantes, porque ponen de manifiesto hasta qué punto la idea de rapto, presente aquí como soporte primero de la escritura, contrasta, y queda matizada por el esfuerzo personal que el poeta se exige a sí mismo. Inspiración y técnica quedan implicadas por igual en un proceso creativo, en el que *"la forma está impuesta por aquello que vivo"* (carta a Sanchis Banús, 13-X-1958).

Hace referencia también, y sobre todo, a las distintas partes que compondrán el libro en que se ocupa en esos años, *La piedra escrita*. *"Quiero hablarte -dice- otro día de ese libro. Lo hago temblando y sé que es lo último que voy a escribir"*. Aclara aquí que una de las secciones del mismo, "Jardín en medio", está dedicada, *"como respuesta"*, a Jorge Guillén. Se trata quizás de corresponder a las palabras que este le había enviado poco antes: *"Nada se parece a tu poesía, la más singular y por eso la más difícil entre las creadas por nuestra generación"* (reproducidas en la misma carta). Finalizada su labor, vuelve a sentir el vacío que sucede siempre a la escritura una vez cumplida:

*"Terminé mi libro [...] Y es posible que ello sea la causa de todo lo que me ocurre. Me siento adolorido, inútil y sin peso, ni hueco en donde estar vivo. Huyó entonces para afuera y todavía tira de mí la letra y la responsabilidad de darla [...] Todos me quieren, o lo dicen, pero ¿qué? No es eso."*

*Tengo necesidad de acción inmediata y común. El mundo nos necesita hoy más que nunca [...] Es la gota última, oscura, ignorada y desatendida de su busca, la que nos está llamando a gritos"*

Las cartas dejan también muy claro el papel de intermediaria, de consejera, que tiene María Zambrano en este proceso. Depositaria de la verdad que busca el poeta, el tono confidencial no tiene reparo en manifestarse: "*Ya tenía ganas de volar, volar [...] y, como 'por todas partes se va a Roma', llegar a verte yo y que me sintieras en la encarnación del aire en que te mueves*". Y en otro momento: "*Presiento que 'donde sea' vamos a estar juntos, sobre la tierra alguna vez*". La comprensión que se establece entre los dos evoluciona en una misma hermandad de pensamiento, en un sentido igual de la soledad creadora. "*En este cuartito, solo, pude leer y releer tus palabras, muchas de ellas, como allí en Barcelona, anticipándose a las mías. Y tan junto me veo que aun estando viejo, enfermo y fracasado (porque yo también siento como tú que sólo dejo fragmentos, trozos al aire de mi pensamiento errático) [...] comprendo que ya estamos presentes. ¿No me sientes ahí? Yo toco el aire y te llego a tocar a ti. Abro los ojos y tengo tu palabra, la de tu carta y la de tus libros*". El Dios en que creen ambos, confiesa, es un Dios que necesita darse, alimentarse en lo humano colectivo.

*"Por eso nos parece que algo debemos y nos sentimos con la responsabilidad total de la vida que llevamos dentro y fuera -detrás y delante- de nosotros. Ese momento, que es amor, nunca lo comprendemos, hasta que pasa [...] Pero cuando, como hoy yo, se entiende, ¡qué alegría! [...] En la calle, en el jardín, en el 'camió'n' que tomas para alejarte, vas encontrando poco a poco lleno el 'huequito' [...] Te haces cruz interior [...] Así salí esta mañana [...] Volví fecundo, encarnado en la encarnación de que hablas [...] Vi tu carta y pensé: María me entiende. Estaba en lo que he visto, en lo que me faltaba y en lo que no había llegado aún a mi conciencia. Por eso te escribo [...] Estamos, lo adivino, en un punto mismo que hay que salvar. ¿Con poesía? ¿Con filosofía? [...] Tal vez con la fusión total irremediable de las dos, humildemente. Es el momento de 'tirar la casa por la ventana'. Fuera está Dios que es nuestra única casa"*

La identificación llega a extremos de verdadera exaltación amorosa:

*"Mi queridísima María: Desde que recibí tu última carta estoy fuera de mí, cerca de ti, y no quiero mover esto que ha quedado [...] De ninguno de los dos y de los dos es lo que tienes y se mueve entre tus dedos temblorosos. Tu palabra brota para darme. La mía igual. Tú la recoges -mi palabra- y te arrojas al fondo de ella -de mí- para salir purísima. Quiera Dios que vuelvas, como paloma blanca -Istar de lo profundo oscuro- y entregues húmeda del agua de la vida, como en lágrimas, la luz que quise dar"<sup>[16]</sup>*

Otras veces le da fuerzas, igual que hace ella, para a que prosiga su trabajo, por encima de eventuales desánimos: *"Dime cómo van tus cosas. No te dejes dominar por la desesperanza, María ¡Ese es tu defecto! ¡Sí! ¡De verdad! Y con la desesperanza... nos dejas a los demás esperando tus trabajos que tanto necesitamos"*

Para comprobar a fondo lo que estas palabras tienen de reciprocidad, se haría necesario conocer las que le envía María Zambrano. Entre los papeles del poeta encontramos una breve, pero sustanciosa, muestra de una de sus respuestas. Se trata de una postal en la se reproduce el cuadro de Ribera "El sueño de Jacob". Está fechada en Roma, el 25 de diciembre de 1958. Entre otras cosas dice: *"Te mando esta imagen para que te acompañe [...] Mira todo lo que hay en ella: [...] esa luz que sólo se ve en sueños; la de algunos de tus poemas. La luz que siempre ha rondado, circuncidada, tu sueño de niño, de hombre"*. Comentando algunos de los poemas que Prados suele mandarle en sus cartas, le anima a seguir, a vencer los frecuentes estados de postración en que cae, a dejarse llevar por la voz de esos *"fragmentos [que] anuncian un todo y son ya un todo"*. La figura de Jacob, que Ribera sabe envolver en una profunda atmósfera de misterio y sobria espiritualidad, se convierte para María Zambrano en perfecta representación de la poesía de su amigo. Es a la vez una imagen acabada del sueño creador en el que ella indaga. George Steiner (1991: 249) señala cómo la lucha entre Jacob y el ángel, es ante todo un emblema central de lo poético. Por lo demás, no era casual la elección de esta imagen, que el pintor español descargó de los elementos etéreos que le asignaba la iconografía anterior. La ensoñación del personaje, que parece querer ascender, escapar del mundo, contrasta con la gravedad, con la consistencia física que Ribera imprime a su cuerpo. No hay posi-

bilidad de huida, parece estar diciéndonos este "dormido en la yerba". La idealidad muestra aquí también, como en Prados, sus profundas raíces terrestres. Más allá de la idea de éxtasis, el cuadro nos descubre ante todo una "presencia".

Es precisamente el carácter insobornable de la palabra poética, tal como la plantea Prados, lo que María Zambrano parece compartir plenamente. Una palabra que, en continuo tránsito entre lo inconsciente y lo real, trata de sacar a la luz aquello que todavía no ha traspasado la barrera de la conciencia. La manifestación del duro combate que se libra en torno a esta idea de la escritura, constituye un aspecto central de las cartas que comentamos. La pensadora acierta a definir a través de la figura del "amante ciego", la contradicción de la que nace su palabra: *"Como si estuviesen dentro de la luz, y por eso no pudieran verla, cegados por ella; ciegos, prisioneros de la luz"* (María Zambrano, 1965: 166). Como hemos ido viendo, en la etapa final de su poesía se acentúa de forma extrema el problema expresivo que siempre le había acompañado, convertido ahora en una cuestión esencialmente lingüística. La técnica (el *"tejido"* del texto, tal como Barthes lo definiera) debe traducir un sentido, que en cierta forma la trasciende, pero que no tiene expresión fuera de los límites materiales señalados por aquella. Entraba así de lleno en la cuestión que ha centrado gran parte de la polémica crítica contemporánea, a partir, sobre todo, del eslabón fundamental que supone el pensamiento de Wittgenstein. Para Gilles Deleuze (1989: 13), cuya obra constituye un punto de fuga en relación con la imagen del pensamiento considerado como representación, el asunto se plantea en estos términos: *"Decir algo en nombre propio es muy curioso; porque no es en absoluto en el momento en que uno se toma por un yo, una persona o un sujeto, cuando se habla en su nombre. Al contrario, un individuo adquiere un verdadero nombre propio como consecuencia del más severo ejercicio de despersonalización, cuando se abre a las multiplicidades que le atraviesan de parte a parte, a las intensidades que le recorren"*<sup>[17]</sup>.

Los borradores de sus últimos libros y las declaraciones que hace a sus amigos vuelven una y otra vez sobre este problema. La escritura no es tal si no traduce el flujo, colectivo y cambiante, de la vida. *"La vida -escribe a J. L. Cano-, la necesidad nos tira (nos jala dicen aquí) [...] Creo más en mi sangre que en mí. Y me desnudo ante ella y me entrego a lo que quiera. Siempre sé que saldré como de una comunión. Otra vez niño nuevo, a esperar"*. Pero el descontento se impone siempre: *"Trabajo y lucho más que*

*nunca por una verdad que a veces me deslumbra y otras se me niega: casi nunca se entrega, cuando la percibe mi tacto ya ha pasado*". Y en otro momento añade: "Uno escribe, escribe, y creo que nada se dice al final. Siente uno la necesidad de escribir y la tristeza de haberlo hecho. El lenguaje no existe aún y el dolor de haber dado en malas palabras la emoción destrozada, nos deja hechos guiñapos. Pero volvemos a hacerlo siempre [...] ¿Os he dejado con mi palabra algo exacto si no es la duda?" (J. L. Cano, 1992, pp. 183 y 206).

Es en esta manera de entender la palabra poética, que insiste en no dejarse desvelar, en mantener el misterio en que se sustenta, donde encontramos el punto de contacto fundamental que une las obras de María Zambrano y Prados. La necesidad de confianza en el ser, de compasión y amor, proviene en ambos de la asunción de valores cristianos llevada a cabo por el romanticismo. En el clarificador análisis que Rafael Argullol (1987: 50-59) hace de los *Himnos a la Noche*, insiste en cómo el sentido místico de Novalis abrió una brecha determinante en el seno del romanticismo alemán, conduciéndolo por derroteros de los que ya no será posible volver. Consciente de la desacralización de la naturaleza llevada a cabo por el hombre moderno, y no pudiendo aferrarse ya a verdades reconocidas, "*su mirada se vuelve hacia la Noche, hacia aquella oscuridad que se mantiene al margen de la corrupción de los hombres y permite el retorno a lo divino [...] Frente a la aspiración a la luz y a la elevación de la tradición mística occidental, Novalis plantea la exigencia de la oscuridad y el descenso*", de la muerte.

Siguiendo las orientaciones del poeta («*el camino misterioso va hacia el interior [...] es en nosotros, y no en otra parte, donde se halla la eternidad de los mundos, el pasado y el futuro*»), Argullol viene a subrayar "*la inversión del sendero metafísico*" que lleva a cabo Novalis. Es a través de la videncia, de la noche, del sueño, como se logra el verdadero conocimiento. Su "*voluntad de muerte*" barre cualquier primacía de la luz, de la realidad, e instala fatalmente al poeta en el terreno sin retorno del exilio. En esta soberanía que otorga a la oscuridad se distancia claramente de Hölderlin, para quien el sueño forma parte del elemento mítico. Para Novalis "*el conocimiento es dolor, y el dolor el precio supremo de la redención. De ahí la transfiguración que el poeta realiza de la pasión de Cristo, incorporándola a su propio viaje iniciático*". Aunque lo admire en cierto sentido, el mundo de los mitos clásicos, ensalzados por otras líneas del movimiento ro-

mántico, no forma parte de un pensamiento que asume la idea de muerte tal como la expone el cristianismo. Argullol advierte lo distante que está el autor de los Himnos de lo apolíneo, de la idealidad expresada por quienes "*nunca estuvieron en condiciones de otorgar a la muerte su significado profundo y trascendente*".

Anticipándose y reconociéndose uno en otro, guiados por una intuición y pensamiento, las obras de Zambrano y Prados nacen de una iluminación común. Luz que equivale aquí a indagación en el misterio, a capacidad de videncia. En el caso del segundo, el riesgo de su búsqueda queda expresado en frases como esta: "*Tengo siempre la persecución de lo «oscuro»*" (carta a su hermano, P. Hernández, 1988: 459). Si la obra de la pensadora parece confirmar en el poeta muchas de sus intuiciones, éste necesita pisar en el terreno, no libre de sombras pero sí más despojado, que va abriendo aquella. Como advierte Chantal Maillard, al analizar la relación entre ambos creadores, "*la poesía para Zambrano es respuesta (la filosofía es pregunta), y el poeta es el receptáculo donde la respuesta toma forma para asentarse en la voz o la escritura*<sup>[18]</sup>". A lo largo de esta correspondencia Prados deja constancia de la necesidad que su palabra tiene de ser leída, de ser interpretada, por alguien que conocía, y compartía desde dentro, el problema en que se debate su intento. Es consciente también de la sintonía que los une. Cuando muestra su disposición de enviarle algunos poemas de *La piedra escrita*, añade: "*Si lo quieres para lo que haces dímelo enseguida. Siempre será para darte la razón a lo que estás diciendo*".

En más de una ocasión, ella debió hablarle de su intención de dedicar un estudio a su obra a partir de las notas que iba tomando sobre ella. Por lo que leemos aquí, en 1959 daba por terminado un ensayo, que sin embargo no llegó a salir en su momento. Prados se entusiasma con la idea: "*Mándamelo, María: sé -lo siento- que ese trabajo me va a ayudar mucho para lo que hago y para mi vida. Lo espero con enormes deseos*". El tono de sus palabras deja traslucir el sentimiento de soledad, de abandono, realmente patético, a que se ve condenada su voz: "*Y escíbeme. No me dejes. Sé que te acuerdas de mí, lo siento; pero necesito tu palabra tierna*". Hay alguna alusión, algún pequeño reproche, que denota la urgencia con que, sintiendo próxima su muerte, reclamaba esa ayuda. Por desgracia, esta sobrevino pronto y no se llega a cumplir en ese momento la voluntad de su amiga. La dedicatoria de una de las partes de *Signos del ser* a la escritora viene a convertirse en testimonio final de su reconocimiento y amistad. Sanchis Banús (1959: 61) da

también por cierta la noticia del libro que María Zambrano escribía sobre él. En años posteriores a su desaparición, la autora irá dando a conocer varios estudios sobre su poesía, que posiblemente recogen parte de ese ensayo más amplio en el que pensó<sup>[19]</sup>. Ellos suponen un punto de referencia inexcusable para el acceso a lo que esta obra significa.

Hemos echado un vistazo a algunos de los numerosos cuadernos de trabajo de la escritora, en los que tomaba notas o actuaban de borradores de sus ensayos, conservados hoy en la Fundación que lleva su nombre. En uno de ellos encontramos apuntes y sugerencias que van surgiendo al hilo de la lectura de algunas obras de Prados. Reproducimos las anotaciones que aparecen en una de estas páginas, encabezada por el nombre o título "Emilio Prados":

*"El desprendimiento y sus agonías. Tan claro y alborozado. ¡Y cómo duele!  
¡Cómo duele el desprendimiento mismo! ¡Cómo duele! ; por mínimo que sea  
es mínima muerte.*

*El desprendimiento → Circuncisión del sueño: 'y ahora que sueños vivo'*

*Vida-Sueño-Ser*

*En el desprendimiento, signos del ser" (los subrayados son nuestros)*

La distancia física que los separa no parece ser obstáculo para un pensamiento que gira en torno a una preocupación común. En otro de sus cuadernos romanos, María Zambrano escribe mientras contempla, desde el café "Greco", uno de sus observatorios preferidos, a la gente que le rodea: "*¿Qué género de sustancia es la humana? [...] Si el hombre es el que padece su propia trascendencia, su sustancia será la del ser que es... A imagen y semejanza. En principio no se hace sino que soporta y padece, sostiene su ser"* (subrayado por ella). No otra cosa es, en definitiva, toda la poesía de Prados que un intento de responder a la interrogación formulada aquí por la pensadora. En un folio con anotaciones diversas, correspondientes al momento en que redacta *La piedra escrita*, el escritor apunta la siguiente cita: "*Sustancia de las cosas que se esperan, demostración de las cosas que no se ven*" (Heb. II-I)<sup>[20]</sup>. La interrogación zambranianiana es el símbolo de la búsqueda en que se abisman los dos. Ciudad de México y Roma quedaban conectadas por vías de un sueño compartido.



La indagación que lleva a cabo la pensadora en libros tan significativos como *Filosofía y poesía*, *El hombre y lo divino* o *El sueño creador*, constituye un pórtico explicativo a las preocupaciones esenciales que encontramos en Prados. La "aurora de la palabra" de la que habla María Zambrano, es la que lucha por manifestarse en él. Impregnada de la misma necesidad de reflexión ante los problemas del hombre en la cultura moderna, la labor de ambos se nos presenta ante todo como una respuesta a la urgencia con que nace la pregunta formulada por Hölderlin con la que abríamos este apartado de nuestro trabajo. Si no contribuyen a despejar su interrogación, sí la colocan al menos en un horizonte de esperanza.

## NOTAS

- [1] Hemos comentado ya la amistad que establece con Camilo José Cela en los últimos años de su vida, que se traduce en una amplia correspondencia y en la colaboración de éste como editor de su poesía última. En el Archivo de Prados figuran dos retratos, uno del novelista y otro de Charo, su esposa en aquel momento, ambos con dedicatoria. El epistolario que se cruzó entre ellos, que sepamos, permanece inédito, a excepción de alguna carta dada a conocer por Cela.
- [2] La carta, con membrete de *Papeles de Son Armadans*, se conserva en el Archivo del poeta. Dos años después aparecía el libro de Sergio Vilar al que hacemos referencia, *Manifiesto sobre arte y libertad. Encuesta entre los intelectuales y artistas españoles*, Barcelona, Fontanella, 1964.
- [3] En carta a su hermano Miguel, 9-IV-1957, atribuye la cita, de modo incierto a San Agustín (*vid.* P. Hernández, 1988, p. 413).
- [4] Juan Rejano, "Dos sombras entrañables". Texto leído en el homenaje al poeta organizado por el Ateneo Español tras su muerte. Se reproduce en *Litoral*, nº 13 y 14, Málaga, julio 1970, pp. 77-80.
- [5] El paisaje sigue siendo el mismo que ya constatamos en libros anteriores: desierto de los Leones, bosque y lago de Chapultepec, distintos lugares del Distrito. Alguna rara referencia animal de las que aparecen (búfalo, venado, etc.) están extraídas seguramente del zoo que alberga el parque de Chapultepec, o de algún viaje fuera de la ciudad. Alvarado, por ejemplo, que se cita en el poema XVII del Libro Tercero, es un pueblo del Estado de Veracruz.
- [6] No entramos aquí en cuál sea, o hasta dónde llegue, la idea última de fe a la que conduce el concepto de "colectividad espiritual", de "pueblo entero" al que se alude de forma repetida en estos versos. Sí cabe apuntar que en ellos, tal como se presentan, aparece imbricada la idea de resurrección.

Por lo que respecta a la creencia en Heidegger, véase la exposición que hace Ramón Xirau (1992: 75-81) a propósito de la crítica que, desde una rigurosa perspectiva cristiana, hace Edith Stein a sus formulaciones. "*Heidegger* -leemos allí- *separa el ser auténtico del ser cotidiano [...] Solamente tiene sentido el Dasein [ser-ahí] si deja de ser abstracto y vemos que el hombre es un 'yo' que es, esencialmente, persona [...] Por lo demás. ¿qué sucede con la otra vida?, ¿es el hombre inmortal? ¿Existe para Heidegger la inmortalidad?*"

- [7] Aparte de a M. X., Prados dedica otros dos poemas a personajes que aparecen con las iniciales de su nombre: F. G. R. y E. C. (III y XX, Tercero).
- [8] Moeller, en los términos judiciales en que establece su crítica, destaca el maniqueísmo gnóstico de la autora expresado en textos como este, que parecen resonar en la poesía de Prados: "*La semilla [palabra de Dios] es un soplo ígneo, pneuma [...] Para recibirle es preciso que el alma se haya hecho simplemente una matriz,*

*un receptáculo; algo fluido, pasivo; agua. Entonces la semilla se hace embrión, y después, niño; Cristo es engendrado en el alma. Lo que yo llamaba «yo» es destruido, licuado; en lugar de esto hay un ser nuevo, desarrollado desde la semilla caída de Dios en el alma" (p. 328). También Albert Béguin (1987: 57) hace referencia a la "gnosis renovada, de tendencia maniquea" a la que se adhiere la autora.*

La coincidencia que encontramos entre algunas de las anécdotas biográficas que cuenta Moeller y las que afectan a la manera de ejercer la caridad del poeta, son realmente curiosas. Véase por ejemplo lo que dice a propósito del niño al que Simone contaba cuentos para aliviar su sufrimiento (p. 296). En cuanto a la incidencia que tiene el dolor en ambos, parece quedar de manifiesto en las palabras que la escritora dedica a la experiencia que supuso para ella su propia enfermedad: "*Me ha permitido, por analogía, comprender mejor la posibilidad de amar el amor divino a través de la desgracia" (p. 299).*

- [9] Volvemos a invitar al lector a la consulta de las obras aquí citadas. Sólo su lectura completa da sentido a las alusiones fragmentarias que hacemos aquí.
- [10] El libro fue regalado por la familia Sala al escritor. En la página de guarda figura una dedicatoria firmada por Paco, Mercedes, Marisol y Lina, y la fecha, 22 de mayo de 1957.
- [11] Extraemos gran parte de las citas de ambos autores, así como algunas de sus ideas, de la exposición que hace José Ferrater Mora, *Diccionario de grandes filósofos*, Madrid, Alianza, 1986.
- [12] La cita la recoge Juan Fernando Ortega en *María Zambrano. Su vida y su obra*, Málaga, Delegación de Educación y Ciencia, 1992, pp. 41-42.
- [13] El retrato del poeta que conservaba María Zambrano es una fotografía de los años en que se produce esa conversación, entre 1937 y 1938. Se guarda entre los objetos personales que pueden verse en la Fundación de Vélez-Málaga.

"Corpus en Florencia" es uno de los *Tres delirios* que publica en la revista *Orígenes*, nº 35, La Habana, 1954, pp. 5-9. Se reproduce también en el libro *María Zambrano en Orígenes*, prólogo de Eliseo Diego, México D.F., Ediciones del Equilibrista, 1987, pp. 79-87.

- [14] Archivo de la Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga. Agradecemos a su director, D. Juan Fernando Ortega, y a su Patronato, el habernos permitido la consulta de este material, y el permiso otorgado para la publicación de estas cartas, que llevaremos a cabo próximamente. Queremos dejar constancia también de las facilidades que nos fueron dadas por D. José Antonio Franco, encargado del Archivo.
- [15] Las cartas que hemos localizado fueron apareciendo, tras varios días de búsqueda, entre la numerosa documentación del Archivo que está aún por catalogar. Es posible que un segundo rastreo diera lugar a nuevas apariciones. En todo caso sospe-

chamos que el grueso de la correspondencia de Prados fue conservada aparte por la escritora.

Según consta en su testamento, María Zambrano reservó de entre toda su correspondencia aquellas cartas que consideró especiales, por su contenido o por el tono confidencial de las mismas. Las guardaba en una caja de la que no parecen existir hoy más que noticias. Según nos asegura el director del Archivo, no se encuentra en el mismo.

- [16] La rica simbología que acompaña a la diosa Istar, Magna Mater de los fenicios (la Astarté de los asirios y la Astoret hebrea), está presente en la intención del poeta al denominar así a su amiga. Divinidad sideral, asociada al culto de la Luna, se la consideraba diosa del amor y de la fecundidad del suelo, apareciendo unas veces como virgen y otras como madre. Uno de sus episodios centrales la hace bajar a los infiernos, a la «morada sin retorno» para libertar a su amante. Recordemos que Mircea Eliade (1990: 227-228) asocia los cultos lunares con la fertilidad, la regeneración periódica y lo que llama simbolismo de las "latencias": luz-oscuridad, ser-no ser, virtual-actual, etc.
- [17] Palabras de Deleuze citadas por Miguel Morey en el prólogo a la obra.
- [18] C. Maillard, "Filosofía y poesía o los límites del tiempo. Trazos de María Zambrano y Emilio Prados", *Jábega*, nº 50, Málaga 1985, pp. 223-226.
- [19] Los artículos a que nos referimos son "Emilio Prados", *Cuadernos Americanos*, enero-febrero 1963. pp. 162-167 (incluido también con el título de "El poeta y la muerte. Emilio Prados" en *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 1965); "Morte e vita di un poeta: Emilio Prados", *L'Europa Letteraria*, nº 20-21, Roma, abril, 1963, pp. 205-207; "Pensamiento y poesía en Emilio Prados", *Revista de Occidente*, 3ª época, nº 15, Madrid, enero 1977, pp. 56-59 (se publica como prólogo a *Circuncisión del sueño*, Valencia, Pre-Textos, 1981).
- [20] No hemos podido localizar esta cita, que no aparece en la referencia correspondiente de la Epístola a los Hebreos.

## **Capítulo 7. Muerte del cuerpo, resurrección de la palabra. El espacio de la plenitud**

### **7.1. ÉTICA Y ABOLICIÓN DE LA AUTORÍA**

*"He puesto mi arco iris en la nube y él servirá de señal de alianza entre yo y la tierra"*

**Génesis, 9, 13**

Las declaraciones que nos dejó el poeta en estos años ofrecen una imagen muy cambiante en cuanto a su estado de ánimo, que está muy lejos de corresponderse con el monocorde tono de decaimiento con que se le suele presentar. A fuerza de recordar a su país, habría renunciado a la vida. La capacidad de apasionamiento, que fue la característica más relevante de su carácter, se mantiene incólume hasta el final en él, y en consecuencia los altibajos a que da lugar. Así que sus frecuentes estados de desconsuelo, justificados en gran medida por la enfermedad crónica que padece, vienen acompañados de otros llenos de vitalidad y euforia desbordante. Las fuertes convicciones en que se sustenta su mundo contrarrestan otros aspectos negativos que suele afrontar con entereza. Por encima de los considerados valores estables, aprecia la vida en lo que le ha ofrecido y le sigue ofreciendo a diario. Así lo confiesa en su correspondencia con Gerardo Diego (**Apéndice. Apartado II**). En una de estas cartas declara estar "*con muchas ganas de*

vivir y viendo cada vez con más alegría al mundo maravilloso (¡'con todo y todo'!, como dicen aquí) que nos ha tocado vivir" (23-XII-1955). Años después vuelve a decirle: "A mí me parece más hermosa la vida en cada momento y no cambiaría los 60, hacia los que voy, por ningunos otros. Ni lo que yo he visto me ha hecho dos tontos, ni lo que he sentido que veían los demás, tampoco [...] No es delito nacer, hay que acabar con eso, es delito nacer y no cumplir con lo que debemos. Nunca cumplimos... ya lo sé, pero morir sabiendo que se está tratando de cumplir es buena cosa" (2-V-1958; los subrayados son suyos).<sup>[1]</sup>

Aunque son frecuentes las quejas con respecto a la soledad en que se desarrolla su vida y su obra, las referencias a ella pasan con frecuencia del patetismo al tono de guasa con que Prados parece aceptar, de manera muy andaluza, el destino propio. "Ahora, de verdad -dice a Ángel Caffarena-, paso por una crisis suicídica. Todo me da igual. Y estoy más solo que un esparto. Pero un esparto es algo maravilloso, solo o no. Figúrate, ahora han ido a España desde aquí una comisión para ver cómo pueden traer el esparto a México y cultivarlo. ¡Qué maravilla! ¡Viva el esparto! Aquel pobrecillo despreciado"<sup>[2]</sup>. En realidad, asistimos a la asunción de la idea, cada vez más clara, de que es precisamente el aislamiento, la independencia, lo que permite que su poesía se convierta en un testimonio esencial de lo humano. Valorando por igual emoción y reflexión, urgida cada vez más por la necesidad de fundirse con lo ajeno, de compartir su mensaje con los demás, su escritura parece dirigirse a un lector nuevo, que descargado de prejuicios literarios sea capaz de entender el acto de libertad del que nace. En una de las cartas a María Zambrano, Prados se hace eco de las palabras de un joven escritor, Enrique de Rivas, que le anima a continuar su labor por encima de imposiciones o cortapisas intelectuales, a seguir dirigiéndose a aquellos que siempre creyeron en ella. Aunque el trabajo profesional hará que muchos de sus jóvenes amigos se distancien ocasionalmente de él, mantendrá hasta el final un sentimiento de apego y hermandad que no parece haber podido borrar la muerte ni el paso de los años. Con muchos de ellos, que ahora viven en otros países, sigue manteniendo contacto regular por carta. Su palabra, su vida, necesitan apoyarse en la opinión de los que la aprecian, en el afecto de los que le quieren.

La correspondencia que cruza con los amigos que viven lejos, es un vivo ejemplo de lo que decimos. Escribe sólo para los que, y así quiere verlos, son verdaderos recepto-

res de su palabra, animándolos a seguir luchando por la verdad que han compartido durante tantos años. Lo demás pertenece a un estado de opinión del que es necesario apartarse. En 1960 escribe a Jomí García Ascot, por el que sintió un tremendo aprecio (**Apéndice. Apartado II**). Él y María Luisa Elío, su esposa entonces, ruedan en Cuba la película *En el balcón vacío*, tan cercana en tantos sentidos al mundo del poeta. Echa de menos su afecto y su opinión: "*Tu palabra 'también desde dentro del lenguaje' tiene más ojos que Argos. Cuando tú me dices lo que yo he querido decir, pienso que tal vez lo he dicho [...] Hoy necesito mucho tu consejo [...] Los juicios críticos tuyos son certeros, hondos y expresados con lenguaje claro y fácil. Eso, hoy, es muy necesario en todas partes. Estamos en plena confusión de los 'pardillos' y no hay que dejarles comerse el trigo. ¡Pobrecitos gorriones chinos; pero...! ¿Hombres o gorriones? Hay que escoger de un golpe. Así está todo y tú lo sabes*"<sup>[3]</sup>. Paloma Altolaguirre y Luisa Durón, ausentes de México, reciben también cartas llenas de entusiasmo de su viejo amigo (**Apéndice. Apartado II**)

Esta insobornable vocación humana que es para él la literatura le lleva a rodearse de gente en la que advierte afinidades o valores mutuos que compartir. Respetuoso con todos, calla ante lo que no le gusta, y apoya lo que considera más cercano a sus principios. El escritor José de la Colina (1962), en las hermosas palabras que le dedica tras su muerte, cuenta cómo inició su amistad con él: "*Lo conocí porque él me pidió, a través de otra persona, que fuera a verlo; le había gustado mi primer libro de cuentos, recién publicado. Me dio consejos que yo no he sabido seguir, porque es muy difícil ser puro como era Emilio, y además estar en la vida, no en la torre de marfil. ¿Sabes? Lo que tienes que conservar ante todo es esa pureza de tu libro. Tienes que ser siempre fiel a eso. No te metas en trabajos que te hagan viejo, no tengas compromisos con otra cosa que eso que tú sientes [...] Uno tiene que decir lo que siente de las cosas. Lo demás viene después. Lo importante es que no traiciones tu vocación, que no escribas por publicar, que no publiques por ganar*"<sup>[4]</sup>. El texto traza también un retrato certero de su persona: "*Se detenía a conversar con todo el mundo en la calle [...] Hablar con los demás era su chifladura [...], con las empleadas del supermercado, con un niño o una vieja [...] De lo que le había dicho un peladito en la calle, o de algo muy raro, muy raro, que le había pasado*". Refiere algunos casos de telepatía que muchos daban por ciertos, y que otros debían tomar por cosas de loco. "*Uno se reía suavemente, pero Emilio llegaba a convencerlo de sus relaciones con lo sobrenatural*".

Sabe señalar finalmente algunos rasgos esenciales de su obra:

*"No es que sea una poesía oscura e intrincada; al contrario, si es difícil es a fuerza de luminosidad, de una clarividencia que ciega [...] Es algo parecido a lo que sucede con la pintura de Velázquez: que nos hace olvidar el cuadro e ir más allá de él, y luego nos pide que volvamos a él para ver realmente [...] Esa transparencia es pensamiento, pero un pensamiento ejercido a través de los sentidos y que llega a las cosas y las convierte en sí mismas, en más ellas mismas de lo que son [...] Su poesía es difícil porque no tiene quietud, porque es un fluir continuo de contradicciones que son aceptaciones"*

Contestando a ese gramófono loco que algunos quisieron ver en el visionarismo del poeta, el crítico José Fernández Montesinos, que por esos años comenzaba a dar a conocer sus excelentes ensayos sobre la novela realista española, descubría el hondo sentido de su vida. Suyas son estas palabras, que escribe a Enrique de Rivas desde Estados Unidos:

*"Y dígame a San Emilio que le quiero y le admiro invariablemente y que si no le escribo es porque apenas sé qué decirle que le interese. Dígame que las malagueñas que me mandó [...] me saltaron las lágrimas en efecto [...] Y que es, en fin, una de las personas que más quiero en el mundo y que la sola mención de su nombre me emociona. ¡Qué va a estar loco! Es el hombre más cuerdo del mundo, como que es uno de los poquísimos mortales que en nuestros días hace literalmente lo que quiere, es decir, lo que necesita hacer. Porque su vida no es un capricho, sino la expresión de un 'tener que ser' ineluctable. ¡Maravilloso ejemplo de virtud, que es tanto poética como moral! Dígame que figura en mis oraciones, no porque yo le encomiende a Dios, sino porque yo me encomiendo a él. A medida que pasan los años me voy convenciendo de que lo que importa es ser bueno y puro. Lo demás se nos da de añadidura"<sup>[5]</sup>*



Su último libro, *Cita sin límites*, quedó sin terminar, al ser sorprendido por la muerte mientras trabajaba en él. ¿No encaja perfectamente con el espíritu que animaba a su voz esta cita ilimitada con que se despide el poeta? Por un curioso hecho del destino tampoco su última voz quedaría fijada, encerrada en el marco inerte de lo concluso. Como un río que entrevee la desembocadura de sus aguas, la brusca interrupción de la escritura sobre la página en blanco se nos presenta como un símbolo de la infinitud, finalmente conseguida, a la que siempre aspiró. Ninguna meta mejor que este desbordamiento para la idea de comunicación que reclamara. Según comunica a Sanchis Banús cinco días antes de su muerte, había escrito los borradores de los libros primero ("En vida natural") y segundo ("Cuando eres hombre"); y parte, "*muy poco*" -dice-, del tercero ("En vida permanente"). En cualquier caso, el libro que hoy conocemos conviene verlo sólo como un primer estadio de lo que hubiera sido el resultado final. Conociendo el minucioso proceso de elaboración a que sometía los primeros borradores (que es el material con el que contamos), no cabe duda de la distancia que los separa de lo que hubiera sido la redacción definitiva.

Sin embargo, no hay que olvidar que el escritor daba por muy avanzado el proceso de trabajo, tal como le hace saber a Ángel Caffarena en carta de 9 de abril de 1962. Después de hablarle del grave empeoramiento que sufre su salud ("*He estado en lo que va de año siempre enfermo [...] Aún estoy en cama y la hemorragia, por ahora, parece que va cediendo, pero estoy débil y en observación*"), y de la inminente aparición de *Signos del ser*, dice: "*Y ya casi tengo terminado el [libro] que me iba a costar la vida*" (el subrayado es nuestro)<sup>61</sup>. En efecto, sabemos que, a pesar del estado febril en que se encuentra (o quizás por ello), el poeta trabaja intensamente en este libro a partir de octubre de 1961, o sea durante casi seis meses. Así lo dice Carlos Blanco en el prólogo que colocó al frente de la primera edición, publicada con el nombre de *Últimos poemas*. Advierte también que los textos que presenta son sólo una tercera parte del material que dejó el poeta. La edición (Málaga, "El Guadalhorce", 1965) estuvo al cuidado de Miguel Prados, e incluía en portada un dibujo de Moreno Villa, de la serie "Schola cordis" que hiciera en 1926 para *Litoral*. Sabemos igualmente por el citado prólogo que el poeta manejó la posibilidad de titular al libro *En Vida Permanente*, pero hay que recordar que el título que finalmente se le da en PPCC, *Cita sin límites*, (la opción más acertada a nuestro entender) figuraba, quizás preferentemente, en su voluntad.

Nos ceñimos aquí a la edición de Blanco Aguinaga y Carreira publicada en *PPCC*. En ella se corrigen varias erratas y se añaden tres poemas nuevos. El material aparece ordenado en cuatro partes, que prescinden de los títulos asignados por el poeta a lo que consideró tres primeros libros. El conjunto de la colección nos hace asistir a la confirmación plena, formulada ahora con un convencimiento más rotundo, de la unidad del ser, integrado en una visión totalizadora del universo. A ras de suelo, en estado puro de fusión con el marco natural, la voz del poeta se afirma en el testimonio colectivo que es ella misma: herencia permanente de lo humano, huella material de lo que permanece "*en plena vida abierta*". Incapaz de traducir nada personal, nada que le corresponda en cuanto propiedad privada, la palabra se desplaza siempre hacia lo ajeno, hacia el "*enjambre espesísimo de razas*" en el que está atrapada. El camino místico recorrido por Prados se nos presenta aquí, quizás de forma más clara que en libros anteriores, como respuesta al problema amoroso planteado en los estadios iniciales de su obra. Si la distancia entre sujeto y objeto había constituido la primera batalla, insalvable, de su poesía (*Cuerpo perseguido*), hemos ido viendo cómo la idea del amor se ensancha hasta desembocar en una afirmación ("*lo que amas eres*") que trasciende la problemática subjetiva del deseo. El amor ha dejado a un lado sus antagonismos para convertirse en el espacio central de la reunificación. *Phisis* y *eros* son esencialmente ámbitos de solidaridad y afecto, símbolos de un legado común y vinculante.

Junto a esta meditación, que prolonga la iniciada por los dos libros anteriores, uno de los aspectos más interesantes del libro estriba en las referencias que encontramos en relación con su propia biografía literaria. En "Punto final", poema que cierra la primera parte, formula una verdadera declaración de principios en cuanto a la autocrítica que ejerce sobre sí mismo y a la distancia que establece con su generación (**Apéndice. Apartado XI.9**). Las referencias a la negación a que fue sometida su primera voz son aquí evidentes. Si su palabra quiso entonces hacer propio un "*hablar común, en el que comprendiste que nada se decía*", se verá obligada después a "*ir destejiendo el idioma*", a ir reconquistando, en lucha con el lenguaje, la verdad en la que siempre creyó. Se reafirma ahora en la clara voluntad de independencia que le ha ido permitiendo "*despertar*", "*despegarse*" de unos valores por los que nunca se sintió movido.

El tema vuelve a aparecer más adelante, en el poema "Tú escuchas, miras, lees...". Su voz anterior, individual, despersonalizada, se le presenta como un terreno baldío en que no pudo fructificar (**Apéndice. Apartado XI.10**). Serán los años del destierro los que logren hacer de ella un espacio de comunicación capaz de convocar a todos: "*¡Ya no estás!: ¡eres! ¡Eres! Y ¡qué rumor! ¡Tu vida entera en otros!*". Curiosamente la forma del poema parece retroceder años atrás, para instalarse en un registro que recuerda al que veíamos en libros como *Andando, andando por el mundo* o *No podréis*. Prados establece los límites de su territorio en esta afirmación del propio exilio y muestra una clara conciencia de autonomía frente a cualquier idea de cohesión generacional. Hay que decir también que estas discrepancias, cuando se manifiestan, afectan sólo al terreno de la creación. Las cartas que escribe a Gerardo Diego (y suponemos que a Salinas, Guillén y algún otro) están llenas de afecto, y tienden a limar las diferencias que se manifiestan en sus respectivas obras.

La reflexión sobre la escritura, entendida como tiempo de espera, como espacio de advenimiento, reaparece una y otra vez en textos como "Hacia un nuevo lenguaje", "Acción completa", "Ha llegado una carta"... (**Apéndice. Apartado XI.11**) Nacida de un impulso universal de fraternidad, confundida con todo lo que le rodea, la palabra poética no es representación o símbolo de nada sino acaecimiento, pura emoción que aguarda, perpetuación del momento. Borrado cualquier límite entre el poeta y el mundo, el proceso de pérdida de identidad es aquí absoluto. No hay instrumentalización de la palabra porque no existe el soporte del yo: el texto ha dejado de ejercer cualquier tipo de autoridad. Exilio y escritura son una misma cosa (véase el poema que cierra la segunda parte: "¿Regresar...?"). Aunque la idea se formule ahora (y no es casual que sea a las puertas de la muerte física) con especial insistencia, constituye en realidad el eje central de lo escrito en México, al menos desde *Circuncisión del sueño*. Entre sus papeles encontramos un folio con apuntes a mano de la fecha en que redactaba *La piedra escrita*. Prados anota allí dos citas, que reservaba para alguna ocasión. Una es un recuerdo de una vieja amistad: "*Car Je, est un autre, J. A. Rimbaud*". La otra procede de los Evangelios: "*Otro es el que da testimonio de mi, S. J. 5-32*".

Si el descubrimiento del otro, anunciado por Rimbaud, suponía el fin de la inocencia del yo literario, e inauguraba una ruptura formal de incalculable alcance en la literatu-

ra, su desplazamiento del centro significaba también el fin de toda estabilidad del significado, la aceptación del nihilismo moderno. "*La descomposición de Rimbaud* -señala Steiner, 1991: 125- *introduce en la vasija rota del ego no sólo el «otro», la contrapersona del dualismo gnóstico y maniqueo, sino una pluralidad sin límites*". La disolución del yo que la obra de Prados asume progresivamente ("*Tú no puedes tocar sobre esta hoja/-hoja que es tuya-: tú no eres*"), apunta, en efecto, hacia esa aguda conciencia de crisis del sujeto inaugurada por la visión rimbaudiana. Pero es precisamente esa toma de conciencia la que le hace advertir el peligro que esta descomposición comportaba, en cuanto portadora de una idea de lo humano sumida en el simulacro del vacío. La segunda cita, en su complementariedad, parece actuar de contrapeso necesario, y señala hacia la reconducción que hace su pensamiento de esta problemática. Como sabemos la cita de San Juan traduce las palabras de Jesús al pueblo judío, que conviene ver en el conjunto del pasaje en que se insertan: "*Yo no puedo hacer nada por mi cuenta [...] No busco mi voluntad, sino la voluntad del que me ha enviado. Si yo diera testimonio de mí mismo, mi testimonio no sería válido. Otro es el que da testimonio de mí, y yo sé que es válido el testimonio que da de mí*" (30-32). Si la poesía de Prados se instala en una duda que no siempre es capaz de eludir, lo que advertimos en ella es la tremenda lucha que lleva a cabo en su intento de dotar de sentido a esa ilimitada apertura. La reconquista de lo espiritual que proclama su palabra viene acompañada siempre de un fondo ético, de una necesidad de restaurar la responsabilidad personal que no cede su compromiso a ningún otro.

Otra de las constantes del libro es el reencuentro con el pasado. El poeta sigue extrayendo de él motivos de reflexión en los que convergen, convertidos en presente intemporal, distintos episodios de su vida anterior. La visita del escritor Stephen Spender (Londres, 1909), a quien había conocido en la guerra de España, constituye una aparición repentina que si resucita escenas pretéritas, lo confirma también en el carácter absoluto de la experiencia humana. En el poema que le dedica, Prados salta por encima del tiempo real para recuperar el "tiempo de expectativas" en que ambos se conocieron allá por 1937. Lo importante en el texto no es la conversación que mantienen los dos viejos amigos (en la que evocan los años de la guerra), sino la imagen de esperanza con que se cierra el poema. Escritura y afecto funcionan aquí al unísono. Spender (1977: 97) había escrito un libro de memorias en el que daba cuenta de su participación en la contienda civil y evocaba su amistad con Altolaguirre y otros escritores españoles. Algunas de estas

páginas nos colocan ante ciertas apreciaciones que recuerdan al mundo del poeta que ahora visita. Hablando del acto de percepción en D. H. Lawrence, del secreto que sabe mantener en el encuentro de lo interior con lo exterior, dice: *"El encuentro es un misterio oscuro, casi divino, e incluso en la fusión del acto sexual [...] continúa. Esta paradoja de una fusión de existencias que nunca se convierten en una sola es el misterio creativo. Porque en el contacto del individuo con lo que está fuera de él, con la naturaleza y la otra gente, se produce una renovación de sí mismo"*.

A propósito de esta visita, le escribe su hermano Miguel:

*"Me alegré mucho que pudieras encontrarte con Spender [...] He seguido bastante de cerca [...] en los últimos años, sus poemas, su autobiografía -muy buena- y algunos de sus trabajos críticos que aparecen en el Suplemento literario del New York Times. Como también he seguido algo a su antiguo amigo Auden. Y me acuerdo de un día que tomamos café en Valencia con ellos y Manolito ¿Te acuerdas? Y me alegró saber lo que pensaba de ti y cómo lo dijo a los periodistas"<sup>[7]</sup> (Apéndice. Apartado II)*

La entrevista debió tener lugar en las navidades de 1961 o en enero siguiente. Parece, por lo que leemos aquí, que el escritor inglés hizo alguna declaración a la prensa mexicana en la que daba su opinión sobre Prados.

La serie de poemas cortos, casi aforismos, agrupados en el libro bajo el nombre de "Transcripciones", continúa en gran medida las observaciones que veíamos en *La piedra escrita* a propósito de la relación que el autor establece entre pintura y literatura. Lienzo y papel constituyen aquí el espacio vacío ("*la laguna*", repite obsesivamente el escritor) que aguarda recibir el signo, inscrito en luz, de la creación (Apéndice. Apartado XI.12). La pupila que capta esa luz no es la del poeta, es un espejo que multiplica y retrasmite a todos el mensaje que recibe. Un mensaje colectivo que el pensamiento del que escribe no logra, ni quiere, detener: *"No pienso. Canto sin voz: /'¿Soy la laguna!... ' /Nosotros, vosotros, ellos: soy retina común"*. No hay límites entre autor y receptor, porque queda abolida aquí la intervención del pensamiento. Todo es **símbolo de inmediatez**, de comunicación constante entre la voz mediática del emisor y el que la recibe. Las barreras entre

sujeto y objeto han caído: "*Acontece sin ti la voluntad. ¡Te has entregado!*". La lucidez extrema de estos textos no parece separable de la cercanía de la muerte que ronda al escritor. La urgencia que reclama todo lo que le rodea, la prisa con que se quiere vivir, son claras alusiones a lo que se considera ya el "*fin de un relato*".

En los poemas últimos, el cuerpo, los sentidos, que vinieron "*a construir lo ajeno*", se sienten ya en tránsito. La muerte se presenta como lugar de unificación, punto de llegada de una vida que se considera cumplida pero que presiente el nacimiento a una realidad infinita. En una impresionante retrospectiva, final y origen vienen a coincidir, a fundirse en un nombre: "*Otro nombre te invade: el de universo*". El símbolo de la nave que lo transporta alude a un viaje de retorno, en el que parece estar presente la idea de la reencarnación: "*Un mar de signos vivos, en desorden/, cruza mi vista en esta nave [...] Vuelvo a mi cuna*". Esta idea de retorno aparece también expresada en sus cartas. El poeta habla del "*valle en que me quedaré y del que volveré [...] a ser carne unida del aire iluminado*". La imagen de este valle, tal como nos la hace ver, resulta ser una fusión del mar de infancia y el paisaje mexicano, "*los altísimos volcanes que flotan milagrosos, rodeándonos de nieve y fuego*" (J. L. Cano, 1992: 185).

*Cita sin límites* supone, pues, la culminación de lo que había sido el tema central de la etapa mexicana: la preocupación por salir, por "desalojarse", de unos hábitos expresivos externos que le habían impedido hablar desde su propia verdad. El aislamiento en que lleva a cabo su experiencia, y el carácter personalísimo de la misma, no pueden hacernos olvidar el enorme esfuerzo que realiza al tratar de reajustar lenguaje y pensamiento a sus exigencias particulares. Como hemos ido viendo es esta búsqueda de nuevos horizontes expresivos a la que se ve impelido, lo que hace que en su poesía se planteen problemas fundamentales de la percepción cognoscitiva desde una perspectiva de absoluta contemporaneidad. El denodado intento que lleva a cabo su obra por abolir las barreras entre palabra y cosa, la sitúan dentro de una de las principales cuestiones abordadas por la filosofía del lenguaje. La temprana lectura del pensamiento griego, le llevará a merodear en torno a algo que le preocupa esencialmente: el lenguaje en tanto que representación de lo real. En rigor, toda su poesía permanece fiel a la sentencia socrática: "*Conocer no es más que retornar a un saber olvidado*".

Emilio Lledó (1970), que en un temprano ensayo contribuyó a poner de relieve las repercusiones que el tema tiene en la filosofía contemporánea, escribe a propósito de esto: *"La filosofía griega implicó, con mayor o menor intensidad, una constante atadura a lo sensible. El filósofo griego, proyectado siempre sobre la realidad exterior, sobre la intuición de la realidad extrasubjetiva, fue, en cierto sentido, ciego para la subjetividad [...] Los griegos no tenían una palabra que significase lo que nosotros entendemos hoy por lenguaje. Lo más parecido era el logos, que era tanto esencia del lenguaje cuanto lo significado en él"* (pp. 65-68). Sus palabras vienen a insistir también en el desplazamiento hacia el lenguaje operado en el seno del pensamiento contemporáneo: *"Fuera de la estructura lingüística no queda ya nada que podamos, coherentemente, llamar 'problema filosófico'"* (p. 10). Es precisamente la fuerte conciencia semiótica que desarrolla, lo que hace que la obra final de Prados se resista a ser interpretada en los términos de traducción de sentido a que estamos habituados. A propósito del problema hermenéutico que suscita, resultan también muy útiles las apreciaciones que el propio Lledó (1992) hace en torno al problema de la escritura tal como lo plantea Platón en las páginas del *Fedro*.

## 7.2. LA APROXIMACIÓN A ORIENTE.

*"Todas las cosas vienen a ser su regreso [...] Todas las cosas florecen, pero cada una vuelve a su raíz"*

Lao Tsé

Marcado por una serie de influencias centrales, que provienen sobre todo de la tradición clásica y cristiana, el pensamiento de Prados busca de continuo, lo hemos ido viendo, nuevas vías en que apoyarse. Los años del exilio suponen un creciente interés por acercarse a otras formas de entender la experiencia humana, quizás más acordes con su concepto de vida interior y con la relación que ahora establece con la naturaleza y el mundo que le rodea. Nos referimos a su aproximación a las fuentes del pensamiento y de la religión oriental. En realidad no suponía gran salto para un lector de los presocráticos sentirse atraído por una filosofía que prolongaba y desarrollaba lo aprendido en ellos. Además, su poesía -lo hemos ido viendo- había rondado continuamente el tema. Oriente se nos aparece en él como un punto lógico de llegada. La imagen de asceta tibetano enca-

ja perfectamente con la actividad vital y los hábitos de sus años mexicanos. Libros como *Mínima muerte* y *Jardín cerrado*, en su mismo dejarse discurrir e impregnar de la naturaleza, en el juego que establecen de ausencia y presencia, de vacío y plenitud, parecen estar concebidos en el clima de meditación y recogimiento íntimo que exigen determinadas prácticas budistas. Esta dialéctica espiritual era la que recomendaba también Simone Weill en las obras a las que nos referimos anteriormente. La autora, para quien la lectura de la *Bhagavat-Gîta* fue una revelación (*Attente de Dieu*, p. 39), integra en su pensamiento las enseñanzas encerradas allí.

La curiosidad por la filosofía y la literatura orientales se había manifestado ya en la etapa española. Recordemos sus traducciones en *Ambos* del poeta persa Hafiz, y de poesía china y japonesa; o las peticiones que hace a Sánchez Cuesta de los textos de la literatura védica. Es en el exilio, sin embargo, cuando Prados profundiza más en su conocimiento. Suele leer con gusto cierto tipo de narrativa que recrea o difunde el pensamiento oriental; entre sus libros figuran algunos de este tipo. Enrique de Rivas ha contado algo al respecto. "*Otro día -dice- me regaló un libro: Kwaidán. Eran cuentos japoneses, de apariciones y de reencarnaciones, escritos por un finlandés, Lafcadio Hearn*"<sup>[8]</sup>. Prados anota en sus cuadernos papeles ideas extraídas de este escritor, por el que se interesó vivamente. Enamorado de las civilizaciones primitivas, Hearn (1850-1904) trató de conocerlas de cerca. Tras su estancia en Martinica se instala en Tokio, cambiando su nombre por el de Yakumo Koizumi. Como dice R. Spiller, en *Kwaidán*, "*un libro protagonizado por fantasmas*", trata de recuperar la experiencia ancestral abolida por la modernidad<sup>[9]</sup>.

Entre los papeles que guardaba en México, encontramos también alguna muestra de la afición que comentamos. Se trata de una pequeña selección de poesía china que figura en tres folios escritos a máquina. Dos de ellos recogen poemas de T'ao Ch'ien (365-427). Los textos son versiones españolas hechas a partir de la traducción al inglés de Amy Lowell y Florence Ayscough (según anota el poeta a mano en la parte inferior del folio), y en otro caso proceden de la traducción inglesa de Arthur Waley. El folio tercero recoge dos poemas de Li Tai Po (705-762), también a partir de la versión de las citadas escritoras. Reproducimos un fragmento de uno de los poemas de T'ao Ch'ien que aparece allí. De influencia taoísta y en gran medida autobiográfico, nos presenta al escritor que celebra con palabras comunes, pero profundamente, su soledad y su retiro del mundo:



*"Construí mi choza en una zona de habitación humana,  
Mas, cerca de mí no hay ruido de caballo o carruaje.  
¿Quieres saber cómo esto es posible?  
Un corazón que está distante crea una selva a su alrededor [...]   
El aire de la montaña está fresco al caer el día  
Los pájaros de dos en dos regresan.  
En todo esto se encuentra algo profundo,  
Mas cuando quisiéramos expresarlo,  
Las palabras, repentinamente, nos fallan"<sup>[10]</sup>*

De nuevo la biblioteca del escritor nos proporciona más datos sobre el tema que nos ocupa. En ella, ya lo vimos, figuraban libros como los siguientes: Yogi Ramacharaka, *Filosofía y religiones de la India*, Taramhansa Yogananda, *Autobiografía de un yogi contemporáneo*, J. Wahl, *Introducción a la teosofía*, Pedro Nebre, *El budismo. Enigmas de un nirvana misterioso*, etc. Es indudable la atracción que ejercen sobre él las diversas formas de conocimiento derivadas de la filosofía oriental. Y en concreto, corrientes como el taoísmo, cuya ética se propone la redención de la tensión de los contrarios que fundamentan el mundo, por medio del retroceso a la esencia o estado original, Tao.

Para aclarar esta cuestión es necesario, ahora sí, acudir a la lectura que hace del capítulo que C. G. Jung dedica en *Tipos psicológicos* a la filosofía oriental bajo el título de "Significado del símbolo de conjunción". Los subrayados del poeta muestran hasta qué punto su interés por este tipo de pensamiento está unido a la necesidad de fundamentar una visión ética del mundo. Seleccionamos aquí algunas de las pautas más significativas de su lectura, tal como son señaladas por él mismo<sup>[11]</sup>. Jung indica cómo el óptimo vital del individuo sólo se consigue a través de contrastes que tienen su base en lo irracional. La imagen de estos antagonismos aparece proyectada en occidente como Mesías o Dios mediador. "*Para nuestras formas religiosas occidentales, primitivas en cuanto al conocimiento [...] aparece la nueva posibilidad vital como el salvador o redentor, que en virtud de su amor [...] anula la disensión cuándo y cómo le conviene, por motivos desconocidos para nosotros*". Y añade: "*La puerilidad de semejante concepción salta a los ojos. Hace milenios que el Oriente captó este proceso, estableciendo consecuentemente una doctrina psicológica de salvación que sitúa el camino de redención al alcance del designio humano*". Tanto la religión india, la china y el budismo, como síntesis de ambas, "*tienen la idea de una senda intermedia redentora por virtud mágica y accesible por disposición*

*consciente*". Estas formas de pensamiento buscan redimir a través de la liberación de los antagonismos.

Jung expone a continuación los principios de la superación de los "*dobles contrapuestos*" a través de lo que llama "*símbolos de conjunción*", característicos de estas religiones. Lo hace a partir de múltiples citas procedentes de textos brahmánicos y taoístas como *Bhagavata-Purana*, *Ramayana*, *Upanishad*, *Mahabharata* y otros. Entre todas ellas (que a veces son citas literales, y otras síntesis de Jung) Prados extrae una antología personal que reproducimos en parte:

- "*Brahman es sat y no sat, lo que es y lo que no es, satyam y asatyam, la realidad y la irrealidad*".
- "*El Dios, el creador de todas las cosas, el gran Yo, que tiene su sede perenne en el corazón de los hombres, es percibido por el corazón, por el alma y por la mente. El que lo sabe alcanza la eternidad. Cuando la luz se extingue no hay día ni noche, ni ser ni no ser*".
- "*Ambos están latentes en el eterno, infinitamente alto Brahman, saber y no saber. Perecedero es el no saber, eterno el saber, mas quien como señor impera sobre ambos es otro*".
- "*El que nunca tiene apetitos contempla su esencia. El que tiene apetitos siempre contempla su exterioridad*".
- "*Tao es esencia, pero inaprehensible, incomprendible*".
- "*Tao es la esencia creadora que engendra como padre y pare como madre*".
- "*El espíritu del tao es inmortal, llámase lo hondo femenino. La puerta de lo hondo femenino llámase cielo y la de la tierra raíz*".

- *"La unificación con el tao tiene semejanza con el estado mental del niño".*
- *"Se divide el tao en un doble contrapuesto principal: yang y yin. Yang es tanto como calor, luz, virilidad. Yin es tanto como frío, oscuridad, femineidad. Yang es también el cielo y yin la tierra [...] Por tal manera, el hombre, como un microcosmos, es también elemento de conjunción de dobles contrapuestos".*

Jung narra también en estas páginas la leyenda de Prajapati, principio creador cósmico. *"Prajapati estaba en un principio solo en este mundo y consideró: ¿cómo puedo reproducirme?"*. Tras concentrarse profundamente, *"he aquí que de su boca creó a Agni (el fuego)"*. Para el ensayista, el relato de la la creación del fuego en la boca tiene una clara relación con el origen del lenguaje. El pasaje llama especialmente la atención a Prados. Cuando el creador del mundo quiere reproducirse medita en silencio en su *manas* (mente, entendimiento) y decide dar a luz el fruto de sus entrañas por medio del *vac* (verbo, nombre). *"Este pasaje -dice Jung- pone de manifiesto ambos principios en su naturaleza de funciones psicológicas, manas como introversión de la libido con generación de un producto íntimo, y vac como función de enajenamiento, de extroversión"*. La palabra es manifestación de la libido, energía vital en continua y renovada afluencia. Para que esta energía llegue a su *"óptimo vital"* es necesario que el hombre supere el afán individualista y se ajuste a las leyes fundamentales de la naturaleza. Lo óptimo vital no está del lado del egoísmo, pues en el fondo la naturaleza del hombre es tal *"que la alegría del prójimo por él causada es algo indispensable para él"*. El equilibrio se produce cuando la fuerza motivadora de la moral es percibida por el individuo como parte integrante de su naturaleza y no como limitación exterior.

Otro libro que permite seguir los pasos del poeta en este sentido, es el manual de Chan Wing-Tsit, *Filosofía del Oriente*, en el que el autor recoge interesantes textos de diversos especialistas. Su carácter sucinto no impide que estemos ante una de las primeras y más completas aproximaciones hechas al tema. Prados manejó la primera edición española (FCE, 1950). Se detiene en los aspectos, y son muchos, que afectan de cerca a la

propia cosmovisión que ha venido forjando su poesía. Su lectura actúa de puente entre los conocimientos ya adquiridos (Occidente) y el pensamiento, afín y renovado a la vez, que le va siendo presentado (Oriente). El artículo que abre la serie es del propio recopilador. La idea de salvación que se deduce del hinduismo, budismo, taoísmo, etc., llámese "emancipación", "nirvana" o "visión perdurable", insiste siempre en la creencia de que es posible alcanzarla en este mundo y que es el propio hombre, por encima de determinaciones sobrenaturales, el que debe procurarla. La realidad está ante nuestros ojos, y es el contacto directo con ella lo que produce la experiencia mística.

En cuanto a la idea de muerte, queda matizada en cada una de estas filosofías, pero en ninguna existe el concepto occidental de la inmortalidad de la persona. En la *Bhagavat Gita*, el yo o alma individual, *atman*, es una manifestación del *Brahma* o Absoluto indeterminado. Tras la muerte, el primero pasa a reintegrarse en el segundo, aunque antes tenga que pasar por una larga serie de transmigraciones (idea muy presente en Prados). Por su parte el budismo no acepta nada que se parezca a un yo permanente: "*Una vida específica no dura más que un momento, y a cada momento nace una nueva vida. Por esta razón no puede haber problema de inmortalidad ya que no hay un yo que pudiera ser inmortal*" (p. 21). La inmortalidad se concibe como un renacer creador y continuo, por encima de lo personal. Nirvana es esencialmente un estado que hace desaparecer toda entidad específica: "*Hasta lo Absoluto -subraya el poeta- como entidad se extingue; nada queda fuera de la Talidad*"<sup>[12]</sup>.

El capítulo dedicado al budismo por Junjiro Takakusu es el que merece más atención a Prados. Es evidente que el texto actúa como un espejo en el que van surgiendo imágenes que su pensamiento ya conoce. La idea de **transitoriedad** que la visión budista recrea de continuo, es paralela a la desarrollada por la escuela jonia. El nombre de "Heráclito" aparece escrito a lápiz al margen de esta cita: "*De acuerdo con el budismo, la realidad subsistente del ser se manifiesta en un instante único. Las cosas vienen a ser y pasan. Nada permanece igual por dos instantes consecutivos. Así el universo es un fluir incesante de Ondas-vitales (Samsara)*".

De los seis principios fundamentales de la filosofía budista considerados en este ensayo, Prados subraya dos en especial: el principio de causación y el principio de verda-

dera realidad (Asidad). En lo que se refiere al primero, la imagen de un universo homocéntrico queda desplazada por el concepto de creación permanente, o co-creación compartida por todos los seres. El tiempo no progresa en línea recta, desde un pasado infinito, a través del presente, hacia el futuro infinito. El budismo considera el tiempo como **círculo**, sin principio ni fin. *"La vida es como las ondas en el agua. La vibración de una partícula causa la vibración de la próxima, y de esta manera las ondas se transmiten a gran distancia. Una onda es una vida, y la serie de vidas es Samsara [...]; giran en círculo y repiten el círculo una y otra vez"*. El dibujo de la Rueda de la Vida (véase pág. 129) responde a esta idea de circularidad. Tiene un indudable parecido con la visión espacial y temporal que Prados trata de reflejar en sus gráficos. Descendiendo al terreno de lo individual, esta idea se concreta en la mente. Las impresiones mentales están depositadas en un "semillero" o "centro de ideación". De él brota todo lo que existe. Cada idea, o semilla, al nacer y consolidarse en el mundo (como acción) produce una reflexión que revierte de nuevo a la mente. *"O sea, que la mente se dirige al mundo exterior y, al percibir los objetos, pone nuevas ideas en el depósito mental. Entonces, la nueva semilla surge para reflejar a su vez otra nueva. Así van acumulándose y se guardan todas juntas. Cuando están en estado latente, se las llama simientes, pero cuando son activas se las llama manifestaciones. Las viejas simientes, las manifestaciones, y las nuevas simientes dependen unas de otras y forman un anillo que repite eternamente el mismo proceso. A esto se llama 'Cadena de Causación por la Ideación'"*.

En cuanto a la idea de la Asidad (o Talidad), digamos que constituye el fundamento último del pensamiento budista, superador de los dualismos racionalistas (cognoscible/incognoscible, real/aparente). Es traducción del término *tathata* ("el hecho de ser tal"), que es el aspecto real de las cosas por oposición a su aspecto empírico: el ser mismo de las cosas. Es *sunya*, «vacío», en la medida en que está **por encima** de todas nuestras formulaciones intelectuales. *"Ver la verdadera naturaleza o verdadero estado de las cosas no significa encontrar una en muchas o una anterior a muchas, ni significa distinguir unidad y diversidad o lo estático de lo dinámico. El verdadero estado o verdadera realidad es el estado sin ninguna característica específica"*. Asidad o vacío, *"en su más alto sentido, no indica la 'nada'. Significa 'vaciado de condiciones especiales', 'incondicionado', 'indeterminado'"*.

La impregnación que dejan muchas de estas ideas en la poesía de Prados, es un hecho innegable. El poeta percibe el propio cuerpo como réplica del universo, lugar de cruce, signo y soporte de todo lo que le rodea. El cuerpo, como en el pensamiento taoísta, se constituye en la caja de resonancia, que registra y vehicula los estímulos que provienen de fuera. Símbolo del flujo universal, el carácter mediador del cuerpo queda emblemático en la metáfora de ese "*río natural*" que recorre toda su poesía última. En sus orillas parecen resonar las palabras de Lao Tsé: "*Tao es como los grandes ríos y mares que reciben las corrientes de los valles. Es ubicuo. Todas las cosas dependen de él para su vida y no las rechaza. Cumplida su misión, no recibe homenaje. Ama y alimenta todas las cosas, pero no las posee*"<sup>[13]</sup>.

El método que utiliza el poeta para percibir las cosas en su "**infinita duración creadora**", en el curso del tiempo en que están instaladas, recuerda de cerca las prácticas de conocimiento recomendadas por el budismo zen (término que significa «meditación», «concentración») y el yoga. Se trata de eliminar la actividad mental, de neutralizar las interferencias que impiden la percepción del mundo en su esencia. Sólo "dejando de pensar", se llega a suprimir la dispersión ocasionada por la multiplicidad de lo externo. Los últimos libros de Prados constituyen un verdadero catálogo de actitudes recomendadas por estas técnicas de concentración. Lo que importa en último término es ponerse en contacto con los ritmos de la naturaleza, expresados en la emoción que despiertan las personas y las cosas. Su propio código de comportamiento parece encajar con las virtudes o perfecciones (*paramita*) que el budismo exige: la generosidad, el comportamiento ético, la paciencia, la energía, la meditación y la sabiduría. Su obra se desarrolla en el ámbito del *bodhisatta*, "el que espera el despertar" mientras se entrega a la práctica de la compasión hacia los que le rodean.

Los problemas formales y lingüísticos que atenazan a su poesía última pueden verse también a la luz de la idea de sentido que se deriva de esta concepción del mundo. El poema, que se sirve de la naturaleza como único modelo, rechaza cualquier mecanicismo y trata de convertirse en un microcosmos, en un espacio abierto donde la verdadera vida sea posible. No se intenta ya reproducir el aspecto exterior de las cosas captadas en sus relaciones de causa y efecto. Estamos más bien ante un **pensamiento asociativo**, hecho, como la vida, de fluctuaciones e interdependencias. Su idea de la escritura, tal como

aparece expuesta en la trilogía última, no parece responder a otra motivación. El signo nace del silencio; es ante todo mediación entre vacío y plenitud ("*Se trabaja la arcilla y se forja un vaso/y en el vacío está precisamente su uso*", leemos en el *Tao te King*). Esta polarización de su poesía en términos de presencia-ausencia, tiene mucho que ver con ciertas prácticas de la pintura china, tal como han sido expuestas por François Cheng (1993: 63-80). "*Para el pintor chino, el Trazo realizado es realmente el vínculo entre el hombre y lo sobrenatural, ya que el Trazo, por su unidad interna y su capacidad de variación, es Uno y Múltiple. Encarna el proceso por el que el hombre que dibuja alcanza los gestos de la Creación (El acto de realizar el Trazo corresponde al mismo que extrae el Uno del Caos, que separa al Cielo de la Tierra)*".

Como hace ver el autor, el vacío (el blanco del lienzo) constituye aquí el símbolo de un universo dinámico que busca ante todo preservar su capacidad transformadora. "*En la pintura, como en el universo, sin el Vacío, no circularían los soplos y el Yin-Yang no obraría [...] Es signo de signos, garantizando al sistema pictórico su eficacia y su unidad*". La obra supone un periodo de atención previa que le permita ponerse en situación. "*Antes de pintar un cuadro, el artista debe someterse a un largo periodo de aprendizaje, durante el cual se ejercita para el dominio de los múltiples tipos de trazos [...] que resultan de una minuciosa observación de la naturaleza*". El ejemplo de la naturaleza, de la capacidad creativa de la que está investida, es determinante para estos pintores. El trazo debe ser animado, "*precedido, prolongado, atravesado incluso, por el vacío*", centro a partir del cual se genera la vida. Nexo entre el espíritu del hombre y el universo, "*el Trazo revela las pulsiones irresistibles del hombre, permaneciendo, sin embargo, fiel a lo real*".

Prados nos coloca ante una expresión de la **mística del signo** semejante a la que encontramos aquí. La alternancia que establece entre lo lleno (la escritura) y lo vacío (blanco de la página que se prolonga fuera de ella) implica también, como en el caso de estos pintores, otra relación esencial, la que existe entre el mundo del escritor y el mundo del Creador.

*"La interpretación del papel virgen como vacío original donde todo se inicia, del primer Trazo como acto de separar el Cielo de la Tierra, de los siguientes trazos que engendran todas las formas como múltiples metamorfosis del primero, y del acabado de un cuadro como grado supremo de un desarrollo por el cual las cosas vuelven al Vacío original, es lo que rige, desde la Antigüedad el pensamiento de todo artista chino, lo que transforma el acto de pintar en el de imitar, no los espectáculos de la Creación, sino los «gestos» del creador"*

El marco del poema deja de ser abstracto para convertirse en un espacio ilimitado de creación. Acompasada con la vida, la palabra poética es dinamismo; traducción de un ritmo renovado.

El vacío es fundamental en tanto que elemento de contraste y discontinuidad. El nexo entre vacío y escritura parece responder también en Prados a la máxima budista recordada por F. Cheng: *"El Color es el Vacío; el Vacío es el Color"*. Ausencia y presencia de signos que rompen con el espacio unidimensional que les había sido asignado. El proceso de des-identificación que acompaña a la obra de Prados, está afectado por los mismos factores de inestabilidad en que se desenvuelve el pensamiento budista, en el que no es posible hablar de sujeto. El yo, disuelto en el incesante devenir de la realidad, es un puro sucederse. Una de las impresiones que acompañan al lector de su poesía es la de asistir a un mundo que está brotando, creciendo de continuo. La idea de desarrollo a partir de un germen inicial es una constante de la estética china. Lejos de ofrecer una visión inmovilista de la naturaleza, se empeñarán siempre en reproducir su estado de latencia. En el siglo VII uno de sus teóricos escribía: *"No hay que temer lo inacabado, sino deplorar lo demasiado acabado"* (Zhang Yanyuan). Pues bien, la imagen del sembrador, desplegada en un rico campo semántico (grano, trigo, embrión, polen...) podría servir para definir toda la concepción poética de Prados. El texto, las palabras, no son sino las semillas que, surgidas al hilo de la vida, el poeta ha ido seleccionando y arrojando con la esperanza de que fructifiquen.

La poética pradiana, en su afán de superar las apariencias y llevar las cosas a su origen, responde a una necesidad transformativa que es también necesidad de nuevas vías



de pensamiento. La naturaleza -parece estar diciéndonos- va más allá de la literatura, acude a ella y ábrete a su influjo. "*Párate como una montaña; muévete como un río*", dice uno de los proverbios de Tai Chi. Prados retomaba así -y esta fue su eterna obsesión- los primeros pasos de la filosofía. Su diálogo entre dos tradiciones -oriente y occidente-, se adelanta a la necesidad, hoy más que evidente, de **restablecer** por medio de un nuevo código ético el equilibrio armónico del hombre consigo mismo y con la naturaleza. Su empecinada indagación en el silencio parece afirmar, paradójicamente, la necesidad de un lenguaje en el que podamos volver a reconocernos. Un lenguaje que dé la espalda a toda condición de dominio, que se asombre ante la hondura de sentimientos de que es capaz el ser humano, que se sustente más en las pequeñas cosas que en las grandes palabras.

### 7.3. UN ESPACIO ABIERTO A LA INTERPRETACIÓN

*"Mi obra tiene dos partes: la que aquí ha sido presentada y todo lo que no he escrito. Y es precisamente esta segunda parte la que más importa"*

Wittgenstein

"*¿Regresar? ¿Cuándo? Este lugar/ha sido todo el tiempo*", leemos en *Cita sin límites*. La muerte parece concebirse allí como un viaje que lo conduce de nuevo a un territorio ya conocido, en esencia, el mismo que siempre había habitado. El continuo "caminar hacia lo abierto" que había sido su poesía lo instala definitivamente en un pensamiento donde no existe la idea de finalidad. "*No hay redención de lo que fuiste/ni de lo que serás. No estás pasando./Este lugar es todo el tiempo*". Es la afirmación de la permanencia, reunificada en el todo, lo que vuelve a repetirse una vez más ante la presencia insoslayable de la muerte. La vida parece haber quedado detenida momentáneamente, fundida en el estado de percepción inmediata en que nos coloca su palabra.

La muerte física se produce ante la presencia de Paco Sala, Julia Crespo y el doctor D. José Puche. El Acta de Defunción que figura en el Registro Civil de la Ciudad de México (Libro 2-7a, foja 180) hace constar que el fallecimiento tuvo lugar a las once de la mañana y atribuye la muerte, según certifica el Dr. Puche, a "*trombosis pulmonar no*

*traumática. Esclerosis pulmonar*"<sup>[14]</sup> (**Apéndice. Apartado I**). A pesar de lo delicado de su salud, Prados había estado trabajando la noche anterior hasta bien avanzada la madrugada. La muerte, que sobrevino muy rápidamente, impresionó por lo imprevista a muchos de sus conocidos, y desde luego al mundo del exilio<sup>[15]</sup>. Entre los amigos españoles y mexicanos que velaron el cuerpo del poeta, además de su ahijado Sala, cabe citar a Max Aub, Juan Rejano, José M<sup>a</sup> Gallegos Rocafull, Jomí García Ascot, Manuel Andújar, Pita Amor, Ramón Xirau, Adolfo Sánchez Vázquez, Dr. Puche, Wenceslao Roces, Jose Enrique Rebolledo, Antonio Rodríguez Luna y, posiblemente, Luis Cardoza y Aragón (como se deduce de las palabras que citamos más adelante).<sup>[16]</sup> Juan Rejano daba la necrológica en el *Nacional*, acompañada de una fotografía en la que aparecen, junto al féretro, además de algunos de los citados antes, León Felipe, Jesús Martí, Francisco Pina y Gabriel García Maroto<sup>[17]</sup>. Pero su entierro en el Panteón-Jardín desbordó la oficialidad que revestía la presencia de la plana mayor del exilio español en México. Junto al círculo más allegado de amigos (entre los que hubo quienes prefirieron eludir "el acto"), fueron quizás esos acompañantes anónimos de los que ya hemos oído hablar, los que supieron entender más hondamente lo que suponía su pérdida.

El escritor no había querido alarmar a nadie, pero las últimas cartas a sus amigos son un claro anuncio del desenlace. Pocos días antes le escribía a José Luis Cano: "*Ahora tengo necesidad de escribirte, poco, porque no me dejan hacerlo de otra manera. Y no es para darte muy buenas noticias mías [...] Tienes que ir acostumbrándote a mi ausencia real [...] Si pasa, siempre sentirás que estoy contigo [...] Estoy solito, pero con paz interior, y esa paz quiero que tú la sientas también siempre*". El eco de esta despedida, que parece dirigida a todos los que le conocieron, sigue estando presente en la memoria de muchos de ellos. "*Esta frase, y otras de su carta -dirá Cano- parece como si cada día [...] anduvieran dentro de mí recordándome su soledad y esperanza diarias. Y es como si ahora, que lo sé muerto, lo sintiera más vivo, y su voz casi olvidada [...] la sintiese terriblemente viva y próxima, junto a mi oído*"<sup>[18]</sup>. A más de treinta años de su muerte, esto es lo que hemos escuchado repetir tanto en México como en España. El silencio de su **palabra viva** ("*¿qué se puede añadir a esta blancura?*", decía, con palabras del propio poeta, José de la Colina) perdura más en la vibración que despertó a su alrededor que en la crónica externa de la literatura. "El sueño" del escritor se convertía así en su legado más verdadero.

La muerte real parece quedar fuera de este sueño, o al menos así lo entendieron sus más allegados. No deja de ser curioso que el que hubiera sido uno de los grandes poetas de la muerte lograra esquivarla "a la andaluza", sometiéndola al mismo juego de ambigüedades con que la sortea su palabra. *"Mientras velábamos a Emilio* –escribe Jomí García Ascot– *nadie habló del poeta. Y así debía ser. Se había muerto –¿muerto?– [...] Ninguno de los que lo conocieron sería el mismo si no lo hubiera conocido [...] En realidad hemos muerto todos un poco..., salvo Emilio*"<sup>[19]</sup>. Esta misma sensación de irrealidad provoca su muerte en el poeta guatemalteco, afincado en México, Luis Cardoza y Aragón. En su poema "Laurel", una evocación de la antología publicada en Senecca, leemos los siguientes versos:

*"Releo Laurel,  
antología de la poesía moderna en lengua española,  
seleccionada por Emilio Prados,  
Xavier Villaurrutia, Juan Gil Albert y Octavio Paz.  
Xavier y Emilio han muerto ya.  
Fueron mis amigos.  
Xavier murió cuando yo vivía en Guatemala.  
A Emilio lo velé en su primera noche en la eternidad [...]  
Algunos poetas no han muerto y viven todavía.  
Xavier y Emilio tienen en la mano la espiga.  
Su Tiempo Absoluto ganaron ambos,  
circunferencia de infinitos centros simultáneos"*<sup>[20]</sup>

En realidad lo que se afirmaba aquí era la perdurabilidad, por encima de la muerte física, de su memoria y de su mensaje poético.

En el buzón del poeta quedaron varias cartas de familiares y amigos que ya no pudo leer. Preocupados por su estado de salud, todas dan testimonio del profundo afecto que sienten por alguien que, a pesar de la distancia, había llegado a ser parte integrante de sus vidas. José Luis Cano contestaba así a la carta que antes hemos mencionado: *"Ni por un momento pienses que te vas a ausentar del todo, como tú dices, sin que antes nos veamos [...] Si es porque crees que tú ya no volverás más a España, quizás te salgas con la tuya en cuanto a eso, pero si tú no vienes, yo iré a Méjico, daré el gran salto [...] y te iré a buscar"*. Ricardo Gullón, se hace eco también de la desmoralización que advierte en las palabras que le había enviado el escritor poco antes: *"No puedes imaginarte cuánto lo siento, y también mi impotencia para ayudarte, siquiera simplemente estando a tu lado. Mi situación inmigratoria me tiene por ahora inmovilizado en los Estados Unidos, pero*

*puedes tener la seguridad de que, tan pronto se presente la oportunidad, saltaré a México para darte un abrazo y levantar ese ánimo decaído*"<sup>[21]</sup>.

Entre las cartas que guardaba Francisco Sala se conservan las que le enviaron, tras la muerte de Prados, Vicente Aleixandre, Cano y Blanco Aguinaga. Las palabras de este último insisten en el legado humano que dejaba tras sí el poeta: "*La continuidad que Emilio imaginaba en la vida, yo no sé si será como él la veía, ¿pero verdad que sí nos ha dado algo que también daremos nosotros?*". En otra de ellas, Miguel Prados le expone su agradecimiento y se preocupa por la conservación de la obra y de los objetos personales de su hermano. Muestra igualmente su voluntad de hacer cumplir el testamento que dejara en los términos en que había sido redactado.

El 30 de octubre de 1962 el Ateneo Español de México organiza un Homenaje a Emilio Prados en el que intervienen Jomí García Ascot, Francisco Giner de los Ríos, Juan Rejano, Gallegos Rocafull y José Puche. En el programa que se edita se reproduce el autógrafo del poema "Si yo pudiera darte", fechado en Málaga en 1930. El acto, en el que se expusieron retratos, manuscritos, objetos personales y primeras ediciones de su obra, constituye en cierta forma el punto de partida de una serie de aproximaciones críticas a su obra que van apareciendo en diversos medios de comunicación. Corren a cargo de José de la Colina, Ramón Xirau, Enrique de Rivas, María Zambrano, Pedro Alvarez del Villar, Ernestina de Champourcín, Carmen de la Fuente, Juan Rejano, etc. En el caso de este último no sabemos qué fue del libro que preparaba en 1964 sobre Prados<sup>[22]</sup>, pero no dudamos que su profundo conocimiento del mundo del poeta le hubiera permitido calar hondo en su interpretación. En 1966 *El Nacional* volvía a hacerse eco del poeta con motivo de la aparición en Málaga de *Últimos poemas*<sup>[23]</sup>. Entre todos estos artículos y reseñas, muchos de los cuales hemos ido citando con anterioridad, cabe referirse al extenso recorrido por su obra que hace Armando Zárate. Acierta, a nuestro entender, al ofrecer una imagen unitaria que no divorcia vida y obra, considerando al poeta como un exiliado *avant la lettre* que hace del propio cuerpo ("*un ideal al que le concede un grado superior de realidad*") el centro de su reflexión mística.

Depositario de la inmortalidad y el éxtasis, el cuerpo impone a cada paso sus propias leyes en el proceso que se le asigna de mediador con lo espiritual. Esta afirmación en

lo fisiológico hace que el crítico lo encuadre dentro de la categoría de "*místicos sin Dios necesario*" definida por Juan Ramón. La transferencia que hace del cuerpo real al "*cuerpo venidero*" en la etapa mexicana, se nos presenta como la necesidad de proyectarse en un "*doble real o energético*" que ha logrado instalarse en un espacio vital libre de barreras impositivas. La irrealidad mística en que nos envuelve obedece a su creencia de que "*la energía mental es capaz de sobrepasar el círculo de la vida visible y de la lógica personal*". La visión del destierro como trascendencia salvadora, como profecía de un mundo mejor, "*no ha sido una mera fantasía hábilmente defendida, sino el resultado de una multitud de situaciones que lo condujeron vitalmente a transmutar sus valores*". En cualquier caso estamos ante un sueño que nos implica a todos por igual. "*La historia o la aventura de la poesía de Emilio Prados [...] es la historia de la curiosa materia poética de nuestra profundidad, la aventura de un cuerpo simbólico que descubrió los secretos del porvenir en el exilio, bajo otro sol y otras gentes*"<sup>[24]</sup>.

Años después, Jomí García Ascot insistía también en el diálogo incesante entre sueño y realidad del que surge la poesía de Prados:

*"Para penetrar en el otro mundo -no trascendente, sino inmanente a la realidad toda- Alicia atraviesa un espejo. En el solitario, único y nunca acabado poema que es la obra entera de Emilio Prados, el poeta edifica con su propia sustancia la materia misma de ese espejo. El espejo es él [...], y su carne equilibra en fiel perfecto de visión externa e interna los dos mundos complementarios hasta lograr que los propios términos de externo e interno pierdan su sentido, su corteza falaz y remisible. El espejo que es el cuerpo de Prados se torna entonces en transparencia pura [...], en la más leve y delgada ventana entre dos mundos que se miran, se ven, se reconocen y se hablan [...] Después lo va -frágil, cuidadosamente- deshaciendo con sus propias manos. El cristal desaparece, la ventana se abre, la transparencia se vuelve umbral [...] En un acto de amor fluye por el umbral el mundo en ir y venir constante, en un solo río natural de carne, sangre, agua, luz y aire hechos palabra viva."*<sup>[25]</sup>

La desaparición física del escritor **revivió** también entre algunos compañeros de generación una imagen que el exilio había ido borrando con los años, pero que cobra ahora nuevos significados. "Algún día -comentaba León Felipe a raíz de la misma- *las nuevas generaciones tendrán que volver a redescubrir el milagro poético que es Prados*"<sup>[26]</sup>. A la luz de su muerte, Vicente Aleixandre cala en la raíz más honda de su personalidad: el despegue de sí mismo en favor de los otros. No encontramos después otro valor más firme en su biografía. La retrospectiva de Aleixandre une infancia y exilio, juventud y muerte en el único sentido que sostuvo su vida, por encima del tiempo y de las circunstancias personales o históricas que le tocó vivir:

*"¿Cómo era Emilio? [...] Le contemplo allí en la ciudad de Málaga [...], con una mirada de gratitud -¿gratitud a qué?: a lo que vivía- que era, en definitiva, una mirada de sostén para los que la recibiesen [...] Sonreidor junto a los demás (yo veo hoy bien que era una sonrisa estimuladora que le nacía al sentir a los otros) resultaba a solas tantas veces un niño serio [...] Entonces podía retirarse, subir a un cuarto y allí entretenerse con algo, algo material, una cuerda, una piedra, una caja de cualquier cosa. Y allí absorberse en esa materia, como tentando por alguna parte -sin él saberlo- lo compacto del mundo. Cuando Emilio creció su mirada se desparramó [...] Como pocos, él se hizo amigo de los pescadores [...] Tenía una comunicatividad que le nacía de su intuición de los demás [...] Sabía que José vivía en tal calle del Perchel, que Manuela era la mujer de Paco, que Rogelio tenía cuatro niños chicos. Contra la tendencia de los niños a no ver fondo tras el primer plano de sus juegos, él, porque a cada uno tendía a individualizarlo, era amigo de todos uno a uno, y sentía el ámbito, el aura de cada cual [...] A través del mar yo he venido recibiendo sus cartas. El tiempo, que tanto ha presidido su tema poético, no tenía, en otro sentido, ningún poder sobre él [...] Sus cartas [...] eran como las de nadie. En mi oído sonaban el niño y el hombre en un hoy sin tregua"*<sup>[27]</sup>.

Aunque la mayoría de las declaraciones que hacen, tras su muerte, los de su generación tienden a seguir dissociando biografía y obra, se produce ahora, al menos en algunos de ellos, un intento de revisar su caso<sup>[28]</sup>. Se trata más, a nuestro entender, de vol-

ver a ejercer la política conciliadora que siempre había practicado "el grupo" que de enfrentarse realmente con lo que su obra había significado en el conjunto generacional. Aparte de alguna que otra declaración de buena voluntad, no parecía fácil reajustar la profunda diferencia que suponía la obra de Prados con un código poético que, en la mayoría de los casos, se había detenido en los años 30. Poco después de la muerte del poeta se produce el que podemos considerar último intento de dar una imagen de unidad y concordia. Nos referimos a la revista *Los sesenta*, cuyo primer número aparece en México en 1964. Integraban la redacción Alberti, Aleixandre, Dámaso Alonso, Max Aub y Jorge Guillén, y actuaba de secretario Bernardo Giner de los Ríos. Sus páginas prescindían de declaraciones previas y quieren ajustarse, según se lee en la solapa, al siguiente escueto programa: "*Esta revista se publica durante la sexta década del siglo y sólo colaboran en ella quienes hayan o hubieran cumplido sesenta años*"<sup>[29]</sup>.

En los cinco números de la publicación colaboran escritores españoles y latinoamericanos de diversas generaciones. La presencia de Juan Ramón, del 27 y de Contemporáneos está especialmente subrayada, aunque se advierten ausencias notables como la de Cernuda, Diego, Salinas. No creemos que Prados llegara a tener noticia de una publicación que debió de gestarse tras su muerte, así que no sabemos cuál hubiera sido su criterio a la hora de colaborar, si es que lo hubiera hecho. Los nueve poemas suyos que aparecen en el nº 2 hay que interpretarlos como un pequeño homenaje de los redactores. Los textos, publicados bajo el nombre de "Punto final y otros poemas" pertenecen todos a *Cita sin límites*, y debieron ser escogidos posiblemente por el propio Aub.

En cualquier caso sus relaciones "a distancia" con los miembros vivos de su generación en los últimos años, es un capítulo que bien merecería estudiarse a fondo. Por ambas partes se produce un sentimiento de aproximación y de extrañamiento a la vez, que, si no modifica en esencia la opinión común de unos y otro, sí parece poner en juego algunos elementos críticos nuevos. Las etiquetas de "oscuro" o "raro" que siempre habían acompañado a Prados no sirven ya para definir una obra cuyo profundo sentido humano salta a la vista de todos. Por otra parte, el creciente respeto que merece su actitud vital tampoco es reducible a términos tan simples. Por lo que respecta a la postura crítica que mantiene el poeta, viene determinada por una clara toma de conciencia de su discrepancia personal, pero también por una necesidad de reflexionar sobre lo que su posición supone dentro del

conjunto. Blanco Aguinaga<sup>[30]</sup> ha apuntado el papel de interlocutor que cumple en este sentido Jorge Guillén ("*uno de sus mejores hermanos contrarios*"), quien sí percibió finalmente lo que significaba la obra y la personalidad de Prados.

El poeta malagueño se interesa progresivamente por una obra que afirma y niega, a la vez, sus propios planteamientos. Afinidades y diferencias quedan plasmadas en el diálogo último que Prados establece con el mundo guilleniano. Ya vimos cómo "Jardín en medio", una de las partes de *La piedra escrita* fue concebida como respuesta a la serie que, con ese mismo título, le dedicara Guillén en *Cántico*. Unidos en la misma necesidad de vivir lo Absoluto en el instante material, mientras el segundo despeja las sombras que amenazan su paraíso-jardín ("*¡Qué oscuros tantos enigmas /A la par! /Entera lució la tarde: /Claridad*"), Prados se abisma en ellas ("*¡No hay sol! /¡La luz duerme y duerme!... /La sombra, profunda, alcanza /la verdad que la disuelve*"). Lo que en uno es plenitud regida por la conciencia diáfana del yo, en otro es estado de transitoriedad, "*silencio y silencio/ [que] esperan ser memoria*".

El jardín "*naúfrago*" de Prados ("*jardín de universo entero*") permanece abierto a lo oscuro, a un lenguaje que trasciende su voz personal. Como señala Carlos Blanco, la "*íntima y fraternal polémica*" que mantienen, apoyada en una larga correspondencia, muestra los elementos que unen y separan, a un tiempo, a ambas poéticas. A nuestro entender, en Prados se produce una inversión metafísica del "modo de ver" guilleniano. Si en *Cántico* se describe "el fenómeno" en su pureza, como lo que se muestra por sí mismo, lo que aparece dado en cuanto tal, Prados parece advertir el carácter equívoco de este positivismo antipsicologista. Si no tratamos de ver las sombras que proyecta, el fenómeno así descrito se contrapone al ser verdadero, y acaba convirtiéndose en un encubrimiento del mismo.

Restringiéndonos al ámbito español, podemos decir que su muerte, fuera del pequeño círculo de los que la conocían, no vino a reavivar el interés por su obra, sino que supuso más bien el espaldarazo para su definitivo olvido. No había sido ajeno a ello la actitud de reserva y escasa sintonía del escritor con la poesía española del momento. Quizás quepa interpretar esta inasibilidad de forma un tanto irónica: como una forma más de "huida" de las que practicó a lo largo de su vida ante lo que no le interesaba. Como



advertía el poeta sevillano Joaquín Caro Romero en la reseña que le dedica tras su muerte, "*Emilio Prados era algo muy superior a unos límites bio-bibliográficos*"<sup>[31]</sup>. Un ejemplo emblemático es lo que sucede en su ciudad natal. La prensa de Málaga se limita a dar, con ocho días de retraso, la noticia del fallecimiento, ofreciendo una escueta semblanza biográfica. Un año después, los trabajadores de la vieja imprenta Sur organizan un funeral en la iglesia de Miraflores del Palo con motivo del aniversario del mismo, al que asiste la primera autoridad municipal<sup>[32]</sup>. Y poco más que contar. Serán las dos siguientes décadas las que dediquen alguna atención esporádica a su figura<sup>[33]</sup>.

Es justo reconocer, no obstante, que sí hubo algunas excepciones a la regla. A lo largo de la década de los 60 aparecen varios estudios que reseñan aspectos parciales de su obra, tratan de encuadrarla en su generación, o atienden a sus elementos diferenciadores. La visión de conjunto más amplia es quizás la que ofrecen las páginas de homenaje que le dedica la revista *Ínsula* (nº 187). Aparecen allí, aparte de los trabajos a los que ya hemos hecho mención, artículos de Manuel Andújar y Muñoz Rojas, junto con poemas dedicados por Jorge Guillén y Dámaso Alonso. En diversos medios y medidas dan cuenta de su obra también Camilo José Cela, Leopoldo de Luis, Cano Ballesta, Sergio Vilar, Juan Manuel Rozas, J. Lechner, A. P. Debicki, Fernando Allúe..., entre otros.

Será, sin embargo, la aparición, a mediados de los años 70, de las *Poesías Completas* lo que permita iniciar una aproximación crítica, mucho más ajustada, a su poesía, venciendo así la visión fragmentaria desde la que siempre había sido abordada. Casi quince años después de su muerte, la edición preparada por Carlos Blanco y Antonio Carreira venía a cubrir una laguna que impedía calibrar el significado global de esta obra en el conjunto de su generación. La publicación dio lugar a unas cuantas reseñas que precisaban, desde perspectivas distintas, pero de forma muy clarividente, lo aportado por Prados a la poesía española. Nos detendremos en tres de las que contribuyen con más acierto a descargar a su obra de lastres añadidos: las que escriben Joaquín Marco, Aurora de Albornoz y Javier Alfaya. Tienen el mérito de reflexionar desde la lectura real de la obra, incluida (lo que ya constituye entre nosotros una extrañeza) la escrita durante el destierro.

Joaquín Marco fue, en efecto, uno de los escasos poetas jóvenes españoles que se interesó seriamente por la poesía de Prados. A pesar de algún que otro poema significativo que echa en falta, saludaba la aparición de unas obras completas que permitían la recomposición de la *"imagen truncada"* del poeta. Era posible ahora el acercamiento definitivo *"a uno de los creadores históricamente más significativos y a una de las voces más personales de aquella voz plural que contiene el grupo de los años veinte"*<sup>[34]</sup>. *"Su poesía del exilio -dice- se torna a la vez aventura espiritual y experiencia verbal"*. Las palabras de Marco cuestionaban también, someramente pero de forma clara, el estrecho concepto de "Generación del 27" tal como venía siendo utilizado por la crítica hasta ese momento. No cabía ya seguir manteniendo el *"balance provisional"* establecido en los años 20 a partir de unos cuantos nombres, lo que había supuesto la marginación de figuras tan decisivas como Prados.

A su juicio el "desenfoco" parte de la primacía que se concedió en esos años a ciertos hechos anecdóticos (el homenaje a Góngora, por ejemplo), frente a la necesaria valoración que merecía la obra particular de cada uno. El silencio que significó el exilio y el hecho de que sus obras no circularan por el país, hizo el resto. De esta forma, el panorama crítico de la generación quedaba clausurado en 1939. Así todo se resolvía de puertas adentro; era más cómodo quedarse en casa con los esquemas ya sabidos que aventurarse en un terreno lleno de peligrosas novedades. *"A la crítica -incluso a los hispanistas- le resultaba más fácil estudiar la obra de los poetas del grupo -y especialmente de algunos- «en España»"*. De esta manera a la marginación geográfica siguió también la marginación literaria. *"Se valoró primordialmente -sigue diciendo- la obra inicial y poetas que abandonaron el país en plenas facultades [...] vieron cómo la «otra obra», la realizada fuera del país, quedaba en un segundo término"*. En la misma actitud incidía recientemente Arturo Souto (1994) con estas palabras: *"Hay una muy larga etapa en la trayectoria de estos poetas, quizás la más fecunda, para mí la más profunda y definitiva, que con propiedad se puede llamar americana. Una suposición algo bizantina, pero me atrevo a pensar que sin América no se explicaría la mitad de su obra"*.

Pero la tergiversación que denunciaba decididamente Joaquín Marco no obedecía sólo a motivos coyunturales. Encubría, ya lo hemos ido viendo, intereses generacionales y críticos bien claros. De lo que se trataba en el fondo era de mantener un determinada

lectura del 27: la consagrada en la fase inicial del grupo por sus teóricos más activos. Las estrategias para conseguirlo se tejieron en el interior del país, pero fueron también ejercidas desde fuera del mismo por quienes supieron, hábilmente, hilar aquí y allí a la vez. De hecho, ante pautas de lectura tan firmemente establecidas, pocos iban a recoger el mensaje de Marco. A bastantes años de distancia, y fuera de algunas excepciones, la situación sigue siendo en gran parte la misma que planteaba él.

Aurora de Albornoz ofrecía en 1977 una revisión de la obra mexicana del escritor, a quien consideraba desde la especificidad que reclama su caso<sup>[35]</sup>. Su radiografía venía a delatar abiertamente el desconocimiento de la crítica con respecto a una poesía en la que, en realidad, pocos habían llegado a entrar. De todos los poetas de su generación, "*es Emilio Prados el más desconocido, no sólo por el lector, sino por el crítico, el historiador de la poesía, y hasta por los jóvenes poetas. En algún caso, ya no podemos hablar sólo de desconocimiento, sino de ceguera total a la hora de valorar una obra que -a mi juicio- hay que destacar como una de las más originales y más conseguidas dentro del altísimo panorama de nuestra poesía del siglo XX*". La autora señalaba como ejemplo de esta ceguera las palabras que le había dedicado recientemente Gerald G. Brown en un manual de literatura<sup>[36]</sup>.

En efecto, sus apreciaciones constituyen un ejemplo modélico de los defectos señalados por Joaquín Marco a propósito de la crítica de la generación. El crítico inglés, que aboga por la poesía de lectura fácil, encuentra en Prados un escollo insalvable. Opta, pues, por despacharlo por la vía rápida. La profundidad de sus indagaciones, su carácter reflexivo, y la excesiva independencia de sus criterios, son las mayores "*limitaciones de Prados*", según él. El hecho de que se negara a formar parte de la Antología de Diego, es -dice- una característica "*sintomática de su actitud respecto a la comunicación*" (?). Alarmado por la proliferación de suspensiones, signos admirativos e interrogaciones que encuentra en sus textos, Brown decide que "*Prados no evoluciona en sus problemas*", y no duda en dejarlo para dedicarse a empresas más asequibles.

Pero no es sólo Prados la víctima de semejante juicio sumario. A lo largo de las páginas que dedica al 27 el crítico establece una estricta jerarquía de valores con respecto al grupo. Según la atención que presta a uno u otro puede establecerse el siguiente término-

metro oficialista del mismo. La lista, de mayor a menor importancia, quedaría así: Lorca, Guillén, Salinas, Alberti, Cernuda, Aleixandre, Hernández, Diego, Prados, Altolaguirre. Sólo se citan de paso a León Felipe, Moreno Villa y Domenchina. Otros, tienen menos suerte y ni siquiera aparecen: Larrea, Garfias, Herrera Petere, Hinojosa, Antonio Espina, Gil Albert... No hay modelo más alejado del mundo que quiso construir Prados que este "ranking" ante el que se nos coloca. Por lo demás, el periodo español de la generación es determinante para el crítico, de manera que el exilio se presenta como una recaída emocional de dudosos resultados poéticos.

Pero volvamos al texto de Aurora de Albornoz. Frente al apartamiento del poeta de las tribunas literarias tanto en España como en el exilio (motivo esencial del olvido en que cae su obra), la autora valora la influencia personal que Prados ejerce entre los que le rodean. Refiriéndose a México, escribe: *"No hubo joven -español o mexicano- que en el estudio de Prados [...] no recibiese el estímulo y la amistad del poeta; no hubo amigo a quien Prados desatendiese"*. Lo que dificulta su lectura es precisamente el hecho de que estemos ante un escritor con una cosmovisión propia que obliga a pensar su poesía en los términos particulares que su originalidad exige.

En la etapa mexicana su poesía culmina en el estado de «ser-abierto» que rompe con los límites que encierran cada cuerpo para llegar a la idea de integración con el Todo, la Unidad o Dios. Aurora de Albornoz ponía el dedo en la llaga al señalar, aunque sólo fuera de paso, dos características centrales de su poética: la permanente inclusión del lector, del otro, en su área comunicativa, y la importancia que la lengua adquiere en esta operación de trasvase. Son los que le rodean, dice, las voces de los demás, los que le otorgan entidad, *"quizás, los que lo hacen «poeta»"*. El escritor trata de permanecer a su lado y no cuenta con otro recurso que la manipulación del lenguaje: *"un lenguaje hecho con palabras justas; con silencios -tan importantes para él como la palabra-; con esa profusión de signos de puntuación, enormemente expresivos"*.

Por su parte, Javier Alfaya señalaba también el distintivo que supone Prados dentro de la poesía española de su momento, y trata de leerlo desde la materialidad de su palabra.

*"Al contrario que la mayor parte de los integrantes de su generación [...], Prados rehuyó siempre todo aquello que pudiera sonar a alarde publicitario, a gesto hacia la galería [...] No es la suya una evolución formal, de modas o de modos; es una evolución interior que tiene sus fuentes en una profunda vivencia de la belleza humana, de la naturaleza, del ser histórico. Existe la tentación de llamar a Prados 'poeta metafísico', pero, con iguales títulos, podríamos llamarle 'poeta materialista'. Con iguales o con mayores, porque es precisamente la materialidad de los cuerpos humanos, empezando por el suyo propio, del mar, de las montañas, la que alienta en sus mejores poemas"<sup>[37]</sup>*

Habla el crítico del matiz que Prados da al concepto de pureza, y discute el tópico de poeta hermético que se le aplica. Su lectura, en la que suenan los ecos de la polémica ideológica española de los años 70, aclara, no obstante, la particularidad en que se mueve el mundo del escritor. Prados no fue -dice- un poeta puro al modo en que entendieron el término los epígonos juanramonianos. *"Fue un poeta puro porque para buscar una comparación con la pureza de su lenguaje hay que remontarse al Romancero o a San Juan de la Cruz; porque para él la poesía fue la cristalización de una pureza interior, de la ética ejemplar que rigió su conducta, y porque la visión de los elementos naturales, del transcurso de la vida, de la obsesión de la muerte, tuvo en él mucho de refinadamente primitivo".* Concluye con estas palabras: *"Poesía difícil, compleja, elaborada con la lentitud y el fervor de un artífice intelectual, parece destinada a un público restringido debido a su rechazo de todo desahogo sentimental y de toda demagogia populista. A pesar de ello -o precisamente por ello-, Prados es uno de los pocos poetas españoles de nuestro siglo que merece ser llamado 'poeta del pueblo'".*

La visión de conjunto que ofrecían Blanco y Carreira, tanto en *PPCC* como en las diversas investigaciones que llevan a cabo, comienza a dar sus frutos más maduros a final de los 70. Son años en que se amplía notablemente el panorama crítico sobre su obra (Villar Ribot, Loreina Santos Silva, Leopoldo de Luis, Juan Manuel Rozas, María Zambrano...). En cualquier caso, podemos considerar los múltiples análisis de Sanchis-Banús como punto de partida de una serie de trabajos académicos que han abordado al poeta desde perspectivas distintas, que, en general, abren nuevas y valiosas vías de incursión en

su obra. Aportaciones como las de P. J. Ellis, H. K. Greif, y las más recientes de Patrio Hernández, han puesto a disposición del lector un importante arsenal de datos que permiten una lectura renovada de la misma. Algunas de ellas se centra en aspectos concretos, referidos sobre todo a los códigos de simbolización (Elena Reina, Ángel Sahuquillo).

El numeroso material inédito que se ha ido dando a conocer, y la clarificación de aspectos decisivos en torno a su poesía, hace que sea posible trazar hoy un perfil bastante exacto del autor. Su obra, no obstante, solicita con urgencia y un análisis en profundidad de aspectos textuales y lingüísticos, referidos sobre todo al periodo americano. Siguen echándose en falta también estudios que aborden con rigor cuestiones que trascienden el campo de la filología. Nos referimos especialmente a las implicaciones de esta obra con las áreas del pensamiento y la psicología. Animada por un espíritu propio, que sintetiza elementos de diversa procedencia (religión, filosofía, sistema ético, etc.), difícilmente podremos explicarla si nos atenemos a las divisiones convencionales con que solemos encuadrar las producciones literarias. Recordemos de nuevo otras dos asuntos pendientes: la recopilación de la amplia correspondencia del autor y la definitiva edición crítica que su obra reclama. A casi veinte años de la aparición de sus obras completas contamos ya con un amplio material de inéditos y variantes que deben ser reintegrados en las mismas, a más de nuevos datos que permiten completar o matizar la estructura de algunos de sus libros.

No es posible ya seguir manteniendo la imagen del escritor aislado, subsidiario de su generación (de la que en gran medida es una contrafigura), como no es posible mantener el tópico de los que se empeñan en reducir a aquella a sus primeros planteamientos. La obra de Prados se proyecta hoy con valor propio junto al resto de las del 27, pero también, y quizás fundamentalmente, en lo que tuvo de conexión, y de anticipación entre nosotros, de la conciencia poética más dinámica de nuestro siglo. El desmantelamiento del yo personal que lleva a cabo su poesía del exilio obedece a motivos tanto de índole externa como de lúcida reflexión privada sobre el papel del escritor contemporáneo. Si por una parte se nos presenta como una crónica, cargada de patetismo, del fracaso del pensamiento liberal español tras los acontecimientos de la guerra civil, supone ante todo la asunción de la idea de **precariedad** subsiguiente a la crisis de los modelos de representación clásica. La nueva posibilidad de hablar, de decir lo indecible, que anuncia su poesía es insepa-

nable de la conciencia moderna de un lenguaje que no garantiza ya ningún tipo de transparencia o verosimilitud. Inmersa en la discontinuidad de la experiencia, su palabra apátrida no puede transmitir ninguna visión estable del mundo, y se verá condenada (como en el caso de Rilke y de tantos otros) a girar sobre sí misma, a dar testimonio de una realidad en continuo estado de cambio y metamorfosis. De ahí la ruptura que lleva a cabo del discurso literario, cuya fragmentación afecta tanto al lenguaje como a la estructura poemática.

Pero Prados, como hemos visto, no se detiene en esta anulación del yo que caracteriza al pensamiento moderno, sino que trata de reajustarla a la búsqueda de sentido que persigue su escritura. La operación constituye en él un paso previo para explorar alternativas al individualismo y a la visión política a la que este sirve. El espacio vacío del sujeto se «puebla», deja vía libre, a la voz multiplicada y solidaria en la que aquel se ha encarnado. Paradójicamente uno de nuestros poetas más "puros" nos enseña que la poesía es ante todo contaminación, compromiso con lo humano. Su intento de trascender los límites de la palabra personal en favor de lo ajeno rompe con la santidad de la imagen del artista, y suscita muchas interrogaciones sobre cuál sea el camino que deba seguir su obra. Hay un profundo sentido de lo colectivo en su derogación personal. La obra literaria es trabajo de todos, porque surge de una experiencia de vida común que no puede ser traicionada. Por eso no cree en ella cuando viene acompañada de grandes gestos. Tras la idea de estilo propio, tan alabada por unos y otros, lo que suele percibirse es el sonido de lo individual hinchándose, tomando posesión del mundo. Muy cerca de la actitud de otros pensadores contemporáneos, Prados hace responsable al escritor del mundo que le rodea, del que no es posible excluir los elementos negativos para dejarlo reducido a una determinada retórica o a una simple expresión estética. Su mensaje es bien claro en este sentido: el precio que pagamos por mantener el mito de la individualidad consiste en el olvido de los otros.

La meditación que lleva a cabo sobre la ambigüedad moral del arte en nuestra época es evidente. Si su propuesta puede parecernos a veces demasiado estricta, conviene recordar que el sentido de adhesión que exige al escritor partía de una experiencia histórica bien concreta: la derivada, en primer lugar, de la guerra española, pero también de la fría **desposesión** a que el progreso técnico ha ido conduciendo al hombre. La literatura, el pensamiento, no están libres de culpa. Por desgracia la imagen del tirano viendo arder la

ciudad mientras recita versos, es absolutamente extrapolable a muchos acontecimientos de nuestro siglo. Hay una tremenda coherencia moral, revolucionaria, en su afán de desalojarse de sí mismo para ofrecerse a los demás. El proceso de pérdida del ego personal que se ejerce en el espacio de la escritura viene acompañado en su biografía de la necesidad de desprenderse de toda posesión. Su pensamiento, tan anticipatorio en esto, constituye una fuerte crítica a la ficción de lo individual, reclamando por encima de todo la unidad de la experiencia humana. Quizás porque hoy estamos atrapados más que nunca en esa ficción, tratamos de hacer oídos sordos a todo el que la denuncie. La obra de Prados no forma parte, desde luego, del escaparate de la actualidad.

Su lucha renuncia a la confrontación de los lenguajes sociales para refugiarse en el pequeño mundo de lo privado, en el que todavía son posibles el afecto, el diálogo y la amistad, valores en los que cree, y que trata de transmitir a los demás. En esto se adelanta también al presente. El poeta opta por compartir su visión del mundo con un pequeño grupo de amigos y colaboradores. Juntos tratan de discernir, entre la creciente oscuridad de lo contemporáneo, caminos de resistencia, sitios de paz y lugares en los que pueda habitar la esperanza. Su obra, su biografía, tienen que ser abordadas desde esos otros territorios del sentido que él quiso preservar para el hombre. Tras su muerte Prados dejaba un legado espiritual que va más allá de unos cuantos libros que esperan figurar en el catálogo de la literatura. No traicionemos su obra empeñándonos en reducirla a significados concretos que la consagren dentro de una determinada idea de la cultura. Mantengámosla en su misterio, como quiso el autor, pero seamos capaces también de desvelar todo lo que nos pertenece de ese misterio. Tratemos, en suma, de rescatar para el lector actual el mensaje de confianza en el hombre (una "colectividad que sueña") que quiso transmitirnos.



## NOTAS

- [1] Ambas cartas proceden del Archivo de Gerardo Diego, citado en anteriores ocasiones.
- [2] Debemos la consulta de esta carta, fechada el 13 de octubre [sin año, pero de 1960], a nuestro amigo Fernando García Gutiérrez. Está incluida en su Memoria de Licenciatura, *La poesía de compromiso social de Emilio Prados. 1930-1939*, Universidad de Málaga, 1985.
- [3] Debemos a María Luisa Elío el habernos facilitado copia de la carta que citamos. Entre los libros de Prados que conserva figuran tres (*Memoria del olvido*, *Circuncisión del sueño* y *La sombra abierta*) dedicados a ella y a J. García Ascot. Las dedicatorias llevan dibujos del poeta.
- [4] Este primer encuentro debió de tener lugar en 1955, fecha de publicación del libro a que se refiere aquí, *Cuentos para vencer a la muerte*. Nacido en 1934 en Santander, el escritor llegó a México tras la guerra civil.

Este artículo de José de la Colina fue publicado también con el título de "Emilio Prados" en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 10 de noviembre, 1963.

- [5] La carta lleva la fecha de 2 de octubre de 1957. Expresamos nuestra gratitud a Enrique de Rivas, receptor de la misma, por habernos cedido amablemente el extracto que reproducimos aquí.
- [6] La carta, inédita, procede de la misma fuente indicada en nota 2.
- [7] La carta de Miguel Prados, del 28 de febrero de 1962, obra en el archivo del poeta.

Un fragmento de sus recuerdos de España puede verse en la traducción que hace James Valender de unas páginas de su diario, "Stephen Spender: Recuerdos de Manuel Altolaguirre", en *Manuel Altolaguirre. Los pasos profundos*, *Litoral*, nº 181-182, Málaga, 1989, pp. 170-173.

Spender había hecho ya un viaje a España en 1932. Viaja por Málaga y su provincia, dando una visión sombría de la miseria que encuentra a su paso, precisamente en los años en que Prados lucha, a su manera, por remediarla. La crónica, en la que hace referencia sobre todo a su estancia en Marbella, está recogida en "1932 Journal", capítulo de *Letters to Christopher*, Black Sparrow Press, Santa Bárbara, C.A., 1980, pp. 143-160.

- [8] Enrique de Rivas, "La alegría de Emilio Prados", *Litoral*, nº 100-101-102, Málaga, 1981, p. 174. Viajero infatigable, L. Hearn había nacido no en Finlandia como se dice aquí, sino en la isla de Leucadia en el mar Jónico.
- [9] R. E. Spiller, *Literary History of the United States*, New York, Mac Millan, 1946.

- [10] La traducción al castellano de estos textos, en folios mecanografiados, no parece demasiado cuidada. Es posible que se la enviara algún amigo o que fuera hecha a petición suya por alguien próximo a él. Véanse las versiones que de alguno de estos poetas ofrece en años posteriores O. Paz, en *Versiones y diversiones*, México D.F., Joaquín Mortiz, 1974.
- [11] C. G. Jung, *Tipos psicológicos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947, pp. 227-256.
- [12] Prados subraya la nota en la que el autor del texto advierte que "Talid" es traducción de *Suchness*, tal como aparece en la versión inglesa de la *Bhagavat Gîta*.
- [13] Citado por Luis Racionero, *Oriente y Occidente*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 60.
- [14] Según se lee en el documento, el oficial del Registro Civil que hace constar el fallecimiento es Celerino Díaz Díaz, y quien exhibe el certificado médico es el señor Oliverio Campos. Figuran como testigos Porfirio Ayala y Luis Castro. El Acta está firmada por el licenciado Antonio Flores Parkman.

Pocos días después del suceso, Francisco Sala envía una carta a Miguel Prados dándole noticia detallada de las circunstancias en que se produjo la defunción (existe copia en su archivo).

- [15] La sorpresa que causó la noticia entre sus compañeros del destierro queda reflejada en la anécdota que nos refirió el profesor Arturo Souto Alabarce. Recuerda que alguien (¿Luís Ríus?) llamó al estudio de su padre para decirle que Prados acababa de morir. Estaba presente también Rafael Sánchez Ventura, el que hubiera sido compañero de la Residencia y gran amigo del escritor. Se desmayó al enterarse.
- [16] La noticia procede de la carta que envía Adolfo Sánchez Vázquez a José Luis Cano dándole cuenta de la muerte y el sepelio del poeta. A partir de ella éste redacta la nota editorial que aparece en *Ínsula*, año XVII, n° 187, junio 1962, p. 2.

Como hemos dicho el poeta está enterrado en el Panteón-Jardín de México: sector C, fila 22, fosa 49. El dato no es gratuito. Evitará a quien quiera visitarla las múltiples gestiones que tuvimos que hacer nosotros para localizarla. En el mismo sector está también la tumba de Cernuda (fila 4, fosa 48).

En su tumba figura una sencilla inscripción (Málaga 1899-México 1962) y la reproducción gravada en la piedra de uno de los dibujos con motivos marinos que el escritor solía enviar en sus cartas.

- [17] "Emilio Prados", *El Nacional*, 15 de mayo de 1962.

Otros periódicos del Distrito se hacían también eco de la noticia. Véase la larga reseña de Magda Santiago, "En la muerte de Emilio Prados", aparecida en el *Excelsior*, Diorama de la Cultura, 13 de mayo de 1962.

- [18] J. L. Cano: "Presencia viva de Emilio", *Ínsula, ib.*, p. 3.
- [19] Jomí García Ascot, "Para Emilio", *Ínsula, ib.*, p. 10.
- [20] Cardoza y Aragón, apartado "Pequeños Poemas (1945-1964)" en *Poesías completas y algunas prosas*, México D.F., FCE, Tezontle, 1977, pp. 192-193.
- [21] Las cartas de Cano y Gullón, fechadas el 19 y el 26 de abril de 1962 respectivamente, se conservan en el archivo del poeta.
- [22] De él da noticia el hermano del poeta en carta a Paco Sala de 4 de abril de 1964 (archivo Sala).
- [23] Rafael María Lucena, "Emilio Prados, póstumo", Suplemento Cultural de *El Nacional*, n° 1022, México D.F., 30 de octubre de 1966, p. 4.
- [24] A. Zárate, "Emilio Prados", *Cuadernos de Bellas Artes*, año V, n° 3, México D.F., marzo 1964, pp. 25-36.
- [25] J. García Ascot, "Emilio Prados", en *Guernica*, n° 5, p. 11, s.f. (posiblemente de 1978). La revista está impresa en ciclostil.
- [26] *Vid.* Juan Cervera, "Emilio Prados o la sustancia de lo Andalúz". Recorte del artículo aparecido en la prensa mexicana tras la muerte del poeta que figura, sin referencia, en el Archivo de Julia Crespo.
- [27] V. Aleixandre, "Emilio Prados, en su origen", número de *Ínsula* anteriormente citado, pp. 1 y 2.
- [28] A raíz de la visita que realiza a México en 1958, Gerardo Diego dedica o habla de Emilio Prados en varios de sus artículos. Véase "Carta de Méjico", *Arriba*, 4 de marzo de 1979 y "Emilio Prados", guión original del "Panorama Poético Español", programa de Radio Nacional de España transmitido el 1 de agosto de 1957.
- [29] La revista fue publicada por la Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos.
- [30] C. Blanco Aguinaga, "Notas para la historia de una generación", *Ínsula*, año XVII, n° 187, junio 1962, pp. 1 y 10.
- [31] J. Romero Caro, "Elegía en la muerte del poeta Emilio Prados", *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 13 de junio de 1962, p. 5.
- [32] Ambas noticias aparecen en el diario *Sur*. La primera, bajo el título "Ha muerto Emilio Prados" (2 de mayo de 1962), mantiene el anonimato de su autor, de quien sólo se hace constar la letra inicial de su apellido, C. (seguramente Ángel Caffarena). La segunda (22 de marzo 1963) es una breve nota de la redacción. El funeral, según se especifica, quiere honrar la memoria de Prados y la de todos los que colaboraron en la revista: Altolaguirre, Hinojosa, Moreno Villa, Antonio Chaves, José Andrade y Alvaro Disdier. Se imprimió también una esquela con motivo del acto (figura en la carpeta correspondiente a Emilio Prados en el Archivo Narciso Díaz de Escovar de Málaga).

- [33] Aparte de alguna mención en *Caracola*, podemos resumir así la presencia de Prados en Málaga tras su muerte:

La nueva revista *Litoral* le dedica los siguientes números:

- "Homenaje a Emilio [Prados] y Manolo [Altolaguirre]", nº 13 y 14, julio, 1970.
- "Emilio Prados. Vida y Obra", nº 100-101-102, 1981.
- "Emilio Prados. La ausencia luminosa", nº 186-187, 1990.

La revista *Puertaoscura* incluye en su nº 6 (1988) un cuaderno de "Homenaje de Bernabé Fernández-Canivell a Emilio Prados". Se recoge en él el material literario y gráfico enviado a Fernández-Canivell, con motivo de la muerte del poeta, por muchos de los antiguos colaboradores de *Litoral*.

En 1990 el Centro Cultural de la Generación del 27 le dedica unas "Jornadas de Estudios sobre Emilio Prados".

- [34] J. Marco, "Recuperación de Emilio Prados", *La Vanguardia*, Barcelona, 19-X-1978. Véanse también las precisiones que hace al concepto restrictivo de generación, en "¿Generación del 27? Algunos problemas pendientes", *Ínsula*, nº 368-369, julio-agosto 1977.

El interés del escritor catalán por la poesía de Prados se concreta en varios artículos y reseñas sobre su obra. Aparte del citado, señalemos estos otros: "Dos nuevos libros de Emilio Prados", *La Trinchera*, nº 2, Barcelona, 1966, pp. 35-36, y "La poesía de Rafael Alberti y Emilio Prados entre 1929 y 1934", *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid, 1983.

Prados le dedicaría un poema no recogido en *PPCC*. Aparece en la revista *Caracola* (nº 147, Málaga enero, 1965): "*A Joaquín Marco por su libro Fiesta en la calle*". El texto, construido con versos procedentes de este libro, era una respuesta al envío que el autor le había hecho de un ejemplar. Así nos lo hace saber el mismo Joaquín Marco, quien recuerda que la dirección de Prados en México le fue proporcionada por Jaime Gil de Biedma. *Fiesta en la calle* aparece en 1961. Sabemos también por la misma fuente que Gil de Biedma le envía a Prados por esos años su libro *Compañeros de viaje* (1959). Posiblemente mantuvo algún contacto con él por carta.

- [35] A. de Albornoz, "Poesía de la España peregrina", en J. L. Abellán, *El exilio español de 1939*, vol. IV, "Cultura y literatura" (coords. Aurora de Albornoz y S. Sanz Villanueva), Madrid, Taurus, 1977, pp. 77-80.
- [36] G. G. Brown, *Historia de la Literatura Española*, 6. *El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1974, p. 168.
- [37] J. Alfaya, "El destino de un poeta", *Triunfo*, nº 712, Madrid, 18 de septiembre de 1976, p. 52.

# PARTE III

## CONCLUSIONES

Impregnada de particularidades y ambivalencias que en apariencia se nos presentan como contradictorias, la figura de Emilio Prados (1899-1962) parece resistirse con fuerza al proceso de reducción teórica al que se le ha querido someter. Espectador y partícipe activo de acontecimientos centrales de nuestro siglo, y autor de una vastísima obra poética, sobre él han venido pesando, para bien y para mal, las palabras que le dedicara Jorge Guillén en 1958: *"Nada se parece a tu poesía, la más singular y por eso la más difícil entre las creadas por nuestra generación"*. Quizás en esta frase de Guillén quepa ver el mayor escollo que ha amenazado a su poesía. El empeño que la crítica ha mostrado en mantenerlo dentro de los esquemas del 27, constituye, a nuestro entender, una dificultad insalvable a la hora de abordar lo que su obra tiene de "singular", esto es, lo que significa su personalísima aportación dentro de la poesía española contemporánea. Prados invierte en gran medida el modelo de escritura consagrado en los años 20 por algunos de los miembros "más representativos" de su generación. Si ya desde el principio su poética aparece cargada de elementos "extraños" que interfieren la estabilidad del código estético predominante, su obra posterior no hará sino ahondar, de forma clara y progresiva, en las diferencias. Los libros que escribe en el exilio confirman una conciencia creadora que ha ido autoafirmándose en sí misma por encima de cualquier imposición exterior. Prados

alcanza en México una independencia expresiva que no cabe ser interpretada desde presupuestos conocidos sino desde la propia autonomía lingüística que desarrolla. Curiosamente es esta etapa culminante de su producción la que menos atención crítica ha merecido hasta ahora.

A lo largo de estas páginas hemos intentado abrir la obra y la figura humana de Emilio Prados a nuevas perspectivas de análisis que permitan acceder, desde la actualidad, al pensamiento de quien sin duda constituye una de las aportaciones centrales de la poesía hispánica contemporánea. Hemos ido siguiendo a la par obra y biografía porque, como mostramos, una y otra revierten en la expresión, fuertemente espiritualizada, de su palabra poética. Aunque el objeto de nuestro trabajo se centra primordialmente en el periodo del exilio, no hemos querido establecer un corte en su obra que favoreciera, una vez más, la parcialidad desde la que generalmente ha sido observada. Se hacía necesario ofrecer una visión de conjunto que conectando la etapa española y la mexicana, hiciera ver la profunda coherencia en que se mueven su obra y a su actitud moral desde que comenzaron a hacerse públicas allá por los años 20. No existen dos Prados, uno ligado a la Generación del 27, considerada en los términos restrictivos en que ha venido haciéndolo la crítica, y otro oscuro e inclasificable que se pierde en la noche del exilio.

De lo que se trata, y este ha sido nuestro intento, es de invertir esta imagen lineal para mostrar cómo es precisamente el periodo mexicano, punto más alto de su obra tanto en riqueza intelectual como en grado de madurez, el que da sentido a la diferencia que marca su escritura en relación con el canon generacional. Si no se ajustó nunca a él es porque desde el principio no compartía los valores estéticos e ideológicos en que se asentaba este, y su poesía última no hará sino confirmar claramente lo que decimos. Proyectar su obra desde atrás hacia adelante, desde el punto de llegada a los orígenes, es volver a recuperarla en toda la amplitud de pensamiento que encierra.

La adopción de este "método retrospectivo" nos ha permitido ahondar en la significación que para él tiene el ejercicio de la poesía y en su particular forma de acercarse, de mirar, a todo cuanto le rodea. Ofrecemos a continuación una síntesis de los resultados de nuestra investigación, que desearían ser más un punto de partida para nuevas aproximaciones al poeta que un programa conclusivo y cerrado. Confiamos en que otros, valiéndolo-

se del diálogo que hemos intentado suscitar, modifiquen, completen o corrijan lo dicho aquí. De acuerdo con ello establecemos nuestras conclusiones, que, siguiendo las dos partes en que hemos dividido el trabajo, pueden quedar resumidas así:

#### **A. Período español (1898-1938):**

1. Es fundamental el papel que cumple en la formación del escritor el método pedagógico desarrollado por la Institución Libre de Enseñanza. Internado a los 16 años en el "*Grupo de Niños*" de la Pequeña Residencia (véase la carta de Jiménez Fraud incluida en nuestro trabajo) y después en la Residencia de Estudiantes, la lección que recibe de maestros como García Morente, Juan Ramón Jiménez, Santullano, Rubén Landa y Jiménez Fraud, entre otros, es decisiva en la conformación de su visión del mundo. La idea que desarrolle posteriormente de la escritura poética, que integra en un todo elementos diversos (filosofía, arte, ciencias de la naturaleza) responderá a la concepción humanista de sus profesores. A través de ellos Prados asume con una "fidelidad religiosa", y con todas las contradicciones que conllevaban, los principios éticos del pensamiento liberal español encarnados en la figura de Francisco Giner de los Ríos. El poeta luchará toda su vida, contra viento y marea, por mantener los principios aprendidos del maestro. Prados reproduce literalmente, y así hemos tratado de mostrarlo, la visión de Giner, hasta el punto de que cabe interpretar toda su poesía como una larga meditación en la que se reaviva y se lleva a sus últimas consecuencias el pensamiento de aquel. Tras el fracaso de la guerra, la literalidad con la que el escritor sigue llevando a la vida práctica las creencias institucionistas, convertidas ya en una religión del espíritu, constituye una lección realmente conmovedora. Si hay un principio que rijan su actuación no es otro que el diálogo permanente entre ética y poesía aprendido en aquellas aulas.

2. Creemos haber resaltado también, en la medida que merece, el papel de otro mentor importante. Nos referimos a su hermano, Miguel Prados. Cinco años mayor que él, educado en la Institución, figura de importante relieve en la psiquiatría española e internacional, contribuiría a abrir caminos tanto en la formación intelectual del poeta como a dotarlo de un cierto sentido práctico que le permitiera reconciliarse con las difíciles tensiones que amenazaban su mundo interior. El enriquecimiento fue mutuo, y su



relación hace pensar en el caso de Theo y Vicent van Gogh, a quien, por cierto, Miguel dedicó un importante estudio psicoanalítico. Depositario del complejo mundo personal de Emilio, fue sin duda una de sus tablas de salvación. Está por conocer la correspondencia que ambos mantuvieron durante el exilio, que arrojará, posiblemente, datos decisivos sobre la conciencia creadora y la vida privada del poeta.

3. Cubrimos con cierto detenimiento un tramo de la biografía literaria de Prados poco atendido por trabajos anteriores, y que, a nuestro entender, supone un episodio clave en la conformación de su pensamiento y de su estética. La estancia, por motivos de salud, en Davos Platz (Suiza), y los estudios de filosofía que sigue con posterioridad en Freiburg-im-Breisgau (Alemania), van a significar dos años de convivencia, en plena juventud (1921-1922), con un ambiente social y cultural que dejará una honda huella en su espíritu. La Universidad de Friburgo, a cuyos cursos asiste, es en ese momento (Husserl y Heidegger enseñan en sus aulas) uno de los semilleros más activos del pensamiento alemán. Recogemos las palabras de alguien que vivió de cerca (ambos compartieron unas habitaciones alquiladas) la estancia de Prados en esta ciudad. Tanto Davos como Friburgo suponen para el joven institucionista la apertura a un horizonte en el que pensamiento, arte y realidad se le presentan como exponentes de un programa único de vida, al que merece la pena entregarse. De hecho es en ese medio, en el que se está gestando el clima cultural más importante del siglo entre un fuerte y crispado hervidero ideológico, donde decide dedicarse a escribir. La recuperación de determinadas líneas del pensamiento romántico llevada a cabo por el expresionismo, va a constituir la base de la reflexión sobre la palabra poética a la que, en esencia, permanece fiel durante toda su vida.

Prados tiene oportunidad de vivir en Alemania el clima de radicalización cultural que había supuesto el activo movimiento expresionista. La idea de la reunificación de las artes, la ruptura que propone en cuanto al lenguaje y a la práctica artística, serán factores que queden internalizados en la manera de entender su propia actividad. Más que en un programa artístico determinado, el expresionismo insiste en la necesidad de cambiar las cosas, de desplazar la mirada, de abrirse a la voz interior. Prados recogerá fundamentalmente el espíritu revolucionario y utópico (cargado de elementos místicos) que alienta al movimiento, tanto en su visión de la sociedad como en la desestabilización que lleva a cabo de los lenguajes establecidos. La filosofía de poetas como Novalis le llega a través

de unos portavoces que recogían una herencia aún reciente. Hemos tratado, por ello, de revivir el ambiente alemán en que se movió el poeta, deteniéndonos sobre todo en los rasgos de pensamiento que más influirían en él. Damos también a conocer dos datos que ponen de manifiesto su interés por el desarrollo de las vanguardias europeas: la relación de libros de arte que Prados adquirió en Alemania, y la visita a varias ciudades y museos alemanes acompañado por el pintor Manuel Ángeles Ortiz.

4. Replanteamos, a la luz de lo que supone esta experiencia, el tema del surrealismo en Prados. A nuestro parecer el asunto ha sido tratado demasiado a la ligera en su caso. Se comete un error cuando se trata de aplicar de forma mecánica (y así se ha hecho con frecuencia) el "cliché" del surrealismo francés a casi toda la obra que escribe en España. Los "problemas de expresión" que advertimos en ella proceden más de la necesidad de permanecer fiel a la voz interior, tal como la planteaban los artistas alemanes, que a la asunción del aparato técnico del surrealismo. Prados investiga fundamentalmente la "percepción del objeto" desde una óptica personal que acude a los hallazgos de la vanguardia que más le interesan. Si es verdad que se interesa en un momento determinado por el surrealismo, su postura es fundamentalmente ecléctica y sólo el análisis pormenorizado de cada una de sus obras permite comprobar las diversas influencias (simbolismo, cubismo, futurismo) que registran. Lo que advertimos en su obra desde el principio es un claro desajuste de lenguaje en relación con la normativa poética de su generación. Habrá que esperar al exilio para comprobar hasta qué punto su poesía permanece fiel a lo aprendido en Alemania.

5. Acostumbrados al "retrato ideal" que se nos ha trazado del poeta (se ha hablado de ángel, de santo, de un ser que no parece de este mundo), se corre el peligro de ocultar la profunda y desgarrada verdad humana ante la que nos coloca su caso. Hay cuestiones sobre las que la crítica ha preferido mantener silencio por considerar que enturbiaban la imagen de alguien que debe ser preservado de toda impureza. Nos referimos al tema de su homosexualidad, que tratamos abiertamente aquí por cuanto contribuye a aclarar constantes significativas de su mundo sentimental y de su obra. La ausencia del ser amado, el fracaso afectivo, el rechazo de las convenciones, la idealización y la recreación del amor en el recuerdo, etc., son algunas de ellas. El asunto, que cualquiera que se acerque a su biografía o a su obra percibe fácilmente, ha merecido hasta ahora tres respuestas: el ocul-

tamiento piadoso (es la que ha predominado casi con exclusividad), el leve comentario para hacer constar que ese aspecto en nada influye en su obra, o, en alguna ocasión, el aireamiento que tiende a homogeneizar su caso con otros de su generación. Si no queremos amputar una parte esencial de su personalidad es necesario reconocer la particularidad que se advierte en su compleja visión del amor, mecanismo central de su mundo poético. Aunque el escritor mantuvo siempre la discreción en este terreno por motivos que hemos tratado de analizar, su heterodoxia sentimental deja una profunda huella en muchos aspectos de su vida y su poesía. La correspondencia con García Lorca, inédita hasta ahora y de la que ofrecemos algunos fragmentos, es, en este sentido, un documento de primer orden.

6. Hemos establecido los límites del conflictivo diálogo que Prados mantiene con su generación literaria en el periodo que va de 1925, fecha de aparición de su primer libro, al final de la guerra. Si por una parte se siente ligado a ella por diversos factores (educación, actividad editorial, amistad y afinidades con algunos de sus miembros), pronto surgen motivos de desacuerdo en relación con las aspiraciones estéticas e ideológicas que manifiesta un determinado sector del grupo. Las tensiones por las que atraviesa la revista *Litoral*, una de las principales plataformas estéticas de la generación, y su brusco cierre en 1929, son exponentes de la crisis interna de la publicación, pero también de la ruptura con unos intereses que no se comparten. A partir de aquí Prados sigue su camino en solitario y permanece al margen de toda actividad generacional. Damos a conocer en estas páginas las palabras que dirige a Gerardo Diego negándose a formar parte de la *Antología* que éste publica en 1932.

En Málaga, tras la proclamación de la II República y asumiendo una clara definición ideológica, el poeta se entrega a una abnegada tarea social que trata de socorrer la miseria de los más necesitados. Con un grupo de jóvenes amigos desarrolla a la par una amplia labor literaria y artística. Ofrecemos al lector los testimonios de algunas personas que compartieron, o vivieron de cerca, las actividades a las que hacemos referencia. Los acontecimientos políticos hacen que marche a Madrid en 1936 para sumarse al grupo de intelectuales que luchan por mantener los ideales republicanos. El análisis que hacemos de la obra que escribe en estos años, muy marcada por el desenvolvimiento de la guerra civil, trata de poner en claro cómo su idea de "compromiso" obedece más a una actitud

ética, a una voluntad de entrega personal, que a una fría postura ideológica. Discutimos el tema de su poesía de guerra, recopilada en *Destino fiel* (manuscrito que el poeta no quiso publicar en su momento), a la luz de la opinión que le merecía casi veinte años más tarde. Recogemos en Apéndice amplia documentación (nombramientos oficiales, concesión del Premio Nacional de Literatura, etc.) del trabajo que realiza para la República.

Digamos finalmente que la reclusión en que se envuelve su voz en México y el voluntario apartamiento de cualquier plataforma literaria, tendrá graves consecuencias para su poesía. Convertido en un poeta atípico, Prados quedaba orillado del discurso de los de su generación, y toda su producción última ignorada o interpretada como una extraña disonancia en relación con lo que se le suponía su modelo. Para valorar lo que su obra tiene de innovador en el contexto de la poesía española se hace necesario librarla de la visión que pretende anclarla en unos códigos iniciales que, por lo demás, nunca asumió del todo. Es precisamente contemplándola desde su punto de llegada, desde la iluminación final, como lograremos cambiar la perspectiva crítica desde la que se le ha juzgado y como adquiere nuevo sentido su peculiar manera de entender la escritura y la comunicación poética.

7. Cerramos esta parte de nuestro trabajo con una lectura detallada de las peticiones bibliográficas que Prados hace, entre 1925 y 1936, al librero madrileño León Sánchez Cuesta. Se trata de una amplia correspondencia (más de 60 comunicaciones, entre cartas y postales) a la que no se ha tenido acceso hasta ahora, y que damos a conocer como novedad. El epistolario, que permite seguir las lecturas que el escritor hace durante esa década, ofrece datos muy interesantes sobre su formación intelectual y sobre el desarrollo de su compromiso social. A pesar de su aparente aislamiento en Málaga, Prados está al corriente, absolutamente, de las publicaciones europeas y españolas (tanto libros como revistas) más importantes del momento. Los libros le llegan tanto de Madrid, donde está la central de Sánchez Cuesta, como de la sucursal que abre en París, a la que suele dirigirse con frecuencia. Hemos centrado nuestro análisis en aspectos de orden interno y externo. Extraemos, por una parte, lo referido al mundo personal del escritor (datos biográficos, rasgos psicológicos y emocionales, clima espiritual en que se desarrolla su obra), así como a la evolución de sus gustos estéticos y al interés que muestra por las

artes del libro. Nos detenemos sobre todo en la lectura que hace de determinados movimientos literarios europeos, en especial del surrealismo. Destacamos también la valiosa información que estas cartas arrojan sobre la fundación y los avatares por los que pasa la revista *Litoral* y la actividad editorial de la imprenta Sur, aventura *sui generis* de la vanguardia andaluza. En fin, este importante documento, en el que abundan las referencias a autores y revistas del 27, nos coloca ante un mapa geográfico vivo de la generación.

## B. Período mexicano (1939-1962):

8. Prados sale de España en 1939. Los trámites que realiza para conseguir el asilo político en México pueden seguirse a través de la documentación legal (pasaporte, visado, carnets...) que presentamos en Apéndice. Incluimos numerosos testimonios orales de amigos del poeta que reconstruyen los primeros años de su estancia en ese país, a la vez que facilitamos, valiéndonos de múltiples referencias bibliográficas, datos generales sobre la atmósfera del exilio español en México. Dado el escaso conocimiento que existe entre nosotros de la realidad mexicana en la que vivirá el poeta durante veintitrés años, nos pareció oportuno ofrecer con cierto detalle un panorama de la vida cotidiana en el Distrito Federal durante los años 40 y 50, período que va de las presidencias de Lázaro Cárdenas a López Mateos. Se encontrarán datos referidos a la política, al urbanismo, a la demografía, al arte y, en general, al complejo entramado social sobre el que se asienta la ciudad. Prados, contra lo que se ha venido repitiendo, vivirá, a su manera pero intensamente, este abigarrado mundo. En cuanto a la literatura, resaltamos el papel que cumple la importante generación de los *Contemporáneos*, poetas agrupados en torno a la revista de ese nombre (1928-1931). Nos detenemos en las conexiones que el grupo estableció con la generación del 27, poco estudiadas hasta ahora. Aunque el poeta malagueño prefirió estar al margen de tribunas públicas, mantuvo amistad con algunos escritores del grupo y con otros nombres de la literatura mexicana.

9. El escritor se retira muy pronto de la intensa actividad política que desarrollan los asilados españoles, para vivir su propio destierro de forma particular. Despojada de las connotaciones externas, la palabra "exilio" adquiere en él la categoría esencial en torno a la cual gravita toda su poética ("*Si el hombre debe callar/cállese y cumpla su sino, /que lo que importa es andar*"). A partir de 1940 trabaja como director tipográfico

en la editorial Séneca, fundada por Bergamín. La consulta de las Actas de Séneca (de las que ofrecemos algún fragmento) nos permitió conocer las condiciones de su contrato de trabajo. El cuidado de las ediciones, que prosigue y supera en gran medida la labor iniciada en *Litoral*, corrió a su cargo. Entre todas las que citamos destacamos en nuestro trabajo las que hace de A. Machado (*Poesías Completas*), García Lorca (*Poeta en Nueva York*), San Juan de la Cruz (*Obras Completas*) y Cernuda (*La realidad y el deseo*). Junto a Altolaguirre, iniciaba en México una tradición tipográfica que continúa hasta hoy. La editorial publica una selección de poetas de notable repercusión en el ámbito americano, *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*, que corre a cargo de Villaurrutia, Octavio Paz, Prados y Gil Albert.

10. Nos detenemos en otro importante capítulo de su vida: la tarea que realiza como tutor en el Instituto "Luis Vives", uno de los centros de enseñanza fundado por los españoles para la educación de sus hijos. Prados llevará a la práctica, no sin problemas, su utopía socrática en un medio educativo muy próximo al de la Institución Libre de Enseñanza, de donde procedían casi todos los profesores del centro. Surge allí el círculo de jóvenes en el que se sostendrá su lección ética y su poesía. Hemos contado con la opinión de muchos de ellos a la que damos paso con frecuencia en nuestras páginas. Todos coinciden en señalar el papel decisivo, de intermediario generacional y maestro, del escritor en su educación. En la mayoría de los casos la relación se mantendría hasta la muerte del poeta. Les anima a seguir su propio camino, la vocación por la que están dispuestos a luchar, que en bastantes casos se orienta hacia la literatura. La que hoy se conoce como "*segunda generación del exilio*" comenzó sus primeros pasos en aquellas aulas.

11. Centrada cada vez más en sí misma, la poesía de Prados busca nuevos horizontes a partir de la revisión de algunos autores fundamentales de la literatura clásica española (Manrique, Quevedo, Calderón, San Juan, Bécquer, Machado, Unamuno, Juan Ramón). Comienza ahora a autoafirmarse en su propia autonomía y discurrir por un camino que confluye en gran medida con el iniciado por la filosofía española en el destierro de México (María Zambrano, José Gaos, Nicol, García Bacca...). En 1942 la editorial Séneca organiza una serie de actos, publicaciones y conferencias para celebrar el IV Centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz en los que participan algunos de ellos

junto a escritores mexicanos. La obra del santo, leído desde el exilio y a la luz de estas nuevas aportaciones, pasa a desempeñar un papel central en la poesía que Prados escribe en estos años. A partir de aquí encontrará sus principales puntos de apoyo en la voluntad de recogimiento e interiorización, renuncia y paciencia, características de toda experiencia mística. Inicia así el "camino de silencio" que culminará en una de las obras más personales de nuestra literatura.

Pero la mística en Prados no es una palabra abstracta, un comodín que usemos para justificar la aparente oscuridad en que viene envuelta su poesía. La línea que inicia ahora su obra obedece a una clara decisión que no puede interpretarse, como se ha venido haciendo, en términos de una extraña deriva personal provocada por la nostalgia y la soledad del exilio. Como tratamos de hacer ver, su mística está íntimamente unida con la experiencia de lo concreto, y enlaza de forma directa con el compromiso humano que establece con el prójimo. Algunos de los testimonios que recogemos (véase en especial el de David Romero) son concluyentes en este sentido.

12. De nuevo la biografía viene a probar lo que decimos. Consideramos un rasgo relevante de la misma el episodio que se conoce entre los exiliados como el de "*los niños de Morelia*". En plena guerra civil casi 500 niños españoles, huérfanos muchos de ellos, son acogidos por el gobierno de México. El caso constituye uno de los capítulos más sangrantes, y peor conocidos en nuestro país, de la contienda. A pesar de la protección que, al menos en principio se les presta, la realidad es que muchos de ellos acabarán vagabundeando por las calles del Distrito Federal. Prados reacciona con rabia ante la situación de abandono y dedica un esfuerzo sobrehumano tratando de procurarles una educación que les permitiera vivir con dignidad. La situación de extrema miseria en que viven hace que se haga cargo del mantenimiento de algunos de ellos. El poeta hace hijo adoptivo suyo a uno de estos niños, Francisco Sala. Reproducimos aquí varios testimonios de los propios protagonistas de los hechos. Léase sobre todo el de Cecilio Baro.

13. La etapa de *Cuadernos Americanos*, la revista que Juan Larrea dirige entre 1942 y 1949, constituye una experiencia decisiva para Prados. No sólo por el trabajo tipográfico que realiza allí, sino porque, a nuestro parecer, el encuentro con Larrea es fundamental para entender algunas claves básicas en las que su obra va a profundizar a

partir de ese momento. Personalidades afines en lo espiritual, el prólogo que Larrea escribe para *Jardín cerrado* otorga un sentido diferente a la poesía de Prados al reivindicar la fuerte carga visionaria de la que era portadora. En realidad venía a subrayar algo que había estado presente en su obra anterior pero que muchos no habían sabido, o querido, -ver: los componentes metafísicos y éticos en que se apoya su mundo poético. Las reveladoras palabras de Larrea (con todos los matices que queramos añadir al tono con que se expresan) lo situaban en una perspectiva crítica nueva al considerarlo como un intérprete fundamental del exilio humano, por encima de influencias o anclajes generacionales. Larrea descubre también el dinamismo intelectual de su intuición y lo coloca en el verdadero terreno en que se mueve su búsqueda, que no es otro que el de un pensamiento en permanente estado de actividad y transferencia (en él, dice, "*todo es poesía constante y brotante: Creación*"). La visión larreana contribuye sin duda a reforzar los mecanismos autónomos que rigen su mundo.

El encuentro fue mutuo, y así tratamos de demostrarlo. Larrea descubre pronto en la poesía de Prados elementos que confirman la teoría sobre el exilio español que venía larvando en sus ensayos. El trasplante del pensamiento español a América constituye el núcleo de lo que se ha llamado su visión teológica del destierro. Punto de llegada ineludible, el Nuevo Mundo constituye la matriz salvadora en la que revierte el legado cultural hispánico, hecho ya universalidad. Por encima de los reduccionismos del tiempo histórico, la fuerza redentora de la palabra poética reside en la idea del exilio interior en la que había venido indagando la obra de Prados. Pero la sintonía de ambos pensamientos no acaba aquí. Las acertadas precisiones que hace Larrea en torno al surrealismo (*El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, 1944) son igualmente importantes para entender lo que supone el fugaz paso de Prados por el movimiento francés. La fría ortodoxia de Breton no hará sino traicionar los orígenes románticos de los que partiera. La fusión entre sueño y realidad que propusiera el romanticismo germánico acaba convirtiéndose en una exhibición del subconsciente que ha perdido toda su capacidad transformadora.

14. Prados comienza a desarticular su voz subjetiva para convertir el poema en un diálogo abierto e integrador con todo lo que le rodea (personas y naturaleza). No es el recuerdo de la tierra perdida lo que aparece en los poemas; las páginas de sus libros captan la atmósfera geográfica y humana de la ciudad en que vive. Es necesario revisar la



visión nostálgico-pasiva en la que ha querido ser encerrada su obra. A este respecto conviene recordar que si no volvió a su país fue por voluntad propia. Las referencias al pasado revierten en un presente que es el verdadero protagonista de los textos. Aunque las alusiones a Andalucía no se pierdan, lo que predomina es un paisaje vivido a través de la experiencia diaria. Hemos tratado de ofrecer una imagen viva del poeta (lo que no era fácil, dados su reserva y su afán de anonimato), presentándolo en su actividad cotidiana, en sus paseos, en su pequeño mundo personal. Nos sirvieron de gran utilidad las opiniones de muchos de los que lo conocieron: amigos, personas de su entorno o miembros del círculo del exilio con los que tuvo más relación. Gracias a su ayuda pudimos rescatar también un testimonio vivo del escritor: la grabación hecha por él mismo en cinta magnetofónica de algunos de sus poemas. A ello nos referimos en el texto; recogemos en Apéndice uno de los poemas que quedaría inédito. El archivo del poeta nos dio acceso a la importante documentación personal (correspondencia, testamento, material fotográfico...) del que damos cuenta.

15. El poeta observa desde México cómo su figura de escritor va quedando al margen de la historia literaria española. En el panorama cerrado de su generación, cuyos presupuestos estéticos se dan ya por conocidos y clausurados, no hay cabida para su caso. La exclusión no le sirve de desaliento sino que contribuye a establecer distancias y a clarificar cuál es su posición dentro de la misma. Cada vez más consciente de su no pertenencia a ninguna escuela o grupo, se abre progresivamente a una idea de comunicación poética que poco tiene que ver con la tradición de su país. No obstante, Prados, que diferenciará siempre literatura y amistad en favor de esta última, sigue manteniendo una relación muy afectiva con casi todos sus viejos compañeros. Es ahora cuando conoce a alguno de ellos (Salinas), o, más a fondo, a Gerardo Diego y a Jorge Guillén que lo visitan. Damos a conocer las cartas que le envía a Diego, y estudiamos las diferencias que establece su escritura con la de Guillén, uno de los poetas de su generación que más le interesa y a quien dedica una de las partes de *La piedra escrita*. Más detenido es el análisis que hacemos de su relación con Cernuda que acaba deteriorándose en las duras condiciones del exilio. Ambos representan el punto más alto de su generación en cuanto a la incorporación a la poesía hispánica de elementos procedentes del romanticismo europeo. Sin embargo la lectura que hacen del mismo difiere, de forma sustancial, en sus poéticas.

16. Su concepción de la palabra poética tiende a converger con los lenguajes de la pintura y de la música. Es una constante que se manifiesta a lo largo de toda su vida y que ponemos de relieve porque incide de forma especial en su obra última. Véanse las cartas a Manuel de Falla que incluimos. Damos a conocer las piezas que compusieron en España y México algunos compositores (Rodolfo Halffter, Bal y Gay, Salvador Moreno, Jiménez Mabarak y Gutiérrez Heras) a partir de sus poemas. Sus amistades se eligen muy frecuentemente entre los pintores del exilio español: Jesús Martí, Souto, Fernández Balbuena, Rodríguez Luna, Miguel Prieto y otros. Uno de los sitios a los que acude asiduamente es al local de la Galería Diana, donde se desarrolla uno de los capítulos fundamentales de la pintura mexicana contemporánea. Asiste a las activas tertulias en las que participan artistas como Benjamin Péret, Rodríguez Lozano, Leonora Carrington, Felipe Orlando, Concha Barreto, Remedios Varo, etc.

17. Hemos manejado un importante material inédito del escritor de distinta procedencia. Algunos de estos textos están en su archivo; otros nos han sido facilitados por diversas personas. Prados solía regalar escritos suyos a sus amigos o a los que lo visitaban. Entre todo este material descubrimos dos piezas que resaltamos por el especial interés que tienen dentro de la obra del poeta. Nos referimos a los manuscritos de *Río natural* (1957) y a otro en el que el escritor ofrecía, bajo el nombre de *Selección de 1959*, una versión antológica de toda su obra. Procedemos a la descripción del primero, dando cuenta de algunas variantes que se advierten en relación con el texto que se publica. La *Selección de 1959*, que quedó inconclusa e inédita, es un texto fundamental por muchas razones. En primer lugar porque fue preparado cuidadosamente por el propio autor y permite conocer cuál es el criterio selectivo que aplica al conjunto de su obra. Además, porque, según advierte, es la única versión completa de su obra que reconoce. Al principio del manuscrito leemos: "*Esta selección de mis poesías hecha en México en el año 1959, es la que deseo que represente la totalidad de mi obra. Así es que la exclusión en ella de algunos libros o de partes de algunos otros, no es involuntaria y ruego que sea respetada*". Hacemos un estudio detallado del libro y de las sugerencias a que da lugar.

18. Damos cuenta de otros valiosos documentos que localizamos. Las dedicatorias de más de un centenar de libros que encontramos reunidas en una carpeta hacen posible conocer las relaciones del poeta con otros escritores mexicanos, latinoamericanos y espa-

ñoles. Los cuadernos en los que aparecen direcciones y notas diversas (Directorios) facilitan igualmente muchos datos sobre cuestiones relacionadas con su círculo íntimo de amistades y vida privada. De todo ello sacamos las conclusiones que nos parecieron más pertinentes.

19. Nos valemos de numerosas entrevistas hechas a personas que conocieron de cerca su mundo o convivieron muy a menudo con el poeta. Muchas de ellas han sido concedidas por escritores o personas de reconocido prestigio profesional en México. Otras provienen de quienes formaron parte (un círculo bastante más anónimo) de su ambiente cotidiano. Todas ellas perfilan, con más o menos extensión, la figura del escritor e iluminan aspectos de su vida y de su poesía poco conocidos hasta ahora.

20. Reconstruimos la biblioteca que Prados tenía en México. Gran parte de sus libros no se dispersaron y eso ha hecho posible que podamos ofrecer un amplio listado de los títulos que la formaban (un total de más de cuatrocientos volúmenes). Abarcan materias muy diversas: filosofía, poesía, lingüística, religión, arte, historia, antropología, etc. La obra de Prados se sustenta en una inagotable capacidad para dialogar con las más distintas fuentes de conocimiento. En el exilio reactualiza la lectura de autores que estaban ya presentes en la etapa española y se acerca a muchas otras áreas de la cultura. A lo largo de nuestro trabajo hacemos frecuentes referencias a algunos hitos que dejan huella en su pensamiento: Biblia, pensamiento griego (Heráclito, Parménides, Platón), escuela neoplatónica (Plotino), San Agustín, poesía judeo-árabe hispánica (Ibn Gabirol), pensamiento hermético-gnóstico y Cábala, Spinoza, Novalis, Nietzsche, Teilhard de Chardin, Simone Weill, etc.

Completamos ahora esta visión a partir de las lecturas que encontramos en su biblioteca. En Apéndice figura una amplia selección de las mismas. Nuestro estudio se centra en la parcela que influye más claramente en la etapa final de su poesía. Atendemos en especial a los libros que presentan subrayados y anotaciones del poeta (los *Diálogos* platónicos, algunas obras claves de Heidegger, Kierkegaard, Ortega o Rodolfo Mondolfo), lo que facilita ir siguiéndolo en su lectura.

21. La influencia de estos autores es fundamental para entender su obra última, que se inserta de lleno en la problemática sobre el lenguaje en la que se debate gran parte del pensamiento contemporáneo. Prados se instala en un concepto vivo de creación que trata de librarse de los elementos dogmáticos inherentes a toda construcción intelectual cerrada. Consciente del nihilismo en que se desenvuelve la filosofía contemporánea, su poesía lucha por otorgar nuevos sentidos a la experiencia humana. El radicalismo ético y religioso que advertimos en ella se nos presenta como respuesta al horizonte de vacío y escepticismo al que ha conducido un modelo social y económico basado en el predominio de la idea de progreso. En un tremendo acto de inmolación y entrega, su poesía renuncia a ejercer cualquier tipo de autoridad personal para depositar toda la confianza en el ser humano.

El yo del poeta ha arrojado su máscara para dar paso a la voz de cuantos le rodean. Prados desplaza así el concepto subjetivo de creación para hacer del poema un lugar de encuentro permanente con el otro. Si su obra acusó siempre la falta de fe en el lenguaje como transmisor del conocimiento o la verdad (lo que ya había advertido en autores como Novalis), es ahora cuando, por encima de normas o prejuicios literarios, consigue crear un espacio de comunicación en el que todos están convocados. Su deseo de no traicionar una "verdad" que ya nos es suya, sino de y para todos, explica las dificultades en que se ve envuelta su escritura. Valiéndose de la conciencia lingüística desarrollada por el pensamiento de Nietzsche (*"no cabe volver a dar el pensamiento en palabras"*) y Heidegger (*"no interponer nada en el camino hacia la profundidad del ser: esto es cuanto debemos buscar y enseñar"*), Prados se niega a cerrar el sentido del texto. Poetizar, como habían defendido los presocráticos, es proyectar algo nuevo; algo, no presente todavía, del ser. Desarrollaba así un concepto de la escritura que salta por encima de los códigos poéticos "admisibles". Condenado al silencio, el escritor llevaba a cabo, en sintonía con las teorías críticas que abren en esos años nuevas perspectivas para la obra literaria, la aventura expresiva más audaz de su generación.

22. Muy clarificadoras resultan sus apreciaciones en torno al concepto de comunicación tal como estaba siendo expuesto por la poesía española de posguerra. El escritor permanece atento a lo que le llega de su país y mantiene contacto con algunos de los poetas de la llamada generación del medio siglo (Ángel Crespo, Bousño, Gabriel Celaya,

J. L. Cano, Gil de Biedma, etc). En su biblioteca figuran bastantes libros enviados desde la península, así como revistas y otros datos que ponen de manifiesto su interés por conocer la obra de los jóvenes poetas españoles. Con frecuencia lo vemos mostrar su disconformidad con respecto a la simplificación que advierte en la idea de compromiso que plantean algunos de estos escritores y en la que intervienen también algunos miembros del 27. Llega a convertirse en una de las polémicas más sonadas de esos años. Prados denuncia un debate que considera falso y que a su parecer mostraba, una vez más, el afán de notoriedad de algunos. Propone sustituir la palabra "*comunicación*", que parece atender sólo a lo externo, por la de "*comuni3n*", concepto mucho más en consonancia con lo que considera que debe ser el acto poético.

23. En los últimos años se acentúa en el poeta la preocupación que siempre había mostrado por el desarrollo de la ciencia, que ahora adquiere un espectacular avance. Quiere ver en ello la posibilidad de un hombre nuevo, un claro motivo de esperanza. Siguiendo las obras que encontramos en su biblioteca, analizamos la incidencia que el pensamiento de autores como Bertrand Russell y Whitehead tienen en el escritor.

24. Un capítulo esencial en la biografía del autor es la conexión que su poesía establece con el pensamiento de María Zambrano. Si su amistad partía ya de los años de la guerra civil, es ahora cuando la relación se estrecha más. Ambos comparten una idea parecida de la creación, de la que hay que ir rescatando los elementos que se resisten a aparecer, que forman parte de un territorio "inexpresable". La paciencia, la espera, se convierte para ellos en el factor determinante de la comunicación poética, entendida como advenimiento o despertar ("*aurora de la palabra*", dirá la escritora). Hemos localizado las cartas que Prados le envía en los últimos años 50, y una de las respuestas de María Zambrano. Su contenido, que damos a conocer aquí, hace posible precisar el diálogo que mantienen sus respectivas obras. Anticipándose y reconociéndose uno en otro, indagando en el misterio a través de la capacidad de videncia, la obra de ambos nace de una iluminación común. La correspondencia muestra una relación basada en la afinidad intelectual y en un sentido de la amistad que raya en la declaración amorosa. Revisando cuadernos inéditos de la autora encontramos algunas anotaciones sobre los libros últimos de Prados. Si el poeta ve en ella una guía que orienta sus pasos, su interlocutora seguía con atención el desarrollo de una obra en cuyas intuiciones encontraba materia de reflexión.

25. Aportamos nuevos materiales en relación con los últimos años de su vida, referidos sobre todo al contacto epistolar que mantiene con familiares y amigos (damos a conocer las cartas que le envían o recibe de algunos de ellos: Paloma Altolaguirre, Jomí García Ascot, Luisa Durón, Miguel Prados, Fernández Canivell, Ricardo Gullón, J. L. Cano, Sergio Vilar), y a las circunstancias en que se produce su muerte.

26. Guiada por una insobornable necesidad de entrega, la obra de Prados se abre a otras formas de entender la experiencia humana quizás más acordes con su idea de vida interior y con la importancia creciente que otorga a la naturaleza. Muestra ahora un manifiesto deseo de profundizar en la filosofía y la literatura orientales, interés que se había manifestado ya en la etapa española. A partir de los libros que encontramos en su biblioteca, y de ciertos documentos de su archivo, seguimos la huella que este pensamiento deja en su obra. Su necesidad de fundamentar una visión ética del mundo, que provenía fundamentalmente de la tradición griega y del cristianismo, se enriquece al confluir con la doctrina de salvación expuesta en la literatura védica y en los textos budistas. En el caso de un empedernido lector de los presocráticos como era Prados, este interés debe ser interpretado más como un lógico punto de llegada que como una novedad de última hora.

Como en el pensamiento taoísta el poeta percibe su propio cuerpo como réplica del universo, lugar de cruce, signo y soporte de todo cuanto le circunda. La "infinita duración creadora" en que se instala su obra, el esfuerzo por neutralizar la actividad mental para captar el mundo en su esencia unitaria proceden de la misma fuente. El propio código moral del autor está impregnado de la sabiduría y la espiritualidad que exigen las prácticas de la filosofía oriental. Prados registra esta influencia no sólo en sus hábitos diarios y en la temática de su obra, sino también en el concepto mismo de escritura y en la manera de concebir la forma del poema. No se trata ya de reproducir el *aspecto exterior* de las cosas. Las relaciones de causa y efecto son sustituidas por un pensamiento asociativo que evoluciona, como la vida, por medio de fluctuaciones e interdependencias. La palabra poética nace del silencio, y es ante todo mediación entre vacío y plenitud.

El proceso de des-identificación que culmina en sus últimos libros responde a la inestabilidad en que se desenvuelve el pensamiento budista, en el que no es posible hablar de sujeto tal como se entiende en la tradición occidental. El yo, disuelto en el incesante

devenir de la realidad, es un puro sucederse. Lo que importa en último término, y esta es la impresión que tiene el lector de Prados, es permanecer en contacto con los ritmos de la naturaleza, expresados en la emoción que despiertan las personas y las cosas. Detenida en este momento en que hace dialogar a dos tradiciones, la síntesis final que lleva a cabo su poesía parece anunciar formas de pensamiento menos impositivas, otra manera de percibir las relaciones del hombre con el universo.

27. Planteamos en último lugar algunas claves interpretativas que pueden ayudar a la apreciación futura de su obra. Tras la muerte del poeta comienzan a aparecer en México y en España una serie de valoraciones que suelen centrarse más en su figura humana que en el análisis de su poesía. Por parte de algunos miembros de su generación se produce también un tímido intento de revisión del caso. Pero será la aparición a mediados de los años 70 de sus *Poesías Completas* lo que permita iniciar una aproximación crítica a su poesía, vista ya desde una perspectiva global. Nos detenemos en algunas de las reseñas que se hacen a la edición. Delimitan en parte la significación del escritor en el conjunto de su generación y establecen un primer balance de su obra. Damos cuenta de las principales aportaciones que han venido sucediéndose desde entonces. El esfuerzo hecho por un sector de la crítica dibuja ya un perfil bastante completo del escritor. Sin embargo, la obra del exilio está por estudiar en profundidad. Es necesario un análisis riguroso de sus aspectos formales, textuales y lingüísticos, así como estudios que la aborden en sus relaciones con otras áreas de conocimiento (psicología, filosofía, etc.). Quedan, además, asuntos importantes por resolver: la centralización en un solo archivo de la importante documentación que Prados dejó al morir, la recopilación de su amplia correspondencia y la definitiva edición crítica de su obra, que recoja los múltiples inéditos y variantes que han ido apareciendo.

Se hace necesario reconocer la particularidad de su caso, y estudiar los rasgos específicos de su rico mundo poético. No es posible seguir manteniendo ya la imagen del escritor aislado, subsidiario de su generación. La obra de Prados se proyecta hoy con valor propio junto al resto de las del 27, pero también, y quizás fundamentalmente, por lo que tuvo de conexión -y de anticipación entre nosotros- de la conciencia poética más dinámica de nuestro siglo.

# APÉNDICE



# Material Documental Aportado

## *Apartado I. Documentación personal*

- Extracto de Partida de Bautismo de Emilio Prados Such. Parroquia del Sagrario de la S. I. Catedral de Málaga (25-III-1899)
- Copia de las Actas de la Secretaría del Instituto General Técnico de Málaga, en que constan las calificaciones optenidas por E.P. durante los cursos académicos 1910-1911 y 1911-1912.
- Varios Certificados expedidos por la Subsecretaría del Ministerio de Instrucción Pública del Gobierno de la República Española. Dan cuenta del trabajo que E.P. desarrolla en la misma entre 1937 y 1938.
- Encargo de la Dirección General de Bellas Artes para la Edición-Homenaje al poeta Federico García Lorca (Valencia, agosto 1937).
- Comunicación de la Dirección General de Bellas Artes nombrando a E.P. miembro de la Comisión Estatal de Artes Literarias. Figura junto a él María Zambrano (Barcelona, marzo 1938).
- Comunicación de la misma Dirección General otorgándole el Premio Nacional de Poesía por su libro *Destino fiel* (Barcelona, marzo 1938).
- Comunicación de la misma Dirección General nombrándole miembro de la Comisión Pro-Homenaje a Jacinto Benavente (Barcelona, junio 1938)
- Documento expedido por la Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado. Certifica la condición de E.P. de Secretario de la revista *Hora de España* (Barcelona, diciembre 1938).
- Cédula personal del Ajuntament de Barcelona a favor de E.P. (enero 1939).
- Pasaporte del Ministro de estado de la República Española concedido a E.P. (Barcelona, enero 1939).
- Visa del Gobierno de los EEUU para viajar desde Francia a Nueva York, en tránsito a México (4 de mayo de 1939).

- Libreto impreso por la "Holland-America Line" con la lista de pasajeros que viajan en el barco "Veendam" desde Francia a EEUU (6 de mayo, 1939). En ella figura E.P. junto a otros nombres conocidos: Juan de la Cabada, Bergamín, José Carner, Rodolfo Halffter, Paulino Masip, Miguel Prieto, José Renau, Eduardo Ugarte, ...
- Solicitud de Permanencia en México dirigida al Gobierno del país (6 de junio, 1939).
- Tarjeta de Identificación Personal expedida por el Departamento de Migración en México D. F. (29 de junio, 1939).
- Ficha de aceptación en calidad de Asilado Político. Servicio mexicano de Migración (12 de julio, 1939).
- Libreta personal de identidad, n° 912030, concedida por la Dirección General de Gobernación del Distrito Federal (Septiembre, 1943).
- Certificado de la Secretaría de Gobernación de México D.F., reconociéndole la calidad de "*Inmigrado para todos los efectos legales*" (Julio, 1948).
- Copia del Testamento otorgado por E.P. en México D.F. (19 de septiembre, 1948).
- Copia del Acta de Defunción de E.P. en el Registro Civil de México D.F., firmada el 25 de abril, 1962.

## *Apartado II. Correspondencia*

(Damos cuenta aquí sólo del epistolario inédito que hemos manejado)

### 1. CARTAS DE E.P. A DIVERSOS DESTINATARIOS:

#### Correspondencia con Manuel de Falla

- 4 cartas a Falla, fechadas entre 1922 y 1930.
- [2 cartas de respuesta de Falla, fechadas en 1927].

#### Correspondencia con Federico García Lorca

- 24 comunicaciones (telegramas, postales, cartas) a García Lorca, fechadas entre 1921 y 1935.

#### Correspondencia con Gerardo Diego

- 5 cartas a Diego, fechadas entre 1926 y 1931.
- 7 cartas al mismo destinatario, fechadas entre 1952 y 1960.

#### Correspondencia con León Sánchez Cuesta

- 60 comunicaciones (cartas y postales) a Sánchez Cuesta, fechadas entre 1925 y 1936.

#### Correspondencia con María Zambrano

- 7 cartas a María Zambrano, fechada entre 1958 y 1960.
- [1 postal de respuesta de María Zambrano, fechada en 1958]

### Otros destinatarios

- 1 carta al Director General de Bellas Artes, cediendo el importe del Premio Nacional de Literatura al Gobierno de la República, fechada en abril de 1938.
- 1 carta (borrador, sin fecha) a Rubén Landa.
- 5 cartas a Luisa Durón, fechadas entre 1957 y 1959.
- 2 cartas a Paloma Altolaguirre, fechadas en 1960.
- 1 carta a Jomí García Ascot, fechada en 1960.

### 2. CARTAS A E.P. DE DIVERSOS EMISORES:

- 1 de Bernabé Fernández Canivell, fechada en 1951.
- 1 de Miguel Prados, fechada en 1962.
- 1 de Ricardo Gullón, fechada en 1962.
- 1 de José Luis Cano, fechada en 1962.
- 1 de Sergio Vilar, fechada en 1962.

### 3. CARTAS A FRANCISCO SALA TRAS LA MUERTE DEL POETA

- 2 cartas de Miguel Prados, fechadas en 1962 y 1964, respectivamente.
- 1 carta de Aleixandre, fechada en 1962.
- 1 carta de Carlos Blanco Aguinaga, fechada en 1962.

### 4. OTRAS CARTAS

- Carta de Jiménez Fraud a José Castillejo, fechada en 1913.
- Carta de José Fernández Montesinos a Enrique de Rivas, fechada en 1957.

### *Apartado III. Libros adquiridos en Alemania por Emilio Prados*

Todos estos libros, actualmente en posesión del sobrino-nieto del poeta D. Miguel Caffarena Such, constituyen una muestra, parcial pero bien significativa, de las adquisiciones bibliográficas que Prados, con la ayuda generosa de su hermano Miguel, hizo durante el periodo de Friburgo. Según nos asegura había bastantes más libros en alemán y francés en la biblioteca del escritor. Al abandonar Málaga, a raíz del estallido de la guerra civil, el poeta invitó a su sobrino a quedarse con algunos de ellos. Según testimonio del citado sobrino él se quedó con unos 30 ó 40, pero al volver de Francia en 1944 (país en el que vivió tras la guerra) se encontró con que habían desaparecido de su casa la mayor parte de ellos, de manera que hoy sólo se conservan los once que detallamos. (Recuerda también otros libros que formaban parte de la biblioteca de Emilio en la casa en la que vivía con su madre, ubicada en Camino de Antequera, saqueada durante la contienda: ejemplares en francés de *Las flores del mal* de Baudelaire y *Los cantos de Maldoror* de Lautremont, además del *Summa Artis* de Pijoan).

Algunos de los libros que relacionamos (con una mínima descripción entre paréntesis) llevan la firma del poeta o de su hermano, y conservan la etiqueta de la librería en que se compraron.

Incluimos aquí una breve selección de las ilustraciones que aparecen en los mismos. Junto a ellas reproducimos dos portadas de la revista *Ambos* (Málaga, 1923) grabadas en madera, claramente influenciadas por estas ilustraciones. Una de ellas es de Prados, y quizás la otra también. Los "collages" que el poeta y su grupo hacen en Málaga, recuerdan al que vemos aquí de Grosz.

1. Justus Bier, *Nürnbergisch Fränkische Bildnerkunst*, Verlag von Friedrich Cohen, Bonn, 1922. (Ilustraciones de escultura franco-alemana antigua. En contraportada: firma E. Prados y Such, Nürnberg 23-12-1922).
2. Rudolf Utzinger, *Indianer-Kunst*, O. C. Recht-Verlag, München, 1921. (Máscaras y arte indio americano de culturas primitivas. Ilustraciones. Sin firma).
3. Ambroise Vollard, *Paul Cezanne*, Kurt Wolff Verlag, München, 1921. (Ilustraciones. Sin firma).
4. *Jahrbuch der Jungen Kunst 1921*, herausgegeben von prof. Dr. Georg Biermann, Verlag von Klinkhard & Biermann, Leipzig, 1921. (Ampliamente ilustrado con pintura y grabados del momento. En contraportada: firma M. Prados y Such, München, 1922).
5. *Orbis Pictus*, Band 6: *Indische Miniaturen*, prof. Sattar Kheiri, Verlag Ernst Wasmuth, Berlin s. f. (Láminas de arte hindú. Sin firma).

6. *Orbis Pictus*, Band 7: *Africanische Plastik*, Karl Einstein, *id.*, s. f. (Láminas de escultura primitiva africana. Sin firma).
7. *Orbis Pictus*, Band 8: *Altmexicanische Kunstgeschichte ein entwurf in Umrisen* von Walter Lehman, *id.*, s. f. (Láminas de arte mexicano precolombino. En contraportada: firma M. Prados y Such, 1922).
8. *Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei*, Bon Edardt v. Sndow, Furche-Verlag, Berlin, 1921. (Ampliamente ilustrado. En contraportada: firma E. Prados y Such. "Yo te lo regalo", y añade anagrama de su nombre. Freiburg i B. Noviembre 1922)
9. G. J. von Allesch, *Wege zur Kunstbetrachtung*, in Sibyllen-Verlag, Dresde, 1921. (Láminas de pintura clásica y contemporánea italiana, alemana y francesa. Contraportada: firma M. Prados y Such, München, 1922).
10. Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, R. Piper & Co Verley, München, 1922. (Ilustraciones. Sin firma).
11. Alfred Salmony, *Europa-Ostasien. Religiöse Skulpturen*, Gustav Kiepenhener Verlag, Postdam, 1922. (Ilustraciones. Sin firma).

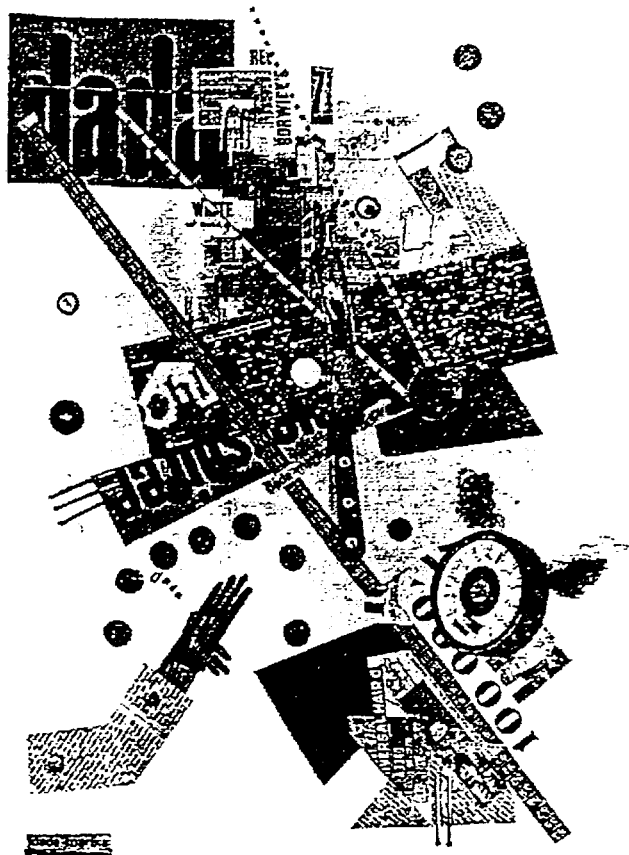
Ilustraciones del libro n° 4



Edwald Mataré: *Landschaft* (paisaje)



Maria Uhden: *Insel*. Holzschnitt. 1918



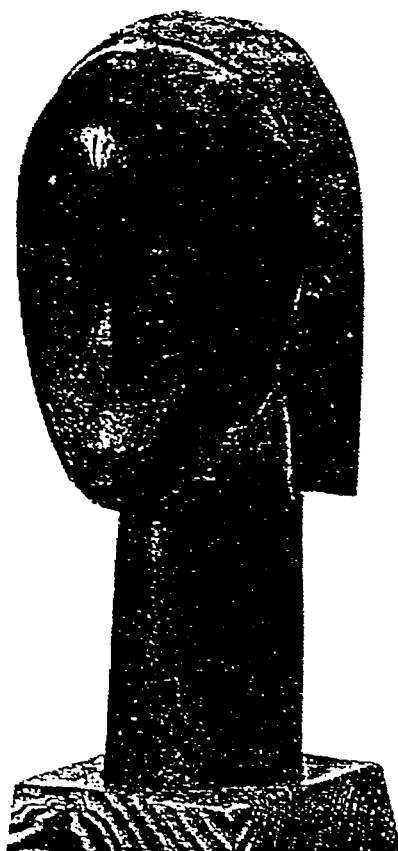
George Grosz: *Metamechanisches Bild (dada-merika)*



Joseph Achmann: *Lesender*



Ilustraciones del libro n° 6



A M B O S



:::CINCUENTA CÉNTIMOS:::

A M B O S



:::CINCUENTA CÉNTIMOS:::

Portadas de la revista *Ambos* (nº 2 y 3). La de abajo es de Prados.

#### *Apartado IV. Relación de peticiones hechas por Prados al librero León Sánchez Cuesta entre 1925 y 1936.*

La presente relación incluye los autores, títulos, revistas y catálogos que solicita el poeta o que dice haber recibido. Aparecen aquí según el orden cronológico de la Correspondencia, que mantengo para un mejor entendimiento de la evolución de su gusto como lector. En la lista figuran también libros de medicina y farmacia, encargados en nombre de su hermano Miguel y de su cuñado Francisco Saval, que no incluimos aquí.

Dado que muchas cartas están sin fechar, respetamos la ordenación que hizo el librero de las mismas, introduciendo algunas modificaciones de datación sugeridas por el contenido del epistolario. Cuando nos ha sido posible damos entre paréntesis la fecha de publicación del libro o revista que se solicita, así como algún otro dato complementario que ayude a localizar la edición que manejó Prados. Marcamos con asterisco (\*) los autores y libros por los que muestra un repetido y especial interés. Las obras que no aparecen en cursiva es que no se especifican en el texto.

##### 1925

- P. Reverdy, título sin especificar.
- Joaquín Nin: *Vingt Chants populaires espagnoles*, París, Ed. Max Eschig
- Suscripción a la revista *Philosophie*\*
- Id. a la revista *Les feuilles libres*\*
- Catálogo de la *Nouvelle Revue Francaise*.
- G. Apollinaire\*: *L'enchanteur pourrisant* (1904)  
*Il y a...*  
*Vitam Impendere Amori*  
*Calligrammes* (1918).
- B. Cendrars: *Du monde entier*.
- F. A. Barbieri: *Cancionero* \*
- J. R. Jiménez (dir.): *Sí*, Boletín Bello Español del andaluz universal (aparece sólo el nº 1, julio, 1925)\*
- J. R. Jiménez\*: Solicita obras aparecidas en Cuadernos, sólo tiene hasta el nº 8
- P. Reverdy\*: *Les épaves du ciel*

## 1926

- Suscripción a la revista *Commèrce*.
- Revista *Plural* (Madrid, 1925; dir., César A. Comet)
- Suscripción a *Alfar* (La Coruña, 1923-1927; dir., Julio J. Casal)
- Max Jacob\*: *Filibuth ou le montre en or* (1922)
- J. R. Jiménez: *Poesías Escojidas* (1899-1917)  
*Belleza* (1923)

## 1927

- *Cancionero Salmantino*
- J. R. Jiménez: *Diario de un poeta recién casado* (1917)  
*Unidad* (1925)  
*Platero* (1914-1917)
- Max Jacob: *Le Roi de Béotie*  
*Cabinet noir*
- Solicita Revista Tipográfica y de las Artes del libro (anunciada en la *Nouvelle Revue Française*)
- Id. Revista del Arte de imprimir y encuadernar
- P. Valery\*: *Charmes* (1922)  
*La Jeune Parque* (1917)  
*Variété* (1924, primer volumen de Ensayos)  
*Introduction à la Méthode de Léonard da Vinci* (1919)
- D. S. Merejkovski: *Leonardo da Vinci o la resurrección de los dioses* (1902), al que se refiere como *Le Roman de Leonard da Vinci*.

## 1928

- Sta Teresa: *Poesías Completas*
- S. Juan de la Cruz: *Poesías Completas*
- Solicita revistas tipográficas, francesas o en cualquier otro idioma
- Suscripción a la revista *Mercure de France*
- Id. a la revista *Cahiers d'Art*\*

- Números de la revista *L'Art d'aujourd'hui*
- Moreno Villa: *Jacinta la Pelirroja* (1929), al que se refiere como "*Las Pelirrojas*" que dice haber recibido
- P. Eluard: *L'amour La Poesie* (1929)
- Unamuno: *El romancero del destierro* (Buenos Aires, 1927)\*  
*Cómo se hace una novela* (1927)  
*Ensayos Completos* (1916-1918, 1ª ed.)
- Menéndez Pidal: título sin especificar, casi con seguridad *Flor nueva de romances viejos* (1928)
- Ramón de Basterra: Obras
- Paterne Berrichon: *Jean-Arthur Rimbaud, le Póete*, publicado por Mercure.
- A. Rimbaud: *Oeuvres* (ed. establecida por P. Berrichon, 1898 y 1912, publicada por Mercure de France)  
*Poemes retrouvés* (Mercure de France)
- Pide que le envíe si es posible un retrato de Rimbaud
- *Mahabharata*
- *Panchatantra*
- *Dhammapada*\*
- S. Mallarmé: *Vers et Prose*
- Max Jacob: *Le cornet à dés* (1917)  
*Art poetique* (1922)  
*Le Laboratoire central* (1921)

## 1929

- Sto Tomás: *Summa Teológica*
- *El Cartujo -origen, espíritu, vida íntima-* (da sólo el título y la referencia editorial, Turnay, 1906)
- Aragón Fernández: *San Bruno y la Cartuja* (da el año de aparición, 1899)
- San Agustín\*: *Las Confesiones*
- Diccionario de Latín-Español

- A. Gide: *Les faux-monnayeurs* (1925)
- Suscripción a la revista *La Révolution Surréaliste* (1924-1929)
- Pide que envíe la revista *Cahiers d'Art* a Darío Carmona (Villa María Teresa, Limonar, Málaga)
- A. Breton:            *Légitime défense* (1926)  
                              *Les Pas Perdus* (1924)
- L. Aragon:            *Feu de Joie\** (1920)  
                              *Anicet ou le Panorama* (1921)  
                              *Les plaisirs de la Capitale*  
                              *Le paysan de Paris\** (1926)
- P. Eluard: *125 Proverbes mis au gout du jour*
- P. Naville: *Les peines de la [ilegible] gauche*
- Benjamin Pèret:     *Et les seins mouraient\**  
                              *Dormir, dormir dans les pierres\**  
                              *Il était une boulangère* (1925)  
                              *Le grand jeu*
- T. Tzara: *De nos oiseaux*
- Leon Pierre Quint: *Le comte de Lautréamont et Dieu\**
- M. Ernst: *La femme 100 têtes* (1929)
- J. Vaché: *Lettres de guerre*
- Lautréamont: *Les chants de Maldoror*
- René Crevel\*:        *Mon corps et moi* (1925)  
                              *La Mort difficile* (1926)  
                              *Etes-vous fous?* (1929)
- Referencia a la revista *Métiers Graphiques*, a la que está suscrito

## 1931

- Suscripción a la revista *Documents*\*
- Número de la revista *Varietés* (Bruselas), dedicado al grupo surrealista francés bajo el título "*El surrealismo en 1929*"
- Dice recibir la revista *Le surréalisme au service de la révolution*\* (1930-1933)
- Sade: Obras, en edición, dice, publicada por el grupo de Breton

## 1932

- Maiakovsky: Obra (pide la traducción francesa de la misma)
- S. Dalí: *L'amour et la mémoire* (1931)
- R. Crevel: *Dalí ou l'anti-obscurantisme* (1932)

## 1933

- Nuevas referencias a los Cuadernos de Juan Ramón
- *Rusia hoy*, revista de los amigos de la URSS
- Solicita "*Boletines de Literatura de la URSS*"
- Números de la revista *Littérature de la révolution mondiale*\* (2, 3, 4, 5, y un extra que no especifica)
- Número 1 de la revista *Littérature Internationale*
- Suscripción a la revista *Commune*, órgano de la A. E. A. R. (Association des Ecrivains et des Artistes Revolutionnaires)
- Revista *Octubre* (Madrid, 1933-1934; dirs. Alberti y M<sup>a</sup> Teresa León)
- R. Alberti: *Consignas* (1933)
- Dice haber recibido el primer n<sup>o</sup> de + - (Cruz y Raya), publicación que no parece interesarle

## 1934

- Plá y Beltrán: *Epopéyas de sangre*\*
- Suscripción al diario *L'Humanité* (órgano del P. C. francés)

- Id. a la revista *Nuestro cinema* (París-Barcelona-Madrid, 1932-1936; dir., Juan Piqueras)
- Referencia a la revista *Cruz y Raya* (1933-1936; dir. Bergamín); pide que deje de mandársela
- Suscripción a *Boletín de Literatura de la URSS\**
- Se interesa por *Los cuatro vientos* (Madrid, 1933; coord., P. Salinas)

## 1935

- Herriot: *Orient\**, París, Hachette
- A. Gide: *Si le grain meurt* (1926)  
*Pàges de Journal* (1934)  
*Nouveaux Pretextes* (1911)
- Plá y Beltrán\*: *Voz de la Tierra*, ed. UEAT, Valencia

## 1936

- J. R. Jiménez: *Poesía* (1923)  
*Belleza* (1923)
- Neruda: *Residencia en la tierra* (2ª ed. en "Cruz y Raya", 1935)
- J. Guillén: *Cántico* (2ª ed. en "Cruz y Raya", 1936)
- Pide los libros que vayan saliendo en la colección "Héroe" de Altolaguirre.
- Id. libros de Salinas y Dámaso Alonso (algo sobre San Juan de la Cruz, específica) en "Primavera y flor"
- J. A. Gobineau: *Essai sur l'inégalité des races humaines* (IV vols., 1855, 1ª ed.)  
*Les Pléiades* (1874, 1ªed. )



***Apartado V.      Contratos de trabajo y contratos editoriales***

- Contrato individual de trabajo como director tipográfico en Editorial Séneca, firmado por el interesado y el Director-Gerente José Bergamín. México D.F., 15 de enero, 1940.
  
- Libro de Actas de la Editorial Séneca, en el que se da cuenta de los trabajos realizados por E.P.
  
- Contrato con la Editorial Fondo de Cultura Económica para la edición del libro *Circuncisión del sueño*, firmado por Arnaldo Orfila, director editorial (18 de diciembre, 1956)

*Apartado VI. Transcripción de un poema inédito grabado por Emilio Prados*

(Palabras preliminares: "Dedico esta Canción el día de Nochebuena de 1946 a mis mejores amigos Blandino García Ascot y Pilar Saiz")

[CUERPO MULTIPLICADO]

*Aquí estoy porque a mí vengo,  
pero de dónde he llegado  
no lo sé, pues he venido  
viniendo a mí tan despacio  
que no sé dónde comienza  
la memoria de mis pasos.  
Tal vez al vivir aquí  
también vivo equivocado,  
pues vivo aquí, vivo estoy  
pero al mirar lo que hablo  
sólo puedo ver mi cuerpo  
que de aquí se va alejando.  
Miro hacia atrás y me acerco  
a otro aquí vivo en que he estado  
tan semejante al que vive  
el aquí que estoy buscando  
que resbalándome al tiempo  
que soy, al que fui me escapo.  
Llego a él, y en él pregunto  
por mi aquí vivo parado,  
y en él me responde un cuerpo:  
"Mira aquí". Y allí, labrando  
su tierra de ayer oscura,  
a mi mismo cuerpo alcanzo.  
Allí soy; estoy aquí.*

*Mejor hallaré descanso  
en el aquí que vivía  
antes de mi aquí pasado.  
Y vuelvo al tiempo en que estuvo  
mi cuerpo en mí aquí buscando.  
Llego a él, mas él: "Allí soy,  
aquí que ya he dejado".  
Como sombra o como aviso,  
señal de nuevos trabajos,  
me indica sobre un futuro  
de aquí presente acabado.  
Entro en donde nada quiero  
sin ver el aquí que aguardo,  
y escucho en mi cuerpo voces  
distintas que en mi voz canto.*

*Sobre mi voz de dos cuerpos  
mi aquí vivo estoy luchando,  
en cada cuerpo de voz  
dos cuerpos de voces hallo,  
y otra vez dos voces más  
de cuerpos multiplicados.  
¡Voces de cuerpos en lucha,  
mar de mi sangre de llanto!.*

*Como si mi cuerpo fuera  
mi propio cuerpo y extraño,  
lucha en mi cuerpo mi voz  
destruyendo mis descansos.  
Guerra abierta en voz abierta,  
mi reino de paz buscado.  
Agarro mi cuerpo, y lucho  
con él hasta unificarlo,  
con la voz de mis dos cuerpos  
de voz, la victoria alcanzo.  
Y al fin, sin cuerpo y sin voz  
llego a lo eterno y le canto.*

**Nota:** El poema no lleva título en la grabación. El que utilizamos aquí proviene de uno de sus versos que parece resumir el espíritu del conjunto. Como otro de los textos recitados, este pudo pertenecer a *Río natural* (¿no percibimos aquí la misma problemática que plantean las "luchas dídimas" que dan nombre a una de sus partes?), siendo finalmente desechado del libro. En cualquier caso, estamos ante una pieza interesante que ilustra la violenta lucha dualista en la que se desenvuelve su poesía de esos años. La fuerte carga de conceptismo que encontramos en ella, encuentra aquí (las referencias a la literatura de los Siglos de Oro es muy marcada) su punto culminante.

Trascribimos el texto respetando su estructura de romance, y estableciendo las estrofas y signos admirativos que parecen deducirse de las pausas y entonación de la voz del autor.

## ***Apartado VII. Selección 1959. Proyecto de Obras Completas preparado por Emilio Prados***

Ofrecemos aquí el Índice de las siete obras seleccionadas por el propio autor tal como aparece en los dos manuscritos y en los materiales a los que nos referimos en el cuerpo central del trabajo. Véanse las precisiones que hacemos allí. Los ordenamos en tres apartados: Manuscrito 1, Manuscrito 2 y Otros materiales.

Dejemos aquí constancia también de que cada uno de los libros va precedido de numerosas instrucciones en las que se precisan importantes detalles a tener en cuenta por el futuro editor de la Selección. Con respecto a ellas, dice en p. 3: "*Las notas que van en este manuscrito, son para aclaración y no para publicación*".

### **A. MANUSCRITO 1.**

#### **Índice del libro *Tiempo***

##### **I. EL CORAZÓN DIARIO**

1. Víspera ("El marinero bebe... )
2. Vega en calma ("Cielo gris... )
3. Nocturno fiel ("Luna en el cielo... )
4. Insomnio en la ventana ("Si yo supiera... )
5. Inscripción en la arena ("Duerme el cielo, duerme el mar... )
6. 7 de octubre ("El frío en la madrugada... )
7. Alba en dos cuerpos ("Aún el cielo está dormido... )
8. Palma del recuerdo ("¡Nace la flor... )
9. Noche en urna ("La ciudad se desgrana... )
10. Noche cerrada ("La sombra funde la tierra... )
11. Transfiguración en la noche ("El alfiler de un lucero... )
- \*12. Fiel errante ("¡Mar infinito... )
13. Crepúsculo ("La balanza de la sombra... )
14. El corazón mágico ("Abrí la caja de los peces... )
15. Transfiguración junto al mar ("¿El barco... )
16. Fin del día en la escuela ("Sobre el pupitre el lápiz... )
17. Noche cerrada ("Sobre la arena del mar... )
18. Medio día ("Un barco va por el viento... )
19. Espejismos ("¿Barco en el mar o en el alma... )
20. La presencia interior ("¿Un solo barco en la luz... )
21. Perfil del tiempo ("La tarde y el abanico... )
22. Palma del ensueño ("Duerme la calma en el puerto... )
23. La hora mágica ("Duerme el mar... )
24. Tránsito en el jardín ("Junto al árbol la luz se pliega... )

## II. CANCIONES DEL FARERO (Saludo de "Litoral")

1. "Mi pipa teje sus mapas...
2. "Al borde de mi ventana...
3. "A rayas blancas y azules...
4. "La sombra recién regada...
5. "Desde el balcón más alto...
6. "La rosa verde del mar...
7. "Barandillas y barandas...
8. "El mar de color de nácar...
9. "Tarde recién caída...

- Precisiones. Con respecto al apartado II, el autor añade la siguiente nota: *"Esta segunda parte del libro Tiempo, no es mi deseo el que se publique. Sin embargo la copio aquí, porque en caso de no estar yo presente cuando se editen estas obras, quiero que sea esta versión y sus correcciones la que se dé, y no la edición 1ª de Litoral en Málaga (como han hecho sin mi autorización en 1960)"*.

Advirtamos también que en este mismo apartado figura una relación más amplia de textos, aunque ha sido tapada por un trozo de papel blanco pegado sobre el original. Al trasluz puede leerse la siguiente relación:

1. Juegos de la noche ("La palma al pie de la estrella... )
2. Canción ("Dentro, la sombra del cuerpo... )
3. Espejismos del sueño ("La caja del alma guarda... )
4. Nocturno ("El corazón desnudo... )
5. Nivel del puerto ("Palma, cristal y piedra... )
6. 7 de enero ("Se humedeció la tarde... )
7. Umbral del sueño ("Frente a frente... )
8. La hora fiel ("Calma. Marcada ya... )
9. Nocturno en la bahía ("El cielo cierra sus conchas... )

Son poemas que en *PPCC* se incluyen en *Vuelta*, *Nadador sin cielo*, *Memoria de poesía* y *Otros Poemas I*. El poeta decidió después integrarlos en *Vuelta*.

**SIGNOS:**

1. Signos del seguimiento
2. Juegos de la noche
3. Signos de la presencia
4. Canción
5. Signos de la ausencia
6. Canción

**SEGUIMIENTOS Y AUSENCIAS:**

1. Seguimiento primero
2. Canción
3. Ausencia
4. Nivel del puerto
5. Seguimiento segundo
6. 7 de enero (Milagro)
7. Ausencia
8. Umbral del sueño
9. Seguimiento tercero
10. Nocturno
11. Ausencia
12. Crepúsculo
13. Seguimiento cuarto
14. La hora fiel
15. Ausencia
16. Nocturno en la bahía
17. Seguimiento quinto
18. Término
19. Espejismos del sueño (Ausencia)

**I. MILAGRO PRIMERO**

Tránsito del crepúsculo

1. "Abre el cielo sus puertas...
2. "Y todo el día turba su belleza...
3. "No se resiste el día...
4. "¡Ay tiempo contra tiempo...

**II. AUSENCIAS DEL MILAGRO PRIMERO**

1. "Sólo fiebre en delirio...
2. "¿Quién pisa arriba mis sueños?...
3. "Una nube sobre el cielo...
4. "¿Dónde estoy? ¿muerto en la noche?...
5. "A su alto vuelo atada...

**III. MILAGRO SEGUNDO**

Cuerpo de la noche

1. "Desnuda bajo el agua...
2. "Y la frente del mundo...

**IV. AUSENCIAS DEL MILAGRO SEGUNDO**

1. "Arriba un ala del cielo...
2. "Latiendo estaba el silencio...
3. "Todo es temor...
4. "¿Es toda el agua del mar...
5. "Negro está el cielo, y el mar...

**V. MILAGRO TERCERO**

Pasión de la sombra

1. "El agua viene alegre...
2. "Desnuda va la noche...

**VI. AUSENCIAS DEL MILAGRO TERCERO**

1. "¿Quién descorre en la memoria...
2. "Y tanto quiso brillar...
3. "¿Y aún está la noche abierta?...
4. "¿Sigue su camino el agua?...
5. "Y todo vuelve a su ser...

## VII. MILAGRO CUARTO

### Soledad

1. "Penando está la noche...
2. "Y queda el agua en pie...

## VIII. AUSENCIAS DEL MILAGRO CUARTO

1. "¿Quién nace del manantial?...
2. "Silencio, que viene el cielo...
3. "¿Le faltó un lucero al día?...
4. "¿Y dónde está la campana?...
5. "¿Quién va?...

## IX. MILAGRO QUINTO

### Amanecer (Vuelta y tránsito)

1. "Noche y agua...
2. "¡Entra la luz al cielo!...

## X. AUSENCIAS DEL MILAGRO QUINTO

1. "¿Quién habla?...
2. "Toda el agua desnuda...
3. "Estaba el sol por nacer...
4. "Y cuando llegó la luz...
5. "Y el tiempo quedó pensando...

### Índice del libro *Memoria de Poesía*

1. Signo de la luz
2. Nuevo nacimiento
3. Bosque de la noche
4. Tránsito inmóvil
5. "Cómo caes de mis ojos...
6. Retrato interior
7. Cita hacia dentro
8. "Yo no sé hasta qué espejo...
9. Barca en tránsito
10. Presente ausencia
11. Rapto
12. Nombres de bautismo



## Indice del libro *Cuerpo perseguido*

### **1. Memoria del olvido**

- I.
- II.
- III.
- IV.
- V. Nocturno, 3 de enero
- VI.
- VII.
- VIII.
- IX.
- X. Presencia inagotable
- XI. Formas de una huída
- XII.
- XIII. Cristal del universo
- XIV. Alba rápida

### **2. Formas de la huída**

- I. Resurrección
- II. Posesión luminosa
- III. Enero, 10
- IV.
- V.
- VI. Recuerdo
- VII.
- VIII.
- IX.
- X.
- XI. 15 de julio
- XII. Atardecer
- XIII.
- XIV. Adolescencia
- XV. Libertad
- XVI. Amanecer
- XVII. Ascensión
- XVIII. Pájaros
- XIX. Bajo el tiempo de un nombre
- XX.

### **3. *Cinco de abril***

- I.
- II. Amor
- III.
- IV.
- V. Espejismos
- VI. Tránsito
- VII.
- VIII.
- IX.
- X.
- XI. Condenación

### **4. *Nuevos vínculos***

- I. Forma de la huída
- II.
- III. Afirmación
- IV.
- V.
- VI.
- VII.
- VIII. Oración
- IX. Desesperanza
- X. Nuevo ser

## **B. MANUSCRITO 2**

### Indice del libro *Mínima muerte*

#### **PRESENTES DE LA AUSENCIA**

1. En el tiempo
2. En el espacio
3. Canción
4. La rosa y el hombre

#### **VARIAS CANCIONES**

1. La rosa desdeñada
2. Rosa de la muerte
3. Sin saber por qué
4. La rosa perseguida

#### **MEDITACION PRIMERA**

1. Quisiera saber, por ver...
2. ¿Qué fué lo que nunca fué?...
3. Por saber lo que ya sé...
4. Pensaba lo que iba a ser...
5. Que lo tengo que decir...
6. ¡Lo que yo quiero saber!...
7. Vivir el olvido...

#### **TRINIDAD DE LA ROSA**

1. La rosa pensamiento  
Canción perdida
2. La rosa presente  
Canción
3. La rosa en el sueño  
Canción media  
Canción parada

#### **LAMENTACIÓN DE LA ROSA**

1. Antes de ser...
2. Si vivir es olvidar...
3. Vivir o morir...

## MEMORIA SIN PRESENCIAS

1. Sin cuerpo...
2. Sombras de dos existencias...
3. Hoy, ni tengo lo que tuve...
4. Que esto quede bien sabido...
5. Preguntando y preguntando...
6. Por salvar la rosa...
7. Mirando el agua...
8. Puesto que lo quiere Dios...

## LUGARES DE GLORIA

1. Sitio de la hermosura .
2. Rosa interior
3. Amor

## C. OTROS MATERIALES

### Indice del libro *La sombra escrita*

Primera parte. *Penumbras II*

Segunda parte. *Penumbras III*

## *Apartado VIII. Dedicatorias de libros enviados a Emilio Prados*

Entre los libros de su biblioteca hay muchos dedicados. El poeta reunió todas esas dedicatorias, sacando las hojas de los libros en las que figuraban y guardándolas en una carpeta. Ofrecemos aquí sólo una selección de las mismas. Damos al final los nombres de otros escritores que le enviaron libros con dedicatoria, que constan en dicha carpeta. Cuando figura más de un volumen, lo indicamos con número entre paréntesis. Los ordenamos por nacionalidades.

### 1. SELECCIÓN

- Carlos Fuentes, *La región más transparente: "A E.P. con mi enorme admiración, con gratitud por su poesía, por su palabra"*, 1958.
- Juan Larrea, *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón: "Sobre tanto silencio, Emilio, este mensaje poético de César. Cómo querría conversar contigo. Apenas sé de ti. Por ahí he visto algún poema tuyo que le pone a uno la carne de éxtasis. Contra tiempo y espacio un abrazo muy estrecho"*, 1958.
- Gabriel Celaya (3): *"A E.P., el estudiante de 'La Colina de los Chopos' que le descubrió en la 'Antología Parcial', y que después ha aprendido a admirar más, con mucha simpatía"*, s. f.
- Octavio Paz (6), *Entre la piedra y la flor: "Para el invisible Emilio -a pesar de todo-. Con mi cariño"*, 1941.
- Id., *Semillas para un himno: "Para E.P., con el afecto, amistad y admiración de su amigo Octavio. ¿Cuándo nos vemos? Mi teléfono 13-66-55"*, 1954.
- Manuel Andújar, *La propia imagen: "A E.P., poeta tan admirado, tan singular y original, es un atrevimiento enviarle este manojo de confesiones y nostalgias. Si los quiere leer y no me condena enteramente, ¡qué alivio!. Con la gran amistad de M. A., 1961."*
- Ernesto Cardenal, s.t.: *"Para E.P., unido en Xto"*, s. f.
- P. Ángel Martínez, S. J. (4), *Ángel en el país del águila: "Lo que un día viví y hoy he sufrido. Para E.P. que sabe de las dos cosas: de vida y sufrimiento -otro modo de vida-", s. f.*
- Id., *Cumbre de la memoria: "Para Emilio. '¿Dónde estás cuando no estás contigo?' (La Imit. de Cto.) -'En lo infinito/el tiempo vive su paloma abierta, /el corazón sin nombre de su olvido...'E.P.*

... De todos los olvidos por los que subimos a esta Cumbre, donde todas las memorias -de ayer de hoy y de mañana- con su Presencia total, somos nosotros unidos. Unidos siempre en la Memoria única, aunque no nos hablemos -ni por teléfono- durante mucho tiempo: 'el tiempo vive su paloma abierta'. Con afecto grande de Ángel, S. J. CONTIGO SACERDOTE. -como a ti te gustaba-", s. f.

- Max Aub (5), *Cuentos mexicanos (con pilón)*: "Para Emilio tarde y sin daño. Como siempre", 1959.
- Xavier Villaurrutia (2), *Nostalgia de la muerte*: "A Emilio, muy admirado y querido", s. f.

## 2. OTRAS DEDICATORIAS

- España: Ramón J. Sender, Domenchina (3), Ernestina de Champourcín (2), Concha Méndez (2), Victoriano Crémer, Ángel Crespo (4), Leopoldo de Luis (2), Ramón de Garciasol, Gil de Biedma (3), Gabino Alejandro Carriedo, Joaquín Marco, Camilo José Cela, Ricardo Gullón (4), Aurora de Albornoz, Diego de Mesa, Carlos Rodríguez Spiteri (4), José M<sup>a</sup> Souvirón, Concha Lagos (3), Juan Ruiz Peña (2), Luis Landínez.
- México: Alfonso Reyes, José Revueltas, Enrique González Rojo, Elías Nandino (3), Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano (4), Manuel Rodríguez Lozano, Jesús Zavala, Alberto Quintero Alvarez, Andrés Henestrosa, Pita Amor (3), Adolfo Sánchez Vázquez, Nuria Parés, Tomás Segovia, Enrique de Rivas, Manuel Durán (3), Francisco Giner (4), Andrés Iduarte, Efraín Huerta, Alí Chumacero, Manuel Calvillo, Jorge González Durán, Jesús Arellano (2), José M<sup>a</sup> Ruiz Esparza.
- Cuba: Cintio Vitier (6), Juan Marinello, Eugenio Florit (4), Samuel Feijóo.
- Nicaragua: Ernesto Mejía Sánchez (3).
- Argentina: Armando Zárate, Jorge Vocos Lescano (2).
- Venezuela: Morita Carrillo (2), José M<sup>a</sup> Capdevila (2), Reyna Rivas (2), Lisandro de Galtier, Ida Gramcko.
- Colombia: Germán Pardo (3), Fernando Charry Lara.
- Perú: Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren, Manuel Moreno Jimeno, José Durand.
- Otras procedencias (o no localizados): Rubia Barni (Los Ángeles), Agustín Larrauri (París), Fernando González (¿Alberty?, Puerto Rico), Alejandro Gaos, Manuel Arce, Luis Horacio Durán (2).

## ***Apartado IX. Datos contenidos en los directorios del escritor conservados en su archivo.***

Como señalamos en el texto central, se trata de dos cuadernos en los que se recogen los teléfonos y direcciones de sus amistades o conocidos. Dada la amplitud de la información que ofrecen, nos limitamos a hacer una descripción de los mismos, para pasar a dar una selección de los nombres citados en sus páginas.

### **1. DESCRIPCIÓN FÍSICA DE LOS CUADERNOS**

**Directorio 1:** Cuaderno de 16x10'5 cms con pastas negras plastificadas. Papel de interior blanco rayado en azul. Deteriorado. Direcciones por orden alfabético. Algunas tachadas porque ya no son correctas (la persona citada ha cambiado de dirección o teléfono). Algunos nombres están escritos a lápiz y luego repintados con pluma. En contraportada, marca de la casa donde se compró, en letras doradas sobre fondo rojo: "*Mensajerías, A. Serdán, 3. México D.F.*". Encabezando la primera página leemos: "*Emilio Prados, Apartado 20356. México 5 D.F.*"

**Directorio 2:** Cuaderno tipo agenda un poco más pequeño que el anterior. En mejor estado. Cubiertas en color negro, plastificadas. Papel de interior blanco rayado en azul. Figuran menos direcciones que en el Directorio 1. Sigue igualmente un orden alfabético.

El segundo es posterior, y constituye un apéndice o extensión del 1. Aunque a efectos prácticos los consideramos un solo documento, su distinta fecha de redacción permite observar en el 2 algunas ausencias o modificaciones en relación con el primero.

### **2. RELACIÓN SELECTIVA DE LOS NOMBRES QUE FIGURAN EN LOS DIRECTORIOS (mantenemos los nombres tal como aparecen en el original).**

I. **Referencias españolas (personas con residencia en España):** V. Aleixandre, René Acuña Sandoval, Dámaso Alonso, Concha Altolaguirre, Francisco Aparicio, Enrique Azcoaga, Jose Luis Cano, C. J. Cela, Victoriano Cremer, Ángel Crespo, Luichi Cuervo Jaén, Gerardo Diego, B. Fernández Canivell, Quinín García de la Bárcena, Francisco López Ruiz, Leopoldo de Luis, Pedro Llerins, Ricardo Molina, Rafael Morales, José Navas, Eugenio de Nora, Vicente Núñez, Leopoldo Eulogio Palacios, Juan Ruiz Peña, José M<sup>a</sup> Valverde, Luis Felipe Vivanco,

II. **Referencias mexicanas (personas con residencia en México):** Benito Alazraki, Luis Altolaguirre, Manuel Altolaguirre, Paloma Altolaguirre, Guadalupe Amor, Manuel Andújar, María Dolores Arana, José M<sup>a</sup> Argüelles, María Asúnsolo, Max Aub, Jesús Bal y Gay, Cándido Bolívar, Paz de Buen, Luis Buñuel, Joaquín Canedo, Manuel Castillo Negrete, José de la

Colina, Jorge Juan Crespo de la Serna, Julia Crespo, Ernestina de Champourcín, Juan José Domenchina, M<sup>a</sup> Luisa Elío, León Felipe, Roberto Fernández Balbuena, Carlos Fuentes, Gabir, Emilio García Riera, Jomí García Ascot, Margarita Garfias, Francisco Giner, Ricardo Gullón, Rodolfo Halffter, Andrés Henestrosa, Andrés Iduarte, Jacinta Landa, Juan Larrea, Pilar Lobo, (¿Juan?) Marichal, Jesús Martí, Ernesto Mejía Sánchez, Concha Méndez, José Moreno Nieto, José Moreno Villa, Felipe Orlando, Kati Orna, Octavio Paz, Manuel Pedroso, Gustavo Pittaluga, Ramón Pontones, Adela Rebolledo, Juan Rejano, José Renau, Alfonso Reyes, Enrique Rioja, Cipriano de Rivas Cherif, Gallegos Rocafull, Adolfo Sánchez Vázquez, Rafael Sánchez Ventura.

- III. **Diversos países:** R. Alberti, M. Bernadete, José F. Cirre, Gustavo Durán, Francisco García Lorca, Steve Gilman, Jorge Guillén, Teresa Guillén, M. Ángeles Ortiz, Herrera Petere, José Rodríguez Feo, Gonzalo Sánchez Vázquez, José Sanchis Banús, María Zambrano.
- IV: **Familiares:** Manuel Araoz, Ángel Caffarena, Mrs. Carroll Chipman, Inés Prados, María del Rosario Prados, María Isabel Prados, Miguel Prados, Carmen Saval, Emilio Saval.
- V. **Círculo del "Luis Vives":** Michelle Albán, Aramburo, Carlos Blanco Aguinaga, Estrella Cortich, Odón de Buen, Mercedes Díaz Roig, Luisa Durón, Santiago Genovés, Bernardo Giner, José Luis Benlliure, Miguel Ortega, Raúl Salazar, Luis A. Santullano, Tomás Segovia, Luis Tapia, Lucinda Urrusti, Ramón Xirau.
- VI. **Médicos y Hospitales:** Drs. Julio Bejarano, Joaquín D'Hancourt, Rafael Izquierdo, Manuel Márquez, Carlos Martínez, Luis Méndez, Federico Pascual del Roncal, José Puche, Manuel de Rivas Cherif, Ramón Rodríguez Mata, Jacinto Segovia, Germán Somolinos, José Torre-Blanco, Santiago Villanueva, Tiberio Walentin.

Benéfica Hispana, Sanatorio Los Ángeles, Clínica Nuevo León.

- VII. **Editoriales e imprentas:** Atlante, Edimex, FCE, Hermes, Cultura, Imprenta editorial Muñoz, Nuevo Mundo, Gráfica Panamericana, Talleres Gráficos Márquez, Losada (Buenos Aires), Alejandro Finisterre.
- VIII. **Galerías de Arte:** Inés Amor, Diana.
- IX. **Librerías:** IDEEA, Imago, Madero.
- X. **Instituciones mexicanas:** INBA, Ateneo Español, Colegio de México, Instituto Francés, Consulado de Brasil, UNAM.
- XI. **Vida doméstica:** Borderas, Hoyos (sastres), Chiky, Villa Nava (Abarrotes), Carpintería Silva, Tlapalería Chapultepec, Farmacias.



## ***Apartado X. La Biblioteca de Emilio Prados en México. Relación de libros***

Damos a continuación una lista de los libros que pertenecieron a Prados, conservados en su biblioteca de México. Como advertimos en el texto central, dada la cantidad de volúmenes existentes allí, nos limitamos a ofrecer una relación medianamente representativa de la misma. Hacemos una primera división entre libros y revistas. Los primeros aparecen ordenados aquí por materias, lo que permite una visión más pormenorizada y cómoda del conjunto. Conservamos los datos (dedicatorias u otras observaciones) que facilitan alguna información interesante.

Incluimos en el epígrafe III las obras del autor que figuran en la biblioteca. En el IV ofrecemos una selección de los datos que da Mercedes Díaz en su mencionada carta.

### **1. LIBROS**

#### **I. Pensamiento, psicología y lenguaje**

- F. Nietzsche, *Obras Completas. El eterno retorno*, tomo VI, Buenos Aires, M. Aguilar Ed., 1949.
- Id., *Así hablaba Zaratustra*, México, Ed. Cultura, s. f.
- G. C. Jung, *Tipos psicológicos*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1947. Subrayados.
- Id., *Realidad del alma*, Buenos Aires, Losada, 1957. Subrayados.
- Id., *El yo y el inconsciente*, Santiago de Chile, Ed. Cultura, s. f. Subrayados.
- Platón, *Diálogos. Teetetes, Crátilo, Menón y Laques*, México, UNAM, 1922.
- Id., *Protágoras, Gorgias, Carmides, Ion y Lysis*, México, UNAM, 1922.
- Id., *Apología de Sócrates, Eutifrón, Critón, Fedón, Simposio, Fedro*, México, UNAM, 1921.
- I., *La República*, nota inicial de Ricardo Baeza, Buenos Aires, Mécé Eds. 1945.
- D. Hume, *Diálogos sobre religión natural*, prólogo de E. Nicol, El Colegio de México, 1942.

- E. Cassirer, *Las ciencias de la cultura*, México, FCE.
- M. Heidegger, *Qué es metafísica*, versión de X. Zubiri, México, Séneca, 1941. Subrayados del escritor.
- Id., *Introducción a la metafísica*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1956. Subrayado.
- Id., *¿Qué significa pensar?*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1958. Subrayado.
- Id. *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960. Regalo de Jacinta Landa, con dedicatoria.
- Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, México, FCE, 1958. Regalo de Paco Sala; lleva dedicatoria de este.
- V. E. Frankl, *Psicoanálisis y existencialismo*, México, FCE.
- R. Mondolfo, *Rousseau y la conciencia moderna*, Buenos Aires, Imán, 1943.
- José Gaos, *Sobre Ortega y Gasset y otros trabajos y estudios de las ideas de España y la América española*, México, Imprenta Universitaria, 1957.
- C. M. Thompson, *El psicoanálisis*, trad. Eli de Gortari, México FCE 1951
- E. Kant, *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*, Buenos Aires, Austral, 1948.
- María Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, México, La Casa de España, 1939.
- Id., *El hombre y lo divino*, México, FCE, 1950.
- S. Agustín, *Confesiones*, Madrid, Nueva Biblioteca Filosófica, 1932.
- N. Micklem, *La religión*, México, FCE.
- Ortega y Gasset, *Obras inéditas. Qué es filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1958. Subrayados.
- Simone Weill, *Attente de Dieu*, París, La Colombe, 1950.
- Id., *La gravedad y la gracia*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1953. Regalo de la familia Sala. Subrayado.
- Schopenhauer, *Sobre la libertad humana*, Madrid, Revista de Occidente, 1934.

- E. Weilenmann, *El mundo de los sueños a la luz de la psicología*, México, FCE.
- Bertrand Russell, *Investigación sobre el significado y la verdad*, Buenos Aires, Losada, 1946.
- Id., *Religión y ciencia*, México, FCE, 1951.
- Id., *Por qué no soy cristiano*, México, Hermes, 1962.
- J. Richepin, *Mitología clásica*, México, UTEHA, 1951.
- W. Dilthey, *Vida y poesía*, versión de Wenceslao Roces, prólogo de Eugenio Imaz, México, FCE, 1945.
- Id., *Historia de la Filosofía*, trad. y prólogo de Eugenio Ímaz, México, FCE, 1951.
- S. Freud, *Obras Completas. Totem y tabú*, tomo VIII, México, Ed. Iztacinatl S. A., s. f.
- Id., *El porvenir de las religiones*, tomo XIV, id.
- Julián Huxley, *Ensayos de un biólogo*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1949.
- C. Flammarion, *El mundo de los sueños*, París, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, s. f.
- Plotino, *Presencia y experiencia de Dios*, México, Séneca, 1942. Subrayados del poeta.
- Id., *El alma, la belleza y la contemplación*, Buenos Aires, Austral, 1959.
- L. A. Séneca, *Tratados filosóficos*, 2 vols., Madrid, Librería de Perlado, 1913.
- Apolodoro, *Biblioteca*, Buenos Aires, Imprenta Coni, 1950.
- J. Wahl, *Introducción a la teosofía*.
- E. Sapir, *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*, trad. Margit y Antonio Alatorre, México, FCE, 1954.
- J. Pfeiffer, *La poesía*, México, FCE.
- Salomon Reinach, *Orfeo. Historia General de las Religiones*, México, Ed. Nueva España, 1944.

- Hegel, *De lo bello y su forma. Estética*, Buenos Aires, Austral, 1946.
- Id., *Poética*, Buenos Aires, Austral, 1947.
- Pascal, *Pensamientos*, Buenos Aires, Austral, 1940.
- A. Adler, *Conocimiento del hombre*, Buenos Aires, Austral, 1947.
- S. Kierkegaard, *Antígona*, versión de Gil Albert, México, Séneca, 1942. Subrayados del poeta.
- Id., *El concepto de la angustia*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946.
- Aristóteles, *Metafísica*, Buenos Aires, Austral, 1944.
- Descartes, *El discurso del método*, trd. de García Morente, Buenos Aires, Austral, 1944.
- Sto. Tomás, *Summa Teológica*, Buenos Aires, Austral, 1924.
- *La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*, Sociedad Bíblica Americana, s. f.
- Pedro Nebre, *El budismo. Enigmas de un nirvana misterioso*, Labor, 1946.
- Yogi Ramacharaka, *Filosofía y religiones de la India*.
- Taramhansa Yogananda, *Autobiografía de un yogi contemporáneo*, Buenos Aires, Ed. Libros 20, 1960.
- Anónimo, *Nala y Damayanti* (episodio del Mahabharata), Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947.
- Wing-Tsit Chan y otros, *Filosofía del Oriente*, México, FCE, 1950. Subrayado por el escritor.

## II. Poesía

- W. Whitman, *Canto a mí mismo*, trad. de León Felipe, Buenos Aires, Losada, 1941. Subrayado por Prados.
- Garcilaso de la Vega, *Poesías*, Ed. Viau, 1942. Ilustraciones de María C. Otero Lamas. Reproduce la edición hecha por H. Keniston para la Hispanic Society of America, N. Y., 1925. Tirada de 733 ejemplares (este lleva el n° 479). Señalador en pág. 172: mitad de Égloga II, en que hablan Albano, Camila y Salicio.
- M. Altolaguirre, *Poemas de la Islas Invitadas*, México, 1944. Dedicatoria.

- Id., *Nuevos poemas de las Islas Invitadas*, col. Isla, edición del autor, México, 1946. Dibujo en contraportada de Moreno Villa (coloreado a mano).
- W. Blake, *El matrimonio del cielo y del infierno*, trad. de X. Villaurrutia, México, Séneca, 1942.
- Alejandro Finisterre, *Poesía en México* (Antología de poetas españoles e hispanoamericanos), ed. de la revista *Ecuador 0°0'0''*, II época, n°V, 1957. El autor publica en la revista otro volumen con el mismo título en 1959, que figura también, dedicado, en la biblioteca. En ambas antologías está representado Prados.
- Id., *Poemas arábigo-andaluces*, Buenos Aires, Austral, 1940. Frecuentes subrayados.
- Moreno Villa, *Puerta severa*, México, Ed. Tierra Nueva, 1941. Dedicatoria.
- Id., *La noche del verbo*, México, Ed. Tierra Nueva, 1942. Dedicatoria: "*A Emilio, el alejado, con el antiguo cariño*".
- Id., *La música que llevaba (Antología poética, 1913-1947)*, Buenos Aires, Losada, 1949. Dedicatoria.
- Gerardo Diego, *Amor solo*, Madrid, Espasa Calpe, 1958. Dedicatoria.
- *Poesía española. Antología (1915-1931)*, Madrid, Signo, 1932.
- Cernuda, *La realidad y el deseo*, México, Séneca, 1940.
- G. A. Bécquer, *Rimas y leyendas*, Buenos Aires, Austral, 1942.
- Rafael Alberti/Manuel Rodríguez Lozano, *Verte y no verte* (A Ignacio Sánchez Mejías), col. Fábula, México, 1935. Tirada de 250 ejemplares (éste lleva el n° 178). La elegía está ilustrada por 4 magníficos dibujos de Rodríguez Lozano. Dedicatoria: "*Para Emilio mi más fraternal amistad*".
- *Poetas ingleses metafísicos. Siglo XVIII*, Madrid, Rialp, 1948.
- José Luis Cano, *Sonetos de la bahía y otros poemas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950. Dedicatoria.
- Id., *Voz de la muerte*, Madrid, Hispánica, 1945. Dedicatoria.
- Juan Ramón Jiménez, *Piedra y cielo*, Madrid, 1919.

- Enrique de Rivas, *Diario de Octubre*, Palma de Mallorca, *Papeles de Son Armadans*, LXVII, 1961. Dedicatoria.
- Concha Méndez, *Poemas, sombras, sueños*, México, Rueda, 1944.
- Herrera Petere, *Niebla de cuernos*, México, Séneca, 1940. Dedicatoria: "*Para el niño 'Emilito' en recuerdo del señor Blondel y de otras muchas cosas. Con un abrazo de su hermano, P.*"
- Unamuno, *Obra escogida*, selección y prólogo de J. J. Domenchina, México, Ed. Centauro, 1945.
- Id., *Obras Selectas*, Madrid, Ed. Plenitud, 1954.
- Rainer María Rilke, *Las elegías del Duino*, versión y prólogo de J. J. Domenchina, México, E. Centauro, 1945.
- Emily Dickinson, *Obra escogida*, trad. de Ernestina de Champourcín y J. J. Domenchina, México, Ed. Centauro, 1946.
- Rafael Alberti, *Antología poética*, Buenos Aires, Losada, 1942.
- Id., *Retorno de lo vivo lejano*, Buenos Aires, Losada, 1952.
- V. Aleixandre, *Pasión de la tierra*, Madrid, Adonais, 1946.
- Id., *Historia del corazón*, Madrid, Espasa Calpe, 1954. Dedicatoria: "*A Emilio, paseándonos los dos por Málaga, de chiquitillos... y de grandes. Para que no me olvide 'dormido en la yerba'*".
- Jorge Guillén, *Lugar de Lázaro*, Málaga, Imprenta Dardo, 1957.
- M<sup>a</sup> V<sup>a</sup> Atencia, *Cañada de los ingleses*, Málaga, El Guadalhorce, 1961. Dedicatoria.
- J. Rejano, *Fidelidad del sueño*, México, Ediciones Diálogo, 1943. Dedicatoria.
- Id., *El Genil y los olivos*, México, Litoral, 1944. Edición al cuidado de Emilio Prados y Julián Calvo. Dedicatoria: "*A Emilio a cuya sombra encontré, definitivamente, la Poesía. Con un gran abrazo*".
- Id., *Noche adentro*, México, Ed. Poesía Hispanoamericana, 1949. Dedicatoria.
- Id., *Constelación menor*, Morelia, 1950. Dedicatoria: "*A Emilio este librito con inflexiones andaluzas, de su hermano cordobés-malagueño*".

- J. R. Jiménez, *Poesía*, Buenos Aires, Losada, 1957.
- Id., *Diario de poeta y mar*, Buenos Aires, Losada, 1957.
- Id., *Eternidades*, Buenos Aires, Losada, 1957.
- Id., *Belleza*, Buenos Aires, Losada, 1959.
- Francisco Giner de los Ríos, *Jornada hecha. Poesía 1934-1952*, México, Tezontle, 1953. Dedicatoria: "A Emilio, con el cariño de siempre de su hermano Francisco".
- *La flauta de jade*, trad. Ernestina de Champourcín, ilustraciones Alma Tapia, México, Centauro, 1946.
- *Las Gazelas de Hafiz*, trad. Ernestina de Champourcín, México, Centauro, 1944.
- J. J. Domenchina, *Exul-umbra*, México, Ed. Stylo, 1948. Dedicatoria.
- Juana de Ibarbouru, *Poemas*, Buenos Aires, Austral, 1942.
- *Poesía española*, recopilación de Jorge Campos, Madrid, Tuarus, 1959. Incluye a Prados.
- *Epístola de Francisco de Aldana y Epístola moral a Fabio*, México, Séneca, 1941. Subrayados y anotaciones del poeta.
- P. B. Shelley, *Adonais*, trad. de Vicente Gaos, Madrid, Rialp, 1947.
- Rabindranath Tagore, *Poemas de Kabir*, México, Costa-Amic, 1945.
- Dámaso Alonso, *Oscuro noticia*, Madrid, Ed. Hispánica, 1944. Dedicatoria: "Para E.P. con un abrazo de su Dámaso. El último ejemplar que me quedaba y que reservaba para mí".
- Id., *Hijos de la ira*, Austral, 1946. Dedicatoria.
- G. Celaya, *Tentativas*, Madrid, Adán Ediciones, 1946.
- León Felipe, *Español del éxodo y del llanto*, México, La Casa de España, 1939. Dedicatoria: "Emilio tú eres el más bueno de los amigos y el más genuino de los poetas. Te quiero y te abraza L."
- Id., *Ganarás la luz*, México, Cuadernos Americanos, 1943. Dedicatoria.
- Salvador Rueda, *En la vendimia*, Madrid, Imprenta A. Marzo, 1900. Dedicatoria de Pepe [Moreno Villa].

- Alfonso Canales, *Cuestiones naturales*, Málaga, El Guadalhorce, 1961. Dedicatoria.
- Emilio García Gómez, *Cinco poetas musulmanes*, Buenos Aires, Austral, 1945. Dedicatoria con nombre ilegible. Ejemplar con muchos subrayados del poeta. En la biografía del poeta Mutanabbi, por ejemplo, leemos de su letra: "*Tenía los ojos cerrados para el amor. Le guiaban más altos desig-nios*".
- Federico García Lorca, *Obras Completas*, 7 vols., prólogo de Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1938.
- Id., *Poeta en Nueva York* (con cuatro dibujos originales). Poema de A. Machado y prólogo de Bergamín, México, Séneca, 1940
- A. Machado, *Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena y prosas varias*, Buenos Aires, Losada, 1943.
- Ángel Caffarena Such, *Antología de la poesía malagueña contemporánea*, Málaga, El Guadalhorce, 1960. Dedicatoria.
- *Georgicas mexicanas*, versión métrica del poema latino del padre Rafael Landívar, S. J., México, 1924.
- Ibn Said al Magribí, *El libro de las banderas de los campeones*, introd. de Emilio García Gómez, Madrid, 1942.
- Milton, *El paraíso perdido*, Buenos Aires, Austral, 1951.
- Rosalía de Castro, *Obra poética*, Buenos Aires, Austral, 1942.
- Blas de Otero, *Con la inmensa mayoría*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- Neruda, *Canto General*, 2 vols., Buenos Aires, Losada, 1955
- Id., *Residencia en la tierra*, Buenos Aires, Losada, 1958.
- J. Keats, *Poesías*, Madrid, Rialp, 1950.
- Vicente Núñez, *Los días terrestres*, Madrid, Rialp, 1957. Dedicatoria.
- Tomás Segovia, *Luz de aquí*, México, Tezontle. Dedicatoria.



### III. Prosa

- Fray Luis de Granada, *Obras*, Madrid, Imprenta de la Real Compañía, 1800, 5 vols. en piel (ex-libris: J. Felipe S. Pulido, presbítero).
- Moreno Villa, *Doce manos mexicanas. Ensayo de quirosofía*, México, Loera Chaves, 1941. Dedicatoria.
- Id., *Vida en claro*, El Colegio de México, 1944. Dedicatoria. Tiene folio dentro con bosquejo de biografía del autor hecho por Prados.
- R. Alberti, *La arboleda perdida y otras prosas*, México, Séneca, s. f.
- A. Gide, *El regreso del hijo pródigo*, versión de X. Villaurrutia, México, Séneca, s. f.
- José Revueltas, *Los días terrenales*, México, Stylo, 1949. Dedicatoria.
- Azorín, *Obras Completas. España. Hombres y paisajes*, tomo V, Madrid, Caro Raggio, 1920.
- J. M<sup>a</sup> Arguedas, *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, Lima, Ed. Huascarán, 1949.
- Andreiev, *Sachka Yegulev*, Madrid, Espasa Calpe, 1940.
- J. Bergamín, *Disparadero español, 3. El alma en un vilo*, México, Séneca, 1940. Tiene subrayados significativos, sobre todo en el artículo "Calderón y cierra España", como este: "*Empieza por soñar lo que es y acaba por ser lo que sueña*".
- José de la Colina, *Cuentos para vencer a la muerte*, México, 1955. Dedicatoria: "*Para E.P. que sí ha sabido vencer a la muerte aunque en España no haya primavera. Con la devoción de J. C.*".
- V. Aleixandre, *Los Encuentros*, Madrid, Guadarrama, 1958. Dedicatoria.
- Lord Dunsany, *Cuentos de un soñador*, Madrid, Revista de Occidente, 1924.
- C. J. Cela, *Primer viaje andaluz*, Barcelona, Noguer, 1959. Dedicatoria: "*A E.P. de su vagabundo amigo*".
- Id., *Los viejos amigos*, Barcelona, Noguer, 1960. Dedicatoria: "*A Emilio, más que amigo, con el mejor abrazo de su leal, C. J.*".

- Id., *Naípe del cante en loor de un poeta muerto*, Palma de Mallorca, 1961. Dedicatoria: "A Emilio en recuerdo de nuestro entrañable Manolito muerto en tierras del Cid, con un estrecho abrazo de su amigo que tanto le quiere".
- Juan de la Cabada, *Paseo de mentiras*, México, Séneca, 1940. Dedicatoria.
- Waldo Frank, *Rahab*, trad. Luis Alberto Sánchez, Santiago de Chile, Ed. Arcilla, 1937. Dedicatoria: "A mi querido E.P. con mensaje que no se dice fácilmente en palabras, su W. F."
- Id., *Viaje por Sudamérica*, México, Cuadernos Americanos, 1944.
- Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. de Julio Cejador, Madrid, Espasa Calpe, 1931. Tiene el sello de Junta de Cultura Española, México.
- Carlos Fuentes, *La región más transparente*, México, FCE, 1958. Dedicatoria: "A Emilio, con mi enorme admiración, con gratitud por su poesía, por su palabra".
- Novalis, *Enrique de Ofterdingen*, Buenos Aires, Austral, 1951.
- Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada, 1942.
- Juan Luis Vives, *Concordia y discordia*, México, Séneca, 1940.
- Marco Terencio Barron, *De las cosas del campo*, México, UNAM, 1945.
- Louis Hémon, *María Chapdelaine*, Buenos Aires, Losada, 1940.
- Juan Rulfo, *El llano en llamas*, México, FCE, 1953.
- Jan Neruda, *Cuentos de la Malá Strana*, Buenos Aires, Austral, 1943.
- Afanasiev, *Cuentos populares rusos*, Buenos Aires, Austral, 1948.
- Lafkadio Hearn, *Kwaidán*, Buenos Aires, Austral, 1944.
- Anónimo, *Hitopadeza*, Buenos Aires, Austral, 1960.
- Isadora Duncan, *Mi vida*, Buenos Aires, Losada, 1944.
- Esquilo, *Orestíada. Prometeo encadenado*, Buenos Aires, Austral, 1951. Regalo, con dedicatoria, de Luisa Durón.

#### IV. Ensayos diversos

- Alfonso Reyes, *La crítica en la Edad Ateniense*, El Colegio de México, 1941. Dedicatoria: "A E.P. a quien admira y quiere su viejo amigo, A. R."
- Millás Vallicrosa, *La poesía sagrada hebraico-española*, Madrid, CSIC, 1940. El libro fue enviado en 1946 al poeta por M. Bernadete, profesor del Brooklyn College, N. Y. Lleva dedicatoria. Recordemos que Bernadete había sido el editor en 1937 del libro *And Spain Sings*, ya citado en nuestro trabajo.
- Ch. Baudelaire, *El arte romántico*, Buenos Aires, Ed. Schapire, 1954.
- Ricardo Gullón, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960. Dedicatoria.
- A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1954. Subrayados del escritor.
- Luis Araquistain, *La guerra desde Londres*, México, Ed. Continental, 1942. Dedicatoria.
- Ángel Ganivet, *Obras Completas, I. Idearium español*, Madrid, Librería General de Vitoriano Suárez, 1923.
- Julio Álvarez del Vayo, *La guerra empezó en España. Lucha por la libertad*, México, Séneca, 1940.
- J. Spiwart, *La vida íntima de los griegos*, México, Cuadernos de Cultura, s. f.
- Álvaro de Albornoz, *La tragedia del Estado Español*, Madrid, Caro Raggio, 1925.
- J. Rejano, *El poeta y su pueblo: Federico García Lorca*, México, Ediciones del Centro Andaluz, 1944. Dedicatoria.
- Aurora de Albornoz, *Poesías de guerra de Antonio Machado*, San Juan de Puerto Rico, Asonante, 1961. Dedicatoria.
- A. Machado, *Los Complementarios*, Buenos Aires, Losada, 1957.
- Bernard Newman, *La nueva Europa*, México, FCE, 1944.
- R. Halffter, *Cancionero musical popular español*, México, Ed. Nuestro Pueblo, 1939.

- M. Durán Gili, *El surrealismo en la poesía española contemporánea*, México, UNAM, 1950. Dedicatoria.
- Juan Larrea, *Rendición de espíritu*, vols I y II, México, Cuadernos Americanos, 1943. Dedicatoria.
- Id., *La espada de la paloma*, México, Cuadernos Americanos, 1956.
- Id., *Razón de ser (Tras el enigma central de la cultura)*, México, Cuadernos Americanos, 1956.
- Id., *El surrealismo entre el Viejo y Nuevo Mundo*, México, Cuadernos Americanos, 1944. Dedicatoria.
- J. Ruiz Oronoz, *Compendio de fisiología vegetal*, México, s. f.
- Menéndez Pidal (dir.), *Historia de España*, 3 vols., Madrid, Espasa Calpe, 1947.
- Id., *La lengua de Cristóbal Colón*, Buenos Aires, Austral, 1947.
- R. Picard, *El romanticismo social*, México, FCE, 1947.
- Luis Cernuda, *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- A. F. de Schack, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, México, Ed. Centauro, 1944.
- W. B. Cannon, *La sabiduría del cuerpo*, México, Séneca, 1941.
- S. Gilman, *Cervantes y Avellaneda*, El Colegio de México, 1951. Dedicatoria: "*Para Emilio, una dedicatoria sin dibujo pero con mucho cariño*".
- A. Conan Doyle, *El espiritismo*, Buenos Aires, Ed. Schapire, s. f.
- G. Tassani, *El destino revelado por las manos*, Santiago de Chile, Ed. Dilibros, s. f.
- Unamuno, *Ensayos*, tomos 1 y 2, Madrid, Aguilar, 1951.
- J. Babini, *Historia sucinta de la ciencia*, Buenos Aires, Austral, 1959.
- Jomí García Ascot, *Baudelaire, poeta existencial*, México, Ediciones Presencia, 1951. Dedicatoria.
- M. Durán y R. Xirau, *Entre magia y cibernética. Las máquinas vivas*, México, El Unicornio, 1959. Dedicatoria.

## V. Arte

- Jorge Juan Crespo de la Serna, *Pintores y escultores italianos de los siglos XIII, XIV y XV (Doce medallones)*, México, UNAM, 1956. Dedicatoria: "*Al finísimo y profundo artista y gran amigo Emilio Prados, va este libro de recuerdos de otros siglos, por donde tal vez él anduvo y ande en ocasiones, y que yo añoro, sintiendo como siento estas andanzas de pintores y escultores como cosa propia".*
- Id. *Escultores modernos de México*, sobretiro de la revista de la Universidad de Oriente, Cuba, año I, n°1, julio 1960. Dedicatoria.
- Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, Buenos Aires, Losada, 1941. Versión de Mario Pittaluga. Incluye la Vida de Leonardo por G. Vasari, y el ensayo de Valery "Leonardo y los filósofos". Láminas.
- Maxime Collignon, *Scopas et Praxitèle*, Paris, Librairie Plon, 1907.
- *Rufino Tamayo*. Monografía dedicada al pintor con un estudio de Octavio Paz, México, UNAM, 1959. Dedicatoria de O. Paz: "*A Emilio Prados, un viejo amigo que lo admira*".
- Salomon Reinach, *Apolo. Historia general de las Artes Plásticas*, México, Ed. Nueva España.
- *Manuel Rodríguez Lozano*. Monografía-catálogo, México, UNAM, 20-III-1942. Reproduce obras del pintor mexicano (que había vivido algún tiempo en España). Está dedicado: "*Ahora es Málaga y México ya bien fundadas que es una sola poesía*".
- Louis Hourticq, *Edad Media, Renacimiento, Siglos XVII y XVIII y Siglo XIX*, 4 monografías sobre el arte de esas etapas, París, Hachette, 1958.
- Carl Ipser, *Las obras de arte del Vaticano*, Barcelona, 1953.

## 2. REVISTAS

- *Hora de España*, n° XVI, Barcelona, abril 1938
- Id., n° XVIII, Barcelona, junio, 1938.
- *Artes Plásticas*, n° 2, México, nov. 1939
- *Taller*, n° 10, México, marzo-abril, 1940.
- *España peregrina*, año I, n° 4, México, mayo 1940.

- *Litoral*, México, 1944 (3 números).
- *Cuadernos Americanos*, 11 números. Algunos duplicados.
- *Hoja*, números 1 y 2, México, agosto y septiembre 1948.
- *Nuestro Tiempo*, año 1, n° 45, México, sept. 1950.
- *Artes de México*, n° 1, México, oct.-nov. 1953.
- *Caracola*, n° 48, Málaga, octubre 1956. Homenaje a José Moreno Villa.
- *Revista Mexicana de Literatura*, nueva época, n° 16-18, oct.-dic. 1960

### 3. OBRAS DEL AUTOR

- *Tiempo. Veinte poemas en verso*, Málaga, Imprenta Sur, 1925. Tiene dentro un folleto editado por Dardo en 1960 en el que se anuncia el estreno en Madrid de la película *El cantar de los cantares* de Altolaguirre. Incluye invitación para asistir al mismo.
- *Vuelta*, Málaga, Imprenta Sur, 1927
- *Llanto en la sangre. Romances 1933-1936*, Valencia, Ediciones españolas, 1936. Tiene correcciones a lápiz, con vistas a una reedición, o a la Selección 1959.
- *El llanto subterráneo*, Madrid, Héroe, 1936.
- *Homenaje al poeta Federico García Lorca, contra su muerte*, selección de sus obras por Emilio Prados, Barcelona, Ediciones Españolas, 1937. Tiene anotaciones.
- *Cancionero menor para combatientes (1938-1938)*, Barcelona, Comisariado del Ejército del Este, 1938.
- *Memoria del olvido*, México, Séneca, 1940. Tiene anotaciones suyas, indicando de qué libro proceden los poemas y otros datos.
- *Mínima muerte*, México, Tezontle, 1944. En primera página puede leerse: "*Ejemplar destinado para la Selección 1959*". Con correcciones a tal fin. 2 ejemplares.
- *Jardín cerrado*, México, Cuadernos Americanos, 1946. 2 ejemplares.

- *Antología (1923-1953)*, Buenos Aires, Losada, 1954. El ejemplar lleva un dibujo y está dedicado a Francisco Sala: "*Para mi hijo Paco esta Antología (treinta años de mi poesía seleccionada) como homenaje a sus treinta años de vida noble*". Tiene correcciones.
- *Río natural*, Buenos Aires, Losada, 1957. 2 ejemplares.
- *Circuncisión del sueño*, México, Tezontle, 1957.
- *Canciones del farero*, reed., Málaga, Imprenta Sur, 1960.
- *La piedra escrita*, México, UNAM, 1961. Con dedicatoria a Paco y Mercedes.
- *Signos del ser*, Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, 1962. Enviado, con dedicatoria, por Miguel Prados a Paco Sala.
- *Diario íntimo*, Málaga, El Guadalhorce, 1966. Con la misma dedicatoria que el anterior.
- *Últimos poemas*, Málaga, El Guadalhorce, 1965. Con la misma dedicatoria que el anterior.

#### 4. PRECISIONES DE MERCEDES DÍAZ ROIG

Hay muchos libros que se perdieron tras la muerte del poeta. Algunos fueron donados, y otros regalados a sus amigos. No obstante la carta de Mercedes Roig, ya citada, da cuenta de muchos ejemplares que no figuran ya en la colección que hemos reseñado. Hacemos aquí una selección de los que ella menciona. Mantenemos el carácter esquemático de su información, corregimos algunas imprecisiones y añadimos entre corchetes, cuando es posible, algún dato complementario.

- Clásicos españoles: San Juan de la Cruz, Cervantes, Fray Luis de León, Romancero (selección de Solalinde), Sta Teresa, Lope, Bernal Díaz del Castillo (*Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*).
- Literatura indígena: Obras sobre poesía y filosofía náhuatl.
- Literatura hispánica contemporánea: César Vallejo, Valle Inclán, Salinas, Salvador Novo, Torres Bodet, Nandino.
- Autores no hispanos: Omar Keyyan, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Stendhal (*Armancia*), Shakespeare, Goethe (*Fausto*), Einstein (*De mis últimos años*), Malraux (*La condición humana*), Laclos (*Las amistades peligrosas*), A. Seghers (*La séptima cruz*), Gorki (*Páginas autobiográficas*).

## Filosofía:

- *Los presocráticos*, selección y trad. García Bacca.
- Platón, *Republica*, trad. J. Tomás y García.
- Plotino, *Eneadas*, trad. García Bacca.
- [A. E. ] Taylor, *El pensamiento de Sócrates* [México, FCE].
- Voltaire, *Dictionnaire philosophique*.
- Id., *Lettres philosophiques*.
- Id., *Oeuvres*.
- E. Fromm, *Ética y psicoanálisis* [México, FCE].
- A. Lovejoy, *Reflexiones sobre la naturaleza humana* (?)
- María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma* [Buenos Aires, Losada, 1950].
- I. M. Bochenski, *La filosofía actual* [trad. E. Imaz, México, FCE, 1949].
- Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía* [3 vols, México, FCE].
- E. Kant, *Fundamento de la metafísica de las costumbres*.
- Erasmo, *Elogio de la locura*.
- [Tomás Moro, T. Campanella, Francis Bacon], *Utopías del Renacimiento*, comp. E. Imaz, [México, FCE, 1941, 1ªed. ].
- Rousseau, *Contrat social*.
- Bertrand Russell, *Misticismo y lógica*.
- Teilhard de Chardin, *Le phénomène humaine*.
- Id., *Le milieu divin*.
- E. Pritchard, *Las teorías de la religión primitiva*.
- Pablo Carus, *El evangelio del Buddha*.
- *La Santa Biblia*, versión de Casiodoro de Reina.



- *Sagrada Biblia*, versión de José M<sup>a</sup> Bover.
- Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras (Publ. Protestante).
- Ch. Guignebert, *El cristianismo antiguo* [México, FCE, 1956].
- J. G. Frazer, *La rama dorada. Magia y religión* [México, FCE, 1941].
- Libros sagrados de Oriente [?].

**Nota:** La carta precisa varias cosas más:

1. Que su hija se llevó algunas obras que necesitaba para su carrera: teatro griego, libros de Séneca, Aristóteles, Platón, Hegel, San Agustín, San Buenaventura.
2. Que Emilio tenía varios libros [lo tacha y pone encima "cosas"] de Gallegos Rocafull y de Joaquín Xirau, "*que regalamos (o se perdieron)*".

## Apartado XI. Emilio Prados: Antología Mínima

Con objeto de facilitar al lector su consulta, incluimos en este apartado algunos textos del autor a los que hacemos especial referencia en nuestro trabajo.

### 1. ALBA RÁPIDA (de *Cuerpo perseguido*, 1927-1928)

*¡PRONTO, de prisa, mi reino,  
que se me escapa, que huye,  
que se me va por las fuentes!  
¡Qué luces, qué cuchilladas  
sobre sus torres enciende!  
Los brazos de mi corona,  
¡qué ramas al cielo tienden!  
¡Qué silencios tumba el alma!  
¡Qué puertas cruza la Muerte!  
¡Pronto, que el reino se escapa!  
¡Que se derrumban mis sienas!  
¡Qué remolino en mis ojos!  
¡Qué galopar en mi frente!  
¡Qué caballos de blancura  
mi sangre en el cielo vierte!  
Ya van por el viento, suben,  
saltan por la luz, se pierden  
sobre las aguas...*

*Ya vuelven  
redondos, limpios, desnudos...  
¡Qué primavera de nieve!  
  
Sujetadme el cuerpo, ¡pronto!,  
¡que se me va!, ¡que se pierde  
su reino entre mis caballos!,  
¡que lo arrastran!, ¡que lo hieren!,  
¡que lo hacen pedazos, vivo,  
bajo sus cascos celestes!  
¡Pronto, que el reino se acaba!  
¡Ya se le tronchan las fuentes!  
¡Ay, limpias yeguas del aire!  
¡Ay, banderas de mi frente!  
¡Qué galopar en mis ojos!  
  
Ligero, el mundo amanece.*

### 2. LA MUERTE EN LOS LABIOS (prosa)

*Tú sabes que mi piel no es una piedra, y yo he visto a dos ángeles guiñarse entre las sombras al nivelar mi tumba. Yo no puedo tender mi cuerpo sin conciencia como un papel entre dos sábanas. Ahora tendré que entrar sin vendaje, desnudo, apareciendo en pie por mis umbrales, desde un platillo a otro, sin que ni mi sombra ni mi fe, logren equilibrarse en una estatua; sin que mis muñecas quebradas resuciten y puedan sostener su balanza bajo el viento. Yo soy, de los que un día saldrán de canto por su frente, hasta que el barco vuelva a perder su razón bajo tu carne, porque yo sé que el horizonte solo puede tocarse con una espina.*

*Si yo estoy esperando, si se me ve cruzar la noche como un alma —igual que un ario— no es que tu conciencia te haya enhebrado viva en una aguja, es que te ando buscando bajo mis nombres desde tu tercer día, y me duelen los brazos sin que aún sepa con ello, donde mi corazón comenzó a presentirse en el pecado. Aún me escuecen los labios por detrás de la noche y la espalda me sangra a borbotones abierta en tus cabellos; pero yo necesitaré siempre un fiel y no un cuchillo para nivelar nuestros espejos, y tú sabes que por dos puertas no se puede volar a un mismo tiempo sin taparse los ojos. Tu sabes que yo nunca seré Lázaro, aunque una oruga puede cruzar la Tierra como una manzana. Tú sabes que ya nunca seré Lázaro porque mi piel no es una piedra.*

*Déjame en paz bajo la noche, yo prefiero también perderme sin cabeza entre dos lunas.*

Málaga, 27 de enero de 1930.

### 3. CANTO

(o "Invocación al fuego", de *La voz cautiva*, 1930-1933)

*ANCHA lengua que subes.  
Destructora conciencia aguda dura que no perdona:  
trabaja, lame, pule o edifica tu ardiente vasallaje.  
Ábrete segura, hoja o cabellera, que tu voluntad grita.  
Ataca, punza, desmorona la carne,  
el canto o el cemento.  
Sube, enróllate, aprieta  
con tu asfixiante estrago  
la cal o la mentira,  
la fibrosa entraña,  
los caños de la vida,  
la madera o el yeso.  
¡Gubias por el aire!*

*Cruje, crujan, que crujan  
abajo, arriba, en el blando costado.  
Húndete en las profundas negras galerías.  
Te hundas en las tronchadas aguas descendentes,  
en el papel más blanco,  
en el turbio secreto.  
Salta.  
Cruje, crujan, que crujan:  
¡no descanses!  
¡Oh espeso manto de tu ardiente aliento,  
asciende,  
revuélvete en el suelo  
que agoniza!*

*Ancha lengua que subes.  
Tela que sin memoria, enloquecida,  
devastas cuerpos, ríos y ciudades:  
vuelve,  
que vuelvas,  
vuelva,  
que te llaman las torres,  
las crujientes venas,  
la piedra en las campanas.*

*Ven,  
que vengas,  
que vuelvas,  
rompedora de sombras:  
¡oh,  
clávate en los pechos!  
Tus buriles se pierden en el aire.  
¡Más hondo!  
¡Más arriba!  
¡Libértala!  
¡Liberta su edificio!  
¡Oh luz desmelenada!  
¡Destructora conciencia!  
Ancha lengua que subes por el viento.*

4. ESTANCIA EN LA MUERTE CON FEDERICO GARCÍA LORCA  
(de *Destino fiel*, 1936-1939)

1. PÉRDIDA

*NO te llegan las manos.*

*No te llegan las manos  
donde tu piel lejana  
te incorpora a los vientos  
que ni el sueño conoce.*

*No te llegan las manos  
a la oscura ventana  
donde mueren las sombras.  
No te llegan las manos.*

*Mis brazos se prolongan  
como la voz profunda  
que te busca en el mundo:  
¡qué vuelos por tu ausencia!*

*Mis brazos se prolongan  
pero no encuentran nunca  
ni el término del cuerpo  
ni el dolor de sus límites.  
No te llegan las manos.*

*No te llegan las manos  
y tú mismo te buscas,  
porque todos te llaman  
y ya no reconoces  
la estrella de tu carne.*

*No te llegan las manos.*

*Mira, mira en el suelo.  
Mira esas duras peñas  
donde el dolor y el hombre  
se desnudan y olvidan.*

*Mira, mira la rosa  
junto a la impura guerra  
levantar defendiendo  
su efímera persona.*

*No se oculta a sus pétalos  
ni a la piel de los toros  
la huida de tu canto  
y tu sangre en la arena.*

*Mira, mira en el suelo.  
Mira esta enorme playa.  
Como niños buscamos  
la concha de tu nombre.*

*Como niños andamos*

*buscándote en la orilla  
bajo esta noche hueca,  
sin alma, del silencio.*

*Mira, mira en el suelo.  
No te llegan las manos  
pero llega la espuma  
que como el mar tan lento  
avanza de tu muerte.*

*No te llegan las manos.  
Mira, mira hacia el suelo.*

*No te llegan mis manos  
y ya en sus cabos últimos  
ondean mal mis ojos  
casi sin esperanza.*

2. BUSCA

*Tu muerte me repiten; el nombre de tu ausencia  
y apenas si detienen su voz por conocerte.  
¿Manejado está el viento por el antojo humano  
que ya en él ni pregunta si tu cuerpo reside?*

*Bajo su piel violenta que hoy la guerra domina  
o el silencioso límite redondo de una lágrima,  
la palabra construye la rosa de tus glorias  
sin conocer apenas el color de tu mano.*

*Yo sé que junto al agua el imán de tu brújula  
hace girar sus índices hacia el dulce horizonte  
donde el pan y el azúcar con el carbón y el aire  
alzan bella la aurora por que el hombre trabaja.*

*Pero miro la tierra; quizás no ha conocido  
un dolor más profundo cuando tú la pisabas.  
Miro rotos los cauces desangrarse en su pecho  
donde levanta el árbol su soledad de mártir.*

*¿Qué paisajes se encienden debajo de tus pulsos?  
Sentí los misteriosos sabores de tu savia  
y sé que hoy en la tierra sólo tu dolor fluye,  
pero no sé seguirte a través de su forma.*

*Es verdad que te niegas cuando el tiempo te llama;  
cuando la voz te busca necesaria en la sombra;  
que la muerte se viste con la ausencia en tu sangre,  
pero yo te presiento de nuevo por mi frente.*

*Los que no te conocen me llevan a tu alcance;  
los que nunca supieron que tu sangre gemía.  
Me repiten tu muerte los que no te conocen.  
Si estás y eres espacio, hermano, canta el cielo.*

### 3. ENCUENTRO

*Basta cerrar mis ojos para entrar en mi muerte,  
que el mundo ha terminado su límite en mis ojos.*

*Basta cerrar mis ojos: vuelto de espalda al tiempo me  
[imagino  
hallarme nuevamente con la vida que pierdo.*

*No es que del sueño surja mi sangre iluminada  
cuidadosa y activa a levantar sus cuerpos de la sombra;  
es que la vida misma me persigue hacia dentro  
y emplazada en mis ojos lucha con su infinito.  
Por fuera queda el mundo, su noche involuntaria,  
como un gran cielo muerto que enterrara mi vista,  
mientras que caminando mis pulsos en silencio  
buscan por mi memoria campos para su suerte.*

*Basta entrar en mi muerte para salir de nuevo.  
Basta cerrar mis párpados para entrar en mi cuerpo.  
Basta cerrar mis ojos:*

*allí queda la tierra  
conmigo en pie clavado bajo el negro universo  
y aquí mi sangre alumbra su límpida existencia  
y el misterio en que labra la eternidad más íntima.  
Allí la guerra agita árboles y edificios;  
dentro la luz pregunta constante por los nombres.  
Basta cerrar mis ojos para entrar en mi muerte  
donde termina el cuerpo sin que avance el olvido.*

*¡Oh soledad sin viento!  
Basta cerrar mis ojos para nacer despierto,  
sin límite de sangre y sin dolor de origen.*

*Cerrad, cerrad mis ojos;  
quiero hallarme presente,  
bajo la tierra oscura que con mi piel limita.  
Quiero quedarme en medio, fruto solo del mundo,  
flotando por los cielos bajo su hueca altura.  
Cerrad, cerrad mis ojos a la vida sin dicha;  
quede abierta mi carne a la muerte infinita.*

### 4. PERMANENCIA

*Aunque la luz te niega desertando tus límites  
y no entibia tu sangre contra el cielo sus tactos;  
aunque tu voz no eleva los ecos que la aguardan  
marchitando en la piedra que enmudece en tu olvido.*

*Aunque el alto lucero cumpliendo su mensaje,  
noche tras noche enciende sin rozar con tu sombra,  
precisando en el tiempo su temor cotidiano:  
¿pueden gemirte ausente los bordes de mis pulsos?*

*Jamás podrá perderte la tierra de mi cuerpo,  
que pisas los caminos de su latir profundo.  
Basta cerrar mis ojos para que te levantes:  
si el viento te ha perdido mi sangre puede hallarte.*

*Basta cerrar mis ojos; que si estás en la muerte,  
sólo de esta manera yo muerto te figuro:  
conmigo caminando pulso a pulso hacia dentro,  
mientras fuera te cantan los que no te conocen.*

*El hombre en las cenizas del mundo se deshace  
su nombre queda entero bajo el sueño del aire.*

5. EL CUERPO EN EL ALBA  
(de *Jardín Cerrado*, 1946)

*AHORA sí que ya os miro,  
cielo, tierra, sol, piedra,  
como si al contemplaros  
viera mi propia carne.*

*Ya sólo me faltabais en ella  
para verme completo,  
hombre entero en el mundo  
y padre sin semilla  
de la presencia hermosa del futuro.*

*Antes, el alma vi nacer  
y acudí por salvarla,  
fiel tutor perseguido y doloroso,  
pero siempre seguro  
de mi mano y su aviso.*

*Ayudé a la hermosura  
y a su felicidad,  
aunque nunca dudé que traicionaba  
al maestro, el discípulo,  
más, si aquél daba forma  
en su libertad  
al pensamiento de lo bello.*

*Y así vistió su ropa  
mi hueso madurado,  
tan lleno de dolor y de negrura  
como noche nublada  
sin perfume de flor,  
sin lluvia y sin silencio...*

*Solo el cumplir mi paso,  
aunque por suelo tan arisco,  
me daba luz y fuerza en el vivir.*

*Mas hoy me abris los brazos  
cielo, tierra, sol, piedra,  
igual que presentí de niño,  
que iba a ser la verdad bajo lo eterno.*

*Hoy siento que mi lengua  
confunde su saliva  
con la gota más tierna del rocío  
y prolonga sus tactos  
fuera de mí, en la yerba  
o en la obscura raíz secreta y húmeda.*

*Miro mi pensamiento  
llegarme lento como un agua,  
no sé desde qué lluvia o lago  
o profundas arenas  
de fuentes que palpitan  
bajo mi corazón ya sostenido  
por la roca del monte.*

*Hoy sí, mi piel existe,  
mas no ya como límite  
que antes me perseguía,  
sino también como vosotros mismos,  
cielo hermoso y azul,  
tierra tendida...*

*Ya soy Todo: Unidad  
de un cuerpo verdadero.  
De este cuerpo que Dios llamó su cuerpo  
y hoy empieza a sentirse  
ya, sin muerte ni vida,  
como rosa en presencia constante  
de su verbo acabado y en olvido  
de lo que antes pensó aun sin llamarlo  
y temió ser: Demonio de la Nada.*

6. SE ABRE LA LUNA Y DICE  
(de *Río natural*, 1957)

I

“¿Te acuerdas de mi mano?...  
Ven, que al hablar contigo  
eres tú quien pronuncias  
la flor de mi deseo.  
Ven, que al mirar tu boca  
son mis labios calientes  
los que a ti me levantan.  
La quietud, el desmayo,  
la ausencia y el perderme  
—¡qué limpia palidez  
la juventud, mi forma!—:  
tú lo ves, nada han sido.  
Viviste, estás y estamos  
aún sobre el mismo beso,  
tacto de eternidad  
que antepuso la muerte...  
Mi nombre—una cadena  
de letras en fluido—:  
al mojarse en tu piel  
compuso mi lenguaje.  
Quedé un momento en ti,  
como el momento tuyo,  
amor, y nos besamos,  
presintiendo en el roce  
la fuerza en él perdida  
y la que nos atrajo:  
la que encendió y mantuvo  
—lámpara desvelada,  
luciendo cada noche  
y destejida al día—  
mi mano siempre virgen:  
virgen después del beso;  
virgen y desposada  
madre virgen de muerte;  
virgen siempre aguardando  
en medio de otras vírgenes  
la canción del aceite;  
virgen que la encendía  
prudente y fiel —esposa  
interrumpida y virgen  
codiciada, constante—,  
hábil y maternal  
virgen de luz en guerra.

”Tu cuerpo se me abrió.  
Pasé a tu cuerpo. El mío,  
dentro de ti, esperaba.  
Nuestra sangre, en su lecho  
sin tiempo, confundía,  
insomne, por amor,

la unión del pensamiento  
con el cuerpo: la tierra  
viva, tan deseada...  
Abierta sobre el cielo  
—transparente cristal  
intangible—, mi mano,  
por tu infinito, aún busca  
su espejo en tu deseo.  
Brotó en ti: ¿lo recuerdas?  
Confunde los caminos  
del viento y la esperanza,  
siempre en la misma historia  
de amor inacabado.

”Toda canción es fábula  
—¿no recuerdas mi mano?—:  
el cuerpo, el hombre, el cielo,  
sin saberlo, lo cantan.  
Tu carne en mi memoria,  
sin piel contigo duerme.  
¿Qué fábula prepara  
la imagen de tu cuerpo?  
Aquí está: mira, mira...  
Cuando duermo contigo,  
se abre el momento en mí,  
sobre el futuro, eterno.  
¡Duérmete, amor! La sombra  
que tu sangre respira,  
al besarte mi luz  
es la luz de mi cuerpo.  
¡Entro por ti! Mi mano  
se deshace en tu espuma;  
te pulsa en las entrañas,  
se unifica por verlas  
y otra vez vuela al cielo,  
donde canta y derrama  
su historia en tu universo.”

(—El pan caliente, huele,  
amor: tu boca encinta...  
Sobre el mantel, mi mano  
—¿la recuerdas?—: el pan  
caliente levantaba,  
amor: mi espejo encinta.)

II

Vuelve a pasar la luna.  
Vuelve a crecer el trigo.  
Una amapola sangra  
sin comprender su cuerpo.  
Sobre la tierra, un hombre

*dormido, iluminado,  
lucha con lo infinito  
interior de su espejo.  
Cautiva en él, la luna  
le canta con sus besos:*

*“Vuelve el calor del mar.  
¡Mi sangre se detiene!  
El heno y el rebaño  
desnudan en sus bocas  
lo interior de tu nombre.  
Habla el monte y predice  
la condición del tiempo:  
«Ayer —pájaro y sangre  
de una misma cintura  
vendrá, sigue cantando  
como vivo en tu cuerpo.  
¡Antonio! ¿No recuerdas  
una estrella caliente  
sobre tus labios muertos?...  
Antonio Ríos, pastor,  
hombre de arroyos:  
tu sombra está girando  
bajo tu misma muerte.  
Antonio de los pájaros,  
la muerte te levanta,  
marcándote la esfera  
del silencio en que duermes.  
Antonio de los huertos:  
la muerte por ti canta  
y ordena los jazmines  
que dejó tu silencio.  
No es tu llanto, es la hora  
libre —tu compañera—:  
tu esposa que te sigue  
y, de tus campos, alza  
la espiga que dejaste  
detrás de ti cuajada.  
Fecunda está la muerte  
y por ti se levanta  
desmoronando el reino  
del olvido, en tu sangre.  
Antonio Ríos, pastor,  
hombre desconocido:  
bautismo de algún hombre,  
comunión casual  
que enamora a la luna:  
cuerpo de cualquier hombre,  
todos los hombres son  
pastor Antonio Ríos»...”*

*Vuelve la luz y canta  
clavada sobre el monte:  
“Pastor, hombre de sangre,  
soy la luna —¿recuerdas?—...  
Aunque muerto te llames,  
siempre seré tu esposa  
y si nunca has vivido,  
siempre estaré en tu cielo,*

*que al cruzar por tu piel,  
pastor, vivo en tu espejo,  
he mirado cantándote  
al cuerpo de lo eterno.”*

*(Cierra el monte sus labios  
La condición del tiempo  
dice bajo la luna:  
“Pastor, ¿sigues dormido?  
¡Ven a vivir tu muerte!”  
Y el pastor se levanta...  
La yerba en que dormía,  
nace en la piel de un toro  
que llora:  
“¡Antonio Ríos!”)*

### III

*Vuelve a decir la luna:  
“Pastor, pastor Antonio,  
¿te acuerdas de mi mano?...  
Era Otoño y la sangre  
buscaba un nuevo abrigo.  
El rebaño y el pan,  
otra vez en tu puerta  
mojados por la lluvia,  
tu caricia aguardaban...  
El nombre de María  
se metió en nuestros labios,  
porque tal vez su muerte  
ya conoció tu cuerpo.  
¿Lo recuerdas? ¡María!  
María: blanca oveja  
mojada por la luna. ..  
María: blanca rosa  
de una líquida estrella...  
María: mujer virgen  
ahogada por el cielo...  
Leche estelar: María  
camino de la muerte.  
María: ¿entre los labios  
blancos de Antonio Ríos,  
desmayado en su estela  
de amor, fuiste llorada?...  
Antonio: ¿sonreías  
bajo el dolor sin queja,  
María entre tus brazos,  
muerta, sin conocerte?  
Tu cuerpo, al separarse,  
cruzó por nuestros cuerpos,  
pastor de cuerpos —hombre  
de cuerpo—: Antonio Ríos.  
Una estrella partida  
se clavó en nuestra sombra,  
taladrando con ella  
la carne de María...  
Virgen Antonio Ríos,  
muerte virgen de luna;*



*María de Bethlehem,  
de Libethra o del aire:  
¿el hombre fue su tumba  
y una ciudad la historia  
que a su muerte perdimos?...  
María, sobre el cielo  
que un ruiseñor deshoja  
pluma a pluma en tus labios,  
vuelve a contar tu historia.  
Cuenta y dime, María,  
virgen de Antonio Ríos:  
¿en cualquier hombre estoy?  
¿cualquier hombre es mi paso?  
¿un ruiseñor y un tigre  
y un toro entre mis labios,  
pueden morir y cantan  
uniendo sus corolas?...  
Margarita, María,  
Enrique, Antonio Ríos,  
Blanca, Carmen, Lucía,  
Pedro de cualquier monte,  
monte de cualquier grito,  
grito de cualquier viento,  
junco del agua, fuente,  
Pilar, Desnuda Estrella:  
¿pueden morirme y cantan  
vuestros labios perdidos,  
como si yo muriera  
recordando mis nombres?...*

*"Pastor Antonio Ríos:  
el pan caliente está  
en los labios, sin pétalos  
ni piel, de tu destierro.  
El pan caliente Antonio  
el pan bajo el que espero  
todos los cuerpos vivos  
muertos de Antonio Ríos...  
Por ti ha vivido un hombre  
en tres tiempos clavado  
y hoy un hombre es tan sólo  
tu sangre en sus tres tiempos.  
¡La luna soy! No importa  
lo que mi luz no vea;  
pero en mi luz, no miro  
la muerte que me has dado."*

*(Despierta está la luna.  
Muere la yerba virgen.  
Sobre el cielo, una esquila  
dobla y rompe el milagro  
de la muerte...*

*—María:  
la historia que me espera,  
¿es silencio de Antonio  
muerto de Emilio vivo?...*

#### IV

*Habla otra vez la sangre  
dorada de la luna:  
"Soy tu mano —¿recuerdas?...—"  
(Sueña en nieve la noche.)  
Sobre un alce inclinado  
hacia el río, la luna  
vuelve y dice:  
"Soy tu mano:  
¿recuerdas?..."  
Y un ruiseñor,  
sin plumas, deshojado  
cae al río...  
(Las aguas  
lo encienden con sus labios.)  
Vuelve a cantar la luna:  
"Recuerda, soy tu mano:  
el puñal de las mimbres,  
sin ti, aún me recuerda.  
Bajo el saúco, el huerto  
está creciendo, y llora  
en la penumbra el agua  
que lo riega, aguardándote.  
Pastor, tierra de Antonio,  
carne abierta en semilla,  
tallo de luz: Antonio  
pastor, niña María,  
niño desnudo Ríos,  
Ana, Pilar, Eugenia,  
Blanca muerta desnuda,  
Enrique, Emilio Ríos,  
Carmen oscura, Estrella,  
Pedro blanco de muerte,  
Antonio Prados virgen,  
Madre virgen desnuda,  
Padre de sombra vivo,  
Castigo eterno muerto,  
carne tierra perdida,  
¡locura de la muerte!:  
¿todo el cuerpo es pastor  
virgen de cualquier hombre?,  
¿pastores que la muerte  
jamás ha desnudado?,  
¿pastores del silencio  
de un cuerpo en cualquier hombre?,  
¿todos los hombres son  
cuerpos pastores vivos?,  
¿todos los hombres mueren  
y al morir se desnudan  
pastores de su nombre:  
Pastor total de muerte?..."*

*(Desmayada la luna  
sube otra vez al cielo.  
El alce se levanta  
muerto y entra en la luna...)*

V

—Antonio Ríos, pastor,  
desnuda luz que vuelves  
ayer fue siempre hoy...  
¿Desde cuándo has nacido?

Pastor que vas,  
pastor que vienes  
—muerte de Antonio Ríos—  
cuerpo de cualquier hombre:  
¿no recuerdas mi mano?  
Ahora soy yo la luna,  
la voz que la ha creado  
y la que en ti se mueve  
dentro de un solo nombre...  
Hoy siempre ha sido ayer:  
¿no recuerdas mi mano  
ni...  
“el cerrado jardín  
de mi alma, carne  
de tu muerte, también...”?  
¿No los recuerdas? Di, Pastor de luna...

Deja que cante en mí por tu silencio  
todo el pastor de sangre que has vivido  
—cuerpo hermoso en la muerte que tuviste  
todos los cuerpos: muerto Antonio Ríos—  
la muerte que tuviste y que tenemos;  
la muerte que ha quedado como muerte,  
la que nos salvará juntos contigo:  
la muerte que será toda la historia. . .

¿Recuerdas ya mi mano? ¿La recuerdas?  
Dime Antonio, de mí lejos de fábulas:  
¿no recuerdas tu piel que funde al tiempo?...

(Suena en mi pecho abierto una descarga.  
Rueda en el cielo una naranja muerta...)

Pastor que vas,  
pastor que vienes:  
¿todos los hombres son Antonio Ríos?  
¿todos los hombres son la misma muerte?  
¿nace en la herida abierta en tu costado  
la fuente, el río, el mar que hemos vivido?:  
¿la única muerte: Antonio de la Vida,  
Antonio del olvido de la muerte?...

Canta el cielo y pregunta en el ocaso:  
“¿Dónde nace mi nombre?...”

.....

Se desnuda en los labios  
de la luna mi espejo  
y vuelvo a entrar en mí...  
¡Pido bautismo!



9. PUNTO FINAL  
(de *Cita sin límites* o *Últimos poemas*, 1965)

*HAS cruzado un lugar diminuto;  
aún más, lo mínimo:  
fin invisible,  
punto final de ahora...  
Y no has cruzado.  
Estás vivo en su centro.  
Fuiste para acabar un relato, un juicio.  
Después, la página, un desierto sin bordes.  
El pensamiento, una edad extinguida  
éxtasis de la nada en tu hablar propio  
—en el hablar común—,  
en el que comprendiste que nada se decía.  
Terminaste de un golpe.  
Sentiste que tú no estabas dicho,  
no estabas hecho aquí con tu lugar...  
Comenzó tu aventura.  
Se te fue destejiendo el idioma.  
No estabas dentro.  
No estabas fuera.  
Mitad no había.  
Y algo viajabas como entero  
no extraño  
en ti continuo quieto y renovado.  
Nunca te oyeron.  
nunca entendiste blanco o negro.  
Ellos sí.  
Hoy, tu relato terminado,  
al dictado aprendido,  
se acaba en una edad que va extinguiéndose.  
Tú que has nacido de tu lucha  
y sabes que no puedes luchar.*

*Pero aún no estabas hecho,  
no estabas dicho.  
En su dictado escrito sí.  
Y algo viajabas como entero,  
como en rostros de pías renegado.  
Lo que dijiste se te retorció  
entre lamentos mudos por la noche.  
Acaso te clavaba así tus nombres,  
los que no fuiste tú,  
los que te aprietan  
por detrás de tu espejo hasta sacarte limpio,  
molde relacionado como entero  
del viaje en que vas  
y vas y vas...  
Y aquí sin ser te asomas.  
Un día despertaste.  
Se cansaron tus cuerpos de no serlo.  
Terminaste de un golpe.  
¡Punto final!  
Y entraste como entero.  
Sentiste despegarse tu aventura;  
quedarse con la edad del relato, afuera.  
Tú, como al centro vivo de lo que siempre fuiste,  
viajando vas sin ti y contigo  
aún sin nombres.  
Delante del espejo se mantiene la edad que va a  
extinguirse  
¿Quieres mirar tu imagen?  
Acércate, ¿la ves?  
Punto final se llama en su dictado.*

10.  
(de *Cita sin límites*)

*TÚ escuchas, miras, lees...  
Buscas a los que vuelven llenos, sin región...*

*Y te recluyes más y más, aquí en la sombra.  
Entre los seis cuadrados de tu silencio.*

*Ves que la sombra no era, no es...  
Tú, suspendido al centro, brillas.*

*Entonces —¡ahora!— sientes que no estás.  
Que los cuadrados huyen: nunca fueron.*

*Tú que te recluías; que eras semilla de ti mismo...  
¡Qué libertad! ¡Sin pensamiento sales!*

*¿Brillas? ¿No brillas?: ¡vas!  
Recuerdas —¡ahora!— que en una luz, que en una almendra...*

*¡Cuánto dolor entonces! ¡Sin región!  
Tú, suspendido en ti, dudabas, te leías, disecabas la muerte.*

*Fuiste abstracto borrón inútil: personal.  
En ti pensabas: ¡Dios! (¿saldré a ellos?)*

*Y llegaban los llenos, sin región,  
los del otro lenguaje.*

*Los de “nunca jamás”.  
Los que comían entre las flores de las tumbas.*

*Los que se despegaban del cuerpo helado  
sábanas o vendas o joyas o metales*

*para volver, desnudos a fornicar: ¡el tiempo! ¡el tiempo!  
Y sin gozo morir en lucha: (¿allá el futuro?)*

*Esos iban, volvían sin región, te animaban...  
Tú, central del silencio, en seis cuadrados de tu sombra.*

*Así fue. ¡Ya no estás!: ¡eres! ¡Eres!  
Y ¡qué rumor! ¡Tu vida entera en otros!*

*Y en ti: ¿te vas? ¿te llevan? ¡Vienes!  
Vuelves sin pensamiento. ¡Eres región!*

*Pasas por donde todo.  
Lloras o ríes lo que llevas.*

*Tú no lo sabes: miras, lees, escuchas...  
Has visto que no eres tú ni el otro.*

*Tú sientes que no estás. No eres lenguaje.  
Los del otro murmuran; te devoran...*

*¡Qué libertad! Alegre ves que un día  
tú cantarás, se cantará —casi ya canta— el pensamiento sólo lo que él vive.*

11. HACIA EL NUEVO LENGUAJE  
(de *Cita sin límites*)

*Has esperado.  
En esta mano que ahora escribe, esperas.  
¿Vas a esperar aún?...  
Aunque ella escriba, escriba, escriba...  
signos teje al olvido:  
inútiles palabras que no cubren  
al cuerpo que tú esperas,  
al que serás y fuiste  
y tal vez eres sin saber.  
¡Espera!  
Quizás en ti, sólo esperar  
te comunica y une.  
La espera en ti, tú en ella, el mundo...*

*¿Por qué alzaste la mano?  
Invisible de ti, no voluntario,  
impersonal, fuiste escogido,  
necesario, vital...  
¿Lo sientes? Tu silencio  
sólo es de ti. Tu espera sigue.  
Deja a tu mano entre sus signos*

*¿Vuelve tu mano y teje?: ¿escribe? ¿Escribe?...  
Déjala: ese idioma  
que te da y no entiendes  
—no el que quisiste, el que te da—  
acaso cubra un día  
—tu espera ya olvidada—  
al cuerpo en el que estás y eres espera.*

*Lo esperado te unió  
—te cubre en sus palabras—.  
La espera te deshace:  
tú, desnudo, debajo estás  
de un nombre que contiene.  
¿Naces con la espiral que te ha escogido?*

*Tu mano vuelve a alzarse;  
desaparece con sus signos...  
Ya nada escribe...*

*¡Espera!*

*(¡Fuiste reunión en ti: la espera has dado!)*

*20 de Febrero de 1962*

12. TRANSCRIPCIONES  
(de *Cita sin límites*)

*DAME esa lupa.  
Esta gran lupa en que me ves  
—interno de ella— dame.  
Descansa.  
Seré yo el que me admire hoy  
—tú interno en mí— de ti.*  
\*

*Bastó pensar: "¿Quién ha pensado?",  
y retumbó la voz "¡Tú!" "¡El!"  
("Yo" nada he sido.)*  
\*

*Vuelvo a mirar. Vuelvo a pensar...  
Me enfrento a una laguna:  
¿es tu pupila?*  
\*

*La desenrollo aquí sobre mi mesa  
y la extiendo y sujeto.  
¡Me doy a ti!  
Al centro de ti caigo gota a gota.*  
\*

*Vuelvo a mirar. No pienso.  
Me traduzco en tus aguas primeras.  
En ondas busco al tiempo  
desde el centro de mí,  
concéntrico a tus límites.  
No pienso. En ti me alejo.*  
\*

*¡Soy un símbolo más! En ti me quedo.  
(Vuelvo a enfrentarme, inverso, a tu laguna.)*  
\*

*Estamos frente a frente aquí en mi mesa.  
Ya no puedo pensar:  
retumbo en siempre yo, tú, él...  
Mi retina es común...  
Te observo en ella.*  
\*

*La luz va comprendiendo...  
Su piel curtida  
me hace vibrar,  
va endureciendo mi costumbre.*  
\*

*Ahora el rojo y el negro y el azul y el pajizo  
nos revisten, nos piensan,  
yo, tú, él, nos relatan.*  
\*

*Escucho en un color  
"Nosotros", "vosotros", "ellos"...  
(¡No me alcanzo!  
—¿Hoy vivo?)*  
\*

*Está bruñido, el pensamiento  
—intemporal, aderezada piel...—  
Escucho en tres figuras una.*

*Al pie de un monte, el agua.  
Se tiende.  
Se adelgaza.  
Se pulsa en ella misma...  
(Me adiestra con su voz.)*  
\*

*No pienso. Canto sin voz:  
"¡Soy la laguna!..."  
Nosotros, vosotros, ellos: soy retina común.*  
\*

*Me escucho en ti y en mí y en él.  
"Soy tu retina".*  
\*

*Sobre la mesa de mi estudio  
tendido estoy, sin límites.  
Tú, descansas.  
Cojo la lupa.  
Esta gran lupa en que me ves  
—interno en ti— ya es tu pupila.  
¡Canto!*  
\*

*Al pie del monte: yo, tú, él,  
nosotros, vosotros, ellos:  
un corazón común  
—no tiene nombre— es la laguna.*  
\*

*Estudio en ella —en mí—,  
me meto en ti,  
me agrando. Más. Aún más me agrando...  
Vuelvo a perder concéntrico mis límites.*  
\*

*Intemporal —bruñido en ti—, inclemente,  
clavo al centro de ti, sin luz, mis ojos.*  
\*

*Bastó pensarlo: un nombre  
—nosotros, vosotros, ellos—  
gota a gota rezuma en la laguna.*  
\*

*Vuelvo a enfrentarme a la laguna.  
Pienso: ¡soy mi pupila!*  
\*

*Cojo la lupa. Observo:  
—¡Nada!*  
\*

*Miro otra vez.  
"Nosotros, vosotros, ellos..."  
(Y acabo sin edad...)  
¡Canto!*  
\*

*Sobre la mesa de mi estudio  
hay un nombre sin límites.  
¡Es la gran lupa en que me ves!*  
\*

*Ando sin vista: ¿observas?*

# BIBLIOGRAFÍA



Establecemos dos apartados bibliográficos: el primero, dedicado exclusivamente a libros; y el segundo, a revistas y catálogos.

## *Libros*

ABELLÁN, J. L. (dir.):

- *El exilio español de 1939*, 6 vols., Madrid, Taurus, 1977.
- *Historia crítica del pensamiento español* (vols 5/I, II y III), Madrid, Espasa-Calpe, 1988 (y ss.).

ADES, D.:

- *Dada and Surrealisme reviewed*, Art Council of Great Britain, 1978.

ALBERCA, M.:

- *Severo Sarduy y el paradigma perdido*, Málaga, Cuadernos de Parasol, 1988.

ALBERONI, F.:

- *La amistad*, Barcelona, Gedisa, 1985.
- *El erotismo*, Barcelona, Gedisa, 1988.

ALBERTI, R.:

- *Obras Completas. Poesía. 1920-1938*, I, ed. de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988

ALTAMIRA, R., COSSIO, M. B. et al.:

- *La enseñanza de la Historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934.

ANDRADE, L.:

- "De amores y desamores: Relaciones de México con el surrealismo", en el catálogo de la exposición *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Madrid, 1990.

ANDÚJAR, M.:

- "Gallegos Rocafull: Una edición olvidada de las Obras de San Juan de la Cruz", en *Signos de admiración*, Jaén, Diputación Provincial, 1986.

ARGULLOL, R.:

- "El descenso místico de Novalis", en *Territorio del nómada*, México D.F., FCE, 1987.

ARNALDO, J.:

- *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Visor, 1990.
- *Fragmentos para una teoría romántica del arte (Novalis, Schiller, F. y A. W. Schlegel, H. von Kleist, F. Hölderlin)*, antología y edición del autor, - Tecnos, Madrid, 1987.

ASCUNCE ARRIETA, J. A.:

- *La poesía profética de León Felipe*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1987.

BAL Y GAY, J.:

- "La música en la Residencia", en *Residencia*, México D.F., 1963.

BAL Y GAY, J. y GARCIA ASCOT, R.:

- *Nuestros trabajos y nuestros días*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.

BARTLEY, W. W.:

- *Wittgenstein*, Madrid, Cátedra, 1982.

BARY, D.:

- *Larrea: poesía y transfiguración*, Planeta, Barcelona, 1976.

BEGUIN, A.:

- *El alma romántica y el sueño*, Madrid, FCE, 1978 (1ª reimp.)
- *Creación y destino (2 vols)*, México D.F., FCE, 1987.

BELLVER, C. G.:

- *El mundo poético de Juan José Domenchina*, Madrid, Editora Nacional, 1979.

BERGER, J.:

- "Doce tesis sobre la economía de los muertos", *La Fundación* (Banesto), año 3, nº 7, Madrid, 1994.

BLANCO AGUINAGA, C.:

- *Emilio Prados. Vida y Obra. Bibliografía. Antología*, New York, Hispanic Institute, 1960.
- *Lista de los papeles de Emilio Prados en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967.
- *Emilio Prados. Cuerpo perseguido*, ed., prólogo y notas, Barcelona, Labor, 1971.
- *Emilio Prados. Poesías Completas*, 2 vols., edición y prólogo (en col. con Antonio Carreira), México D.F., Aguilar, 1975-1976

BLOOM, H.:

- *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra, 1991.
- *La Cábala y la Crítica*, Caracas, Monte Avila Editores, 1992 (2ª).

BONFIL BATALLA, G.:

- *México profundo: Una civilización negada*, México D.F., Grijalbo, 1987

BOZAL, V.:

- *La construcción de la vanguardia (1850-1939)*, Madrid, Edicusa, 1978 (1ª).

BRIHUEGA, J.:

- *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España. 1919-1931)*, Madrid, Cátedra, 1982.
- "Fuentes literarias del surrealismo español (1924-1936)", en A. Bonet Correa (coord.), *El surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983.

BURROUGHS, W. S.:

- *Queer*, New York, Penguin Book, 1985.

CANO, J. L.:

- *Los cuadernos de Adrián Dale*, Madrid, Orígenes, 1991.
- (ed.), *Epistolario del 27. Cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda, Emilio Prados*, Madrid, Versal, 1992.

CAÑAS, D.:

- "Poesía y reflexión en *Signos del ser* de Emilio Prados", *Litoral*, nº 100-101-102, Torremolinos (Málaga), 1981.

CARDIEL REYES, R.:

- "La Filosofía", en *El exilio español en México (1939-1982)*, México D.F., FCE, 1982.

CARMONA, E.:

- "*Ambos (1923) y las revistas de creación de su tiempo*", Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1989.
- *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, catálogo de la exposición, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

CARREIRA, A.:

- "La primera salida de Emilio Prados", en *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 221-230.

CARSE, JAMES P.:

- "La muerte como umbral: la visión. Teilhard de Chardin", en *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortalidad humana*, México D.F., FCE, 1987.

CASALS, J.:

- *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*, Barcelona, Montesinos, 1984.

CERNUDA, L.:

- *Crítica, ensayos y evocaciones*, ed., prólogo y notas de Luis Maristany, Barcelona, Seix Barral, 1970.

CIRLOT, J. E.:

- *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1981 (4ª).
- *El ojo en la mitología. Su simbolismo*, Madrid, Ed. Libertarias, 1992.

COSÍO VILLEGAS, D.:

- *Memorias*, México D.F., Joaquín Mortiz/SEP, 1986.

CUESTA, J.:

- *Antología de la poesía mexicana moderna (reed.)*, presentación de Guillermo Sheridan, México D.F., FCE, 1985.

CUEVAS, C. (ed.):

- *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea. Univers. de Málaga, Barcelona, Anthropos, 1989
- *Una carta fundacional de Litoral* (ed. y estudio crítico), Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1990.

CHALIER, C. (ed.):

- *La paciencia. Pasión de la duración consentida*, Madrid, Cátedra, 1993.

CHENG, F.:

- "El vacío y la plenitud", *El Paseante*, nº 20-22 (sobre taoísmo y arte chino), segunda época, Madrid, 1993.

CHICA, F.:

- *Emilio Prados. Poesía Extrema*, edición, introducción, selección y notas, Biblioteca de la Cultura Andaluza, EAUSA, Sevilla, 1991a.
- *En el cuerpo del lenguaje (14 poemas de Emilio Prados)*, Málaga, Newman/Poesía, 1991b.
- "El silencio activo. Poesía y pensamiento en la obra mexicana de Emilio Prados", en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, ed. R. Corral, A. Souto Alabarce y J. Valender, México D.F., El Colegio de México, 1994.

DE ALBORNOZ, A.:

- *Juan Ramón Jiménez. Espacio* (ed. y estudio), Madrid, Ed. Nacional, 1982.

DEBICKI, A. E.:

- "Unos procedimientos sintácticos en la poesía de Emilio Prados", en *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1968.

DE CHAMPOURCIN, E.:

- "Ha muerto un poeta. Emilio Prados, lírico de la muerte y de la soledad", *Istmo*, nº 20, México D.F., mayo-junio, 1962, pp. 84-86. Se reproduce con el mismo título en *Litoral*, nº 13 y 14, Málaga, julio 1970.

DE LA CALLE, J.:

- "'Jacinta la Pelirroja': lírica de evidencias", *Investigaciones Filológicas* (C. Cuevas, ed.), Departamento de Filología Española II y Teoría de la Literatura, Universidad de Málaga, 1990.

- *Poesía y traducción: los versos de B. Brecht en español*, tesis doctoral presentada en la Universidad de la Laguna, 1972.

DE LA COLINA, J.:

- "In memoriam. Emilio Prados", *Universidad Nacional Autónoma de México*, 16, nº 10, junio 1962, p. 25.

DELEUZE, G.:

- *Lógica del sentido*, prólogo de Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1989.

DE MAN, P.:

- *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.

DENNIS, N.:

- "Ensimismamiento y enfurecimiento en la poesía de José Bergamín (1939-1946)", en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. R. Corral, A. Souto Alabarce y J. Valender, eds., México D.F., El Colegio de México, 1994.

DE PAZ, A.:

- *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Tecnos, 1992.

DE PERSIA, J.:

- "La música en la Residencia de Estudiantes", en el catálogo de la exposición *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca (1925-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

DE ROUGEMONT, D.:

- *El amor y occidente*, Barcelona, Kairós, 1986 (4ª).

DÍAZ, E.:

- *La filosofía del krausismo español*, Madrid, 1973.

DÍAZ ROIG, M.:

- *Poesía comprometida de Emilio Prados publicada durante la guerra civil española*, México D.F., UNAM, 1970.

DOMENCHINA, J. J.:

- *Antología de la poesía española contemporánea*, epílogo de Enrique Díez-Canedo, México, ed. Atlante, 1941.

EISENBERG, D.:

- "Las publicaciones de la editorial Séneca", en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, tomo I, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.

ELIADE, M.:

- *Historia de las creencias y de las ideas religiosas* (IV vols.), Madrid, Ediciones Cristiandad, 1978-1983.
- *Tratado de la historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990.

ELLIS, P. J.:

- *The poetry of Emilio Prados. A Progression towards Fertility*, Cardiff, University of Wales Press, 1981.

ENRÍQUEZ, J. R. (ed.):

- *El homosexual ante la sociedad enferma*, Barcelona, Tusquets, 1978.

FAGEN, P. W.:

- *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*, México D.F., FCE, 1975.

FEHER, M., NADDAFF, R. y TAZI, N.:

- *Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano*, III vols., Madrid, Taurus, 1990-1992.

FOULKES, V.:

- *Los niños de Morelia y la Escuela España-México: Consideraciones analíticas sobre un experimento social*, México D.F., UNAM, 1953.

FRISBY, D.:

- *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en las obras de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, "La balsa de la Medusa", Visor, 1992.

GALLEGOS ROCAFULL, J. M.:

- "La crisis de Occidente", *Revista de Filosofía y Letras*, nº 34, México D.F., 1949.

GAOS, J.:

- "Los «*transterrados*» de la filosofía en México", México D.F., 1954.

GARCÍA DE CARPI, L.:

- *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Ed. Istmo, 1986.

GARCÍA DE LA CONCHA, V.:

- *La poesía española de 1935 a 1975*, vol. II, Madrid, Cátedra, 1987.

GAYA, R.:

- "El silencio del arte", en *Obra Completa*, I, Valencia, Pretextos, 1990.

GIBSON, I.:

- *Federico García Lorca (2 vol)*, Barcelona, Grijalbo, 1988.

GIL-ALBERT, J.:

- *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets, 1975.

GINER DE LOS RÍOS, F.:

- *Ensayos*, selección, edición y prólogo de Juan López-Morillas, Madrid, Alianza, 1973 (2ª).
- *Antología pedagógica de Francisco Giner de los Ríos*, selección y estudio preliminar de J. Laporta, Madrid, Santillana, 1977

GREIF, H. K.:

- *Historia de nacimientos. The poetry of Emilio Prados*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980.

GULLÓN, R.:

- "Septiembre en Chapultepec", *Insula*, año XVII, nº 187, 1962.

GURMÉNDEZ, C.:

- "El amor pasional", en *Tratado de las pasiones*, México D.F., FCE, 1986.



**HARRIS, D.:**

- *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1992.

**HEIDEGGER, M.:**

- *Hölderlin y la esencia de la poesía*, traducción y prólogo de J. D. García Bacca, Barcelona, Anthropos, 1989.
- *De camino al habla*, Barcelona, Ed. del Serval, 1987.

**HERNÁNDEZ, P.:**

- *Emilio Prados: la memoria del olvido*, Zaragoza, Prss. Universitarias, 1988
- (ed.) *Emilio Prados. Textos surrealistas*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1990.

**HERNÁNDEZ GUERRERO, J.A.:**

- *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36. La revista «Isla»*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1983.

**JIMÉNEZ, J.:**

- *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse*, Madrid, Tecnos, 1983.

**JIMÉNEZ GARCÍA, A.:**

- *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Cincel, 1987.

**JIMÉNEZ MILLÁN, A.:**

- Introducción a la ed. de *Aniceto o el panorama* de Louis Aragon, Madrid, Cátedra, 1989.

**KANDINSKY:**

- *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral, 1978 (1ª).

**KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E. y SAXL, F.:**

- "La melancolía como conciencia intensificada del propio yo", en *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Forma, 1991.

**LACOMBA, J. A.:**

- "Málaga en el siglo XX", en *Historia de Málaga*, vol. II, Prensa Malagueña S. A., 1994.

LARREA, J.:

- *Angulos de visión*, ed. de Cristóbal Serra, Barcelona, Tusquets, 1979.
- *Cartas a Gerardo Diego. 1916-1980*, ed. de Enrique Cordero de Ciria y Juan Manuel Díaz de Guereñu, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1986
- "Carta a Bernabé Fernández Canivell" (septiembre 1962), en "Homenaje a Emilio Prados", *Puertaoscura*, nº 6, Málaga, 1988.

LEHRMAN, F.:

- *El paisaje sagrado*, Madrid, Neo-Person, 1990.

LÉVINAS, E.:

- *El tiempo y el otro*, Paidós, Barcelona, 1993.
- *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Valencia, Pre-Textos, 1993.

LIDA, C. E.:

- *La Casa de España en México*, México D.F., El Colegio de México, 1988.

LÓPEZ, I. J.:

- "Larrea y Prados: la poesía como mística y transfiguración", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 37, El Colegio de México, México D.F., 1989.

LÓPEZ DE LABIADA, J. M.:

- *Gottfried Benn*, Barcelona, Júcar, 1983.

LLEDÓ, E.:

- *Filosofía y lenguaje*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1970.
- *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Barcelona, Editorial Crítica, 1992.

MAILLARD, C.:

- *Salomon Ibn Gabirol. La Kábala de Kéter Malkut*, Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1986.

MAINER, J. C.:

- *La edad de plata (1902-1931)*, Barcelona, Libros de la Frontera, 1975 (1ª).

MARÍAS, J.:

- "El legado filosófico de Manuel García Morente", *La filosofía española actual*, Buenos Aires, 1948.

MARTÍNEZ, C.:

- *Crónica de una emigración (La de los republicanos españoles en 1939)*, México D.F., Libro Mex, 1959.

MATESANZ, J. A.:

- *México y la República española. Antología de documentos, 1931-1977*, México D.F., Centro Republicano Español, 1978.

MAURER, C. (ed.):

- *Federico García Lorca. Epistolario, I*, Madrid, Alianza, 1983.

MAYER, H.:

- *De la literatura alemana contemporánea*, México D.F., F. C. E., 1972.

MÉNDEZ, R.:

- *Caminos inversos. Vivencias de ciencia y guerra*, México D.F., FCE, 1987.

MILLAS VALLICROSA, J. M.:

- *Selomó Ibn Gabirol como poeta y filósofo*, estudio preliminar de María José Cano, Universidad de Granada, 1993. (Reproduce la primera edición publicada en 1945 por el C.S.I.C.)

MODERN, R. E.:

- *El expresionismo literario*, Buenos Aires, EUDEBA, 1972.

MOELLER, C.:

- "Simone Weill y la incredulidad de los creyentes", en *El silencio de Dios*, tomo I de *Literatura del siglo XX y cristianismo*, Madrid, Gredos, 1964 (5ª).

MOLINA, C. A.:

- *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endymion, 1990.

MORENO VILLA, J.:

- *Vida en claro. Autobiografía*, México D.F., FCE, 1976 (1ª reimp.).

MOREY, M.:

- *Los presocráticos*, Barcelona, Montesinos Editor, 1981.

NADAL, A.:

- *Guerra civil en Málaga*, Málaga, Arguval, 1984.

NAHARRO-CALDERÓN (coord.):

- *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»*, Barcelona, Anthropos, 1991.

NEIRA, J.:

- *Litoral, la revista de una generación*, Santander, La isla de los ratones, 1978.

NICOL, E.:

- *Formas de hablar sublimes. Poesía y filosofía*, México DF., UNAM, 1990.

NOVALIS:

- *Los discípulos en Sais*, ed. de Félix de Azúa, Madrid, Hiperión, 1988.

NOVO, S.:

- *Nueva grandeza mexicana*, México D.F., Hermes, 1946.

OTAOLA, S.:

- *La librería de Arana*, México D.F., Colección Aquelarre, 1952.

OTERO URTAZA, E. M.:

- *Manuel Bartolomé Cossío. Trayectoria vital de un educador*, Madrid, CSIC, 1994.

PAZ, O.:

- *Sombras de obras*, México D.F., Seix Barral, 1983.
- "México y los poetas del exilio español", en *El hombre en su siglo y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México D.F., FCE, 1985 (2ª reimpr.).
- *Primeras letras (1931-1943)*, México D.F., Vuelta, 1988.
- *El laberinto de la soledad*, México D.F., FCE, 1990.

PÉREZ-VILLANUEVA TOVAR, I.:

- *La Residencia de Estudiantes*, Madrid, M.E.C., 1990.

PLA BRUGAT, D.:

- *Los niños de Morelia*, México D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985.

PÁNIKER, S.:

- *Filosofía y mística. Una lectura de los griegos*, Barcelona, Anagrama, 1992.

RAMÍREZ, J. A.:

- "La ciudad surrealista", en *Edificios y sueños (Ensayos sobre arquitectura y utopía)*, Universidad de Málaga, 1983.
- "Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza", *La balsa de la Medusa*, nº 12, Madrid, 1989.

REINA, E.:

- *Hacia la luz. Simbolización en la poesía de Emilio Prados*, Amsterdam, Editions Rodopi B. V., 1988.

REINACH, S.:

- *Apolo. Historia General de las Artes Plásticas*, Madrid, Librería Gutenberg, 1925 (1ª).

REJANO, J.:

- *La esfinge mestiza. Crónica menor de México*, México D.F., Leyenda, 1945 (reed. con preliminar de María Teresa Hernández, Madrid, Cupsa Editorial, 1978).

RICHARD, L.:

- *Del expresionismo al nazismo (Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

RIVERA, S.:

- *Última voz del exilio (El grupo poético hispano-mexicano). Antología*, Madrid, Hiperión, 1990.

RODRIGO, A.:

- *Memorias de Granada: Manuel Angeles Ortiz-Federico García Lorca*, Granada, Diputación Provincial, 1993.

ROH, F.:

- *Realismo mágico (post expresionismo). Problemas de la pintura europea más reciente*, trad. del alemán Fernando Vela, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

RUIZ ORTIZ, X.:

- *Rodolfo Halffter* (Antología, introducción y catálogos), México D.F., CENIDIM, 1990.

RUSSELL, B.:

- *La perspectiva científica*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1971 (3ª).

SAENZ DE LA CALZADA, M.:

- *La Residencia de Estudiantes*, Madrid, CSIC, 1984.

SAHUQUILLO, A.:

- *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1991.

SALINAS, P.:

- "Nueve o diez poetas", en *Ensayos Completos*, III, Madrid, Taurus, 1983a.
- "El romanticismo y el siglo XX" (*ib.*, 1983b).

SÁNCHEZ ROBAYNA, A.:

- *San Juan de la Cruz: destrucción y destino*, en *Syntaxis*, nº 29, 1992.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A.:

- *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*, México DF., Grijalbo, 1990

SÁNCHEZ VIDAL, A.:

- "La literatura de la guerra civil", en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984a.
- "La literatura entre pureza y revolución", *ib.*, 1984b.

SANCHIS-BANÚS, J.:

- *Temas y formas en la obra de Emilio Prados*, estudio para la obtención del "Diplôme d'Etudes Supérieures", Universidad de París (La Sorbona), 1959 (inédito).

- *Emilio Prados. Antología*, estudio, selección y notas, Madrid, Alianza, 1978.
- *Emilio Prados. La piedra escrita*, ed., introd. y notas, Madrid, Editorial Castalia, 1979.
- *Seis lecciones. Emilio Prados, su vida, su obra, su mundo*, Valencia, Pretextos, 1987.

SANTONJA, G.:

- "La editorial Séneca y los libros iniciales del exilio", *Cuadernos Hispano-americanos*, nº 473-74, Madrid, 1989.

SANTOS TORROELLA, R.:

- *Dalí residente*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, CSIC, 1992.

SANZ DEL RÍO, J.:

- *Ideal de la humanidad para la vida*, Barcelona, Orbis, 1985.

SCHNEIDER, L. M.:

- *México y el surrealismo 1925-1950*, México D.F., Arte y Libros, 1978.

SCHOLEM, G.:

- *Zohar. El libro del esplendor*, selección y edición del autor, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.

SHERIDAN, G.:

- *Los Contemporáneos ayer*, México D.F., FCE, 1985.

SILVA HERZOG, J.:

- *Biografías de amigos y conocidos*, México D.F., Cuadernos Americanos, 1980.

SONTAG, S.:

- *La enfermedad y sus metáforas*, Barcelona, Muchnik, 1980.

SORIA OLMEDO, A.:

- *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1988.

SOUTO ALABARCE, A.:

- "Letras", cap. dedicado a la literatura en *El exilio español en México*, México D.F., FCE, 1982a.
- "Pintores españoles trasterrados en México", cap. dedicado a la pintura, *ib.*, 1982b.
- "América en los poetas del 27" en *Más allá de Litoral* (E. Hülsz Piccone y M. Ulacia, eds.), México D.F., UNAM, 1994

SPENDER, S.:

- *World within world*, London, Faber & Faber, 1977 (1ª, 1951).

STEINER, G.:

- *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991.

STEINER, G. y BOYERS, R. (ed.):

- *Homosexualidad: literatura y política*, Madrid, Alianza, 1985.

TRÍAS, E.:

- *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

ULACIA ALTOLAGUIRRE, P.:

- *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1990.

VALENDER, J. (comp.):

- *Luis Cernuda ante la crítica mexicana: Una antología*, México D.F., FCE, 1990.
- "Voces de España: Una antología de Octavio Paz (1938)", Cuadernos Americanos (nueva época), nº 26, México D.F., marzo-abril, 1992a.
- "Emilio Prados y la guerra civil española: Dos prosas olvidadas", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XL, nº 2, México D.F., 1992b.

VALENTE, J. A.:

- *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI de España Editores SA., 1971
- *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 1991.

VALVERDE, J. M.:

- *Nietzsche, de filólogo a Anticristo*, Barcelona, Planeta, 1993.



VIRILIO, P.:

- *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1988.

VVAA:

- *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América* (J. L. Abellán y A. Monclús, coords.), Barcelona, Anthropos, 1989.

VVAA:

- *El exilio español en México (1939-1982)*, México D.F., FCE, 1982.

VVAA:

- *Cincuenta años del exilio español en la UNAM*, México DF., UNAM, 1991

WILLET, J.:

- *El rompecabezas expresionista*, Madrid, Guadarrama, 1970.

WILLIAMS, M. A.:

- "Imagen divina-Prisión de la carne: Percepciones del cuerpo en el antiguo gnosticismo", *vid.* Michel Feher *et al.* (eds.), vol. I.

XIRAU, J.:

- *Manuel B. Cossío y la educación en España*, Barcelona, Ariel, 1969.

XIRAU, R.:

- *De mística. San Juan de la Cruz. Maestro Eckhart. Edith Stein. Simone Weill*, México D.F., Joaquín Mortiz, 1992.

ZAMBRANO, M.:

- "El poeta y la muerte. Emilio Prados". *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 1965 (1ª).
- "Prólogo" a la edición facsimilar del nº XXIII, inédito, de *Hora de España*, Barcelona, Topos Verlag/Laia, 1974, pp. III-XIX. Se reproduce en *María Zambrano. Pensadora de la aurora*, monográfico de la revista *Anthropos*, nº 70-71, Barcelona, 1987, pp. 129-136.
- "Pensamiento y poesía en Emilio Prados", prólogo a *Emilio Prados, Circuncisión del sueño*, Valencia, Pre-Textos, 1981.

## *Revistas y Catálogos*

- Revista *Litoral*, Málaga, Imprenta SUR (1926-1929). Edición facsímil (nº 1-9), Madrid, Frankfurt, Turner-Detlev Avvermann, 1975.
- Revista *Contemporáneos*, publicación mensual, México D.F., Andrés Botas e hijo, Sucr., 1928-1931. Edición facsímil (vols. I-XI), México D.F., FCE (Revistas literarias mexicanas modernas), 1981.
- *Emilio Prados. La ausencia luminosa*. Incluye estudio y antología (bajo el nombre de "Peniel") de Patricio Hernández, Málaga, número monográfico de *Litoral*, 1990.
- Catálogo de la exposición *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, textos de varios autores, México D.F., INBA, 1991.
- Catálogo de la exposición *Museo Brücke Berlín. Arte expresionista alemán*, introducción y textos de Magdalena M. Moeller, Madrid, Fundación Juan March, 1993.
- Catálogo de la exposición *El exilio Español en México*, Palacio de Velázquez del Retiro, Madrid, 1983.





