# LOS REFUGIADOS ESPAÑOLES Y LA CULTURA MEXICANA

*Actas de las terceras jornadas (dedicadas a Emilio Prados)*


FRANCISCO CHICA
JOSÉ MARÍA ESPINASA
JAMES VALENDER
PALOMA ALTOLAGUIRRE
PATRICIO HERNÁNDEZ
ANTONIO CARREIRA
CARLOS BLANCO AGUINAGA



RESIDENCIA DE ESTUDIANTES | EL COLEGIO DE MÉXICO

# LOS REFUGIADOS ESPAÑOLES Y LA CULTURA MEXICANA

# LOS REFUGIADOS ESPAÑOLES Y LA CULTURA MEXICANA

*Actas de las terceras jornadas, celebradas en la Residencia de Estudiantes en diciembre de 1999 y dedicadas a Emilio Prados (1899-1962) en el centenario de su nacimiento*


FRANCISCO CHICA
JOSÉ MARÍA ESPINASA
JAMES VALENDER
PALOMA ALTOLAGUIRRE
PATRICIO HERNÁNDEZ
ANTONIO CARREIRA
CARLOS BLANCO AGUINAGA



Publicaciones de la Residencia de Estudiantes

*Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.*

*The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License:*
*https://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/4.0/*

Primera edición, 2002.

© Paloma Altolaguirre, Carlos Blanco Aguinaga, Antonio Carreira, Francisco Chica, José María Espinasa, Patricio Hernández, James Valender.

© Amigos de la Residencia de Estudiantes.
Pinar, 23 – 28006 Madrid.

ISBN: 84-95078-09-40
Depósito Legal: M-48.338-2002
Impreso en España.

# NOTA A LA EDICIÓN

En 1994 la Residencia de Estudiantes y El Colegio de México iniciaron las jornadas *Los refugiados españoles y la cultura mexicana,* un proyecto conjunto destinado a fomentar el conocimiento de las relaciones e influencias mutuas entre las culturas española y mexicana de la primera mitad del siglo xx, que tiene su origen en el fuerte vínculo histórico que une a estas dos instituciones como consecuencia del exilio al que se vieron forzados numerosos artistas, intelectuales y científicos españoles tras la guerra civil. Desde entonces, las jornadas se han celebrado en tres ocasiones —dos en la Residencia de Estudiantes, en 1994 y 1999, y otra en El Colegio de México, en 1996— y han dado lugar a la publicación de las actas de cada uno de estos encuentros. La aparición de este tercer volumen coincide con la celebración de las cuartas jornadas en El Colegio de México, dedicadas a Luis Cernuda en el año de su centenario.

En este libro se recogen las ponencias presentadas en las terceras jornadas, que tuvieron lugar en la Residencia de Estudiantes los días 1 y 2 de diciembre de 1999. En esta ocasión el encuentro estuvo dedicado a revisar, actualizar y difundir la trayectoria vital y creativa del poeta y editor español exiliado en México Emilio Prados, con motivo también de la celebración del centenario de su nacimiento. Los ensayos recogidos en el presente volumen contribuyen a revelar, en sus múltiples facetas, el significado de la figura de Prados, así como las vicisitudes por las que ha transitado el conocimiento de su obra, circunstancias que constituyen un inmejorable ejemplo de la intención que anima la organización conjunta de estas jornadas.

El programa se completó con una mesa redonda en la que Carlos Blanco Aguinaga, Tomás García, María Luisa Giner de los Ríos, Antonio Jiménez Millán y James Valender rindieron homenaje al poeta Francisco Giner de los Ríos, también exiliado y, como Prados, muy ligado a la Residencia de Estudiantes. Con el fin de respetar el carácter monográfico y conmemorativo de la edición en torno a Emilio Prados, los textos de esta sesión no han sido incluidos en el presente volumen. Tampoco se reproduce la conferencia de Andrés Soria Olmedo, «El compromiso republicano de Emilio Prados», al haber sido ya publicada en el catálogo de la exposición, editado por la Residencia de Estudiantes, *Emilio Prados, 1899-1962,* otra obra de referencia para conocer en profundidad la personalidad y la trayectoria del poeta malagueño.

# ÍNDICE

REVISIÓN DE EMILIO PRADOS: FUENTES PARA UNA EXPOSICIÓN
Francisco Chica ..... 11

EMILIO PRADOS: NOTAS PARA UNA HIPÓTESIS DE LECTURA
José María Espinasa ..... 33

LOS PASOS PERDIDOS: EMILIO PRADOS SALE AL EXILIO
James Valender ..... 49

EMILIO PRADOS Y MI PADRE MANUEL ALTOLAGUIRRE: ALGUNOS RECUERDOS Y CUATRO CARTAS
Paloma Altolaguirre ..... 71

LA REEDICIÓN DE LA REVISTA *LITORAL* EN MÉXICO
Patricio Hernández ..... 93

LA POESÍA ÓRFICA EN *MÍNIMA MUERTE* DE EMILIO PRADOS
Antonio Carreira ..... 109

AL FINAL DEL EXILIO, CARA A LA MUERTE: SOBRE LOS TRES ÚLTIMOS LIBROS DE PRADOS
Carlos Blanco Aguinaga ..... 127

ÍNDICE ONOMÁSTICO ..... 145

# REVISIÓN DE EMILIO PRADOS: FUENTES PARA UNA EXPOSICIÓN

FRANCISCO CHICA

*A James Valender*

Quiero comenzar esta intervención señalando que mis palabras de hoy sólo tratarán, de forma parcial e incompleta, asuntos que he abordado con detenimiento en trabajos anteriores y que, a mi entender, resultan importantes para juzgar a un autor como el que nos ocupa. Me refiero al significado global que adquiere la obra de Prados dentro de su generación literaria, y, en general, a los sustanciales problemas de fondo que plantea su figura en el contexto de la poesía española contemporánea. Me limitaré a hacer aquí alguna alusión necesaria a este tipo de cuestiones, para trazar en seguida un recorrido por los momentos centrales de su poesía y referirme después al lento proceso de recuperación que experimenta el escritor tras el olvido que había supuesto su largo exilio en México. Un proceso que, iniciado con la aparición, allá por los años sesenta, de los primeros trabajos críticos dedicados «in extenso» a su figura, se consolida ahora en los actos conmemorativos organizados con motivo del centenario de su nacimiento. Acabaré con una corta alusión a la experiencia personal que ha supuesto para todos los que hemos trabajado en ella la exposición que ahora puede verse en la Residencia de Estudiantes[1].

## I

Para entender la rica, compleja y particular trayectoria creadora que sigue Emilio Prados, hay que remontarse a sus primeros con-

[1] La exposición *Emilio Prados, 1899-1962* tuvo lugar entre el 23 de noviembre de 1999 y el 30 de enero de 2000.

tactos con la «nueva poesía» española allá por los años veinte, y más en concreto al momento crucial que supone la aparición de la *Antología* poética publicada por Gerardo Diego en 1932. Una selección en la que, como es sabido, el escritor malagueño no quiso figurar, y a través de la cual entraría a formar parte de lo que pronto acabaría conociéndose como generación del 27, grupo de escritores unidos en principio por una vocación poética afín pero que no tardarían en diversificarse en posturas vitales y literarias bastante diferenciadas entre sí. Aunque no entraremos aquí en detalles sobre lo que supuso la polémica mantenida por Prados y Diego a propósito de la mencionada *Antología* (una fricción de juventud que el tiempo suavizaría en gran medida), sí es necesario que nos refiramos mínimamente a ella[2]. Lo que se deduce de la negativa de Prados no es ninguna distancia personal con quienes aparecían en el volumen (de sobra es conocida la forma extrema en que el poeta malagueño valoró la amistad que mantuvo con cada uno de ellos a lo largo de su vida), pero sí el rechazo de una visión generacional —y en el fondo de una idea de la literatura— que no compartía, al menos en los términos de firmeza y estabilidad en que era presentada por el antólogo en aquéllas tempranas fechas (téngase en cuenta que muchos de los participantes en la selección —Aleixandre, García Lorca, Alberti, Cernuda, Altolaguirre, o Prados, por citar sólo algunos de ellos— no habían cumplido aún los 35 años).

Inconforme con el ideario poético defendido por Diego en la *Antología*, y con la cerrada imagen de grupo que ofrecían sus páginas, Prados lucharía siempre por abrir a su generación a un concepto más amplio de lo literario, y, en suma, a planteamientos vitales, estéticos y de pensamiento como los que su propia obra había venido cultivando desde años atrás, y en los que no dejaría de insistir después. En realidad, y a pesar de episodios como el que acabo

[2] El conflicto surgido entre ambos autores puede seguirse a través del conjunto de su correspondencia, recogida en mi doble trabajo «Cartas de Emilio Prados a Gerardo Diego» (*Revista de Occidente*, núm. 187, Madrid, diciembre de 1996, págs. 114-140) y «Norma y espíritu de la poesía. Emilio Prados y Gerardo Diego a la luz de su correspondencia» (*Calas. Revista de Literatura del Centro Cultural de la Generación del 27*, núm. 2, Málaga, 1997, págs. 4-25). Véase igualmente la amplia información de fondo ofrecida por Gabriele Morelli en *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos, 1997.

de citar, lo que llama la atención es la creencia continua que Prados mantuvo con respecto a un proyecto generacional al que siempre se sintió ligado, por desoída que fuera su palabra dentro del mismo. Basta pensar en el decisivo impulso aglutinador que supusieron para el primer momento de la generación las páginas de la revista *Litoral* (dirigida en Málaga por Prados y Altolaguirre, con la presencia posterior de Hinojosa) y las mismas ediciones de la imprenta Sur[3].

De hecho, el papel de francotirador que pronto se verá obligado a hacer Prados dentro del grupo (puesto ya de manifiesto desde sus primeros libros) no le lleva a volverse de espaldas al mismo, sino que acaba convertido en un conflicto con el que convivirá hasta el final de su vida. Ya en el exilio, autoafirmado en su independencia y dueño de una voz cada vez más personal, su poesía seguirá tratando de dialogar con la obra de quienes habían sido su más cercano grupo de juventud, y, en el fondo, insistiendo en la «imagen abierta» que él mismo se había forjado de su generación. Una imagen que se corresponde con el alto grado de humanidad defendido en su propia escritura y que, tal como la define Prados en sus escritos últimos, viene cargada de elementos trascendentes y simbólicos.

He aquí las palabras que envía a Cela cuando en 1958 éste le pide que haga un balance sobre su generación poética, documento que el novelista pensaba incluir en el libro *La generación poética del 27. Nueva antología a distancia* (el volumen no llegaría a ver la luz). Prados se zafa de un encargo que sin duda le resultaba molesto y doloroso, alegando que su pertenencia al grupo le impide tener la suficiente perspectiva como para juzgarlo de forma objetiva. A ello añade las siguientes palabras:

---

[3] Ambos aspectos han sido tratados a fondo con motivo del centenario. Véanse las respectivas aportaciones de Julio Neira («Emilio Prados, impresor: historia interna de Litoral (1925-1930)», en *Emilio Prados. Un hombre, un universo, Actas del Congreso Internacional dedicado a su figura*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2000, págs. 283-299) y Antonio Carreira («Prados, editor y editado», en Francisco Chica (ed.), *Emilio Prados, 1899-1962*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1999, págs. 291-306). Aprovecho el tiempo transcurrido entre la redacción y la publicación del texto de mi conferencia para dar cuenta de las publicaciones relacionadas con el centenario que fueron apareciendo en fechas posteriores a la celebración del mismo.

> Fuimos y seguimos siendo un grupo de amigos, «¡tan amigos!» que, aunque hoy estemos alejados aparentemente por la vida, cada cual lleva en su alma ese pedacito que se rompió [...] de la piedra unidad que somos y seremos por encima del olvido mismo. El *Símbolo* [con mayúscula y subrayado] está vivo y aquí, o en la memoria de Dios o de algún hombre, cada uno de nosotros llevará el trozo de piedra que le tocó en suerte, al ser partida ella. Y al encajar cada trozo en su sitio, misteriosamente, se sentirá cómo renace en la unidad o generación o grupo, de la amistad, constante. Ya se lo digo: hoy el símbolo está herido solamente. Y yo no quiero tocar esa herida. Quiero, sí, pensar siempre en que sigue viviendo.[4]

Acto seguido confiesa que existe otro motivo que le lleva a callar: «el hecho —según escribe— de que mi generación se formó *no por acuerdo*, sino por encuentro» (la cursiva es suya).

En carta posterior, concreta aún más la manera abierta en que él mismo entendió la idea de grupo desde las páginas del *Litoral* juvenil, concebidas como proyecto común y como lugar de amistad y encuentro intelectual. «Aunque hoy —escribe— nuestra personalidad poética sea muy diferente, sí tuvo en los momentos de *Litoral* y alrededor de esta revista un carácter de *símbolo* [...]; como los griegos[,] nos separamos y unimos, cada cual con su pedacito de piedra, que guarda forma distinta y un todo [que se hace] común siempre al juntarse.»[5] Dejando a un lado otras precisiones que podríamos hacer, de lo que se queja Prados es de que la «piedra unidad» que había sido la generación en el momento de *Litoral*, acabara rompiéndose y convirtiéndose finalmente en el «símbolo herido» del que habla su carta.

Aunque las circunstancias le obligaran a seguir su propio camino, Prados nunca abandonó, pues, lo que había sido su primera idea de generación: un plan «colectivo» —ético y estético— que él aca-

[4] «Presentación de un epistolario de amistad. Cartas entre Emilio Prados y Camilo José Cela», ed. de Antonio Carreira, *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, núm. V, Iria Flavia, primavera de 1996, págs. 58-59.

[5] Ibid., págs. 104-105.

baría encarnando en su propia palabra poética, y sobre el que reflexiona largamente su obra final (tal como confirman las palabras que acabamos de transcribir, *La piedra escrita* —libro que redacta mientras escribe a Cela— encierra no pocas claves al respecto).

No voy a seguir dando citas que se prodigan en ese mismo sentido en su correspondencia última, pero lo que sí parece cierto es que el lugar de poeta «menor» que pronto le asignaron los catálogos del grupo, y, en definitiva, el silencio en el que quedó su voz dentro del mismo (favorecido en parte también por el excesivo retraimiento de su carácter y por el largo aislamiento del exilio) supusieron una pérdida que se hace preciso recuperar si de lo que se trata es de dar a conocer en toda su verdad el desarrollo de una generación en la que conviven voces de signo distinto y sobre la que se asientan las bases de lo que fue nuestra modernidad literaria.

En cualquier caso, y sin querer entrar ahora en los motivos últimos que le llevaron a ello, la decisión de Prados de no participar en la *Antología* de Diego señala hacia un desacuerdo que marca ya, de forma pública, los límites de una independencia que su obra posterior no haría sino confirmar. Si es cierto que Prados comparte determinadas constantes de su generación (algo que sus primeros libros evidencian de forma clara), también es verdad que su obra evoluciona pronto hacia perspectivas de pensamiento que apenas interesó tener en cuenta, y que acaban haciendo de él el poeta periférico y «oscuro» del que suelen hablarnos las crónicas del grupo. Difícilmente reductible a normas, su figura irá poco a poco desdibujándose a medida que se consolide el relato unilateral en que finalmente se convierte la historia de la generación.

Como ha señalado recientemente Blanco Aguinaga en entrevista de prensa, «Prados estuvo en el centro del 27 y marginado al mismo tiempo». Aunque con distintas palabras, eso mismo le oí comentar en alguna ocasión a José Antonio Muñoz Rojas, testigo de la relación del poeta con sus compañeros en el Madrid de los años treinta («estaba con ellos, pero no formaba parte del grupo, en realidad su comportamiento era muy distinto; Prados era otra cosa»). Aceptar la duplicidad en que se mueve su voz supone asimismo admitir lo que su mirada tuvo de diferente, y, en suma, las

particularidades que nos permiten entrar en el mundo de un poeta al que hay que juzgar en el contexto literario en que se movió, pero también —y sobre todo— en la creciente autonomía que su palabra comienza a desarrollar desde muy pronto. Sólo así podremos valorar en toda su riqueza la importante obra que Prados nos dejó.

## II

Aunque no es fácil establecer cortes en el conjunto de un texto poético caracterizado por su alto grado de coherencia y continuidad, hagamos una rápida revisión de algunos de los momentos que resultan especialmente significativos en su carrera de escritor.

Quizás lo primero que convenga resaltar es el largo periodo de incubación por el que pasa la obra que Prados escribe durante su juventud, sometida a autoexigencias e incertidumbres progresivamente interiorizadas por su obra. Una muestra de ello es la serie de libros que redacta entre 1918 y 1923, en fechas muy anteriores a lo que sería su aparición pública como escritor. Obras que el poeta decide no dar a conocer y en las que, al parecer, quedaban recogidas (de ello hablaría años después) las ricas experiencias que supusieron sus viajes a Francia, Suiza y Alemania, así como el clima vivido en la Residencia. Los mismos escenarios, acompañados de sus dudas de entonces, pasan también a formar parte de su *Diario íntimo*, radical autoanálisis de su mundo interior y testimonio de la temprana lectura de los románticos alemanes y de la profunda huella que deja en él la obra de Freud, autor con el que establece estrechos vínculos personales y al que Prados —con la ayuda de su hermano Miguel— es el primero en introducir en el círculo de la Residencia.

De todo este largo preámbulo a lo que sería su obra poética posterior sólo nos ha quedado algún poema suelto y el libro *Mosaico (poema con espejismo)*, escrito en 1924, inédito durante muchos años, y salvado por uno de esos raros milagros de los que tan sobrado anda el mundo del escritor. Dada a conocer recientemente, la obra venía a cerrar lo que sin duda fue una etapa de creación llena de elementos originales, y germen de un pensamiento (ideas sobre el espacio y el tiempo, infinitud de la experiencia humana, transfe-

rencias entre la realidad y el sueño, etc.) que el autor irá definiendo y remodelando después desde una visión cada vez más madura[6]. El libro nos sitúa también ante el violento reajuste que Prados establece sobre su propio mundo creador; no otra cosa es lo que observamos en su siguiente título, *Tiempo*, obra en la que se simplifica el complejo mundo de *Mosaico*, y en la que Prados (en forzado pacto con la atmósfera literaria de su país) trata de adaptarse al modelo formal seguido por la poesía española del momento.

*Tiempo* ve la luz en 1925, año en el que el poeta nace oficialmente a su generación. Autor en esa fecha de un único libro conocido, la obra venía precedida —como hemos podido ver— de la redacción de varios títulos anteriores (cinco al menos que conozcamos), y de un largo período de formación intelectual que recoge el denso clima de pensamiento desarrollado en la Europa de las primeras décadas de siglo.

Comienza ahora la etapa en la que sintoniza de forma más clara con las nuevas corrientes de la poesía española. Desde las páginas de *Litoral*, y en compañía siempre cercana a Altolaguirre, contribuye a definir el núcleo embrionario de una generación poética que a la altura de 1927 había alcanzado ya logros de primera magnitud. El poeta recordaría siempre el clima de amistad intelectual surgido en torno a la revista, y especialmente aquél número triple (ruina de las arcas familiares) que la publicación dedicó a conmemorar el centenario de Góngora. La aparición del volumen (publicado meses antes de las celebraciones llevadas a cabo por el Ateneo sevillano) constituye de hecho el acta fundacional del 27.

Resultado de esa atmósfera son los libros que Prados escribe por entonces, entre los que destacan *Canciones del farero*, *Vuelta*, *El misterio del agua*, *Memoria de poesía* y *Cuerpo perseguido*. De ellos sólo verán la luz los dos primeros. Las dudas que mantiene con respecto a la palabra poética y el desánimo creado por la crítica poco favorable de alguno de sus amigos, le llevan a dejar inédita una

[6] Véase Emilio Prados, *Mosaico*, ed. de Christopher Maurer, Anne Connor y María Paz Pintané, Madrid, Calambur, 1998. Puede consultarse igualmente la versión del manuscrito publicada en Málaga por el Centro Cultural de la Generación del 27, edición e introducción de Francisco Chica, 1999.

buena parte de su poesía de entonces, costumbre que, convertida en práctica corriente y repetida en años siguientes, impidió que fuera valorada en su momento la extensa obra que escribe en España[7]. Sólo mucho tiempo después, la aparición de sus *Poesías completas*, publicadas tras la muerte del escritor, venía a salvar lo que probablemente resulte ser el mayor conjunto de textos poéticos dejados por el 27 en esos años.

Hechos como éste obligan a replantear el significado que adquiere la obra de Prados en el contexto de lírica española de los años veinte, y en especial libros tan renovadores como *El misterio del agua* y *Cuerpo perseguido*, títulos que abren los códigos poéticos del momento a las corrientes más vivas de la vanguardia europea. La apertura de pensamiento y la disponibilidad para amalgamar influjos muy diversos (nueva era, en efecto, la manera en que Prados hacía dialogar la poesía de los viejos cancioneros españoles con elementos provenientes del cubismo o del expresionismo) son dos de los rasgos esenciales que el escritor malagueño aporta a la poesía española del momento.

De hecho, y tal como hacen ver la evolución de su escritura y sus lecturas de esos años, su obra atiende más al desarrollo del movimiento moderno europeo que a la situación en que se mueve por entonces la lírica española. Desde un subsuelo romántico que se escora progresivamente hacia el surrealismo (a cuyos órganos de difusión se suscribe desde muy pronto), el poeta entra, a la altura de 1929, en una de sus etapas más ricas y prolíficas. Un período en el que se descubre de forma cada vez más clara la independencia de su voz y que llega hasta las mismas puertas de la guerra civil. Dejando a un lado su largo mutismo interior, e imbuido de un afán de liberación que abarca tanto lo individual como lo social, inicia ahora una rápida evolución que se traduce en libros en los que las técnicas automáticas del surrealismo (presentes desde años atrás en

[7] Los primeros títulos del autor han sido recogidos de forma útil en el volumen *Emilio Prados. Tiempo. Canciones del farero. Vuelta*, ed. de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999. Reseñemos también la escrupulosa reedición artesanal de *El misterio del agua* llevada a cabo este mismo año por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, acompañada de un extenso estudio introductorio a cargo de Alberto González Troyano.

sus prosas, y de forma mucho más literal en la serie *19 Poemas* que escribe por entonces)[8] se mezclan con el influjo que ejercen sobre él Mayakovski y el arte soviético del momento, a lo que se suma también la constante que supone en el escritor la lectura de la Biblia.

El fondo romántico que servía de base a su poesía estalla ahora en una voz que adquiere un fuerte tono apocalíptico y que avanza al ritmo acelerado de los acontecimientos colectivos que marcan la llegada de la República Española. Prados alterna la utilización del romance (uso que recuperan para la poesía española los versos de *Calendario incompleto del pan y el pescado* y de *Llanto de octubre*, inspirados los dos por los acontecimientos de Asturias y primera muestra del progresivo compromiso ideológico del autor) con las largas tiradas de versos que encontramos en obras como *La voz cautiva*, *No podréis*, *Andando, andando por el mundo* y *La tierra que no alienta*, escritas entre 1930 y 1935.

Ya en plena guerra civil, la extensa obra poética que escribe entonces traduce tanto su decidido apoyo al programa social de la República como la coherencia ética de una actuación que se ejerce siempre desde la más estricta conciencia personal, y que, en realidad, no venía sino a continuar (ahora de forma pública y en consonancia con los acontecimientos que vive la sociedad española) la honda labor humanitaria ejercida desde años atrás por el escritor en Málaga. Por lo demás, y tal como expresan sus versos, el compromiso humano que emprende durante esos años es inseparable de una idea de progreso (no olvidemos el papel central que Prados otorga a la educación) que incluía tanto el cambio social como la transformación moral del país.

Por encima de las numerosas cuestiones que plantean los años en que el poeta se entrega de lleno a la causa republicana (etapa que está por reconstruir a fondo y de la que hay que esperar bastantes

[8] De sumo interés a mi juicio, la serie a la que me refiero (no recogida en las *Poesías completas* del autor) fue agrupada por Patricio Hernández bajo el nombre de *Volumen*, título de uno de los poemas que la componen. Véase también su edición de *Emilio Prados: Textos surrealistas*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1990.

más datos de los que se han manejado hasta ahora) de lo que no cabe duda es del valor objetivo que adquiere la obra literaria que realizó entonces, y ello a pesar de las reservas posteriores que el propio autor mostraría con respecto a una labor que los mismos acontecimientos bélicos contribuirían a magnificar, nublando así otros aspectos de su poesía que él consideraba esenciales. A casi cuarenta años de su muerte, quizás comencemos a estar ya en condiciones (o al menos eso sería lo deseable) de establecer la necesaria visión de conjunto que nos entregue al escritor en toda su riqueza y en lo que fue un único testimonio de vida.

Aparte del que posiblemente sea el más hondo romancero surgido de la guerra española, y de los cientos de poemas sueltos que escribiera en esos años (material recogido en buena medida en *Destino fiel*, un volumen que merece en 1937 el Premio Nacional de Poesía), Prados dejaba también obras tan personales como el *Cancionero menor para los combatientes*, libro de intenso lirismo que expresa (como todos los que redacta en esta etapa) el cruce entre compromiso social y voz íntima que singulariza al autor dentro de lo que fue el conjunto de la producción poética escrita desde el bando republicano.

Exiliado en México tras la guerra, y alejado de cualquier otra ocupación que no fuera la poesía (el desencanto político del escritor fue un hecho consumado a partir de su salida de España)[9], Prados encuentra en ese país la atmósfera que le permite entregarse de lleno a la elaboración de una obra que crece de forma incesante y en la que culmina —condensado ahora en un riguroso y complejo sistema de pensamiento— todo su mundo anterior. Dada la imposibilidad de resumir en unas cuantas frases la importancia de una etapa que sólo ahora comenzamos a valorar en profundidad, me limitaré a esbozar mínimamente la trayectoria que sigue el escritor durante esos años.

[9] La voluntad de apartarse de toda actividad política queda patente en las cartas que Prados envía a su familia durante sus primeros años como desterrado. A ello han hecho referencia Francisco Giner de los Ríos, Adolfo Sánchez Vázquez y otros miembros del círculo del exilio español en México.

Tras la publicación de *Memoria del olvido* (título misceláneo que recoge textos de etapas anteriores), y el paréntesis que supone *Mínima muerte* (libro encabezado por una cita de San Juan de la Cruz, que adelanta ya el territorio místico en el que se internará después), Prados trata de retornar a lo que habían sido las primeras raíces de su poesía. Es así como nace en 1946 *Jardín cerrado*, libro de claras resonancias bíblicas, arábigo-andaluzas y barrocas, en el que el recuerdo de la Andalucía perdida convive —en un incesante juego de trasvases y superposiciones— con el deslumbrante descubrimiento que supone para él la nueva realidad mexicana. La obra (una de las pocas del autor que mereció el elogio de sus compañeros de generación), pondría también sobre el tapete algunas viejas cuestiones que la crítica del 27 —respaldada por la plana mayor de la generación daba ya por ventiladas a esas alturas.

A propósito de su aparición, Jorge Guillén escribe a Salinas: «De México acabo de recibir *Jardín cerrado*, de Emilio Prados. Volumen importante, por fin —con un absurdo prólogo de Larrea»[10]. Sus palabras dejan ver a las claras cuál era la opinión que merecía a un sector de la generación la poesía escrita por Prados en etapas anteriores. En cuanto al largo prólogo que Larrea coloca al frente del libro (un texto que sorprendió tanto a Guillén como a los politizados medios del exilio), hay que decir de él —entre otras cosas— que sacaba a la luz la carga de pensamiento y el fondo visionario presentes en la poesía de Prados, desbloqueando así las interpretaciones de quienes sólo querían ver en él al poeta juvenil de *Tiempo* y *Vuelta*, esencialmente. Pero dejemos cuestiones en las que no podemos entrar aquí.

A pesar del relativo éxito que supuso *Jardín cerrado*, Prados no se detendría mucho tiempo en él. En 1950 comienza a trabajar en *Río natural*, uno de sus libros capitales y largo poema unitario en el que el escritor recapitulaba, desde las vertientes del sueño interior, pasajes esenciales de su vida pasada. Arrastrado por las metafóricas aguas

[10] *Jardín cerrado* ha merecido últimamente dos nuevas ediciones, a cargo, respectivamente, de Ignacio Javier López (Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1995) y de Juan Manuel Díaz de Gereñu (Madrid, Cátedra, 2000).

del río heraclitiano, el poeta comienza a dar forma a la compleja visión simbólica sobre la que se sostienen sus intuiciones últimas acerca del tiempo, el hombre y la naturaleza, observadas desde los primeros estadíos del mundo elemental y originario que el libro aspira a restaurar. Prados dejaba atrás el pasado y se abría a un proceso interiorizador en el que la historia real queda desplazada en favor de la esperanzada y utópica visión de lo humano —una de las mayores exaltaciones del hombre llevada a cabo en la poesía española contemporánea— que encontramos en sus libros finales. El hecho supone también una concepción nueva de la palabra poética, entendida no como depurada imagen formal ni como simple proceso de comunicación (recordemos la disconformidad de Prados en relación con los planteamientos de la llamada poesía social española de esos años) sino como espacio de creación en permanente apertura a la vida y a través del cual el mundo nace y se renueva de continuo.

En ello insiste *Circuncisión del sueño* (1957), libro evadido de cualquier forma fija de pensamiento y en el que el poema es ya «un acto de amor» confundido con todo cuanto le rodea. No son raras las entusiastas palabras que María Zambrano dedica a esta obra, considerada por ella como una introducción o guía hacia la «Vida Nueva» que anuncian sus versos[11]. Tampoco sorprende que sea en este período cuando se intensifica la correspondencia que ambos escritores mantenían desde tiempos atrás, prolongación de una amistad que las páginas de *Hora de España*, allá en la Barcelona del final de la guerra, habían contribuido a consolidar. Autora de una reflexión que avanza en paralelo a la que Prados realiza en sus últimos años, serán en buena medida los escritos de María Zambrano los que contribuyan a establecer las coordenadas de pensamiento en las que se mueve la obra del autor.

Es en su trilogía última (formada por los libros *La piedra escrita*, *Signos del ser* y *Cita sin límites*) donde el largo recorrido seguido por el escritor alcanza su más alto grado de definición, en poemas que

[11] María Zambrano, prólogo a *Circuncisión del sueño*, Valencia, Pre-Textos, 1981, pág. 9.

reunifican y totalizan la mística fraternal y universalista («un solo cuerpo con todos hacia la vida continua», según él mismo escribiera) que su palabra había venido pacientemente labrando. El poeta muere en su casa del Distrito Federal en abril de 1962.

Aislado del mundo literario de su país, y envuelto en un proceso creativo cada vez más radical y de difícil catalogación, tendría que pasar mucho tiempo para que comenzara a tenerse en cuenta la importancia de la obra que escribe en México. Una obra que sólo en los últimos años comienza a ser valorada en toda su dimensión intelectual y estética. La etapa mexicana viene acompañada, además, de factores que hacen de ella algo más que una circunstancia pasajera en la vida del escritor. Tengamos en cuenta el largo período que supone en su caso el exilio (veintitrés años para ser justos), y el hecho decisivo de que es ahora cuando el autor, estabilizado y dueño de su propio mundo, logra publicar su obra de forma más regular y continua. Una obra que se corresponde, además, con su momento de mayor madurez.

## III

Veamos brevemente el lento camino que sigue la recuperación de un autor que, tras su muerte, ocupaba ya entre los de su generación el papel secundario que le seguirían otorgando durante años los manuales de literatura. El hecho (recordémoslo de paso) queda justificado en parte si tenemos en cuenta que su nombre no figuraba ya en algunos de los estudios críticos y antologías de poesía española publicadas al filo de los años sesenta (baste citar como muestra significativa el conocido e influyente libro de Castellet *Veinte años de poesía española*)[12]. En ese contexto de fondo van a ir apareciendo las que podemos considerar primeras valoraciones de su poesía.

[12] Véase al respecto el breve pero sugerente trabajo de José Teruel, «Notas sobre la recepción de la obra de Emilio Prados», Suplemento especial «Imagen de Emilio Prados» de *Las Letras. Boletín Informativo*, núm. 4, segundo cuatrimestre, Málaga, Centro Andaluz de las Letras, 2000, págs. 6-8.

En México, el proceso se había iniciado a mediados de los cincuenta con las aproximaciones parciales que le dedican algunos miembros de su círculo más cercano de amigos; jóvenes poetas (Ramón Xirau, Tomás Segovia, Manuel Durán o Jomí García Ascot, entre ellos) que siguen la evolución de su poesía o reseñan la aparición de sus obras. El mismo origen tiene el artículo de Carlos Blanco Aguinaga «La aventura poética de Emilio Prados», primera visión de conjunto sobre el autor que publica en 1956 la *Revista Mexicana de Literatura*. Blanco adelantaba en esas páginas el trabajo mucho más amplio que supondría la publicación en 1960 de su libro *Emilio Prados. Vida y obra. Antología*, volumen de gran relevancia que sistematiza las fases de su poesía y que sienta las bases para sucesivos estudios posteriores[13]. A ello se añade la labor recopilatoria que emprende después el mismo crítico, gracias a la cual queda ordenada la importante documentación que dejó Prados al morir. Igualmente pionero es el trabajo que realiza por entonces José Sanchis-Banús, crítico con quien Prados sostiene una larga correspondencia que servirá de base al libro *Temas y formas en la poesía de Emilio Prados* (finalizado en 1959) y a los distintos estudios y ediciones (*La piedra escrita*, de forma destacada) que le dedica.

Punto fundamental en este recorrido es la aparición entre 1975 y 1976 de sus *Poesías completas*, dos voluminosos tomos editados por Aguilar de México que recogían el conjunto de su obra publicada y recuperaban libros esenciales escritos por el autor en los años veinte y treinta, inéditos algunos de ellos o conocidos sólo en parte. No es necesario que resalte la importancia de una operación que debemos al riguroso esfuerzo de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira (editores de la obra), y a partir de la cual irán iniciándose en años sucesivos los trabajos de investigación que descubren al poeta proteico, y a la vez enormemente coherente, que era Prados. Lástima que no podamos contar también con la *Selección* de su obra poética que preparaba el autor al

[13] La obra ha sido reeditada, excluyendo la parte antológica, por el Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1999.

final de su vida, un proyecto que quedó muy avanzado y que la muerte le impidió terminar[14].

En cualquier caso, la aparición de las *Poesías completas* vendría pronto acompañada de la publicación de nuevos estudios que crecen de forma regular a partir de los años ochenta. Trabajos de distinto enfoque, presentados generalmente como tesis de doctorado, que han ido ampliando la imagen del escritor, y descubriendo no sólo la importancia de su labor en los años en que permanece próximo a sus compañeros de generación, sino también el mundo simbólico y las claves de pensamiento en que se sustenta su poesía. Aportaciones valiosas en este sentido son los libros de P. J. Ellis (*The poetry of Emilio Prados. A progression towards fertility*), Harriet K. Greif (*Historia de nacimientos. La poesía de Emilio Prados*) y el posterior de Elena Reina (*Hacia la luz. Simbolización en la poesía de Emilio Prados*).

En España la recepción de su poesía pasa por varios momentos, y se inicia, de forma muy tímida, a partir de que el poeta se decida a publicar en las revistas de su propio país, lo que sólo hará ocasionalmente a petición de sus amigos más próximos. Las primeras páginas que recuperan su nombre son las de la revista alicantina *Verbo*, con la reedición en 1952 del poema «El llanto subterráneo», publicado, con toda probabilidad, sin autorización del poeta. Un año después aparece en Málaga *Dormido en la yerba*, libro que abre el camino hacia la relativa presencia que Prados tendrá en su ciudad natal gracias a la revista *Caracola*. Sólo otras tres revistas, que yo sepa, publican sus textos: *Ínsula*, *Poesía de España* y *Cuadernos de Ágora*.

El reencuentro con su país pasa también por la fugaz relación que mantiene con algunos de sus viejos amigos, y por sus breves contactos epistolares con algunos miembros de la joven poesía española (entre ellos, Leopoldo de Luis, Victoriano Crémer, Gabriel

[14] Prados opta por una organización cíclica de su obra distinta (o complementaria al menos) a la ofrecida por los editores de sus *Poesías completas*. He dado cuenta de este importante proyecto en el trabajo «Emilio Prados: Antología final, recopilación de su obra poética en el manuscrito inédito de la *Selección 1959*», en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939*, vol. II, Barcelona, GEXEL, 1998, págs. 295-304.

Celaya[15], Eugenio de Nora, Blas de Otero, José Hierro, Gil de Biedma y Joaquín Marco). Aunque Prados atiende cordialmente la recepción de sus libros, lo cierto es que se siente distanciado del uso informativo y de la idea de «comunicación directa» que de la palabra poética hacen algunos de ellos. Embarcado en el creciente proceso espiritual de su poesía última, Prados quedaría en su país como una figura aislada e incomprendida, tanto por la línea más conservadora de la lírica del momento como por las propuestas de la llamada poesía del compromiso. Olvidado por unos y otros, el poeta acabaría siendo víctima —en mayor grado que Cernuda y con otros escritores del destierro— del banderismo ideológico en el que desembocó buena parte de la literatura española de esos años. Factores de este tipo, y el desconocimiento en que quedó su labor, explican que su obra (fuera de alguna excepción) apenas haya sido recogida por la poesía española de las siguientes generaciones[16].

En cuanto a la atención que merece a la crítica española, parece limitarse en principio a la aparición de algunas reseñas sobre *Jardín cerrado*. A ello siguen, a final ya de los años cincuenta, las palabras que le dedican algunos compañeros de generación. En 1957 Gerardo Diego, en fechas próximas a su reencuentro en México con el poeta, lee una breve semblanza de Prados en el programa «Panorama poético español» que dirigía en RNE. También Pedro Salinas y Vicente Aleixandre escriben por entonces algún trabajo dedicado al poeta malagueño, recogido en sus respectivos libros

[15] Véase el «Epistolario Emilio Prados-Gabriel Celaya (1960-1961)», en *Rafael Múgica. Los dibujos de Gabriel Celaya*, ed. de Juan Pérez de Ayala, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1996, págs. 150-162.

[16] Dionisio Cañas, José Miguel Ullán, José Ángel Valente y algún otro nombre que habría que rebuscar con más detenimiento, constituyen algunas de las pocas excepciones al cuadro que señalamos; en todos ellos (ya sea en su poesía o en sus trabajos ensayísticos) se hace implícita, en mayor o menor grado, la lectura de Prados. En el caso de Valente (próximo a Zambrano y en parte también a las vertientes últimas del pensamiento del autor de *Signos del ser*) quizás su muerte prematura nos privó de un trabajo que diera mayor consistencia a las leves alusiones a su obra que aparecen en algunos de sus ensayos. Como es sabido, sería finalmente Camilo José Cela (de forma honesta, como deja ver su correspondencia con el poeta) quien recogiera una parte importante de su legado último.

*Ensayos de literatura hispánica* y *Los encuentros*. Señalemos asimismo los contactos ocasionales con Prados que suponen las visitas por esos años al Distrito Federal de Jorge Guillén, a quien está dedicada una sección de *La piedra escrita*.

Como ya apuntamos, es bastante después cuando comienzan a aparecer en España algunos estudios críticos más extensos. Entre ellos, los que sigue dedicándole Antonio Carreira y la tesis doctoral de Patricio Hernández *Emilio Prados: la memoria del olvido*, aproximación a la poética del autor que rescata numerosos materiales inéditos del mismo y en la que recoge una primera e importante selección de sus cartas. Destaquemos también la sustanciosa lectura de la obra final del poeta llevada a cabo por Gemma Suñé Mingella en su reciente tesis *La cruz abierta: el presente infinito de Emilio Prados*. Añadamos a esto la publicación paulatina de un buen sector de su correspondencia, hecho, a mi entender, de enorme interés en cuanto que ayuda a conocer «desde dentro» a un autor que, fuera de su obra, nunca escribió de sí mismo. Además de sus cartas a José Luis Cano, recientemente ha ido apareciendo también la correspondencia con Sanchis-Banús (en ed. de Juan Manuel Díaz de Guereñu), y la que mantuvo con Camilo José Cela (ed. de Antonio Carreira), con Federico García Lorca (ed. de Roger Tinnell con prólogo de Patricio Hernández), con Gerardo Diego y con María Zambrano (estas dos últimas en edición que preparé en su día). Interrumpo aquí un relato, sin duda incompleto, que habría que prolongar además con la relación de los numerosos artículos y ensayos que se le han dedicado al autor, tanto dentro como fuera de su país.

Contra lo que pueda hacer pensar la larga lista anterior, Prados (y sobre ello han insistido —no sé si acertadamente o no— mis propios trabajos) sigue siendo hoy un poeta a la espera de nuevos estudios que profundicen en su obra, y que sin duda irán desvelando algo que con frecuencia se ha querido ignorar: la singularidad que significa su voz en el conjunto de la poesía española contemporánea. Aquí, creo, es donde encuentran justificación las aportaciones que están suponiendo los distintos actos celebrados con

motivo del año de su centenario. Entre ellos, la exposición que hace unos días abría sus puertas en la Residencia de Estudiantes tras su paso por la ciudad natal del poeta.

## IV

Estableciendo un rápido balance sobre la misma, lo primero que querría destacar es la entusiasta unanimidad que siempre animó a quienes hemos participado en ella de forma directa. Un espíritu que recoge también el amplio catálogo (*Emilio Prados, 1899-1962*) publicado por la Residencia de Estudiantes con este motivo. Igualmente, señalar la ayuda recibida tanto por parte de la Residencia como por la familia del poeta y por los numerosos archivos que han cedido generosamente las piezas que ahora pueden verse reunidas.

En sintonía con las que fueran principales constantes del mundo de Prados, se ha intentado que la exposición traduzca las distintas actividades en las que se implica, la manera colectiva en que entiende la creación, y, en definitiva, la atmósfera abierta a distintos influjos que preside toda su actuación. La exposición abarca la trayectoria completa del escritor, y se organiza en seis espacios a través de los cuales el visitante tiene acceso a los principales momentos de su biografía, al desarrollo de su obra literaria y a lo que fue el conjunto de su aportación como escritor y como persona. Vida y obra quedan enlazadas a lo largo de un recorrido que muestra tanto los contenidos de su obra poética como su labor de editor y otras facetas menos conocidas de su actividad (relaciones con el surrealismo, contactos con la pintura, interés por la filosofía, labor educativa y social, etc.).

Aparte de la numerosa documentación bibliográfica que se aporta, se ha procurado que el recorrido venga acompañado de imágenes complementarias (cuadros, dibujos, fotografías) que ayudan a reconstruir el contexto en que se mueve su obra, a la vez que aportan un elemento visual que aligera y hace más respirable el paseo por su denso mundo intelectual.

La muestra no sólo contribuirá a la necesaria difusión pública de la figura del autor, sino que ha permitido completar una labor que

ya se había iniciado en los últimos años: me refiero a la localización y reagrupación de muchos de sus documentos, salvados finalmente de la dispersión y pérdida a la que estaban sometidos hasta ahora y que resultará especialmente útil a los investigadores futuros de su obra.

Como decía anteriormente, la exposición se inserta en el conjunto mayor de actos que se inauguraban en Málaga con la celebración, en marzo pasado, del I Congreso Internacional dedicado al poeta y que se cerrarán en fechas próximas con la presentación de los dos volúmenes de sus *Poesías completas* (en reedición subvencionada por la Comunidad Autónoma de Madrid y el Ayuntamiento de Málaga). En medio quedan ediciones, jornadas y la serie de conferencias que acaba de dedicarle la Universidad de Málaga[17]. No sé si el esfuerzo realizado a lo largo del año servirá para desempolvar la figura de Prados, pero lo que sí parece cierto es que ya no se le podrá despachar con argumentos que no estén a la altura del poeta excepcional que fue.

«¿Qué cosa es la verdad? ¿Os he dejado con mi palabra algo exacto si no es la duda?», escribe Prados en una de sus cartas finales. Quizás ahora podamos empezar a responder en parte a esas interrogaciones. Además de un legado literario de primera magnitud, el escritor dejaba tras sí el testimonio de una vida marcada por valores (continua apertura al otro, afán de solidaridad, coherencia ética, mirada a los orígenes y al modelo esencial que supone la naturaleza, etc.) que hoy, y entre nosotros, resultan cada vez más necesarios.

[17] Las conferencias a las que aludo han sido publicadas en el volumen coordinado por María José Jiménez Tomé, *Cita sin Límites. Homenaje a Emilio Prados en el centenario de su nacimiento*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001. La referencia a las actas del Congreso citado queda recogida en la nota 3.

# EMILIO PRADOS: NOTAS PARA UNA HIPÓTESIS DE LECTURA

José María Espinasa

## *I. El aura del poeta*

La mayoría de los ensayistas y estudiosos que se han acercado a la obra de Emilio Prados se han topado con el mismo problema: la intuición del lugar central que le corresponde en su sobresaliente generación, y la dificultad de precisar con exactitud cuál es ese lugar a la vez que se describen las cualidades específicas y diferenciales que lo configuran. Esta dificultad se presentaría de otra manera si se pudiera abstraer la obra del poeta de la relación con el grupo de escritores del 27; hacerlo simplificaría el asunto pero también, y algunas de las hipótesis siguientes buscarán mostrarlo, se empobrecería el sentido de su escritura.

Nadie descubre el hilo negro al señalar que los poetas del 27 significaron un repunte cualitativo que en parte prolongó a los del 98, al revisarlos y transformarlos. No se trata, sin embargo, de entrar en descripciones generacionales —una vasta bibliografía se ha acumulado y se seguirá escribiendo por muchos años, ya que el tema es apasionante— pero sí me interesa partir del siguiente entendido: en ella calificar de poeta menor a uno de sus autores no tiene sentido ni siquiera como una postura didáctica.

¿Por qué entonces se ha oído tanto decir de Prados que es un poeta menor? ¿Y por qué también periódicamente asistimos a intentos de recuperarlo en la plana mayor del grupo? Esta reiteración de actitudes, presente tanto en la crítica periodística como en la más académica, nos debería dar algunas pistas para replantear su posición, la que por otro lado —más allá de las preocupaciones por su tamaño— resulta central en el funcionamiento generacional. Y

aquí me refiero más que a la participación concreta de la persona, sobre todo en los años españoles antes de su salida al exilio —ya materia de la biografía y la historia literaria—, a la función imaginaria que tuvo como depositario de un sentido de la poesía más pronunciado que en sus compañeros.

Digámoslo de una manera metafórica: cuando la mayoría de los escritores del 27 salen al exilio no sólo se va fuera de España un poeta con nombre y apellido, sino que se va al exilio la poesía. Ya se sabe que esto no es literalmente cierto —no sólo porque en España quedaron Dámaso Alonso o Vicente Aleixandre— sino porque nunca ocurre de manera literal, y es de esa no-literalidad de donde adquiere su valor simbólico más intenso: de la misma manera que no mataron a la poesía con el fusilamiento de Lorca. Así, simbólicamente, Prados vivió como depositario de ese sentido poético.

El entendimiento de su poesía pasa por la elaboración de comparaciones explícitas y necesarias con escritores como García Lorca y el primer Alberti en el plano formal, o con Cernuda y Altolaguirre en la elaboración de tópicos al uso de la época, como esa prolongación de la soledad machadiana, ya no en los campos de Castilla sino en la áspera meseta del valle de México. Pero todas estas comparaciones, de suma importancia, se olvidan con frecuencia de fijar su actitud vital sin necesidad de recurrir a ellas. Creo que esa sería la manera de entender el lugar y la importancia de Prados entre sus compañeros de generación y en la lírica del siglo XX.

Hay un parentesco entre lo que hacen Lorca y Alberti con el metro, el léxico y el ritmo popular, pero en Prados acaba siendo mucho más personal la búsqueda de una naturalidad que, por cierto, nunca conquistó del todo y que tal vez consideró perdida para siempre. Igualmente, el surrealismo lo influye y lo emparenta con su amigo Vicente Aleixandre, pero más rápidamente que él entiende su parte decorativa y deja atrás su sombra. El compromiso político y su participación en la guerra civil lo hacen un escritor comprometido —¿quién de ellos no lo fue?— y la derrota y el exilio lo enfrentan a crisis de diversos tipos, desde lo religioso hasta lo vocacional.

Este rapidísimo recuento tiene como objetivo señalar que a lo largo de todos sus períodos y sus épocas, Prados fue el más poeta de todos los del 27. Para justificar este juicio empecemos por su actitud conceptual: fue el más obviamente poético, tanto que parece ser el menos moderno, hay algo en él anterior a Juan Ramón Jiménez, de quien, sin embargo, es la prolongación más directa. Incluso él mismo se obligó a ser «moderno, audaz, cosmopolita» sin que le naciera del todo y acabó escribiendo una poesía sin tiempo.

Cuando se lee su poesía, sobre todo la del período español, sin contextualizarla, se encuentra con que ese sentido poético y poetizante es tan inmediato, está tan a flor de piel, que inmoviliza al lector. Lo incomoda porque no responde a las gitanerías ni a los vanguardismos en uso, aunque tenga —y mucho— de ambas cosas. Incluso su perfil profesional (sobre el que volveré más adelante) no es el del profesor universitario y su hacer poesía está más cerca del oficio que de la profesión.

La generación del 27 tiene una curiosa constitución como grupo que permite que poetas cronológicamente y hasta —en ocasiones— temperamentalmente cercanos, no formen parte de ella, pero que giren en su entorno. Pongo sólo dos ejemplos, ambos exiliados en México: León Felipe y Pedro Garfias. Prados es, en cambio, parte del núcleo central. El exilio lo llevó a una implosión que se puede ver como un camino inverso al que siguió desde mediados de los años veinte hasta 1939.

Esa interiorización le hizo por un lado subrayar su carácter poético —el verso reducido en ocasiones a la enunciación de la palabra, como un conjuro, un ábrete sésamo de la experiencia— y distanciarse aún más de la evolución de sus compañeros, de la poesía española y de la mexicana. Basta comparar lo que ocurrió a su poesía con la de los poetas que se fueron como profesores a Estados Unidos, en especial Guillén y Salinas.

Como sabemos, García Lorca lo llamó «elegido de nubes» y se debe a que sus mismos compañeros de aventura intuyeron esa condición solitaria del poeta Emilio Prados en su escritura. En algunos epistolarios y por su propio diario, se tiene la prueba de la manera en que Prados diferencia entre la sociedad literaria y la amistad de

algunos poetas. La primera, si no le fue indiferente, la va voluntariamente alejando cada vez más de obra y vida, mientras que la segunda se volvió una razón de existir.

Esto provoca —sobre todo en una mirada retrospectiva y global— que en su obra los tópicos —incluso el surrealismo como movimiento— se presenten con menos fuerza que en otros poetas del 27, pero que lo hagan en cambio con mayor transparencia, con un aura que le viene de ese clasicismo o intemporalidad mencionada líneas arriba. Parafraseando a Bécquer se podría contestar a la pregunta de ¿qué es poesía? Poesía es Emilio Prados. Después viene el problema de vincular el aura —la poesía— con el hecho —el poema— y saber hasta qué punto existe una lucha entre ambas cosas.

Es, desde luego, la misma evidencia la que señala la dificultad. A cien años de su nacimiento, a setenta y cinco de sus primeros poemas y a veintisiete de su muerte, ¿cómo leerlo? El elemento poético como algo anterior al poema es una idea que nuestra época más bien rechaza. Es curioso: se trata de una herencia de la vanguardia, en la cual Prados militó y de la que en muchos casos fue más importante su teoría —lo poético— que su concreción. Si bien nuestra conciencia crítica sabe que todo puede ser poesía en el poema, sabe también que la acumulación de textos otorga una carga de contenido poético a ciertos objetos, experiencias, sensaciones y maneras de decir, y es en esta acumulación donde el sentido de la poesía de Prados se ejerce, a pesar de que —después— busca liberarse. La lectura está condicionada por su estilo —por esto entendemos un uso del verso que está por encima del período histórico y la teoría que lo sustenta— y se debe proponer una lectura lo más abierta posible.

Es frecuente, por ejemplo, el señalar que en sus libros hay repeticiones, incluso simples variantes, una reiteración que es rectificación de lo escrito, como si lo que leyéramos fuera no el texto terminado sino el *work in progress*. En efecto, creo que se trata de eso, pero transformado en una estrategia, se propone al lector un dispositivo articulado alrededor del concepto de autor. Éste no es una marca de fábrica o una rúbrica, sino una secuencia, un lapso en el

que el poema ocurre. Algo similar sucede con Juan Ramón Jiménez, cuyos continuos proyectos de organización de su poesía deben verse como dispositivos de lectura.

Si la obra es por definición mayor a la suma de sus partes, nunca es más cierto que en un poeta como Prados, donde se articula sola sin que al escritor le interese mucho, ya que le importa más el hecho concreto —el poema— y propone toda lectura como reordenación. Es la parte la que da sentido a un hipotético todo. Algo similar sucede con escritores muy distintos: Carlos Pellicer en México o Jorge Luis Borges en Argentina. Es necesario ese reordenamiento personal para encontrar el poema. Por eso es tan necesaria e importante su presentación editorial.

## *II. El poema como acto vital*

Si Prados es el más 27 de todos los poetas del 27 se debe a que en él el poema se liga de manera más directa a la experiencia vivida. Es curioso que la expresión «poesía de la experiencia» se aplique, creo que de manera más bien demagógica y propagandista, a una generación treinta años posterior, que hizo pasar la experiencia común por experiencia personal.

Los escritores del 27, en cambio, no necesitaron echar por delante la experiencia para encarnarla en el poema. Sus textos autobiográficos muestran hasta qué punto la experiencia en ellos no se compartimentó en categorías inmóviles —amor, política, intelecto, soledad— sino que fue un todo orgánico. Las autobiografías de varios de ellos, pero en especial *Vida en claro* de Moreno Villa, dan fe de la vinculación tan importante entre vida y escritura. De hecho la escisión ni siquiera se plantea.

No vale la pena ahondar en los desencuentros que tuvo con sus compañeros de generación; como era frecuente entre ellos, fue la amistad y el conocimiento de Federico García Lorca, catalizador del grupo en aquellos años, un elemento decisivo en su vocación como escritor, y también de la misma manera fue influido por el surrealismo y los movimientos de vanguardia de la época. Con el advenimiento de la República y después el estallido de la guerra

civil Prados hizo de esa vocación instrumento de militancia política y compromiso social. Hay que agregar a este esbozo el hecho de trabajar —y de una manera notable— como tipógrafo e impresor, otra manera de estar cerca de las cosas, de la materialidad del texto transformado en planchas de plomo y rumor de máquinas. Se sabe de la importancia que tuvo su trabajo como tipógrafo en el destino de la generación.

### *III. Después el exilio en México*

El carácter de poeta solitario no sería del todo anómalo si no fuera porque la generación del 27 funcionó en muchas ocasiones en grupo y su convivencia amistosa resultó muy importante. Prados casi siempre miró Madrid desde lejos, y lo mismo ocurriría en México, donde su distancia fue, más que geográfica, anímica. Sin embargo sus pocos textos publicados en aquellos años lo sitúan ya en esa condición de esencialidad de la que se habló antes, y su renuncia al protagonismo fue también una elección poética.

Se ha mencionado mucho con relación a Prados la lectura de la poesía de San Juan de la Cruz, cosa en efecto importante, en busca de esa transparencia tan lejana de los homenajes a los poetas barrocos, pero es evidente que el «regreso» a Góngora no fue una caída en la oscuridad sino el reconocimiento de una intensa aunque diferente claridad. Prados siempre quiso volver a esa situación de gracia que escritores como Fray Luis de León, Manrique o San Juan representaban para el español, y en la búsqueda de la transparencia perdió justamente el peso de la forma. Su poesía es, ya se dijo, volátil, algo etérea, musicalidad en fuga. Sus diferentes épocas —y no sólo la religiosa— estuvieron teñidas de esa búsqueda de la ascensión espiritual, apuntando siempre hacia lo alto, en persecución de una santidad de la palabra en su extrema precisión. Por eso es menos estridente y desgarrado que otros escritores del 27, y resulta aleccionador comparar dos libros cercanos y paralelos, como *Donde habite el olvido* de Luis Cernuda y *Memoria del olvido* de Prados.

Hay un elemento de aceptación, incluso de resignación, en su escritura, en la que el dolor encuentra expresión alejado del grito

y de la desgarradura, y cuya intensidad sólo puede ser literaria. Esto quiere decir: surgida de la experiencia pero ya desprendida de ella. Es lo que provoca que su «búsqueda interior» sea una barrera de protección contra la vida misma. Prados es el poeta exiliado en el sentido más radical, ya que mientras poetas altisonantes como León Felipe y, a su manera, Pedro Garfias vivieron activamente el exilio como una manera de arraigarse, otros como Cernuda, Altolaguirre y, sobre todo Prados, vivieron la inacción como manera de no arraigarse.

Hay un sentido en el que Prados se exilió de la vida misma después de su exilio en México, y no hablo de su acontecer vital, su función magisterial, su labor como editor, su paternidad adoptiva, incluso sus epistolarios: fue la poesía la que quedó en otro lugar, un lugar que a él le parecía el adecuado para la poesía, el único en el que podía, después de lo ocurrido, sobrevivir. Si en los relatos de los que lo conocieron el alcoholismo de Garfias resulta doloroso, no lo es menos la reserva (sobriedad contrapuesta a ebriedad) de Prados.

Esa reserva no es una simple —si puede ser simple— torre de marfil, ya que él siguió en contacto con el mundo, y también su poesía; es el sentido de la poesía lo que no lo estuvo, y parece hablarnos desde otro lado, desde la derrota, o —como señala José Ángel Valente— desde esa *vacío genitor*, esa vacuidad de la que nace un nuevo decir.

En ese sitio privilegiado, más por esencia que por elección, la poesía no puede más que decirse a sí misma en su desfasamiento de lo que dice. Por eso la obra como una variante de una única e inalcanzable cuarteta. A la pureza que Prados buscaba desde los años veinte el exilio le dio razón de ser, razón sin discusión, es decir sinrazón, y justificó su panteísmo ingente y su sensualidad espiritual. Esto último queda muy de manifiesto en su continua incomodidad con el cuerpo como depositario de la poesía: su cuerpo —no podría ser de otra manera—, pero también el cuerpo en general.

Antes de detenernos un poco en ese desasosiego físico hay que señalar que Prados aspiraba, y se nota en su búsqueda de una musicalidad nominativa y sincopada —donde la palabra tiene un peso

enorme, más que el verso en que se encuentra—, a una poesía tocada por la gracia, angelical, en donde la música fuera la línea determinante de la diferencia entre lo humano, presente, sí, y lo poético como tal. La preeminencia de una figura como César Vallejo en la poesía española de posguerra sin duda hizo que Prados fuera poco leído en la época, ya que representa el lado antitético. Si se han dejado atrás tantos condicionantes morales, más prejuicios que exigencias éticas, y se puede volver a poetas como Jiménez y el propio Prados de manera más libre, Prados volverá a encontrar su tradición. Es ese contenido de gracia lo que lo aproxima a María Zambrano.

La obra de Prados es, a pesar de su estatuto plenamente lírico, la más cercana a la filosofía, ya que el corpus de poemas declara una actitud, una postura casi, previa a la existencia misma del poema y el poeta, en la que se piensa poéticamente, se piensa desde la poesía. No es extraño entonces que María Zambrano, quien escribió extraordinarias páginas sobre la relación entre ambas maneras de la escritura, lo hiciera en sus más brillantes momentos sobre los poemas de Prados. Es importante aclarar que Prados no filosofaba en el poema, como lo hicieron en su momento y con tino Machado o Bergamín, sino que pensaba en verso. Pensaba, en su dinámica, distinto del filósofo, tenía otro ritmo y otro horizonte. Esta actitud precede al poema —a su escritura— y me parece evidente: lo muestra a cabalidad la unidad entre los textos de los años veinte y los escritos antes de su muerte, cincuenta años después. Prados nunca puso en duda lo que para él significaba la poesía; las aventuras vanguardistas, la muerte del padre —primero— y la madre —ya en el exilio—, el trabajo como tipógrafo o la enfermedad, sobre todo la soledad, nada conmovió o le hizo desconfiar de la poesía como palabra en estado de gracia. Eso lo alejó en vida y lo aleja todavía ahora de la lectura movediza de la circunstancia. Todo su mundo se le desmoronó menos la poesía, la pregunta de Hölderlin —¿Para qué poetas en tiempos de miseria?— ni le pasó por la cabeza.

Desde esa autoafirmación que no sin recelo califico de dogmática Prados vio con desconfianza los bandazos de algunos amigos cuya poesía admiraba, los virajes en su obra propia se le debieron

aparecer siempre como circunstanciales y superficiales. Pudo admirar líricas distintas y distantes de la suya —como la de Cernuda, por ejemplo— pero no cambió de idea respecto a lo que el poema debía ser. Ese deber ser fue siempre un horizonte, nunca una realidad en su obra, trabajo en búsqueda permanente, pero no progreso o desarrollo sino acumulación.

Así las paradojas de la poesía: Prados, ese poeta «solo y solitario», aislado en su alto concepto de la poesía, fue sin embargo un escritor que siempre vivió de cara a los otros, mirándolos, pensándolos, y buscando la palabra que los cifrara. Si María Zambrano tuvo tan presente al poeta en su escritura fue en buena medida gracias a que también ella buscó en su ramo —la filosofía— esa palabra tocada por la gracia y más de un sentido más allá del argumento, con algo de magia originaria, de «palabra de la tribu».

Por eso el poema tiende en Prados a la palabra, no a la frase, y cuando hay un contenido narrativo éste es muy importante, subraya su sentido de búsqueda. Esa soledad que el poeta se construye es, como en Hölderlin, una torre no de marfil sino de sentido; la palabra no sólo recibe su significado, aquel que deriva a la vez de su definición en el diccionario y de su uso en una circunstancia específica: tiene antes que tener un sentido, un contenido y un uso no definible, único, irrepetible, epifánico.

La repetición de una palabra, recurso frecuente en Prados, es siempre una «corrección del encuadre» (para usar una expresión cinematográfica que le conviene): ilustra la adquisición de ese contenido en el nivel del sentido, mientras que en el nivel de la significación permanece igual. No se trata de una esquemática teoría de la interpretación sino de un substrato originario del gesto poético. No descubro el hilo negro al decir que para él escribir es algo muy serio, incluso solemne, y que a pesar de estar dotado para el humor, fue menos proclive a él que otros compañeros de su generación. Se trata de un lenguaje en el umbral del conjuro mágico, teñido de esa revelación de un contenido que si bien pertenece a un más allá (incluso en sentido religioso) sólo ocurre en el más acá del poema. Por eso María Zambrano veía un alma paralela en Prados.

Antes mencioné brevemente algo sobre lo que quisiera volver y en lo que también existe un paralelismo con la obra de la autora de *Poesía y mística*. Todos —y en ese todos incluyo al propio autor— los que han antologado la obra de Prados han sentido cierta incomodidad al hacerlo; les es difícil encontrar lo canónicamente representativo de una obra precisamente porque su sentido está repartido a lo largo de todos los poemas, cuya ventaja es que cada uno de ellos compone su propio Prados, y el corpus textual se ordena de múltiples maneras sin invalidarse unas a otras ni agotar su posibilidad de reordenación. Se trata de una consecuencia directa de la poética del autor, de ese gesto. Es, por ejemplo, el caso de la propuesta tan libre y sugerente de Tomás Segovia, que parte de un gusto totalmente afectivo, y me refiero a los afectos del lector en su circunstancia, más allá, incluso si se apoya en ella, del conocimiento de la persona.

El lector de Prados, que —como se dijo— no es tan abundante como todos quisiéramos, lo será más profundamente en cuanto se despoje de su exigencia académica, sea de índole histórica o interpretativa, y vuelva esa lectura una interrogación sobre sí mismo. Era esa sin duda la intención de Prados, la forma de mirar hacia y estar con los otros. Me parece que eso es algo que se traduce en los testimonios que hay de los poetas más jóvenes que lo vieron como amigo y maestro (sin entrar en contradicción en los términos) en el México de los años cincuenta. Me refiero, además de Segovia, a Ramón Xirau, José Luis Durán, Luis Rius y José de la Colina. El retrato que hacen de él es el de un poeta muy alejado de la teorización y totalmente inmerso en la práctica, así sea ésta retraída y en silencio.

No es difícil ver que este sentido vital de la escritura entra en contradicción con algunas de las cosas dichas al principio, pero esa contradicción es sólo aparente, y se debe a que si Prados se sentía incómodo con el cuerpo como realidad material, también siente lo mismo con el cuerpo del lenguaje. Hay una distancia inherente entre la palabra y el mundo —al sediento no le calma la sed la palabra *agua*— que el poema busca cerrar al mínimo. Diría, incluso, que es con el cuerpo lingüístico y no con el físico con el que Prados siente más incomodidad y en cuyo desasosiego muestra su talento. Se tiene la sensación de que Prados siempre quiere llegar un poco

más allá en su apropiación del lenguaje como vehículo poético (es aquí donde se reencuentra con Vallejo) y que le pesa una incapacidad congénita de la palabra.

Si se busca explicar por qué Prados no acabó de sincronizar con el medio poético mexicano en su largo exilio creo que hay que indagar en ese sentido. Le quedaba lejos el ambiente cultural, inmerso en polémicas muchas veces bizantinas, parecidas a las que había dejado atrás, más bien provincianas y plagadas de rencores. Los poetas con quienes podía entenderse —Villaurrutia, Paz, Chumacero— no compartían el sentido del gesto poético, insatisfecho en su sentido más íntimo. Fueron poetas más jóvenes —como los amigos/alumnos ya mencionados— los que sí entendieron el planteamiento, y supieron —además— relacionarlo con el de Luis Cernuda, también condenado al aislamiento.

Para documentar esto vale la pena detenerse en lo que representó la antología *Laurel*: sabemos por Octavio Paz que Prados casi no intervino y que su participación se redujo a su propia selección. Es lógico, ya antes Prados mostró su incomodidad con antologías de su generación en España, y también le molestaba tener que elegir, pero esto no es —como sabe cualquiera que haya tenido la experiencia de antologar a sus contemporáneos— sólo la circunstancia trivial propia del asunto, sino la imposibilidad de ponerse en la piel de otro, asumir las bondades y los defectos del gesto del otro. No hay que olvidar que Prados fue el escritor menos dado al ejercicio crítico entre los del 27.

### *IV. La vinculación de Emilio Prados con la literatura mexicana*

No sería una contradicción el señalar que Prados fue muy importante para el medio literario mexicano pero que su influencia ha sido más bien poca. En esta aparente paradoja se vuelve a inscribir la dicotomía entre presencia —persona— e influencia —historia literaria— tan presente en las notas anteriores. En efecto, si el exilio tiende a ser endogámico, lo es más si es político, masivo y con esperanzas de retorno, como lo fue el español republicano a México.

Prados se enconchó en sí mismo, y los pocos intentos que hizo por romper ese aislamiento fueron en el mismo círculo del refugio —primero la editorial Séneca, después el Instituto Luis Vives— y su interés como lector se centró en la obra de sus amigos, los que se quedaron en España —Dámaso Alonso, Aleixandre, Fernández-Canivell— y los que vinieron a México —Altolaguirre, Cernuda—, y en esos hijos del exilio, que llegaron niños o adolescentes a México, y que aquí descubrieron su vocación de escritores —los ya mencionados Ramón Xirau, Tomás Segovia, Luis Rius—, pero poco se ocupó de otros poetas mexicanos y latinoamericanos de su edad o mayores.

Como se sabe por el testimonio de Octavio Paz, su participación en *Laurel* —el intento más serio en la época de crear un mapa del país verbal común— se limitó a seleccionar sus poemas. Prados, además, escribía una poesía menos familiar a los poetas mexicanos del momento, en especial los Contemporáneos y Paz, que la encontraban un tanto envejecida. Pero si su influencia e incluso su actividad en el mundo literario de la época fue casi nula, su presencia en cambio fue muy importante como símbolo de lo que es un poeta.

En este terreno quisiera referir mi experiencia directa. Yo, perteneciente a lo que se ha llamado —en el colmo del afán clasificatorio— los nietos del exilio, no lo conocí personalmente, pero su nombre aparecía de vez en cuando en las conversaciones de mis padres, así que cuando a los trece o catorce años me encontré en la biblioteca del Instituto Luis Vives con sus libros, rápidamente me llamaron la atención y los leí y releí con entusiasmo. Los primeros poemas que publiqué, en un suplemento cultural que dirigía otro poeta exiliado, más joven, Juan Rejano, parecen pastiches de *Jardín cerrado*. Pero cuando se habla de estas lecturas con amigos, Prados era un desconocido, sólo lo habían leído otros nietos del exilio, como los poetas Francisco Segovia, Manuel Ulacia o Antonio Deltoro.

La lectura se enfrenta a dos reacciones complementarias: encontrar el poema concreto, el texto que cifra una experiencia y la transforma en la escritura, y también el aliento de esa escritura que no se detiene en ningún poema específico. La poesía como el reino de lo volátil, de la huida o escape de lo concreto, lo más lejano posi-

ble de la estatua o de la tumba. En esa dirección es muy importante el trabajo realizado sobre sus epistolarios. Hay poetas en los que, por esa condición de permanente fuga del sentido poético, sus cartas resultan parte esencial no sólo para la comprensión de su obra, sino como parte de ella, están en la correspondencia de cuerpo entero. Su biografía, que todos sus críticos intentamos en unas cuantas cuartillas, es en realidad una biografía de su escritura, de su acumular poemas. Recuerda en esto a la extraordinaria Emily Dickinson y su concepción del interlocutor.

Se insiste constantemente en calificar a Prados de poeta olvidado, y creo que no es ese el verdadero sentido de su aislamiento: no el olvido, sino el secreto. Ahora en su centenario es bastante evidente que no se le tiene en el olvido y que como secreto es un secreto a voces, una elección no impuesta. Sería absurdo pensar que su destino es el de un poeta de multitudes, de hecho ningún verdadero poeta lo es porque su dicción individualiza cualquier experiencia, por más gregaria que esta sea, y lo hace al reafirmar el sentido de comunión —de colectividad— que requiere el poema no sólo para ser entendido sino para escribirse.

# LOS PASOS PERDIDOS: EMILIO PRADOS SALE AL EXILIO

JAMES VALENDER

En noviembre de 1959, en una carta enviada a José Sanchis-Banús, Emilio Prados hizo una curiosa alusión a la experiencia vivida cuando, al final de la guerra, abandonó Barcelona, y como miles de otros republicanos, se dirigió hacia la frontera francesa. Esta breve evocación fue provocada por la mención de un libro de poemas suyos, escritos mucho antes de la guerra, en que él creía ver una trágica premonición de esos terrible días de finales de enero de 1939. «En [este libro] había poemas que realmente el recordarlos me pone los pelos de punta», le escribió a su amigo en París. «En él puedo decir —y tú sé que me crees— que describía, no tanto lo que después fue la salida de Málaga, sino la salida de España. Cuando detrás de mí escuchaba las explosiones y veía los puentes rotos y la gente "enloquecida y derramada, como rebaño sin pastor, huyendo" (¿tú sabes que fui *¡artillero!* de costas y vías férreas y soporté las explosiones más duras de la historia de nuestra guerra, allá en Vilajuiga hasta la frontera, que crucé en un tren cargado de trilita?) Pues bien, lo que más me aterró entonces era ver la premonición, casi al detalle de aquel librito.»[1]

¿Cuándo habrá realizado Prados esa labor de artillero? ¿Ya en los últimos días de la guerra? ¿Ya de camino a la frontera? ¿Y habrá sido esa responsabilidad suya de defender las vías férreas la que explicaría el sorprendente hecho de que cruzara la frontera subido

[1] De una carta de Emilio Prados a José Sanchis-Banús, sin fecha, pero probablemente enviada en noviembre de 1959. Véase *José Sanchis-Banús / Emilio Prados, Correspondencia (1957-1962)*, ed. de Juan Manuel Díaz de Gereñu, Valencia, Pre-Textos, 1995, pág. 238.

en un tren de trilita? A fin de cuentas, si recordamos que la trilita, según la Real Academia de la Lengua, es «un explosivo muy potente que se emplea en granadas de artillería, bombas de aviación y torpedos», un tren cargado de trilita no parece la forma más obvia de viajar, y menos aún en momentos como aquéllos en que las bombas de los aviones franquistas caían libremente desde el cielo. ¿O es que Prados se subió a ese tren simplemente para así no quitarle a otro la posibilidad de viajar en un modo de transporte, si no más cómodo, en todo caso menos peligroso? Sea como sea, es una pena que el poeta no haya abundado más sobre el tema, porque esta carta constituye, en efecto, uno de los escasos testimonios suyos con que contamos acerca de un capítulo tan decisivo en su vida como lo fue su obligada salida de España.

En las páginas que siguen quisiera echar un poco de luz sobre el tema. En primer lugar quisiera rescatar una breve crónica publicada por la poeta y escritora inglesa Nancy Cunard, quien, en los primeros días de la diáspora, coincidió con Prados en Port Vendres, un pequeño pueblo francés a unos veinte kilómetros de la frontera con España. La crónica no es muy larga, pero sí tiene el interés de recoger el testimonio del propio Prados al poco tiempo de haber salido éste de España; es decir, si en ella el poeta nos habla de sus últimas horas en España es sin la fragmentariedad y la confusión que caracterizan los vagos recuerdos que habría de formular en algunas de las cartas escritas hacia el final de su vida. Posteriormente, quisiera reflexionar brevemente sobre el asunto del pasaporte del poeta, para luego destacar el papel que habría desempeñado el embajador mexicano Narciso Bassols en asegurar el traslado de Prados desde Port Vendres hasta París.

## *I. Una crónica de Nancy Cunard*

Nancy Cunard nació en Inglaterra en 1896, hija de una familia muy próspera, dueña de la famosa compañía naviera Cunard. Aunque casi olvidada hoy en día, en los años veinte ella fue una de las figuras más llamativas y más escandalosas de la vida artística europea. Entre 1928 y 1931, y en su propia imprenta, The Hours

Press, cuidó la edición de una hermosa serie de libros que incluía textos de Louis Aragon, Samuel Beckett, Roy Campbell, Robert Graves y Ezra Pound. Sin embargo, durante la década de los treinta, y sobre todo tras la publicación en 1934 de su *Negro anthology*, se entregó cada vez más a la lucha internacional contra el fascismo, solidarizándose, primero, con la causa de una Etiopía recién invadida por las tropas de Mussolini, y poco después con la suerte del gobierno de la República Española en su guerra contra los militares insurrectos[2].

Su dedicación a la causa de la República Española fue especialmente intensa. Algunos tal vez recordarán *Authors take sides*, el panfleto publicado en Londres en 1937, en que, apoyada por José Bergamín, Pablo Neruda, Ramón J. Sender, Louis Aragon, W. H. Auden, Thomas Mann, Stephen Spender y Tristan Tzara (entre otros muchos), Cunard instaba a los intelectuales ingleses del momento a tomar partido abiertamente en el conflicto español. Menos recordada, pero de igual interés o más, fue *Les Poètes du Monde Défendent le Peuple Espagnol* (*Los poetas del mundo defienden al pueblo español*), una revista de poesía editada por Pablo Neruda y por ella en su pequeña imprenta en Francia, en los primeros meses de 1937[3].

En el mes de febrero de 1939, ahora como corresponsal de la prensa inglesa, Nancy Cunard acudió a la frontera entre España y Francia, desde donde presenció el éxodo masivo de las fuerzas republicanas y de sus simpatizantes. Y es en este momento cuando ella entra a formar parte de nuestra historia, porque fue en una de

[2] Para más datos, véase la biografía de Anne Chishom, *Nancy Cunard*, Londres, Sidgwick & Jackson, 1979.

[3] En los seis números de esta revista trilingüe, se dieron a conocer poemas (entre otros) de Tristan Tzara, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Langston Hughes, Rafael Alberti, Raúl González Tuñón, W. H. Auden y Nicolás Guillén, además de textos de los propios directores, Pablo Neruda y Nancy Cunard. También se anunció la próxima aparición de poemas de Manuel Altolaguirre, Miguel Hernández, León Felipe y Arturo Serrano Plaja. Sigo aquí la descripción minuciosa de la revista que ofrece Rafael Osuna en su espléndido libro *Pablo Neruda y Nancy Cunard. Les Poètes du Monde Défendent le Peuple Espagnol*, Madrid, Orígenes, 1987. Para los recuerdos del propio Neruda, véase su *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1979, págs. 176-180.

las crónicas que escribió entonces y que luego publicó en el periódico antifascista *New Times and Ethiopia News*, donde Emilio Prados hace una breve e inesperada aparición.

El tema principal de estas crónicas lo constituyeron los campos de concentración adonde fueron a parar los miles de republicanos apenas cruzada la frontera. «Esto es una pesadilla. Hay que verlo para creerlo», Cunard empezó su primer relato, enviado desde el campo de Argelès, en donde había encontrado a unos sesenta mil españoles internados en condiciones infrahumanas, sin comida, sin recursos sanitarios, sin siquiera un techo para resguardarse del frío y de la lluvia[4]. En una sola noche —explicaría una semana después—, unos diez hombres se habían muerto de hambre y de frío.

> Llevo veinte años viviendo aquí en Francia, pero ahora quiero abandonar el país para siempre; o al menos mientras las cosas sigan como están, porque seguramente van a seguir así. No creo que nadie en Inglaterra pueda darse cuenta de lo terrible que ha sido. Primero, la angustia de los refugiados que llegaban; luego el espectáculo atroz de los campos; finalmente, el abominable empeño de la policía y del gobierno francés en parar cualquier tentativa por mitigar el sufrimiento. Hasta aquellos españoles provistos de pasaportes diplomáticos en regla y dueños de algún dinero francés han sido arrestados y llevados a los campos.[5]

La crónica que nos interesa aquí es la que Nancy Cunard redactó el 16 de febrero. En este texto, que llevaba el llamativo título de «French government as Franco's agent», se refirió extensamente a la situación de los escritores y artistas, que, al igual que los demás republicanos españoles, habrían sido tratados «como criminales» por las autoridades francesas. Nada más en el campo de Saint Cyprien, explicó, «se ha podido comprobar mediante encuestas difundidas por altavoz que se encuentran internados ahí unos 500 escritores, artistas,

[4] Nancy Cunard, «Terrible Conditions at Perpignan. Refugees Die of Hunger and Cold, Shelterless on Sea-shore», *New Times and Ethiopia News*, Londres, 18 de febrero de 1939, pág. 1.
[5] Nancy Cunard, «Terrible Plight of Spanish Refugees», *New Times and Ethiopian News* Londres, 25 de febrero de 1939, pág. 1.

músicos y arquitectos, todos ellos —dice— sometidos a los insultos de los guardias». Y luego agrega: «Muertos de hambre, encarcelados por las bayonetas de los senegaleses, se ven obligados a dormir al aire libre, sin nada en el suelo, expuestos al gélido viento». Entre los que viven así, ella menciona haber visto a los siguientes:

> José Renau, Director de Bellas Artes; Vicente Salas Viu, ex director del periódico *El Sol*; Arturo Serrano Plaja, poeta; José Herrera Petere, hijo del General Herrera, famoso por sus experimentos estratosféricos; Rafael Dieste, dramaturgo, cuya esposa fue gravemente herida en uno de los últimos bombardeos de Figueras; [Ramón] Gaya, pintor, cuya esposa murió en los bombardeos de Figueras, y cuya hija quizás haya muerto ahí también; Juan Gil-Albert, poeta; Miguel Prieto, famoso por su teatro guiñol; [Antonio Rodríguez] Luna, pintor; Bernardo Clariana, poeta y periodista; Hortelano, pintor, enfermo de tuberculosis; García Lesmes, pintor de unos 60 años, acompañado de un famoso músico de unos 65 años; [Antonio] Sánchez Barbudo, de *Hora de España*, y casi todo el equipo de esa distinguida revista literaria; Manuel [Ángeles] Ortiz, pintor.[6]

De las numerosas personas mencionadas, Cunard dice conocer muy bien a cuatro; pero no las identifica. En todo caso, lo que busca resaltar en su crónica es más bien la suerte que ha tenido otro miembro del equipo de *Hora de España*, Emilio Prados, de no haber caído en una trampa tan infernal. Leo a continuación el texto completo de los párrafos en cuestión, también en versión española:

> Uno de los pocos poetas españoles que no se encuentran en un campo de concentración —explica Cunard—, y eso sólo por casualidad, es Emilio Prados. Fue secretario de *Hora de España*, revista que contó con la colaboración de todo escritor español importante así como también de muchas figuras

[6] Nancy Cunard, «French Government as Franco's Agent. Miseries of the Concentration Camps. Spanish Refugees Received as Criminals. Poets and Painters Starve behind Senagelese Bayonets. Ten Die at Argelès in a Single Night», *New Times and Ethiopia News* Londres, 25 de febrero de 1939, pág. 8.

literarias de otros países. Prados es un andaluz y ha pasado por la tragedia de Málaga; la invasión de España lo obligó a trasladarse de ahí a Valencia, y luego a Barcelona, donde lo conocí. Hoy me ha contado cómo llegó a Francia; hasta el último momento estuvo trabajando, revisando las pruebas de su revista, y sólo salió de Barcelona cuando los franquistas ya habían ocupado una parte de la ciudad. Su historia es la siguiente:

«De Mataró pasé a Figueras; ahí conseguí una visa justo antes de que el Consulado de Francia fuera bombardeado. Cuando alcancé el túnel entre Culera y Port Bou, ya estaba lleno de refugiados que huían. De repente unos aviones bajaron del cielo a ametrallar la carretera. Hubo un pánico general y eso explica por qué tantos coches fueron abandonados allí.

»Dentro del túnel se había estacionado un tren, lleno de mujeres y niños. El tren en que yo viajaba también se paró ahí. Ese túnel tiene más o menos un kilómetro de largo y estábamos en la más absoluta oscuridad.

»Algunos nos bajamos del tren y descubrimos, para horror nuestro, que estábamos pisando cuerpos mutilados. Permanecimos dos días en ese túnel, sin absolutamente nada que comer, y empapados por el agua que caía en gotas desde el techo.

»En Cerbère mostramos nuestros papeles. Al revisar mi pasaporte diplomático y el de mi amigo, la policía nos dijo: "Ya hemos visto muchos como ustedes". Y aunque legalmente teníamos el derecho a entrar al país, nos obligaron a quedarnos ahí, a dormir acostados entre los rieles. Nos dijeron que nos iban a mandar a un campo de concentración.

»Con el tiempo encontré un guardia más decente que los demás, que me dejó ir. Caminé por la costa hasta Banyuls. Ahí me presenté ante las autoridades y me dijeron que estaba en libertad.

»Ha sido la experiencia más atroz, salvo por una cosa: a lo largo de esas horas de sufrimiento existía un sentido de fraternidad absoluta entre todos nosotros».[7]

[7] Nancy Cunard, «French Government as Franco's Agent. The case of Emilio Prados, poet», *New Times and Ethiopia News*, London, 25 de febrero de 1939, pág. 8.

La crónica confirma algunos de los datos con que ya contábamos: nos reitera, por ejemplo, el hecho de que Prados estuvo trabajando en las oficinas de la revista *Hora de España* hasta el momento mismo de la entrada de las tropas franquistas en Barcelona, ocurrida ésta el día 24 de enero de 1939. Inéditos, en cambio, son muchos de los datos que nos proporciona sobre el viaje de Barcelona a la frontera, cuyo último trayecto (iniciado tal vez en Figueras) el poeta parece haber recorrido, en efecto, en tren (en la crónica no hay mención alguna del cargamento de trilita, pero no veo razón alguna para cuestionar lo que Prados señalaría al respecto en la carta ya citada a Sanchis-Banús). Puesto que el bombardeo de Vilajuiga (un pueblo a unos veinte kilómetros al norte de Figueras) no empezó sino hasta el 31 de enero, este detalle de su relato también nos ayuda a precisar un poco más las fechas en que Prados se habrá acercado a la frontera con Francia[8]. Sobre la pesadilla dantesca vivida en el túnel (dos días de auténtica muerte en vida), la gráfica evocación que nos ofrece el propio Prados no necesita de comentario alguno; aunque sí cabría insistir sobre la «fraternidad absoluta» que el poeta dice haber compartido durante ese trance. Paradójicamente, es en el momento de mayor desamparo y de más aguda angustia existencial cuando Prados se asoma a esa ilimitada comunión con el prójimo a la que aspira no sólo toda su poesía, sino toda su vida personal también.

### *II. El pasaporte del poeta*

De todos los datos nuevos que nos ofrece la crónica de Nancy Cunard, quisiera explorar uno, que tiene una importancia muy especial en esta historia, y es el del pasaporte del poeta. Nancy Cunard empieza su texto afirmando que es «sólo por casua-

[8] Sigo aquí la cronología que establece Josep Pernau en su *Diario de la caída de Cataluña*, Ediciones B, Barcelona, 1989, pág. 235. Según la misma fuente (pág. 253), los últimos trenes salieron de Figueras para la frontera el día 3 de febrero. Cabe agregar (puesto que algunos críticos se han sentido tentados a vincular el éxodo de Prados con el de Antonio Machado) que el autor de *Juan de Mairena* se encontraba en tierra francesa ya desde la noche del día 28 de enero.

lidad» que Prados no haya sido detenido en un campo de concentración. A mi juicio, cabe darle a este hecho una explicación más precisa, una explicación que tendría directamente que ver con el pasaporte diplomático de Prados, que le fue expedido en Barcelona por el Ministerio de Gobernación el 23 de enero de 1939, es decir, justo antes de que el Gobierno Republicano abandonara Barcelona[9]. Si bien es cierto que Prados tuvo suerte en llegar al Consulado de Francia en Figueras antes de que un bombardeo franquista destruyera el edificio, también es cierto que sin este documento difícilmente hubiera podido conseguir la visa que le hacía falta para poder circular libremente por Francia[10]. Por lo visto, el gobierno había expedido un buen numero de estos pasaportes diplomáticos, incluso a personas de confianza, como Prados, que en ningún momento habían trabajado como funcionarios del Ministerio de Estado; y de ahí la reacción de la policía francesa al revisar los papeles de Prados y de su compañero de viaje: «Ya hemos visto muchos como ustedes». Pero si bien, en un principio, ese pasaporte (aunque amparado por el visado francés) no parece haberle servido para nada al poeta, el hecho es que, a los dos días, sí habría influido, sin duda, para que el guardia «más decente que los demás» le haya dejado ir, como también para que las autoridades en Banyuls (el primer pueblo con que se encontró al internarse en tierra francesa), en lugar de encerrarlo en un campo de concentración, hayan respetado su libertad.

---

[9] Este documento forma parte del Archivo Emilio Prados que se conserva en Madrid en la Residencia de Estudiantes. Fue reproducido en facsímil por Francisco Chica en el catálogo de la exposición *Emilio Prados 1899-1962*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1999, pág. 40. Ahí se puede leer que el pasaporte le fue concedido a «Emilio Prados Such, funcionario de la Subsecretaría de Propaganda, para Europa, valedero por seis meses». Y luego se agrega: «Por tanto [el ministro de Estado] ordena en nombre del Gobierno de la República a las autoridades civiles y militares de España le dejen transitar libremente y espera que las de los países extranjeros adonde se dirija no le pongan impedimento alguno en su viaje, antes bien le den todo el favor y ayuda que necesitare por convenir así al bien del servicio nacional. / Dado en Barcelona a veintitrés de enero de mil novecientos treinta y nueve». Consta al pie del documento la firma ilegible del Secretario General.

[10] En su *Diario de la caída de Cataluña* (pág. 219), al escribir su crónica del día 28 de enero de 1939, Josep Pernau señala lo siguiente: «Auténticas avalanchas humanas acceden por carreteras y caminos ante la frontera francesa. *Oficialmente, el paso está cerrado para todo el que no disponga de un pasaporte, convenientemente visado*» (la cursiva es mía).

Según creo, se trata de un detalle de cierta importancia para entender la desesperación muy particular en que Prados parece haber caído al llegar a Banyuls. Me refiero al dramático episodio que el poeta habría de contar en otra carta a José Sanchis-Banús y que coincidió con la decisión suya de tirar al mar el manuscrito del libro que había empezado a escribir en Barcelona, en el último año de la guerra: su *Diario íntimo de un poeta en la guerra de España*. «Este libro —Prados recordaría— lo llevaba al cruzar la frontera. Ya cerca de Banyuls me sentí tan desesperado y cansado que, desde un acantilado muy cerca del pueblo lo tiré (sin el menor gesto romántico) al mar que deseaba yo que también me recibiera a mí. Pero, como ya le he dicho, no había romanticismo y sí muchas ganas de vivir, el mar se tragó el diario pero se evitó el malestar de hospedar mi cuerpo perseguido. Más tarde, ya en el pueblo (después de ayudar todo lo que pude a las autoridades francesas) me eché a descansar y me perdí... Desperté ido (quiero decir ausente). Y esta vez no eran "Ausencias" poéticas. O ¿quién sabe?»[11]

En efecto, resulta muy difícil, por no decir imposible, imaginar el estado en que Prados se habrá encontrado en ese momento y mucho menos adivinar las causas precisas de esta «ausencia» suya. La conciencia de que la guerra se había perdido, por no decir nada de las escenas de muerte y destrucción masivas que había presenciado al trasladarse de Barcelona a la frontera, habrían sido experiencias suficientemente angustiantes en sí para detonar la profunda crisis aludida en esta carta. Sin embargo, creo que habría que tomar muy en cuenta un tercer factor: el de su pasaporte diplomá-

[11] De una carta a José Sanchis-Banús, del 15 de octubre de 1959. En José Sanchis-Banús / Emilio Prados, *Correspondencia (1957-1962)*, cit., pág. 205. El manuscrito que el poeta llevaba consigo entonces, obviamente se perdió en el mar. Sin embargo, y por curioso que parezca, el poeta no abandonó aquí el proyecto. Según recordaría en esta misma carta a Sanchis-Banús, retomaría su *Diario íntimo* al llegar a París: «Allí continué algo del "Diario" y en la travesía [a Nueva York] hice algunas cosas también. Aquí [en México] acabé de una vez con él en "Canciones de despedida"». Por otra parte, estando ya en México, Prados reconstruiría de memoria algunos de los textos perdidos para luego incluirlos en la segunda sección, «Memoria de poesía (Pequeña selección de un Diario incompleto)», de *Memoria del olvido* (1940). Para más datos sobre este punto, véase la nota 55 de la edición de Juan Manuel Díaz de Gereñu de la citada correspondencia entre Sanchis-Banús y Prados (pág. 206).

tico. Los dos días vividos en el túnel habían sido, sin duda alguna, terribles; pero, por lo menos, el poeta los había vivido, según dice, en «fraternidad absoluta» con sus prójimos. En cambio, al salir del túnel y recuperar su libertad, había vuelto a recuperar los privilegios y prerrogativas que el Gobierno Republicano había concedido a los intelectuales y a los artistas a lo largo de la guerra. Es decir, al llegar a Banyuls, si no antes, Prados se habría dado cuenta de que su incorporación oficial a la causa de la República habría traído, paradójicamente, su alejamiento de ese mismo pueblo que la República decía defender. Se habrá visto obligado a reconocer que, como poeta, y quisiéralo o no, pertenecía a una clase de privilegiados: la de los intelectuales. Y de ahí, tal vez, su decisión de tirar su *Diario íntimo* al mar. A fin de cuentas (se habrá preguntado): ¿cuántas vidas anónimas se habrán sacrificado para que él pudiera cultivar dicha intimidad?

En apoyo de esta interpretación, que algunos tal vez podrían considerar un poco extravagante, quisiera citar el testimonio de un gran amigo de Prados, Manuel Altolaguirre, quien cruzó la frontera con Francia más o menos por las mismas fechas, provisto también de un pasaporte diplomático. A juzgar por lo que Altolaguirre relata en sus memorias, los privilegios que este documento le confirió le resultaron a tal grado insoportables que terminó por internarse él mismo en un campo de concentración, donde, delante de los otros internados del campo, destruyó todos sus papeles. Este episodio lo cuenta Altolaguirre en *El caballo griego*, pero lo vuelve a evocar con todavía mayor fuerza en las páginas de *El espacio interior*, una obra de teatro inconclusa que empezó a escribir a principios de los años cincuenta y en el que el protagonista, llamado Autor, es una clara proyección del propio Altolaguirre:

> AUTOR: Me dicen los soldados que todos ustedes están prisioneros en este teatro...[12] que nadie puede salir de aquí hasta Dios sabe cuándo... Dígame, señor, ¿en qué puedo ayudarles?

[12] Para facilitar la puesta en escena de su obra, Altolaguirre hizo que los refugiados españoles estuvieran encerrados en un teatro.

AUTOR: Aquí cada uno se ayuda a sí mismo.

AUTOR: Es que yo puedo entrar y salir cuando quiera. Tal vez pudiera prestar algún servicio importante. Compañeros: Soy refugiado como cada uno de vosotros.

MUJER: Si puedes entrar y salir ya no eres como nosotros... Llevamos tres días y tres noches sin podernos comunicar con el exterior.

HOMBRE: ¿Eres de los dirigentes? No queremos nada contigo. El Gobierno nos ha abandonado. No queremos nada con gentes del Gobierno.

AUTOR: No soy dirigente ni soy del Gobierno; soy un escritor revolucionario.

MUJER: Peor que peor. Por tu maldita literatura nos vemos como nos vemos.

HOMBRE: Eres responsable de lo que estamos sufriendo y encima tienes pasaporte para entrar y salir cuando te da la gana.

MUJER: ¿Y tu familia? ¿Dónde está tu familia?

AUTOR: Espero que esté camino de París o de Inglaterra.

MUJER: Yo no sé dónde está mi hijo. Ni lo sabré nunca. ¿Lo oyes? No lo sabré nunca.

AUTOR: No se desespere. Si me da usted sus datos, tal vez con la Cruz Roja... pudiera ayudarle.

HOMBRE: Yo vi morir a mi mujer en un bombardeo, durante la evacuación, y ninguna Cruz Roja podrá devolvérmela. No sé cómo no te da vergüenza llegar a nosotros con ese aire de superioridad...

OTRA MUJER: Es de los dirigentes del partido. Es un enchufado.

ANCIANO: Por eso tiene pasaporte especial y entra y sale cuando quiere.

OTRO HOMBRE: O a lo mejor es un espía. Lárguese.

AUTOR: Si no quieren nada de mí me iré... pero conste que me he ofrecido con la mejor voluntad...

MUJER: Más valiera que hubiera luchado en el frente. Ni siquiera usa uniforme estando en edad militar.

ANCIANO: Se le nota en la cara... Es un traidor.

AUTOR: Nunca he traicionado a nadie... (*Sacando su documentación*) Si de una manera fortuita he conseguido este pasaporte, si esto me hace merecedor de tanto desprecio... nada me importa mi documentación, para nada la quiero. (*Rompe su pasaporte, cuyos pedazos hace volar por el aire.*) Ya no podré salir de aquí sino con todos vosotros. Ya soy uno de tantos.[13]

«Uno de tantos»: ésa era también, más que la aspiración de Emilio Prados, la condición *sine qua non* tanto de su existencia como de su escritura. Una condición que, de ahora en adelante, haría respetar, rehusando a vincularse, sea en su vida o en su obra, con ninguna causa oficial. Como escribiría en el mes de marzo, tras su traslado a París: «yo ya no quiero, en mi vida, volver a ocuparme de otra cosa más que de aquello que vaya unido a las exigencias humanas de mi poesía»[14].

### *III. Narciso Bassols y el traslado a París*

Desde Banyuls, Prados llegó caminando a Port Vendres, donde se encontró con Nancy Cunard, dedicada como él a hacer lo que se podía por los republicanos internados en los campos franceses[15].

---

[13] Manuel Altolaguirre, *El espacio interior*, recogido en sus *Obras completas* II, ed. de James Valender, Madrid, Istmo, 1989, págs. 262-264.

[14] Fragmento de una carta de Prados a su familia, fechada el 15 de marzo de 1939. Apud Patricio Hernández, *Emilio Prados: la memoria del olvido*, vol. II, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1988, pág. 346.

[15] Según Patricio Hernández (*op. cit.* vol. I, págs. 48-49), Prados llegó a Port Vendres «sin documentación, con tan sólo una Biblia y la *Antología* de Diego de 1932». Puesto que, como ya se he ha dicho, el pasaporte diplomático de Prados se conserva entre sus papeles personales, cabe poner en duda la validez de esta afirmación (al menos en lo que respecta a la documentación del poeta). Pero, con todo, la situación resulta bastante confusa, sobre todo cuando se toma en cuenta los datos que ofrece otro de los papeles incluidos en la exposición *Emilio Prados, 1899-1962*: su «Application for a Non-Immigrant Visa» del American Foreign Service, solicitud fechada en París, el 4 de mayo de 1939. Ahí Prados declara ser «bearer of passport N 1280 issued on Feb. 20th 1939 by Spanish Consulate at Port Vendres, valid until Feb. 19th 1941». Puesto que Prados ni perdió su pasaporte diplomático («valedero por seis meses»), ni se deshizo de él, cabe concluir que decidió tramitar un segundo pasaporte «normal» en Port Vendres, tal vez para así dejar de circular con los privilegios que antes, involuntariamente, disfrutara.

Ya había terminado esta primera etapa de su vida errabunda en Francia. Al poco tiempo, como habría de explicar en una carta dirigida a su madre en marzo de 1940, sería trasladado rápida y milagrosamente de Port Vendres a París: «Cuando crucé la frontera me buscaron a mí y a don Antonio Machado con todo interés, hasta el mismo Ministro de la Gobernación francés. 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... Y aquí estoy. Cuando todo era tan difícil en Francia, fueron a recogerme en un automóvil. Me llevaron a París y allí viví en la Residencia del Embajador de México, que me costeaba todo»[16].

La alusión a la urgencia con que las autoridades francesas lo habían buscado se antoja un poco exagerada; a fin de cuentas, a pesar de la distribución masiva de que gozó el *Romancero general de la guerra de España*, Prados estaba muy lejos de tener el prestigio internacional con que ya para entonces contaba don Antonio Machado. ¿Se trataría simplemente de una exageración destinada a tranquilizar a la madre del poeta? Lo curioso es que hay datos que indicarían que las autoridades francesas, en efecto, sí lo estuvieron buscando con especial empeño. Como prueba de ello acudo de nuevo a las páginas de la obra teatral inconclusa de Altolaguirre, *El espacio interior*. En una escena ligeramente posterior a la que acabo de citar, El Autor es presentado ante un tribunal. En realidad, se trata de un panel de psiquiatras, preocupados por la salud mental del autor de *Las islas invitadas*, quien, en un angustiado esfuerzo por hacerse «uno de tantos», acaba de desnudarse ante los demás internados del campo. Es tal su desquiciamiento, sin embargo, que El Autor confunde los médicos con una especie de tribunal de la Santa Inquisición. Y es en este momento cuando el nombre de Emilio Prados surge de repente:

[16] De una carta de Emilio Prados, sin fecha, pero probablemente escrita en marzo de 1940.

*El* AUTOR *ocupa su lugar delante de los examinadores*

JURADO I: Vamos a ver. Vamos a ver. ¿Qué es lo que le pasa? ¿Es usted un exhibicionista, o qué? (*El* AUTOR *no contesta.*) Bueno, ¿a qué viene eso de desnudarse ante tantas señoras? Y corre usted el peligro de pescar una pulmonía.

JURADO II: (*Levantándose*) Pero si yo le conozco mucho... ¿No me recuerda, querido poeta? No le reconocí de pronto, porque para mí un amigo desnudo es un enmascarado. Caramba... Caramba... ¿Quién nos iba a decir que le encontraría en estas circunstancias...? Míreme. ¿No sabe quién soy? (EL AUTOR *no contesta*) ¿No se acuerda de sus amigos...? ¿Ni siquiera de su amigo Emilio, a quien estamos buscando...? Usted debe saber dónde está... (*El* AUTOR *guarda silencio. Los jurados se miran entre sí y cambian miradas y señas expresivas que indican que están de acuerdo en que el* AUTOR *está loco. El* AUTOR *sorprende estos gestos y parece acobardado.*)

JURADO II: Díganos dónde está su amigo Emilio... Vamos, dígalo... Venga... acérquese al fuego...

AUTOR: (*Desafiante*) No le tengo miedo al fuego. No diré nada. No le tengo miedo al fuego. (*Con violencia se deshace de sus guardianes y se dirige al brasero, haciendo el gesto de apoderarse de un carbón ardiendo. Los senagaleses lo impiden. El* JURADO I *toca un timbre y aparecen dos enfermeros con una camisa de fuerza. El autor se defiende gritando.*) No delataré a mis amigos. Aunque me torturen no delataré a ningún inocente. Déjenme que me apodere del fuego con mis manos. Prefiero quemarme a decir nada. Verdugos. Asesinos.[17]

Aun cuando hubiera querido, es muy poco probable que Altolaguirre hubiera podido informarles a las autoridades francesas del paradero de su amigo Prados, ya que los dos poetas parecen haber tomado rutas distintas desde lugares también diferentes, en el

[17] Manuel Altolaguirre, *El espacio interior*, cit., págs. 268-269.

momento de la desbandada[18]. Nancy Cunard, en cambio, sí podría haberlo hecho, ya que a localizar y a rescatar a amigos y a conocidos era precisamente a lo que se dedicaba en Port Vendres, cuando no estaba escribiendo sus crónicas. Sea como sea, no deja de sorprender descubrir que las autoridades, en efecto, sí estuvieron buscando a Prados con ahínco. ¿A qué se debió tanto interés en su persona? ¿Prados realmente había llegado a representar un valor tan destacado para el gobierno francés, o al menos para los intelectuales franceses que estaban presionando a su gobierno a intervenir a favor de sus colegas españoles?

Hasta no contar con más datos al respecto, resulta imposible resolver este enigma. Sin embargo, creo que cuando se sepa toda la verdad de esta historia, ocupará en ella un papel de indudable relieve el encargado de la Legación Mexicana en París, Narciso Bassols. En todo caso, no deja de ser significativo el hecho de que al llegar a París, Prados haya ido a parar directamente a la residencia de Bassols y no a la casa de uno de los intelectuales franceses solidarizados con la suerte de los escritores exiliados de España. (La familia Altolaguirre, se recordará, fue acogida por el poeta Paul Éluard; la propia Nancy Cunard recogería en su casa parisina a Rafael Alberti y María Teresa León.) Es decir, no me sorprendería descubrir que fuera Bassols no sólo el anfitrión de Prados en París, sino también el responsable de presionar a las autoridades francesas a buscarlo por los campos del sur de Francia.

[18] Como el propio Altolaguirre habría de recordar en 1940, en el momento en que le alcanzó el avance de las tropas franquistas, se encontraba trabajando sobre una antología de la *Poesía* de Prados: «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». Véase Manuel Altolaguirre, «Vida y poesía: cuatro poetas íntimos», *Obras completas* I, ed. de James Valender, Madrid, Istmo, 1986, pág. 232. Aunque aquí da a entender que la edición la estaba haciendo en Barcelona, por muchas otras fuentes sabemos que en realidad la estaba realizando en el monasterio de Montserrat. Y es de aquí desde donde habría iniciado su huida hacia la frontera. En cuanto al manuscrito que Altolaguirre pensaba editar, Prados recordaría que reunía una amplia muestra de casi todo lo que había escrito hasta esa fecha, incluyendo algunos poemas de su primera época, «anteriores a *Tiempo*». Apud Sanchis-Banús / Prados, *Correspondencia (1957-1962)*, cit., pág. 241. Estos últimos seguramente figuraban entre los materiales inéditos que Bernabé Fernández-Canivell había logrado rescatar de la casa del poeta en Málaga y le había llevado a Barcelona en 1938.

Tal y como reconoció en las cartas que escribió por estas fechas, Prados fue acogido con enorme generosidad por el ministro mexicano en París. «Hombre de los que se encuentran muy pocos en bondad y en inteligencia», escribió Prados, con evidente admiración y gratitud[19]. La amistad entre los dos posiblemente remontaba al año 1937, cuando Bassols, tras su renuncia como embajador en Londres y como representante de su país ante la Sociedad de Naciones en Ginebra, decidió entregarse por completo a la causa de la República Española, dedicándose a recorrer los frentes de batalla, a asesorar a los líderes republicanos y (como buen socialista que era) a promover la solidaridad internacional entre los obreros y campesinos de España y los de México. «Los trabajadores de México no deben olvidarlo», declaró en mayo de 1937, en un artículo escrito para la prensa mexicana; «el sentido que tiene la lucha española, lo que le da importancia mundial, es precisamente eso: que se trata de conquistar el poder para los trabajadores españoles. Fuera de esa finalidad, nada vale la pena»[20].

Todo parece indicar que la persona que presentó a Bassols al malagueño fue un amigo común, el tabasqueño Andrés Iduarte. Arraigado en España desde 1933, Iduarte había acompañado a Bassols durante una extensa gira que éste había realizado en 1935 por las distintas provincias españolas; experiencia que sirvió para fraguar una firmísima amistad política y personal entre los dos. Más interesante aún, al estallar la guerra civil, Iduarte se encontró por casualidad en Málaga, adonde se había trasladado para impartir unas conferencias sobre «La revolución mexicana y la revolución española». Atrapado por las circunstancias, terminó viviendo la revolución española muy de cerca, compartiendo esos dramáticos días

[19] De una carta sin fecha escrita a su familia; probablemente data de febrero de 1939. Apud Patricio Hernández, *op. cit.*, vol. II, pág. 345.

[20] Narciso Bassols, «¿Adónde va el proletariado español?», *Futuro*, México D. F., mayo de 1937; recogido en Narciso Bassols, *Obras*, introducción de Jesús Silva Herzog, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1964, pág. 404. Para más datos sobre esta campaña de Bassols, véase el estudio de Georgina Naufal Tuena, «Narciso Bassols, en la trinchera pública. Su lucha a favor de la España republicana y en contra del fascismo», en VV. AA., *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, México D. F., Residencia de Estudiantes / El Colegio de México, 1999, págs. 383-417.

con Emilio Prados, Juan Rejano, Adolfo Sánchez Vázquez y Bernabé Fernández-Canivell. Iduarte volvería a coincidir con Prados tanto en Madrid, como, después, en Valencia y Barcelona; y dados estos antecedentes, repito, todo indicaría que fuera Iduarte quien en algún momento le presentara a Bassols con Prados[21].

Aunque Bassols tenía una cultura vastísima y una curiosidad intelectual ilimitada (habiendo tenido bajo su mando, alguna vez, a poetas mexicanos como José Gorostiza, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo), tal vez lo que haya servido para acercar a los dos hombres —el ex ministro y ex embajador mexicano, por un lado, y el poeta e impresor español, por otro— haya sido el tema específico de la educación socialista, una cuestión a la cual los dos habían dedicado varios años de su vida, Bassols como ministro de Educación bajo el Gobierno del Presidente Calles, Prados como maestro informal de los pescadores analfabetos y de los niños desamparados de Málaga. Ambos tenían, por otra parte, una conciencia ética, un sentido del deber social, absolutamente insobornables; cualidad que el uno seguramente habría apreciado en el otro. «O se tienen ideas, o se tienen cosas, compañero», decía Bassols, con palabras que Prados hubiera podido hacer suyas[22].

---

[21] En un ensayo escrito en 1976, Iduarte explicaría cómo llegó a conocer a Prados a través de Bernabé Fernández-Canivell y de la cuñada de éste, Paquita García de la Bárcena, quien vivía en Madrid. «"Tú te crees de Tabasco y Campeche —me decía Paquita García de la Bárcena— pero naciste en Málaga. Apenas llegues, lo sabrás. Te están esperando Juan Rejano, Emilio Prados, Adolfo Sánchez Vázquez, y el guitarrista Nava". "Y pronto me sumo al elenco", decía la sonrisa de Manuel Altolaguirre. [...] En Málaga en guerra vivimos hasta septiembre». Véase Iduarte, «Encuentro en Málaga con Juan Rejano», *En el fuego de España*, preliminares de Bernardo Giner de los Ríos, Anselmo Carretero y Juan Rejano, México D. F., Joaquín Mortiz, 1982, págs. 291-292. En el mismo volumen se recogen también varios trabajos escritos durante la guerra civil, entre ellos una crónica de lo que Iduarte vivió en Málaga en julio y agosto de 1936 («En el fuego de Málaga», págs. 90-104) y otra sobre el perfil político de Narciso Bassols («Mexicanos en la revolución española: Bassols», págs. 159-165)

[22] Apud Luis Córdova, «Bassols el temerario», en VV. AA., *Narciso Bassols. En memoria*. México D. F., Talleres Gráficos de México, 1960, pág. 184. En el mismo tomo se recoge el testimonio de Wenceslao Roces: «En México se ha apagado una de las inteligencias más lúcidas. Nada cautivaba tanto en Bassols como la agilidad de su mente siempre alerta. Era difícil pillarle desprevenido o falto de argumentos y datos, ya se tratara de existencialismo o de los índices del costo de la vida en México. Y su refulgente integridad, que era verdaderamente una gema de altos quilates en medio de la pacotilla. Pero no una austeridad evangélica o de cuáquero, sino de profunda raíz intelectual y social». Véase Wenceslao Roces, «Su defensa de España», *op. cit.*, pág. 171.

No sabemos cuándo se conocieron, pero sí que, ya para noviembre de 1938, la amistad se encontraba bien consolidada. «Pronto saldrán cuatro libros míos, en uno solo, editados en México», escribió Prados el 26 de noviembre en otra carta a su familia. «Éste con más seguridad que el anterior. Me lo editan amigos viejos y seguros de allá y por deseo además de Bassols, ex ministro de Hacienda y Educación de allá y actual representante del país en Francia, que hizo aquí muy buena amistad conmigo.»[23] Si bien el proyecto de los cuatro libros «en uno solo» no prosperó, la buena amistad de Bassols sí iba a rendir frutos, muy poco tiempo después, como acabamos de ver, al contar Prados con la protección y la hospitalidad del ministro mexicano casi desde el momento mismo en que pisara el territorio francés.

## *IV. Envío*

Empecé este trabajo refiriéndome a una crónica publicada por la inglesa Nancy Cunard, que nos permite, según creo, documentar un poco mejor el viaje, físico y espiritual, que Prados recorrió entre Barcelona y Port Vendres. Luego, aludí a los remordimientos de conciencia que Prados, al igual que su amigo Altolaguirre, bien pudo haber tenido con respecto a los privilegios que le dispensaran su calidad de intelectual al servicio de la República: privilegios que en el momento de la huida se concretizaron en la concesión de un pasaporte diplomático. Finalmente, he querido resaltar el papel del mexicano Narciso Bassols, que parece haber actuado como ángel de la guarda de Prados desde el momento en que éste

[23] De una carta de Emilio Prados a su familia, fechada el 26 de noviembre de 1938. Apud Patricio Hernández, *op. cit.*, vol. II, pág. 344. En relación con el libro «anterior», tal vez convendría tomar en cuenta lo que Prados dice en otra carta a su familia, fechada en abril de 1938: «Me van a publicar un libro en la Argentina y ya tienen allí el original y todo, y me pagarán por él unos 3.000 pesos argentinos, y yo les he dicho que los envíen ahí a nombre tuyo.» Ibid., pág. 342. Ninguno de estos proyectos parece haberse realizado. Pero puede ser que los manuscritos de los cuatro libros «en uno solo» que Prados entregara por estas fechas a sus amigos mexicanos hayan sido aquellos que, tras guardarlos durante el resto de la guerra, el servicio diplomático mexicano le devolvió, estando él ya exiliado en México, y que llegarían a publicarse (parcialmente) en 1954, en su *Antología (1923-1953)*.

llega a Port Vendres, en febrero de 1939, hasta que se despide de París, en el mes de mayo, camino a México. Se trata de un capítulo en la vida del poeta que desde luego merece ser investigado mucho más a fondo, si no por otras razones, al menos para poder explicar el cambio radical que se verifica *entonces* (ni antes, ni después) en la postura de Prados con respecto a su actividad política; un cambio cuyas consecuencias el poeta asumiría abiertamente tras su llegada a México, pero cuya formulación empieza a gestarse precisamente durante estos días de intensa prueba ideológica, vivida al cruzar la frontera. En la carta que escribió a su familia en febrero de 1939, vemos la lección que el poeta ya va sacando de todo ello y que va a resultar definitiva en su conducta a partir de ese momento: «He sufrido mucho estos días y he pasado algo de trabajo y penalidad como todos. Pero, dentro de todo, yo no me puedo quejar. Y más es debido a mi carácter que a otra cosa. Lo que he visto en estos días es algo terrible y de tal índole que no se me podrá olvidar nunca. Esto me hará ser más justo, más humano y me forzará necesariamente a tratar de ser bueno. Todo en la vida nos vale y este gran dolor que llevamos a cuestas ya para siempre nos tiene que rendir un fruto bueno, que haga que algún día los hombres lleguen a comprender la gran locura de no amarse y andar separados mordiéndose unos a otros»[24].

[24] De una carta de Prados a su familia; la carta no lleva fecha, pero probablemente fue escrita en febrero de 1939. Apud Patricio Hernández, *op. cit.*, vol. II, pág. 345.

# EMILIO PRADOS Y MI PADRE MANUEL ALTOLAGUIRRE: ALGUNOS RECUERDOS Y CUATRO CARTAS

PALOMA ALTOLAGUIRRE

Mi amistad con Emilio Prados fue una de las muchas amistades que heredé de mis padres, Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Mis recuerdos del poeta datan sobre todo de los últimos años de su vida, cuando todos vivíamos exiliados en México; por mi edad, desde luego, no puedo decirles nada de los primeros años de la amistad entre Emilio y mi padre, ni de la famosa imprenta Sur, ni tampoco de los proyectos en que colaboraron juntos durante la guerra civil (sea la dirección de la revista *Hora de España*, sea la publicación del *Cancionero menor* de Emilio); aunque, como cualquier lector o lectora, sí he podido enterarme años después, leyendo algunos de los muchos estudios que se han publicado sobre estos temas.

Obligados a abandonar España en febrero de 1938, pasamos los primeros cuatro años del exilio en La Habana y fue ahí donde recuerdo haber oído por primera vez el nombre de Emilio Prados. Como se sabe, como muchos otros republicanos, Emilio se había refugiado en México; sin embargo, estaba muy presente entre nosotros, tal y como dejan ver, sobre todo, los ensayos escritos entonces por mi padre. Al poco tiempo de establecernos en La Habana, y con el propósito de ganar un poco de dinero, mi padre aceptó dar una serie de conferencias sobre poesía española contemporánea. Habló sobre García Lorca, sobre Unamuno, sobre Machado (todos ellos fallecidos durante la guerra civil o a consecuencia de ella), pero también, en un trabajo titulado «Vida y poesía: cuatro poetas íntimos», recordó su íntima amistad con otros cuatro poetas contemporáneos: Emilio Prados, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre y mi madre Concha Méndez. Releyendo este

texto, me doy cuenta de cuánto quería a todos ellos, pero sobre todo a Emilio, quien guió sus primeros pasos, como poeta no menos que como impresor. De la famosa imprenta Sur mi padre recuerda lo siguiente:

> Nuestra imprenta tenía forma de barco, con sus barandas, salvavidas, faroles, vigas de azul y blanco, cartas marinas, cajas de galletas y vino para los naufragios. Era una imprenta llena de aprendices, uno manco, aprendices como grumetes, que llenaba de alegría el pequeño taller, que tenía flores, cuadros de Picasso, música de don Manuel de Falla, libros de Juan Ramón Jiménez en los estantes. Imprenta alegre como un circo y peligrosa para mí cuando Emilio Prados, tirador seguro, dibujaba mi silueta en la pared con unos punzones.[1]

Un pequeño mundo de alegría, de vitalidad y de juego, muy de acuerdo con el espíritu festivo de los felices años veinte. Pero un pequeño mundo en que se originó uno de los grandes movimientos artísticos y poéticos de la España moderna, tal y como mi padre luego pasa a señalar:

> La imprenta era un verdadero rincón de poesía. Con muy pocas máquinas, con muchos sillones, con más conversación que trabajo, con trabajo casi siempre desinteresado, artístico, porque Emilio era y es el hombre más generoso del mundo y entonces era rico, derrochador, *pudiente*. Allí se publicaron libros maravillosos, la primera edición de las *Canciones* de Federico, los dos libros de Villalón; de Alberti, *La Amante*; *Perfil del aire*, de Cernuda; *Ámbito*, de Aleixandre, y muchos más; los nuestros: mis *Islas invitadas*, mi *Ejemplo*; *Vuelta* y *Tiempo* de Emilio; libros de Bergamín, de José Moreno Villa, de otros muchos. No porque yo tomara parte en esa hermosa empresa dejaré de alabarla; eran años felices, aparte de que

[1] Manuel Altolaguirre, «Vida y poesía: cuatro poetas íntimos», *Obras completas* I, ed. de James Valender, Madrid, Istmo, 1986, pág. 231.

yo era sólo un muchacho, que ayudaba en lo que podía a un amigo querido, pues a Emilio se debe todo cuanto se hizo, como verdadero director, animador, del grupo.[2]

Por la poesía de Emilio mi padre evidentemente tenía una admiración inmensa: «gran poeta de la soledad y del retraimiento» es cómo lo llama. Pero lo que más me gusta (y lo que más me consuela como lectora) son sus comentarios sobre lo difícil que esta poesía suele resultar. Lo cual, claro está, no deja de ser paradójico si se piensa en el constante esfuerzo de Emilio por comunicarse con los demás, por darse a conocer y a querer. «Era un poeta —escribe mi padre— tan natural en su lenguaje hablado como difícil en lo que escribía... Porque Emilio, aunque esto le contraríe, es ante todo un poeta culto, el de más subido acento misterioso. Porque su poesía, cuando es espontánea, nos revela su mundo exclusivo, en el que hay que entrar con esfuerzo; porque su clima es otro del corriente; su aire, más sutil; su fuego, soportable.»[3] Y en efecto, si dejamos fuera los poemas escritos durante la guerra civil, gran parte de la obra de Emilio corresponde a impulsos que resultan difíciles de seguir (y más difíciles aún de entender). Si el poeta nos habla de la vida humana no es sino por medio de un complejo lenguaje conceptual y simbólico que nos remite a otro mundo, aparentemente muy alejado de nuestra cotidianeidad, a un mundo de orden mucho más enigmático; aunque no por ello deberíamos estimarla en menos, porque, como señala mi padre, «la poesía de Prados, cuando llega a ser grande, es cuando se aventura por las regiones más difíciles del pensamiento abstracto»[4].

En La Habana no sólo se hablaba mucho de Emilio, sino que también hubo comunicación epistolar con él. De esta correspondencia se conservan dos cartas que mi padre le escribió a Emilio en el otoño de 1941 y cuyo conocimiento le debo a la generosidad del director de la Residencia de Estudiantes, José García-Velasco.

[2] Ibid., págs. 231-232.
[3] Ibid., pág. 232.
[4] Ibid., pág. 233.

Puesto que ambas cartas dejan ver la gran amistad que unía a los dos poetas, a la vez que ofrecen un insólito retrato de la vida que llevábamos en La Habana, me voy a permitir leérselas a ustedes. La primera carta, con la que parece haberse roto una incomunicación de más de tres años, tuvo como propósito invitar a Emilio a colaborar en una nueva etapa de la revista bilingüe *1616*, que retomando un proyecto emprendido unos años antes en Londres, mis padres querían volver a resucitar en La Habana:

> [*Membrete:*]
> La Verónica, /calle 14, núm. 5 - Vedado, Habana,
> [¿Octubre? de 1941]
>
> Mi querido Emilio:
>
> Voy a publicar *1616* y para el primer número quisiera tus poemas y que me ayudaras a tener colaboraciones de los amigos que están en México. No sabes el esfuerzo que tengo que hacer para escribir cartas, de modo que en ti confío y de ti espero los originales, sobre todo los tuyos, que necesito con la mayor prisa. Si puedes y quieres. Emilio: tengo que hacer la revista pronto, y quisiera que me ayudes en México; que tú selecciones y me envíes lo mejor que encuentres. Si logro hacer una buena revista tal vez mejore mucho mi imprenta. Estoy cansado pero, no tengo perdida la esperanza de lograr algo de tranquilidad, aunque sólo sea la familiar y externa, ya que la otra hace tiempo que la olvido, pues no sé si esto y tranquilo o no, de dura y vieja que tengo el alma.
>
> Pero aún tengo luz y ternura para tu recuerdo. Un abrazo, Emilio! de Manolo.

En esta carta mi padre se refiere a su resistencia para escribir cartas; rasgo característico que, junto con la incomunicación generalizada que se vivía entonces a raíz de la guerra mundial, explicaría en parte el hecho de no haber establecido contacto con Emilio hasta entonces. Por lo demás, se percibe el esfuerzo de mi padre por callar la precaria situación en que se encuentra la imprenta, así como por

evitar insistir demasiado en su actual estado anímico, no muy optimista por lo visto. Frente a los problemas materiales y espirituales que le embargan, confía, de todos modos, en su antigua amistad, como si el tiempo no hubiera pasado: «aún tengo luz y ternura para tu recuerdo».

Por desgracia, no se conserva la respuesta de Emilio. La siguiente carta de mi padre, que data de noviembre de 1941, daría a entender que dicha respuesta, si bien no dio los resultados literarios que mi padre esperaba, sí reconfirmó la gran amistad entre los dos poetas. El tono de la carta, como se observará en seguida, es mucho más risueño y mi padre ya no siente recelo alguno en contar las dificultades por las que entonces atravesábamos:

[*Membrete*:]
La Verónica, /calle 14, núm. 5 - Vedado, Habana,
16 de noviembre de 1941

Mi querido Emilio:

Yo me digo que estas cartas felices, tuyas y mías, felices porque vienen y van para buscarnos, en el pico de un pajarraco de papel, desde nuestra miserable soledad romántica, algún día nos parecerán la única red de oro, entre tanta distancia y desvío. ¿Es que tan duros somos, que hasta la amistad ya nos asombra? Tu carta fue para mí sobre todo una sorpresa. Y eso que te conozco, corazón, bondad, amigo mío.

Estoy solo y rabio. Una caricia en el alma, una música, tus versos, me despiertan, como un frío aire de otoño, como la corriente que constipa, al flaco débil cuerpo de un negociante requetequebrado.

Me quitaron los muebles. Vinieron los gendarmes y los alguaciles, con las actas, los negros que se llevaron el armario de Paloma, el escritorio, la máquina de escribir... mientras en el baño, dentro del retrete, no pude ante el espejo disimular mis lágrimas. También me encerraron, por falta de dinero para unos sellos en los libros de mi pobre comercio, en una horrible prisión de primera instancia. Vino un señor aboga-

do a preguntarme si yo era el de la rifa, para defenderme. (Ya sabes tú que soy incapaz de organizar ninguna rifa.)

—No señor.

—Y por qué está usted aquí preso?

Me dio vergüenza de decir que por no haber pagado y pegado unos sellos en mis libros y con una sonrisa de demonio le dije:

—Por borracho!

Es mentira. Ni siquiera bebo. Escribo poco, casi nunca. Hoy te escribo naturalmente, con mi mejor letra.

Adiós Emilio. Tengo nuevos muebles, tengo sellos para mis libros. Espero que pronto saldrá la revista. ¡Ya verás qué éxito!

Dile a Pepe Bergamín y a Pablo [Neruda] que sean amigos y que me envíen colaboración.

Yo quiero veros a todos pronto. Tal vez vuele para allá unos días si hago dinero para el pasaje.

Adiós

Viva Rusia!

Manolo

Claro que me gusta tu poema! pero no es bastante. Quiero otros más.

*Un abrazo de Concha.*

*Un fuerte abrazo de Bernardo Clariana.*

Del violento desalojo de la casa, por fortuna, no me acuerdo nada; tal vez ocurriera un día en que estaba en la playa con mi madre. En todo caso, la anécdota ilustra muy bien lo difícil que nos resultaba entonces la vida —la vida material, se entiende— en La Habana. La idea de lanzar una nueva época de la revista *1616* correspondió, por cierto, a un intento de mi padre de salir de los problemas a los que nos enfrentábamos; ya que se trataría de una revista bilingüe, hecha en inglés y español, esperaba poder ganar con ella suscripciones en los Estados Unidos, un país donde existía un público lector mucho más grande que en Cuba y donde la moneda, desde luego, era mucho más fuerte. Por desgracia, la revista se quedó en proyecto y lo único que sobrevive de esa tentativa son los dos títu-

los que se publicaron dentro de la serie Ediciones de 1616: una versión inglesa de *La vida es sueño* y la traducción española que hicieron mi padre y Antonio Castro Leal del *Adonais* de Shelley.

Entre los nombres mencionados al final de esta segunda carta, tal vez cabría explicar que Pablo Neruda era entonces cónsul de su país en México y que si mi padre lo tenía muy presente en ese momento, seguramente era porque el propio Neruda acababa de hacer una visita a Cuba, en el transcurso de la cual habría tenido la oportunidad de reunirse con mis padres, con quienes había compartido muchas experiencias ya desde antes de la guerra civil. El mensaje para Bergamín se dirigía no sólo a un gran amigo de los dos poetas malagueños, sino también a quien, en su papel de director de la editorial Séneca, tenía motivos para verse muy seguido con Emilio (como se sabe, Emilio trabajaba entonces en Séneca, cuidando la edición de muchos de los libros más importantes que salían de esta prestigiosa editorial). En cuanto a Bernardo Clariana: se trataba de un joven poeta y latinista valenciano, a quien mis padres habían acogido en su casa en La Habana. Era especialista en el poeta Catulo, de quien publicó varias traducciones, y de ahí el apodo de «Catulepo» con que todos lo llamábamos. No sé cuándo Clariana haya conocido a Emilio, pero supongo que habrá sido durante la guerra civil. En todo caso, veo que en la revista *Hora de España* publicó una reseña de *Llanto en la sangre*, el libro de Emilio que mi padre le editó en Valencia en el verano de 1937. Finalmente, para entender la referencia a Rusia, habría que recordar que en junio de 1941 las tropas de Hitler habían invadido la Unión Soviética; contra todos los pronósticos, y con enormes pérdidas de vida, los soviéticos estaban resistiendo la invasión, dando así una primera esperanza al mundo de que Alemania podía ser vencida. Desde luego, creo que es en ese sentido cómo habría que interpretar el saludo final de «Viva Rusia!», y no como una declaración de fe en la ideología comunista.

Mi padre no logró revivir la revista *1616*; sin embargo, un año más tarde, antes de irnos de Cuba, sí sacó una nueva publicación, *La Verónica*, en que dio a conocer muchos de los textos que había ido reuniendo para *1616*. En el sexto y último número de *La Verónica* se publica un poema de Emilio: seguramente el mismo

del que mi padre acusa recibo en la segunda de sus dos cartas. Este sexto número de la revista cobra un interés muy especial en cuanto encierra un homenaje a San Juan de la Cruz, cuyo centenario entonces se celebraba. En dicho número, junto con breves fragmentos de San Juan, Santa Teresa y Raimundo Lulio, se publican ensayos de Menéndez Pelayo y María Zambrano, y poemas de Ángel Lázaro, José Santullano, Andrés de Piedra-Bueno, Justo Rodríguez Santos, Cintio Vitier, Emilio Prados y mi padre. La colaboración de mi padre, curiosamente, era un poema en prosa, forma literaria que sólo mucho más tarde llegaría a cultivar con detenimiento. El poema de Emilio se titulaba «Amor» y rezaba así:

La luna estaba
en el alba
y no lo sabía.

Le dijo la luna
al agua:
—Mira,
la flor, con mi luz,
parece el alma de mi luz:
¡el alma mía!

Le dijo la luna
al agua.
(El agua no comprendía).
Todo era calma,
silencio...
La Eternidad sonreía.

El sol mojaba
a la luna
y una rosa parecía.

Le dijo el agua
a la flor:

—Mira,
la luna sobre mi espejo,
parece el alma de mi luz:
¡el alma mía!

Le dijo el agua
a la rosa.
(La rosa no comprendía).
La rosa estaba
en el alba.
La luna no lo sabía.

Le dijo la rosa
al viento:
—Mira,
la luna bajo mi aroma,
parece el alma de mi olor:
¡el alma mía!

Le dijo la rosa
al viento.
(El viento no comprendía).

Todo era luz de misterio.
La Eternidad sonreía.[5]

Se trata de un bellísimo poema-canción que Emilio recogería poco después en las páginas de su libro *Mínima muerte*, editado en México en 1944. Al escribir su poema, Emilio seguramente no lo formuló como un homenaje explícito a San Juan de la Cruz; sin embargo, en la celebración de esa «luz de misterio» se vislumbra, se me hace, no sólo la fresca musicalidad de la mejor lírica tradicional española, sino algo del mismo anhelo de trascendencia hacia un

[5] Emilio Prados, «Amor», *La Verónica*, núm. 6, La Habana, 30 de noviembre de 1942, págs. 178-179.

ámbito ultraterreno que también se respira en la obra de San Juan. Por otra parte, se sabe que el poeta místico contaba entre las grandes devociones de Emilio; y de hecho, entre otros fragmentos de la obra de San Juan que se reproducen en este número de *La Verónica*, figura uno que el propio Emilio solía citar en sus cartas a sus amigos:

Por toda la hermosura
nunca yo me perderé
sino por un no sé qué
que se alcanza por ventura.

No recuerdo exactamente cuándo vi a Emilio por primera vez, pero debe de haber sido casi inmediatamente después de nuestra llegada a México en el mes de marzo de 1943. Junto a María Dolores y José Ramón Arana (promotores de la revista *Las Españas*), o también acompañado por Margarita Nelken, por Constancia de la Mora o por María Zambrano, a veces venía a comer a la casa. Pero con más frecuencia éramos nosotros, mi padre y yo, los que íbamos a verlo a él. Emilio vivía entonces en un pequeño departamento en la calle Lerma, en el centro de la ciudad. El cuarto en que nos recibía era muy especial. Para empezar, tenía muchas plantas, la mayoría de las cuales se le habían secado. También tenía algunas palmas colgadas en las paredes; porque cada año, cuando era Domingo de Ramos, Emilio iba y compraba una, y luego la colgaba. A un lado había un armario, que siempre estaba un poco abierto, con fotos y tarjetas postales pegadas en las puertas. A la izquierda al entrar, había un sillón, que era en el que se sentaba mi padre; a la derecha estaba la cama, donde se acostaba Emilio. Conmigo Emilio hablaba mucho de mi abuela y de otras cosas que me pudieran gustar.

De mi abuela recuerdo que me contó que un día (tal vez en tiempo de carnaval) se le ocurrió a mi abuela disfrazarse de fantasma, echándose una sábana encima, y que cuando se puso a caminar así por la calle, todo el mundo la saludaba como si nada: «¡Adiós, Concha!». También me contó una anécdota de cuando mi abuela se estaba muriendo. Emilio se hallaba sentado a un lado de su cama, cuando llegó la enfermera, una monja joven, que la cuidaba. La

monja se inclinó para darle una medicina y en ese preciso momento mi abuela le dio un pellizco, diciendo «Pero ¡qué haces, Emilio!»... Emilio era muy cariñoso y, por ello mismo, como con todo el mundo, me contaba cosas que sabía que quería oír. Otro día me contó que una señora (tal vez se trataba de la poeta mexicana Guadalupe Amor) se había cambiado a un piso en el edificio de enfrente y, como la calle era muy estrecha, la ventana de ella casi estaba pegada a la suya. Al principio cerraban las cortinas para no verse, pero con el tiempo se saludaban y ya hasta hablaban un rato por la mañana los dos en pijama.

Casi siempre nos veíamos en su casa, pero a veces nos reuníamos en otros lugares. Me acuerdo mucho de cuando fuimos al cine Chapultepec, que está en el paseo de la Reforma, a ver *Milagro en Milán*, una película en que una viejita de repente descubre un niño entre unas coles. Lo maravilloso de la película es que a ese niño lo quieren tanto que resulta ser buenísima persona cuando ya es mayor. Recuerdo que ese día Emilio y mi padre estuvieron hablando mucho sobre el tema. Porque Emilio creía en esa teoría: decía que cuanto más quieres a la gente, más buena es. Y, claro, se había mantenido fiel a estas ideas a lo largo de su vida... (Es curioso, pero siempre que pienso en Emilio, recuerdo aquella película, que a él y a mi padre les gustó tanto. Y es que todas las épocas de mi vida las suelo relacionar con el cine. Cuando recuerdo a mis padres, cuando pienso en Cernuda o en mi marido, los asocio con alguna película que habíamos visto y luego comentado juntos.)

Me casé en noviembre de 1952 y Emilio fue uno de los testigos de la boda. Otro fue Luis Cernuda, que acababa de renunciar a su trabajo en Estados Unidos para trasladarse a México. Al principio, fue a vivir en el centro de la ciudad, pero a partir de 1953 se hospedó en mi casa en Coyoacán. Luis había sido muy amigo de Emilio en su juventud y eso llevó a que también se vieran en México, sea en mi casa, sea en casa de Emilio. Pero sólo al principio. Porque al poco tiempo —y sin que yo nunca supiera por qué— los dos se distanciaron. Cernuda raras veces nos leía las cosas que escribía, pero una vez sí quiso leernos unos versos que había compuesto en contra de Emilio. El poema se titulaba «La hidra de

Lerma». Nos leía el poema, que decía unas cosas terribles, y luego se moría de risa. (Cernuda se reía mucho más de lo que la gente cree...) Cuando murió mi padre, yo quise ver si se contentaban e invité a comer a Prados para que comiéramos todos juntos. Pero nada. Cuando Cernuda lo vio llegar, cogió su plato y se fue a la cocina. Emilio, en cambio, sí quiso reconciliarse con Cernuda...

La amistad de Emilio con mi padre, en cambio, se mantuvo hasta el final y eso, a pesar de que los dos ya llevaban vidas muy diferentes: Emilio, entregado cada vez más a su poesía; mi padre, ocupado de tiempo completo en sus diversos proyectos cinematográficos. Mi padre iba a visitarlo a cada rato. Y muchas veces, como ya dije, yo lo acompañaba. Mi padre siempre le llevaba fruta, que si una papaya, que si unos plátanos (nunca nada que fuera exquisito)... Y es que siempre sentía que debía ocuparse de alguna forma de la gente. Decía, por ejemplo: «Le tengo que llevar fruta a Emilio, porque le va a sentar muy bien». No es que viera en Emilio una persona especialmente necesitada a quien hubiera que ayudar (a fin de cuentas, a mí también me llevaba quesos y otras cosas). Era simplemente su manera de acercarse a Emilio, de demostrar que lo quería. Así lo hacía con todo el mundo. Con mi madre, por ejemplo. Llegaba él y le decía: «Mira, te he traído un colador para que tomes tu té». «Pero qué disparate —le contestaba ella— no quiero que me compres nada. No hay que comprar nada. Yo no necesito un colador, ya tengo uno.» Pero él insistía en comprarle cosas. Le llevaba muchísimos pisapapeles, por ejemplo, para que los coleccionara. Y lo curioso es que a él los objetos no le interesaban en lo más mínimo. Como dice el verso de Machado, él podía ir sin equipaje al otro mundo. Siempre compraba las cosas para los demás.

Tal vez el mejor testimonio que puedo darles de mi amistad con Emilio consista en leerles las dos cartas que de él guardo. (Puesto que a partir de 1943 vivíamos en la misma ciudad, no había pretexto para una correspondencia más nutrida.) Las dos fueron escritas en el mes de abril de 1960 y coincidieron con un viaje que hice a España. Para mí fue un viaje muy importante, y eso por varias razones. El propósito principal fue visitar la tumba de mi padre que

había muerto ahí, en un accidente de carretera, el año anterior. Por otra parte, era la primera vez que regresaba a España después de la guerra. Más importante aún, era la primera vez que iba a reunirme, ya de adulta, con las familias de mis padres (cuando salí de España era demasiado joven para conocer a ninguno de ellos). Finalmente, el viaje también representaba para mí una primera separación de mi marido y de mis tres hijos. En la primera de las dos cartas que me envió a España, Emilio demostraba su comprensión y su sensibilidad ante mis temores lo mismo que ante mis ilusiones:

7 de abril 1960
México D. F.

Mi querida Palomita: ¡Te fuiste por esos aires, volando, como lo que eres, la palomita-Paloma! Y no pude hablar contigo. La huelga de Teléfonos me dejó sin tu palabra y sin tu voz de niña. Esta mañana podía haberte visto, pero Mariquilla me dijo que el avión salía a las 7 y pensé que a las 6 ya estaría[s] en el AeroP[uer]to. Después llamé y llamé a tu casa y no había nadie más que, ya veo, la criada nueva, pues no me sabía explicar nada. Hace un ratito me contestó por fin tu primo Luisito y me dijo que estaban todos los peques comiendo muy bien, con gran algarabía [?]. Que si te escribía que te lo dijera. Y cumplo mi palabra. Y al pensar en tus peques me acuerdo de una copla española que no sé si sabes y dice:

Si se va la paloma
ella ha de volver
que dejó los pichones
a medio crecer.
No se va la paloma, no.
No se va que la quiero yo.

¿Verdad que es bonita y te va bien a ti? ¡Sí!

Bueno, niña, ya estás ahí, con toda tu familia admirándote. Y yo, que reconozco, como decía tu padre, que soy bastan-

te raro y no veo a nadie, ahora te echo de menos. Y te escribo el primero, como verás. Estoy en la cama, con mis dolores de vértebras, muy fuertes. Y para escribirte he traído la mesita y he puesto el papel y todo como me decía mi amigo Manolo y hasta con la pluma que él me regaló. Así te sabrá llevar mi recuerdo mejor, esta carta. Cuando hagas la visitita triste que tienes que hacer, acuérdate *allí* mucho, mucho de mí y yo sentiré tu pensamiento que me viene por el aire ocupando el hueco que dejaste al irte. Saluda a todos con mucho cariño: a mi hermanilla Conchita y a Carlitos y Ersilia. A tus primos, que me recuerden. Háblales de mí: de lo monstruo que soy. Y escríbeme y cuéntame muchísimas cosas. Yo te prometo que cuando vengas voy a ir mucho a verte. ¡De verdad! ¡No te rías!

Adiós, hija, acuérdate de este viejito que tanto te quiere y que tan triste está por lo mismo que tú.

Ahora con tu marcha se me recrudeció la pena. Y sueño, sueño ¡tantas cosas!

¡En fin! Que seas buena. ¡Quiéreme, escríbeme! Y recibe muchos besos de tu tío que te espera

Emilio

Muchas cosas a Conchita. Dile que le escribiré por separado. ¡Adiós!

En esta carta se mencionan varias personas que tal vez debería identificar. Mi primo Luis es el hijo de mi tío Luis Altolaguirre, que murió fusilado en los primeros días de la guerra civil. Preocupado por su suerte en España, mi padre lo ayudó a establecerse, ya mayor, en México; de hecho, los dos, Luis y yo, manejamos una granja de pollos que mi padre nos puso para los dos. Luis llegó a México en 1957 y muy poco después trajo a su esposa, Mariquilla. Al referirse a «mi hermanilla Conchita», Emilio alude aquí a mi tía Conchita Altolaguirre, la hermana de mi padre, con quien habría compartido muchas cosas en Málaga en sus años de juventud. (De todos los hermanos de mi padre, pare-

ce que era Conchita quien más se había interesado por la poesía y el arte.) «Carlitos» era otro hermano de mi padre, mientras que Ersilia era la viuda de mi tío Luis, quien, al igual que Carlitos, vivía en Málaga (Conchita, en cambio, vivía con su marido, Porfirio Smerdou, en Madrid).

La carta en sí, como ustedes pueden apreciar, es sumamente cariñosa. Emilio se muestra juguetón conmigo (diles a todos, me escribe, «lo monstruo que soy»), pero resulta evidente también lo mucho que sufre por la muerte de mi padre («acuérdate de este viejito que tanto te quiere y que tan triste está por lo mismo que tú»). En cuanto a la «mesa», sobre la cual Emilio insiste bastante: la alusión encierra toda una pequeña historia. Se trataba de una mesa metálica, muy fea, que utilizaba mi padre para leer en la cama. Después de la muerte de mi padre, se me ocurrió regalársela a Emilio, quien, como todos saben, solía pasar días enteros acostado en la cama, leyendo. Y parece que, en efecto, el regalo le gustó. Con lo que no contaba es que a Luis Cernuda le hubiera hecho ilusión la misma mesa fea y raquítica, ni mucho menos que se enojara conmigo por habérsela regalado a Emilio y no a él. Pequeños caprichos de Luis, con quien por otra parte me llevé tan bien y a quien tanto quise.

La segunda carta fue escrita diez días después de la primera y reza como sigue:

16 de abril de 1960
México D. F.

Mi queridísima Palomita voladora: Acabo de hablar con Concha y tu primo Luis. Concha me llamó toda emocionada por tus cartas, y me contó el recibimiento cariñoso que tuviste y lo acompañada y querida que estás. Con eso me pongo yo contento. Ahora que faltas tú aquí, me acuerdo más —si es posible— de tu padre. Cada noche me despierto y lo recuerdo desde niñito hasta el fin.

Respira bien esos aires; llénate de luz, esa luz en la que naciste, y cuando estés en Málaga mójate las manos en el mar

—y tráeme un poquito de él—. Cuando vengas sé que entrarás en una época superior de tu vida y quiero que esta vez seas tú la que me hable de nuestra tierra querida, de nuestros amigos y de tu padre. Lo vamos a recordar sin tristeza, como él hubiera querido. ¡Lo sé! Cómo hablábamos de tu abuela ¿te acuerdas? Ahora, vive fuertemente estos días, porque de ellos tienes que darme mucho, a mí y a todos los que te esperamos. En tu casa están todos bien y acordándose de ti. Manolo dice que ahora es papá y mamá y mima a los niños todo lo que puede. Pero tú eres el alma de aquella casa. ¡Ya lo estás viendo! Adiós hijiella, acuérdate de este viejito y tenlo presente siempre en estos días. Te quiero mucho

Emilio

Aunque Emilio nunca habló de volver a España (ni creo que jamás pensara seriamente en ello), se ve lo mucho que extrañaba a su país, y en particular al mar de Málaga, como si fueran los recuerdos de su ciudad natal y de sus años de juventud los que le dieran fuerzas para seguir adelante. Experiencias propias, desde luego, pero experiencias que esperaba poder también compartir conmigo después de mi viaje a España, como antes las había compartido con mi padre.

Como se ve, Emilio quiso mucho a mi padre y sufrió mucho cuando él murió. Siempre que yo iba a verlo, ya después del accidente, me decía: «No te sientes ahí, porque ahí está sentado tu padre». Yo creo que Emilio sí lo quiso mucho... En un homenaje póstumo a mi padre organizado en México por la revista *Nivel*, Emilio publicó un poema que refleja la intensidad de su devoción, aunque, curiosamente, también expresa cierto temor de que en algún momento de sus vidas algún conflicto les hubiera podido distanciar. El poema se titula «Claro amigo». Lleva un breve epígrafe tomado de la obra de mi padre: «Huyes de tu unidad. / Sólo yo te concentro» y dice lo siguiente:

Cada paso será más leve
—un día llegaré a sentirte nuevo—,
que redonda la tierra
me va uniendo a tu sangre:
bajo el mar vienes gota a gota
a germinar arena de la vida.
Cada paso será más leve.
Y por no herir la tierra
y por abrazarme de ella,
un día volveré a sentirte nuevo...
Ya empezamos a hablar,
comienzan nuestros cuerpos
juntos, en vida —en unidad constante—,
como cuando eras niño,
aquí —¿quién sabe en donde?— en solo un mundo.
Cada paso es más leve.
La nube que me unió contigo al irte,
otra vez quieta en mi ventana espera:
comunicando están nuestras memorias.
Álzame un poco, arena de la vida:
mi paso vivo, ausente, sobre el cielo
tan sólo es voluntad de hallar tu nombre...
¡Zarpo hacia ti!...
(¡Qué litoral de luces!)[6]

Me parece que el poema expresa el enorme esfuerzo de Emilio por reunirse con mi padre en un más allá imaginario fuera del tiempo y del espacio: en un reino espiritual en que sus memorias se pudieran comunicar libremente entre sí, como en los tiempos de su juventud. De ahí la exclamación, o el suspiro, final: «¡Qué litoral de luces!», con su clara alusión a la famosa revista de la imprenta Sur. Por otra parte, es conmovedor notar el diálogo que Emilio ha querido establecer mediante el epígrafe con el poema que mi padre

[6] Emilio Prados, «Claro amigo», *Nivel*, núm. 43, México D. F., 25 de julio de 1962, pág. 10.

escribió después de la muerte de mi hermano, el que murió al nacer en 1933. Porque en efecto los dos versos citados en el epígrafe coinciden con los dos últimos versos de dicho poema, y Emilio daba a entender así que su esfuerzo por reunirse con su amigo muerto era equivalente al esfuerzo de mi padre por reunirse con el hijo recién fallecido, que Emilio también acababa de perder a un hijo suyo. El poema de mi padre termina así:

En este seno estéril
quisieras desnacerte,
reintegrarte a los ríos,
volver a ser mi sangre.
Te veo en fuga de ti,
huyendo disgregado
en todas direcciones.
Huyes de tu unidad.
Sólo yo te concentro.[7]

Pero lo curioso, como ya adelanté, es que el poema se inscribe a la vez dentro de un extraño marco de inquietud, insinuada ya desde el principio en el título escogido para el poema. Porque, como ustedes seguramente sabrán, este título de «Claro amigo» remite al lector a otro poema temprano de mi padre, a una composición de signo muy distinto. Publicado por primera vez en 1930 en la revista *Poesía*, el poema, entonces sin título, decía lo siguiente:

No te puedo ver. Me engañas.
Te encubres. No te puedo ver.
Quítate esas sombras, quítate
eso que enturbia tu piel,
que me hace odiarte, que hace
que ahora no te pueda ver.
Navegué mucho contigo,

[7] Manuel Altolaguirre, «Mi hijo muerto», *Obras completas* III. *Poesía*, ed. de James Valender, Madrid, Istmo, 1992, pág. 85.

y no eres quien debes ser.
No es el sol quien te ha quemado,
ni el mar quien doró tu tez.
Esa oscuridad te nace
de adentro. No eres ya aquel
claro amigo iluminado
con quien tanto navegué.[8]

El poema obviamente se inspira en un conflicto personal, pero que yo sepa, mi padre nunca identificó la persona a quien dirigía este reclamo. Emilio, por lo visto, se sintió aludido y seguramente fue por eso que decidió poner el título de «Claro amigo» a su propia composición, en un intento por disipar, póstumamente, cualquier duda que mi padre pudiera aún guardar sobre la amistad de Emilio. Personalmente, no creo que mi padre haya escrito este poema pensando en Emilio; o que si así fue, no creo que el poema mismo haya representado más que un distanciamiento momentáneo entre los dos amigos. Son demasiados los datos al contrario para creer en una ruptura importante. Por otra parte, mi padre no era persona para guardar rencor contra nadie y menos aún contra sus mejores amigos. De haber tenido que escribir un poema en memoria de Emilio, habría escrito, estoy segura, algo más bien en la misma vena que el retrato que le compusiera en el otoño de 1927:

Estabas solo y alto.
Yo miraba cómo todos los pájaros
debajo de tu frente se escondían.
¡Qué ir y venir y qué volver!
Cómo todas las cosas
quedándose se iban
a entrarse por tus ojos.
Cómo yo mismo no sabía
si estaba junto al árbol

[8] Manuel Altolaguirre, «Sombras», *Obras completas* III. *Poesía,* cit., pág. 78.

bajo aquel cielo tan azul,
o si los verdes límites del parque
estaban encerrados en tu frente.
Si de tanto entrar ya
dentro de ti las cosas,
eras el mundo donde estábamos.
Si para que brillaran las estrellas
bastaba que cerrases tus dos ojos.
Estaba solo y alto
pero también dentro de ti.[9]

Me parece que el poema ofrece un hermoso retrato tanto de Emilio como de su poesía, al captar muy bien no sólo la sensibilidad del poeta, su compenetración con la naturaleza, sino también la intensidad con que compartía su experiencia, la forma en que integraba a los demás a su percepción y recreación del mundo en que todos «estábamos». Es a la vez un bello homenaje de un joven poeta al poeta mayor que le ha enseñado a ver y a expresarse. Si en muchos de sus poemas más tempranos mi padre habla de su «alta soledad delgada», aquí reconoce su deuda para con Emilio en el descubrimiento de este mundo propio: «Estaba solo y alto / pero también dentro de ti». Dos claros amigos iluminados, eso sí, y hasta el final.

[9] Manuel Altolaguirre, «Retrato», *Obras completas* III. *Poesía*, cit., págs. 109-110.

# LA REEDICIÓN DE LA REVISTA *LITORAL* EN MÉXICO

PATRICIO HERNÁNDEZ

Cuando en junio de 1991 me entrevisté en Nerja con Francisco Giner de los Ríos, hablamos extensamente sobre los primeros años de los exiliados malagueños y españoles en México. En aquellos meses me encontraba preparando una conferencia sobre «La nueva Andalucía del grupo *Litoral*» que iba a presentar en las terceras jornadas en torno a Luis Buñuel, previstas para el otoño de aquel año, en Teruel. Por tanto, nuestra conversación giró inevitablemente alrededor de los primeros años del exilio, pero muy especialmente sobre la reedición de la revista *Litoral*, pues él fue testigo y protagonista excepcional de ese proyecto. A partir de aquella conversación y con otros datos, entre los que cabe destacar, en clave de humor, los que dejó escritos Max Aub, compuse el texto de la conferencia que publicó la revista *Turia*, en octubre de 1992[1].

Más tarde, James Valender volvió sobre el tema en la ponencia que presentó en el Coloquio Internacional sobre *Los poetas del exilio español en México*, celebrado en El Colegio de México, en mayo de 1993[2]. Su ponencia recogía algunos datos que aparecían en el texto publicado por *Turia*, pero su artículo resultaba mucho más completo en lo concerniente a la reedición de *Litoral*, ya que yo sólo lo había abordado dentro del contexto histórico y social en el

[1] Patricio Hernández, «La nueva Andalucía del grupo *Litoral*», En *Turia. Revista cultural*, núms. 21-22, Teruel, págs. 227-248.

[2] James Valender, «*Litoral* en México», en Rosa Corral, Arturo Souto y James Valender (eds.) *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, México, El Colegio de México, 1995, págs. 301-331.

que se movieron los poetas españoles, en el México de los primeros años cuarenta.

Ahora al volver sobre esta cuestión, lo hago no con el ánimo de polemizar, sino más bien de completar la información de que se dispone sobre la reedición de *Litoral*, y de este modo aportar mi pequeño homenaje a las figuras de Emilio Prados y de Francisco Giner de los Ríos, quienes se embarcaron en un proyecto común que, a causa de las dificultades a las que tuvieron que enfrentarse, les permitió incrementar sus lazos de unión y amistad.

En el epistolario todavía inédito entre Emilio Prados y su hermano Miguel, se encuentran dos cartas consecutivas, escritas el 16 de marzo y el 4 de agosto de 1944, en las que se perciben dos diferentes estados de ánimo en relación con la publicación de la revista *Litoral* de México. Las dos cartas resultan altamente significativas, ya que nos dan a conocer de modo sucinto y directo la visión de Emilio Prados en los momentos que anteceden a la aparición de la revista y al final de esa aventura editorial. El 16 de marzo, con un cierto halo de misterio, como si se tratara de una adivinanza, le anuncia a su hermano Miguel:

> De esto tal vez pueda hablarte en mi próxima carta, sobre proyectos muy simpáticos que están a punto de lograrse y que tal vez te alegren. No es nada de tipo económico y por lo tanto, puedes figurarte que es poético. Si de aquí a una semana se hace la cosa, te escribo enseguida para que seas tú de los primeros que lo sepan y se animen y para que nos ayudes por ahí algo para ello. De todas maneras en mi carta próxima te lo diré pues sé que ello te llenará de sabor a mar malagueño y de juventud y brillo interior que tanto se ha perdido. Es cosa en la que trabajaremos Moreno Villa, Manolito, que está aquí, ya fijo, Francisco Giner y Juan Rejano. Claro está que tu hermanillo toma parte importante en ello. Así es que al tratarse de un grupillo de poetas más o menos y más o menos también malagueño, ya puedes echar cábalas...

Era fácil echar cábalas, como dice Emilio Prados, pues de un grupo más o menos malagueño de poetas, sólo podía esperarse que

llevaran adelante algún proyecto de grupo poético o edición conjunta de su obra. El tono esperanzado de esta carta en la que anuncia una próxima, con la confirmación de la noticia, es evidente. Emilio sabe que su hermano se entusiasmará con la idea de ver de nuevo en México la continuidad de las ediciones de *Litoral*, que tanto prestigio tenían en ese país en el momento de la llegada. Era consciente de que esa noticia «llenará de sabor a mar malagueño y de juventud y brillo interior» a su hermano Miguel. No tenemos constancia de que en los meses inmediatos confirmara Emilio la aparición de *Litoral*, pero todo parece indicar que aguardó hasta la publicación del primer número, en julio de 1944, para enviarle directamente un ejemplar a Canadá. Así lo testimonia la siguiente carta, que escribe el 4 de agosto de 1944 y en la que ya está presente la decepción que empieza a sentir Prados por la falta de aceptación de *Litoral* entre algunos exiliados:

> No sé si recibiríais la sorpresa de que os hablé. Sí, efectivamente era *Litoral* redivivo, con Juanramones, Guillenes, Moreno Villas, etc., pero que por otra parte, entre los nuevos puros ha sido recibida como un insulto. Por lo visto hay que seguir tocando la trompeta en lugar de la tan entristecida y clásica lirita. Junto con la revistas que ya tiene un número de edad irán antologías de Juan Ramón, que está encantado. *Cántico* nuevo de Guillén, *Antología* de Pepe Moreno y mía. Más libros (uno ya en la calle, claro está) de Manolo Altolaguirre, Juan Rejano (poeta? De hoy por la gracia de...) otros libros de música de Haffter, Rosita [García Ascot] (que por cierto se le ha muerto el padre hace unos dos meses) Bal y Gay, Pittaluga, etc. Monografías de pintura de Rodríguez Luna, Prieto, Souto, etc. Y completando todo, claro está, la colaboración de los americanos Alfonso Reyes, Gabriela Mistral, Octavio Paz, etc., etc. El programa es bueno, dinero no hay pero nos lo compran todo en cuando ve la luz... Disgustos... Figuraos todos lo que puede haber cuando un español quiere hacer algo. Todos sus queridos compatriotas en contra. Así es que a lo mejor me canso y a otra cosa. De

> resulta de algo de esto, pillé un berrinche anti PC y me dio el dolorcito. Y no quiero repetirlo. Además hay muy pocas margaritas y muchos puercos.

El fragmento de esta carta contiene claves importantes para la historia de la reedición de *Litoral*. Como dice Emilio Prados y me confirmó más tarde Francisco Giner de los Ríos, se trataba de un *Litoral* redivivo, no resucitado, que entroncaba directamente con la poesía pura de su primer momento. No deja de ser sintomático que Emilio Prados reconozca que Juan Ramón Jiménez está encantado con la revista, y que uno de sus poemas aparezca en lugar preferente, abriendo el número uno de *Litoral*, en su tercera época. Y no se trataba ya sólo de recuperar la tradición poética española que Juan Ramón identificaba con la poesía mística simbolista, tal como ha anotado James Valender, sino de revivir la poesía pura de la primera época de *Litoral*. Un claro deseo de alejamiento de la poesía circunstancial o política que los exiliados seguían componiendo en las revistas mejicanas que les abrían sus puertas.

En este sentido, sí que podemos considerar la apreciación de Francisco Giner de los Ríos cuando nos confirma que *Litoral* quería llenar un espacio cultural que no existía en México, en el que se dieran la mano distintas artes: música, pintura y poesía, despojadas de todo aditamento sociológico, político o económico. Nos declara Giner de los Ríos[3]:

> Desde fines de 1943, en sus visitas a mi despacho de corrector de pruebas del Fondo de Cultura Económica —y responsable de algunas otras cosas en El Colegio de México—, tanto José Moreno Villa, que era de la casa en sus libros, como Emilio Prados y Juan Rejano, que iban a la Gráfica Panamericana para las ediciones de Séneca, el primero y el segundo para alguna de las publicaciones que patrocinó con

[3] Francisco Giner de los Ríos, «Introducción» a su edición de Juan Ramón Jiménez, *Olvidos de Granada*, Madrid, Caballo griego para la poesía, 1979. Recogido en Manuel Altolaguirre, *Los pasos profundos*, en *Litoral*, núms. 181-182, Málaga, 1989, pág. 245.

> incesante generosidad el bueno de Vicente Polo, me decían individualmente, pero casi a coro, que estaban hartos de publicar sus poemas en revistas políticas, sociológicas y económicas y que habría que ponerse de acuerdo y publicar una revista de poesía. Se recordó —era inevitable en Moreno Villa y también (mucho más) en Emilio— la revista *Litoral* de Málaga, y se pensó en que sería bueno revivirla.

Se suele decir que *Litoral* no venía a cubrir un vacío en las letras hispánicas de México, pues ciertamente existía una revista dedicada exclusivamente a la poesía, desde abril de 1943, titulada *El Hijo Pródigo*, e igualmente *Cuadernos Americanos* que, además de poesía, publicaba trabajos de carácter político y social. Pero estas dos revistas no proyectaban una tendencia poética concreta, ni constituían un proyecto tan ambicioso como el pretendido por *Litoral*, en el que se deseaba dar cabida a distintas artes y editar una serie de anejos a la revista, tal como históricamente ya habían hecho en España tanto Juan Ramón Jiménez como Prados y Altolaguirre. Por tanto, no se justifica del todo la apreciación que hace Pedro Salinas a Jorge Guillén cuando en carta del 17 de julio de 1944,[4] Salinas afirma:

> ¡Bienvenido *Litoral* si viene a editar *Cántico*! Es razón archisuficiente, yo diría que única, para existir. Por lo demás, habiendo en México dos revistas, como los *Cuadernos Americanos* y *El Hijo Pródigo,* no veo una nueva como necesaria.

Precisamente el deseo de volver sobre los propósitos que caracterizaron la primera etapa de *Litoral* de Málaga, es lo que justifica su reedición y lo que determina el entusiasmo que se aprecia en la carta que Emilio Prados dirige a su hermano Miguel. Por las palabras que escribe Vicente Aleixandre en la *Antología* de Gerardo Diego de 1932, que retratan certeramente el carácter de Prados,

[4] Pedro Salinas y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, pág. 335.

podemos imaginar su entusiasmo y prever su posterior decepción. Aleixandre nos decía de Prados: *A todo se da con verdadera furia y de casi todo regresa. No se puede prever nunca dónde nos lo encontraremos mañana.* No obstante, para llegar a darse con furia a la nueva empresa editorial, Prados tuvo que ser convencido por sus compañeros y contagiarse del ánimo y entusiasmo de Manuel Altolaguirre, pues según el testimonio de Giner de los Ríos: *Prados se resistió a esa idea en principio, porque «nunca segundas partes fueron buenas», pero también porque pensaba que debíamos hacer algo nuevo*[5].

Lo cierto es que a pesar de las reticencias iniciales de Prados por evitar repetir la experiencia malagueña, todo apunta a que los propósitos iniciales eran, precisamente, los de «revivir» la etapa primera de *Litoral*. Así se hace constar en la declaración que sus directores firmaron en la hoja de suscripción que hicieron circular previamente a la publicación de la revista, documento que fue rescatado y dado a conocer por James Valender[6]. En el primer párrafo de los cuatro de que consta el manifiesto programático, consta explícitamente:

> La única diferencia que existe entre esta salida nueva y las anteriores estriba en que se publicará por primera vez lejos de España. Esta circunstancia, meramente geográfica, no cambia en lo esencial su espíritu y significación, ya que el ámbito que ha de recoger la voz de *Litoral* es el ámbito mismo de la lengua española y porque, roto en nuestra España el hilo de la tradición de cultura, es aquí, en América —libertad recobrada—, donde únicamente puede ser anudado con plenitud creadora.

Estas palabras podían haber sido suscritas por Juan Larrea, y aunque no lo fueran, ya que dirigía otra revista de prestigio, *Cuadernos Americanos*, dan prueba de la proximidad de pensamiento del grupo de poetas en torno a *Litoral* con la visión que de América tenía Larrea, quien la veía como germen que se cumple de una cultura

[5] En «Introducción» a Juan Ramón Jiménez, *op. cit.*, pág. 245.
[6] James Valender, «*Litoral* en México», cit., pág. 302.

que se extinguía en el viejo continente. ¿Pero acaso el nuevo *Litoral* sólo se diferenciaba por el ámbito meramente geográfico de su publicación? No creemos que fuera así, pues si bien en la revista se dan cita poetas, pintores y músicos, también aparecen textos alejados de su espíritu poético vanguardista inicial. Son textos de reflexión sobre la esencia y el carácter españoles, firmados por Eugenio Ímaz («Delirio español»), por Juan Rejano («Duende español»), y que también adquieren presencia en las notas necrológicas que, tras la muerte de Enrique Díez Canedo, se publicaron en su primer número, y la del poeta mexicano Alberto Quintero Alvarez, en su segundo número. Como se puede comprobar por las tres primeras entregas, la revista tendía a las notas necrológicas y a los homenajes poéticos. Incluso su segunda entrega se dedicaba exclusivamente a rendir merecido homenaje al poeta Enrique Díez Canedo, predominando los textos de prosa laudatoria. Nada, pues, parece acercar estos números de *Litoral* al carácter vanguardista que tuvieron los de su primera etapa, y mucho menos a los dos números de tendencia surrealista que se publicaron durante su segunda etapa, en la primavera de 1929. En aquellos dos números participó, junto con Prados y Altolaguirre, José María Hinojosa, que los financió, y al que ahora no se le nombra en la amplia nómina de colaboradores de las etapas malagueñas que tuvo la revista, y que los nuevos directores divulgaron en la hoja de suscripción mejicana.

Más que orientarse por una poesía experimental, surrealista o social, más propia de la década anterior, los poetas españoles de *Litoral* parecen más bien tomar partido por la poesía pura de entronque simbolista que componían Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén, quienes abren sus dos números emblemáticos. Tal vez esta decantación hacia una poesía de carácter eminentemente estético no fue bien recibida por aquellos a los que Prados llama «nuevos puros» y que, según él, la vieron más bien como un insulto, pues preferían seguir «tocando la trompeta, en lugar de la entristecida y clásica lirita». Dentro de esta tendencia pura por la que abogaba la revista, no resulta extraño que sea Prados quien marque el camino a seguir entre sus compañeros, Moreno Villa, Altolaguirre, Giner de los Ríos y Rejano. Por un lado, se dio un claro acercamiento de Prados

a los postulados de Juan Larrea frente a los de José Bergamín, que provocaron cierta controversia en una buena parte de los intelectuales y artistas españoles en México. Se trataba de una polémica que venía de lejos por la distribución de los fondos de ayuda a los refugiados y por la postura que adoptaron de justificación o rechazo del pacto germano soviético, alcanzado en verano de 1939, por parte de las fuerzas que habían sido beligerantes en el conflicto español, lo que implicaba un reparto de Polonia que iba a desencadenar en la II Guerra Mundial. El enconamiento se hizo más patente en las tertulias que se organizaban en la redacción de *Cuadernos Americanos* y en la editorial Séneca. Por tanto, en este contexto, no nos sorprende que Prados confiese a su hermano Miguel que la revista *Litoral* se ha visto como un insulto y crea ver a «todos sus queridos compatriotas en contra».Y añada: «Así es que a lo mejor me canso y a otra cosa. De resulta de algo de esto, pillé un berrinche anti PC y me dio el dolorcito.Y no quiero repetirlo. Además hay muy pocas margaritas y muchos puercos». Frase esta última nada habitual en el lenguaje de Prados por su dureza, pero que sintetiza y resume muy bien su estado de ánimo. En este mismo contexto habría que interpretar la valoración que, movida por las circunstancias, hace hacia la poesía de su compatriota Juan Rejano, militante histórico del partido comunista y codirector del nuevo *Litoral*.

Por otro lado, posicionarse a favor de Juan Ramón Jiménez, tampoco resultaba fácil en aquellos tiempos, en los que se le acusaba de no utilizar su escritura como arma política a favor de una caída del régimen franquista para posibilitar la esperanzada vuelta de los refugiados. Prados va más allá de la polémica política y asume el magisterio poético de Juan Ramón. No sólo le propone la edición de una antología poética, que iba a titularse «Con la rosa del mundo» y que por problemas financieros no se publicará, sino que además escribe uno de los libros más cercanos a la poesía pura y esencial de Juan Ramón. Esta influencia ya se deja entrever en el mismo título del nuevo poemario de Prados, *Mínima muerte*, pero adquiere relevancia en el simbolismo de belleza y fugacidad que representa la rosa, presente a lo largo de todo el poemario.Tampoco

*Mínima muerte* verá la luz en los suplementos previstos de *Litoral*, pues de todos sus ambiciosos proyectos solo aparecerán, en 1944 y con el sello de la revista, *Poemas de las islas invitadas* de Manuel Altolaguirre y *El Genil y los olivos* de Juan Rejano.

La predilección por la obra de Juan Ramón Jiménez y por la visión del nuevo mundo que aparece en los textos de Juan Larrea, debió molestar evidentemente a José Bergamín. Emilio Prados continuaba trabajando, desde 1940, en la editorial Séneca que dirigía Bergamín y, por otro lado, apoyaba y alentaba un proyecto editorial nuevo, ajeno a la línea de pensamiento de Bergamín. De ahí la notable ausencia de éste en las páginas del *Litoral* mexicano, a pesar de haber colaborado anteriormente en sus etapas malagueñas. La militancia política de Bergamín y sus polémicas con Juan Ramón Jiménez, a propósito del prólogo juanramoniano de *La rama viva*, el poemario de Francisco Giner de los Ríos, y la actitud de Juan Ramón contraria a su inclusión en la antología *Laurel* que preparó Séneca, fueron sin duda cuestiones que debieron pesar en José Bergamín a la hora de valorar desfavorablemente la reedición de *Litoral*.

Donde queda más patente el carácter poético que guía la revista es, no obstante, en las colaboraciones de sus directores: Moreno Villa, Prados, Altolaguirre, Rejano y Giner de los Ríos. Su tendencia poética puede sintetizarse en la imagen que aparece en el centro de la portada de la revista, y que se explica reiteradamente en cada una de ellas. No es casual, por tanto, su presencia y el interés por explicar su simbolismo. La viñeta de *Litoral* reproduce las palabras escritas por Humboldt en 1810, de alto contenido simbólico y que se traducen del texto francés: «Vues des cordillères, et monuments des peuples indiènes de l'Amérique». Reza así:

> La montaña cuyo pico, coronado de un árbol, se alza por encima de las aguas, es el Ararat de los mexicanos, el pico de Colhuacán... Los hombres nacidos después del diluvio eran mudos: una paloma posada en el árbol, les reparte las lenguas representadas en forma de pequeñas comas...

Al margen de las dos lecturas simbólicas anotadas por Valender, una bíblica, la del diluvio que representaría la diáspora republicana que encuentra refugio en México, y otra alegórica, la de la dinámica ascética asociada con la creación poética; hay que ver en ellas la conjunción de los dos simbolismos que fueron ampliamente expuestos en los escritos de Juan Larrea de aquellos años. Baste como ejemplo citar uno de los párrafos de su libro *Rendición de espíritu*, publicado en 1943, en los que valora el sentido trascendente de la poesía de Walt Whitman:

> Como en aquel tiempo de la I República que sirvió a la intuición poética para presentir a través de la personalidad de Walt Whitman el sentido de los acontecimientos venideros y que constituye su testimonio trascendente sobre las circunstancias actuales en que ya de un modo directo la Poesía se revela del inmenso desastre europeo, de su derrumbe sin límites, ha brotado la chispa vivificadora del Amor, el rayo fecundante del Espíritu. Y brota como el destello significativo de una penetrante espada, «la espada de la paloma», fulgurando hacia ti, ¡oh Columbia! Y esta espada significante ¿puede ser acaso distinta de la que asoma por los labios creadores del Verbo?[7]

Como ya sabemos estas ideas las desarrollará posteriormente, en 1956, en su obra *La espada de la paloma*, pero en el texto de 1943, *Rendición de espíritu*, dedicado a dos grandes poetas americanos, Rubén Darío y Walt Whitman, se asocia el nombre de América, Columbus con la paloma, y ésta a su vez con el espíritu nuevo, un renacer como el del diluvio universal, que otorga el Verbo identificado con la palabra poética. Esta visión romántica lleva a los poetas de *Litoral* a trascender las circunstancias y a interiorizarse en busca de su propia voz, la que les otorga el Espíritu representado por la paloma. Así, muchos de los poemas de *Litoral* mexicano están

[7] Recogido en Juan Larrea, *Ángulos de visión*, ed. de Cristóbal Serra, Barcelona, Tusquets, 1979, págs. 394-395.

habitados de dudas sobre la esencia del ser que transmite una voz interior o están poblados de ángeles que acompañan y consuelan en el cotidiano deambular de aquellos años, en los que los poetas exiliados procuran reorientar sus vidas. Este hecho queda patente en el carácter iterativo, expresado a través del verbo andar que aparece en los poemas de Prados y Moreno Villa de la primera entrega. Y como una consecuencia natural, el número dos de la revista adquiere tonos aún menos esperanzados. Suponemos que también incidieron en ese tono general las críticas adversas que recibieron las dos entregas anteriores. Así, comprobamos cómo el «Poema» de Altolaguirre adopta un tono desconsolado y el texto de Prados, «Cuando era primavera», nos transmite el sentimiento de nostalgia de otro tiempo y espacio geográfico. Esa misma nostalgia que aparecerá como constante en su siguiente libro, *Jardín cerrado*, y que fue prologado precisamente por Juan Larrea.

Años más tarde, Prados intentó superar la nostalgia de aquel momento para, así, evitar el dolor consecuente que le producía la pérdida de su mar y cielo malagueños. Por tanto, procuró ensanchar el tema de la nostalgia, relacionándolo con el sentimiento de desterrado en la tierra, propio de los poetas románticos. De ahí que en los años sucesivos evite las reuniones de exiliados españoles y las conversaciones en torno a su posible regreso a España, y prefiera refugiarse en su apartamento de Río Lerma esquina Mississippi para dedicarse por entero a escribir, leer y recibir algunas visitas. Y cuando se le insiste en el dolor nostálgico que algunos le achacan a su poesía, procure reaccionar con amplias explicaciones sobre el sentido de su nostalgia, tal como nos lo revela este poema de *La piedra escrita* (1958):

> La pluma, la palabra, el viento, el lirio,
> el silencio, la gota de escritura
> que nunca satisface, la nostalgia
> que nadie entiende, el dolor, la alegría,
> el afán de la ausencia, el admirado
> desnudo del dormir por ser eterno
> aquí están. ¿Qué rodean? ¿Qué persiguen?

¿Qué cuerpo asedian? ¿Qué aman de uno en otro,
de uno en otro metidos, deformados,
sin faz propia y en masa detenidos,
sin prohibición rebeldes a quien mira?
[...]

Como comprobamos por este poema, la nostalgia de Prados de su primera época supo evolucionar en el tiempo hacia una aceptación del exilio para, así, centrarse en el desarrollo de una poética personal y muy peculiar en el contexto de su generación. Sin embargo, en aquellos primeros años de exilio, los promotores de la nueva revista no se aclimataron fácilmente a la nueva situación temporal, ni superaron los acontecimientos políticos vividos en España. Así, en su campaña promocional para constituir un número de suscriptores suficientes para mantener la nueva revista, sólo observaban un mero cambio geográfico, sin que para ellos hubiera cambiado lo esencial del espíritu y significación de la revista editada en Málaga en los años veinte. Se trataba, evidentemente, de una falsa perspectiva histórica que generará la crítica enconada de buena parte de los exiliados que, en aquellos difíciles años del exilio, no valoraba una estética ajena al compromiso social y político que los tiempos imponían. Y por otra parte, tenía que hacer frente a la dificultad de aceptación por parte de los escritores mejicanos, quienes veían una revista circunscrita, salvo alguna excepción, a los autores exiliados españoles. Colaboró, eso sí, Alfonso Reyes, pero no aparecieron textos de Gabriela Mistral ni de Octavio Paz, tal como anunciaba Emilio Prados en la carta a su hermano Miguel. No le faltaba razón cuando vaticinó que «nunca segundas partes fueron buenas».

Los motivos de la desaparición de *Litoral*, de su breve trayectoria, limitada a dos números de julio y septiembre de 1944 y un número homenaje a Enrique Díez-Canedo, de agosto de ese año, no considero que radicaran sólo en una falta de financiación, tal como ha anotado James Valender, sino en el hecho de que el proyecto nacía fracasado al querer revivir el *Litoral* malagueño en un momento y circunstancias geográficas bien distintas, ausente ya el

espíritu vanguardista español que inspiró la publicación de su primera y segunda etapa. A pesar del esfuerzo de sus directores, las colaboraciones fluctuaron en calidad, también se resintió la calidad del papel empleado, y a todo ello habría que unir la controversia que generó entre los compatriotas españoles, con lo que tendríamos el cuadro completo para entender la falta de suscriptores que permitiera mantener su edición. En este sentido, Manuel Altolaguirre mucho más pragmático, en aquellos años, pone punto final a la aventura de *Litoral*, con el evidente disgusto de aquellos otros que aún pensaban en la viabilidad económica del proyecto.

Francisco Giner de los Ríos me recordaba el enfado que produjo, tanto en Emilio Prados como en él mismo, la decisión de Manuel Altolaguirre. Tal vez sea comprensible el enfado, pero no se puede achacar a Altolaguirre el fracaso de *Litoral*, pues había sido él quien había animado a Prados a sumarse al proyecto y el que, en aquellos años difíciles en los que la editorial Séneca atravesaba graves problemas financieros, dio trabajo en su imprenta, tanto a Prados como a su ahijado Paco Sala, aunque por poco tiempo, ya que las imprentas sucesivas de Altolaguirre no conseguían salir a flote. No obstante, resulta comprensible el disgusto de Giner de los Ríos, pues con Prados se había dedicado a componer el número tres de la revista y vio cómo su trabajo y proyectos futuros acababan en el maletero del coche de Altolaguirre. Sus palabras expresan claramente la indignación que les produjo este hecho, sobre todo si valoramos que la revista salía de la imprenta de Gráfica Panamericana bajo el cuidado tipográfico de Prados y el trabajo de Giner como corrector de pruebas e incluso cajista de la edición. El testimonio de Giner es bien elocuente:

> El tercer número, con sus páginas ya compuestas y enramadas, terminó sus días en el maletero del coche de Manolo Altolaguirre, quien quiso llevarlo a su nueva imprenta en una preciosa casa que tenía por Tepotzlán, allá en las alturas secas de la verde Cuernavaca. Se acabaron así, en broma y en serio —aunque todavía habían de salir algunos libros—, nuestros afanes. (En el fondo todos se alegraron de aquella travesura

> de Manolo, con una imprenta que se había vuelto sagrada para Emilio Prados y para mí. Y los dos sonreímos —indignados— pensando en seguir de algún modo la aventura por nuestra cuenta y en nuestra soledad. Pero nada se hizo.)[8]

Poco podían hacer Giner y Prados ante la carencia de medios económicos o de imprenta propia. Y tal como reconoce Giner, todos se alegraron de aquella travesura de Altolaguirre, pues la situación en la que se vivía no permitía mantener el alto nivel de prestigio que alcanzó *Litoral* en su etapa malagueña. No obstante, la revista cumplió con su compromiso de editar el tercer *Cántico, fe de vida* de Jorge Guillén, que apareció un año más tarde, en octubre de 1945, al cuidado de Julián Calvo, secretario del *Litoral* mexicano. Como había anotado Pedro Salinas, esa edición de Jorge Guillén fue razón «archisuficiente» para justificar la existencia de *Litoral* en su etapa mexicana. Pero más importante fue sin duda la apuesta que hizo por reorientar la poesía española del exilio hacia un mayor compromiso estético, sin aditamentos de carácter circunstancial o político. Su estudio nos permite, además, dibujar los perfiles de una época y de aquellos que fueron sus principales protagonistas.

[8] En «Introducción» a Juan Ramón Jiménez, *op. cit.*, pág. 246.

# LA POESÍA ÓRFICA EN *MÍNIMA MUERTE* DE EMILIO PRADOS

ANTONIO CARREIRA

«Las palabras se multiplican hasta que apenas se percibe el sentido; la atención abandona la mente y se fija en el oído. El lector se extravía en una alegre dispersión, a veces azorado, a veces complacido; pero después de muchas vueltas por el florido laberinto, sale de él tal cual entró». Estas palabras del Dr. Johnson sobre el poeta Marc Akenside (1721-1770) las cita T. S. Eliot a fin de mostrar que, para el crítico del XVIII, tal tipo de poesía no merece ser leída[1]. En los siglos XIX y XX los movimientos romántico y surrealista harán que la poesía se escinda en dos direcciones contrapuestas, racional e irracional, de las que la segunda parece imponerse de modo contundente, y con variables niveles de hermetismo:

> La tendencia moderna tolera cierto grado de incoherencia en el sentido, se conforma con poetas que ni ellos mismos saben exactamente lo que están tratando de decir, con tal que el verso suene bien y ofrezca imágenes llamativas e insólitas. En realidad, hay cierto mérito en el desvarío melodioso, que puede ser un auténtico aporte a la literatura cuando responde efectivamente a ese permanente apetito humano de un ocasional banquete de tambores y címbalos. A todos nos gusta emborracharnos de vez en cuando, lo hagamos o no; pero un apego exclusivo a determinados tipos de poesía entraña peligros análogos a los del alcoholismo.[2]

---

[1] «Johnson como crítico y como poeta» (1944). En T. S. Eliot, *Sobre la poesía y los poetas*, trad. de María Raquel Bengolea, Buenos Aires, Sur, 1959, pág. 179.
[2] Ibíd., pág. 175.

El propio Eliot, en la misma conferencia, habla de dos extremos, el sortilegio («desvarío melodioso», *charme* o *incantation*), correspondiente a la poesía del sonido, y el significado, característico de la poesía del sentido. Tales palabras, que tomadas al pie de la letra se prestan a fáciles discrepancias, ya que ni la poesía más irracional carece de algún significado, ni la más racional deja de halagar el oído, resultan útiles como indicativas de una dualidad de límites en sentido matemático. Sin embargo, Eliot, acaso pensando en su personal actividad como poeta, advierte que «en una posición intermedia entre la poesía del sonido y la poesía del sentido, hay una poesía que representa una tentativa de extender los confines de la conciencia humana e informar acerca de cosas desconocidas, de expresar lo inexpresable» (ibíd., pág. 175). Esta vía intermedia consistiría, pues, en un equilibrio entre las anteriores, sin prescindir de sus fines. Por un lado, expresar lo inexpresable de otra forma es lo que mejor define a toda poesía, pues «cualquier cosa que pueda decirse lo mismo en prosa se dice mejor en prosa»[3]. Por otro, la poesía del sonido intenta justamente poner de manifiesto el significado que la racionalidad no alcanza a expresar. Lo intenta, pero no siempre lo consigue, como demuestran montones de libros poéticos aferrados a una irracionalidad trasnochada que apenas hace otra cosa que engendrar tedio.

La oposición entre las tendencias de la poesía moderna tiene mucho que ver con la cuestión de la oscuridad y del hermetismo, sobre la que también Eliot ha discurrido con provecho: «La forma más chapucera de oscuridad es la del poeta que no ha sido capaz de expresarse él a sí mismo; la forma más vulgar es la que encontramos cuando el poeta trata de convencerse de que tiene algo que decir cuando no es así», comenta en otra conferencia titulada «Las tres voces de la poesía»[4]. Lo cual explicita Luis Cernuda en un texto bien conocido; según su análisis, es frecuente que el poeta se equi-

[3] T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, trad. de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral, 1955, pág. 161. En otro lugar insiste: «El poeta se ocupa de las fronteras de la conciencia más allá de las cuales faltan las palabras, aunque existan todavía significados» (T. S. Eliot, *Sobre la poesía y los poetas*, cit., pág. 24).

[4] T. S. Eliot, *Sobre la poesía y los poetas*, cit., pág. 100.

voque en intención y ejecución, «aunque todavía más frecuente es que si el poeta se equivoca en la ejecución ello resulta de que no tenía intención alguna»[5]. La calidad y la oscuridad no están necesariamente relacionadas, si bien no ha faltado quien pensara que la claridad es deseable en todas las cosas, excepto tal vez en la poesía. En cambio, sí lo están, y mucho, la irracionalidad y la oscuridad, aun cuando hay tipos de hermetismo que nada tienen que ver con aquella. Por último, volviendo a Eliot, su aforismo más inquietante al respecto afirma que «no gozamos plenamente con un poema a menos que lo comprendamos; y por otra parte, es igualmente cierto que no comprendemos plenamente un poema si no gozamos con él»[6]. Lo que, en el caso de la poesía hermética e irracional, plantea otro conflicto: «El lector ordinario, prevenido contra la oscuridad de un poema, se expone a caer en un estado de azoramiento muy desfavorable a la receptividad poética. En vez de empezar, como debiera, en una disposición de pasiva alerta, ofusca sus sentidos con la obsesión de ser listo y de encontrar algo —no sabe qué a ciencia cierta— o de que no le tomen el pelo»[7]. Retengamos, pues, ese estado de gracia, o «pasiva alerta», para examinar uno de los libros de Prados que más lo necesitan: *Mínima muerte* (1944), primero de los escritos por el poeta en el exilio mexicano.

La mencionada divisoria entre racionalidad e irracionalidad, como ya se ha observado alguna vez, separa a ciertos poetas de la generación del 27, dejando a un lado a Salinas y Guillén, y al otro a Prados y Aleixandre, mientras que los demás fluctúan, es decir, hacen incursiones más o menos efímeras en la retórica surrealista. Prados, tras la imaginería de sus primeros libros, adopta una expresión fuertemente polarizada: racional a ultranza en la poesía de combate, e irracional en el resto, ya desde *El misterio del agua* (1927). Si es cierto que «una forma métrica distin-

[5] Luis Cernuda, *Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona: Seix Barral, 1975, pág. 307. Véase Antonio Carreira, «Luis Cernuda, crítico», en James Valender (ed.), *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda (1902-1963)*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2002, págs. 423-424.

[6] T. S. Eliot, *Sobre la poesía y los poetas*, cit., pág. 117.

[7] T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, cit., pág. 160.

ta es también un modo diferente de pensar»[8], las pocas veces que ha usado Prados el *vers libre* propio de la ortodoxia surrealista, dejando aparte su obra inédita, pueden ilustrarnos acerca de su peculiar concepción de la poesía, que desde muy temprano suele presentar un cierto aire neoclásico: la irracionalidad de la frase, casi siempre correcta gramaticalmente, y la musicalidad del verso, bien medido y con frecuencia rimado, se funden en ella de modo inextricable. A partir de su llegada a México en 1939, Prados construye un discurso de apariencia lógica, que le va a servir tan solo como entramado sobre el cual urdir un discurso simbólico, musical y con frecuencia autorreferente. Retomando el concepto de ejecución establecido por Cernuda, vamos a examinar la de algunos poemas de *Mínima muerte,* porque en este libro, a nuestro juicio, están al desnudo los procedimientos que en los sucesivos serán más complejos y recónditos. Quizá por esta vía lleguemos a averiguar algo respecto de su intención.

*Mínima muerte* comienza con un extenso poema meditativo, «Tres tiempos de soledad», seguido de tres canciones. Uno y otras fueron transferidos a *Jardín cerrado* (1946), y Prados ha aclarado que a él pertenecen, así que ahora no los tendremos en cuenta. La segunda sección del libro, titulada asimismo *Mínima muerte* y subtitulada «Trinidad de la rosa» ocupa el resto, presidido por un lema de Juan Ramón Jiménez. El apartado inicial, «Presentes de la ausencia» nos va introduciendo ya a un lenguaje que solo el lector paciente logrará aceptar a beneficio de inventario, siempre que se adentre en el laberinto en el debido estado de «pasiva alerta». No hay, por supuesto, la menor indicación de qué significan el título general ni los subtítulos. Tampoco el de cada poema particular será de gran ayuda para quien se empeñe en ver lógica corriente tras el aparente galimatías. «En el tiempo», primero de ellos, afirma la presencia de

[8] «Lo que Dante significa para mí» (1950), en T. S. Eliot, *Criticar al crítico y otros escritos,* trad. de Manuel Rivas Corral, Madrid, Alianza, 1967, pág. 170. En palabras de Octavio Paz, «cada ritmo implica una visión concreta del mundo» (*El arco y la lira,* México, FCE, 1956, pág. 61).

la rosa, «fugaz símbolo», en todo, con una curiosa particularidad: la palabra *rosa* figura diez veces en el texto, de ellas siete en fin de verso. He aquí algo notable: en *Mínima muerte* el léxico es muy limitado, pobre incluso: media docena de verbos y otros tantos sustantivos se repiten y varían con pasmosa insistencia, por lo cual no pocas veces una palabra rima consigo misma: *rosa, jardín, vida, muerte, olvido, cuerpo, sangre, agua, luz, ser, ver, saber, vivir, morir* y pocos más son una especie de archilexemas cuyo sentido parece elástico, solo en parte dependiente de su situación, y se combinan con lexemas normales en frases breves y de construcción gramatical casi siempre sencilla, que no dejan de recordar las coplas derivadas del aristón poético inventado por Jorge Meneses, el heterónimo de Machado. Las anomalías sintácticas son escasas: «Mas luce, quién sabe en dónde / ni *para por qué* su ausencia», dice en «La rosa y el hombre»[9] (pág. 691), sin que la fórmula final-causal tenga defensa. Tampoco la tiene el subtítulo de dicho poema: «Meditación *al* sueño». Algo parecido sucede con un verbo en pasiva enredado con adverbios en el siguiente fragmento de «La rosa perseguida» (pág. 699):

> Hoy es la rosa, mañana
> la rosa *será venida*
> de ayer y será mañana
> en hoy, la rosa de ayer
> mañana...

Otro caso se da en la «Canción parada»: «Mas si de olvido *es llegada* / a ser luz...» (pág. 719). Y, por último, un inesperado implemento, si lo es, con el intransitivo *vivir,* en «Tiempo de la rosa» (pág. 738):

[9] Para las citas (con subrayados nuestros) seguiremos la edición de *Poesías completas* de Prados hecha por Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, Madrid, Visor, 1999, vol. I. En ese texto de *Mínima muerte* hay que señalar una trinidad de mínimas erratas meramente visuales: falta espacio en blanco tras el primer verso de págs. 691, 695 y 731. El poeta escribe para el oído, pero también para la vista.

¿No ves
que *tres rosas* vivo,
siendo una sola
en lo Eterno?

Lo demás se distribuye en poemas donde la rima parece importar más que el verso mismo, como si en ella radicara alguna clave. Así «En el tiempo», de ritmo endecasilábico, que reitera la palabra *todo* 21 veces, presenta nueve gerundios en *a-o* a fin de verso, seis de ellos en perífrasis: *va pasando, va quedando, va llegando, está llegando,* etc. A Prados no le preocupa la monotonía: en *Mínima muerte* no hay más que un poema («En el espacio») construido con verso blanco. Varios están organizados en redondillas clásicas («La rosa pensamiento», pág. 710, «La rosa presente», pág. 713, y «La rosa en el sueño», pág. 716), una décima, titulada «Canción» y que parece escapada del *Misterio del agua,* tiene tres rimas (pág. 715), y otra (la «Canción parada», pág. 719) es una perfecta espinela. El resto son canciones o tienden a su forma, con rima consonante o asonante en la mayoría de los versos, quedando muy pocos sin ella. Esa obsesión por la rima obliga a entrecortar los versos y origina una cierta arritmia, siempre que el lector haga la pausa versal. «La rosa desdeñada» (pág. 694), por ejemplo, consta de octosílabos. En medio de ellos, el estribillo

¡Ay rosa,
la rosa fría!

es, evidentemente, un octosílabo disfrazado, partido solo para dejar *rosa* en lugar destacado. La razón, en cambio, apenas sirve para otro ejemplo:

Pasaba un hombre...
La rosa de hielo
se deshacía,

donde se esperaría «Pasaba un hombre... La rosa / de hielo se deshacía», si no fuera porque el poeta ha preferido asonantar *hielo* con

*cuerpo* cuatro versos antes. Otros ejemplos se dan en las canciones primera y sexta de la «Meditación primera» (págs. 701 y 708). El más flagrante de fragmentación en busca de la autorrima ocurre en la primera meditación de «Memoria sin presencias» (pág. 723):

Sin *cuerpo*
nada tendré
y en el *cuerpo*
no seré
lo que antes de *ser*
he sido
y para serlo he venido,
buscando mi *cuerpo,*
a *ser.*

Aunque no lo parezca, es una quintilla con asonancia en el último verso:

Sin cuerpo nada tendré
y en el cuerpo no seré
lo que antes de ser he sido
y para serlo he venido,
buscando mi cuerpo a ser.

Lo mismo cabe decir de estos versos de «Tiempo de la rosa» (pág. 738):

Antes de nacer
te vi
y en la muerte
te estoy viendo
y, ahora, presente
te miro,
pero no sé
si te veo,

que son una copla disfrazada, pero la disposición del texto añade la asonancia *muerte / presente* a la de *viendo / veo*. Con todo, Prados no siempre deja traslucir la ley de sus juegos formales. La «Canción perdida» (pág. 745) empieza con cuatro tetrasílabos que nada perderían por convertirse en octosílabos iguales a los que la finalizan:

Dijo el Tiempo:
—Yo estoy, siendo.
El Espacio:
—Siendo, estoy.

Obsérvese, de pasada, que lo que han dicho el Tiempo y el Espacio es idéntico, a pesar de la inversión sintáctica (y no resultaría fácil verterlo a más de una lengua). El caso más claro de persecución de rima se observa en la tercera canción de «Memoria sin presencias» (pág. 726), aun a expensas de dejar sin ella al primer verso:

Aunque si en hoy
no hay mañana,
en mañana
no habrá ayer
y sin ayer
ni mañana
hoy solo no puede haber...

versos que, léanse como se quiera, son una cuarteta perfectamente aconsonantada, al igual que los sucesivos:

Y al no ser
lo que no he sido,
siendo lo que no he de ser,
vuelvo a ser
lo que he querido
ser por no dejar de ser.

Otras veces aparecen versos de extraña medida, que solo se justifican por la misma causa:

> Pensaba lo que iba a *ser*
> dejando, al pensar, de serlo
> antes de *ser*...
> Otra vez no lo pensé,
> y nunca supe que estaba siendo
> por dejar de *ser,*
> lo que antes pensaba *ser*
> para *ser* (pág. 706).

Este rarísimo caso de la misma palabra que con el mismo sentido sirve de rima en tres versos contiguos, después de hacerlo en dos alternos (y de los ocho versos sólo uno, el cuarto, deja de concluir con una forma del verbo *ser*), presenta un decasílabo a fin de conseguir la asonancia de *siendo* con *serlo.* La prosodia, una vez más, aconsejaría trasladar la pausa versal a *estaba,* aun reducida al mínimo por el encabalgamiento: «y nunca supe que estaba / siendo por dejar de ser». En «Amor» (pág. 736), en cambio, los tres eneasílabos que surgen no pueden resolverse en otra fórmula:

> Le dijo la luna
> al agua:
> —Mira,
> la flor, con mi luz,
> parece el alma de mi luz.

Este último verso, en medio de un ritmo octosilábico asimismo enmascarado, busca destacar *luz* como palabra rima. Cosa que no sucede la tercera vez, pues *olor* no casa con nadie (pág. 737):

> Le dijo la rosa
> al viento:
> —Mira,
> la luna bajo mi aroma
> parece el alma de mi olor

Igualmente choca leer partidos varios octosílabos de esta canción sexta de la «Meditación primera» (pág. 708):

Quiero saber
si teniendo
lo que dejo de tener
puedo ser
lo que estoy siendo,
por sólo dejar de ser
lo que por serlo
no entiendo:
¡eso quiero yo saber!

Aquí el políptoton y la consonancia van en paralelo con el enrevesamiento conceptual en un poema de 22 versos donde dos carecen de rima, otro la lleva asonante, y los demás, consonante.

En resumen, el poeta en unas composiciones de *Mínima muerte* usa las formas métricas breves de mayor rigidez, redondilla y espinela, y en otras más libres busca afanosamente la rima, aun a expensas de descoyuntar el verso, como si la rima externa poseyera, para sus fines, notable ventaja sobre la interna. La poesía del sonido, por recuperar la expresión de Eliot, impone su exigencia: cada palabra debe suscitar un eco fónico, destinado, se supone, a subrayar el oportuno eco semántico, ya que, como dice Octavio Paz, «el ritmo es un imán... La creación poética consiste, en buena parte, en esta voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción»[10].

A los procedimientos métricos hay que sumar otros retóricos de diversa índole. Uno de ellos es la paronomasia, combinada o no con la anáfora y el paralelismo: «El tiempo no *pasa* en él / [...] / El tiempo no *pesa* en él» aparece en «La rosa y el hombre» (pág. 691). En el mismo poema, «Dentro de otro nuevo *ser:* / dentro de otro nuevo *ver*» (pág. 692). En «La rosa desdeñada», «Todo el *dolor* de la rosa / [...] / Todo el *olor* de la rosa. / [...] / Todo el *color* de la rosa» (págs. 694-695). Este reaparece en «La rosa en pena» (pág. 742):

[10] Octavio Paz, *El arco y la lira,* cit., pág. 53.

—Venid,
vamos a la flor,
vamos a su *olor,*
vamos al *dolor:*
¡que ya ha nacido!

la cual prefigura la mucho más conocida de «Rincón de la sangre» (*Jardín cerrado,* en *Poesías completas,* I, pág. 795):

Y, ahora, que del sueño vivo
¡cómo *huele,*
tan chico el almoraduj!
¡Cómo *duele!...*
Tan chico.

Los retruécanos también asoman, mezclados con otras figuras: «Ni soledad de jardín / ni jardín en soledad» (pág. 690). «Quisiera saber, por ver: / por ser quisiera yo ver» (pág. 701). Alguno de ellos tan retorcido que parece morderse la cola (pág. 709):

Vivir es morir...
Vencido nací
dentro de mi olvido.
Vencido de olvido,
muerto yo nací
y vivo vencido:
¿quién me vence a mí?
¡Morir es vivir!

Se ha dicho que en estos libros de Prados domina el conceptismo antiguo, suenan las antítesis y los oxímoros de los místicos, todo ello en atmósfera de auto sacramental, ya que muchos de los poemas se dramatizan en voces, una de las cuales suele corresponder al sujeto lírico, que puede ser, en más de una ocasión, la misma rosa símbolo del libro. Todo ello se manifiesta en contradicciones y aparentes sinsentidos cuajados en imágenes sorprendentes: «El jardín /

va navegando en el sueño...», se dice en «La rosa y el hombre» (pág. 693. En *La piedra escrita* la imagen es mucho más audaz: «Zarpa el mar —aun sin mar— al mar que invade», *Poesías completas,* II, pág. 453). «Nada en la luz adivina / que, siendo luz, ya es olvido: / memoria de luz que ha sido / luz que hoy la luz origina», comienza la «Canción parada», espléndida muestra de ebriedad verbal. «Antes de ser, / sé qué soy, / y cuando soy / no lo sé» (pág. 720), primera canción de la «Lamentación de la rosa», en la que el adverbio *cuando* está cuidadosamente inacentuado. «Vamos a cortarla / antes que nazca» (pág. 741), se repite hablando de la flor en «La rosa en pena», y más abajo se pregunta: «¿Antes de nacer murió?» «Sitio de la hermosura», primer poema de los «Lugares de gloria», subtitulados con toda razón «Juegos con la flor», lleva estos juegos al extremo:

El agua es vida de luz,
aunque el agua es vida
sin luz...
Pero el agua
es luz de la vida
y la vida es luz
y la luz es vida
en el agua...
Mas la vida
es agua de luz
y la luz es vida del alma.
Pero el alma es vida de luz,
y la luz
es el alma del agua...
Aunque el alma es vida, sin luz,
y la luz es el agua del alma...
.....
Mas el alba es el agua del alma...
Mas el alma es el alba del agua...
Mas el agua es el alma del alba...

para concluir con el inesperado epifonema: «¡Una rosa florece en la Nada!» (págs. 733-734).

Hemos visto algo de la ejecución de *Mínima muerte*. Al preguntarnos ahora por la intención del poeta en ese libro, conviene recurrir, como al principio, al pensamiento de T. S. Eliot: «La principal utilidad del "significado" de un poema en la acepción ordinaria (y aquí hablo otra vez de ciertos tipos de poesía y no de todos) es la de satisfacer un hábito del lector y mantener su mente divertida y tranquila en tanto el poema opera sobre él, un poco a la manera del ladrón astuto que siempre se provee de un buen hueso para el perro de la casa»[11]. El lector de *Mínima muerte* hacia 1944 no tenía por qué saber que su autor era un español refugiado en México, que intentaba rehacer su vida en el exilio, con o sin nostalgia de su pasado. Y aun sabiéndolo, tampoco había por qué presumir que tales eran los sentidos del libro, claramente adjudicados *a posteriori*, en vista de la ulterior evolución del poeta. Los poemas deben ser autosuficientes; pero los de Prados son, como antes se dijo, autorreferentes. Los juegos retóricos construyen el poema de la misma manera que la técnica musical permite componer una fuga, una sonata, o una serie de variaciones, desarrollando motivos y temas que cambian de tonalidad, se fragmentan, se contraponen o se superponen hasta llegar a una conclusión, clave del arco fabricado. «Si la poesía es una forma de "comunicación", lo que se comunica es el poema mismo y solo incidentalmente la experiencia y el pensamiento que se han vertido en él», sentencia de nuevo T. S. Eliot,[12] a quien abrevia Octavio Paz: «El poeta no quiere decir: *dice*»[13]. Eso que dice, sin embargo, inquietaba a Prados, que sentía fluir su poesía en términos abstrusos, sobre los que apenas ejercía más control que el retórico. Todo *Mínima muerte* está transido de esos pasajes metapoéticos en los que el poeta cuestiona la validez de su lenguaje (pág. 704):

> Siento que un saber me tira
> y como de un pozo saca
> toda el agua de mi ser
> a otra vida,

[11] T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, cit., pág. 160.
[12] Ibíd., pág. 44.
[13] Octavio Paz, *El arco y la lira*, cit., pág. 105. Más adelante refuerza la idea: «El lenguaje indica, representa; el poema no explica ni representa: presenta» (pág. 107)

declara, con total nitidez, en la tercera canción de la «Meditación primera» (y única, en realidad, a menos que se considere el subtítulo «Meditaciones» de la sección titulada «Memoria sin presencias», pág. 723). En la quinta el planteamiento es aún más explícito (pág. 707):

> Que lo tengo que decir
> antes que decir mi olvido,
> bien lo sé;
> mas decir qué, no lo sé,
> aunque lo haré.
> Mientras que dure mi olvido,
> bien sé que lo he de decir
> preguntándome qué digo

«Cuando el poeta afirma que ignora "qué es lo que va a escribir" quiere decir que aún no sabe cómo se llama eso que su poema va a nombrar y que, hasta que sea nombrado, solo se presenta bajo la forma de silencio ininteligible», comenta Octavio Paz, después de afirmar que «al nombrar, al crear con palabras, creamos eso mismo que nombramos y que antes no existía sino como amenaza, vacío y caos»[14]. Pero Prados no sabe qué dice; su función, según precisa en la octava meditación de «Memoria sin presencias», es la de un medium (pág. 732):

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

lo cual equivale a confesar que no es suya la responsabilidad del contenido ni de la forma, sino del puro acto de decir[15]. De ahí su ingenua retirada (pág. 698):

---

[14] Ibid, ed. cit., pág. 163.

[15] En esta redondilla de apariencia extraña hace Prados una distinción poco feliz entre el qué y el cómo de lo que dice. Si hay alguna poesía donde el qué consista en el cómo, es ésta. «Cada palabra del poema es única. No hay sinónimos. Única e inamovible: imposible herir un vocablo sin herir todo el poema; imposible cambiar una coma sin trastornar todo el edificio» (Ibíd. pág. 45), idea que ya había expuesto mucho antes, entre otros, César Vallejo.

Y en mi canción escondido
quisiera morir,
sin saber por qué
de olvido

Preguntarse por la intención de Prados al escribir *Mínima muerte* no es exactamente lo mismo que inquirir su significado, suponiendo que tal término sea aplicable a un conjunto de 42 poemas, cada uno de los cuales aportaría un sema o varios, asimismo problemáticos, a la totalidad,[16] y ello por lo que Cernuda exponía en el planteamiento teórico antes mencionado: entre intención y ejecución puede haber un hiato considerable. Pero es que, además, casi la única vía para penetrar en la intención del poeta es analizar el resultado de su labor, fruto de una ejecución consonante con aquella. Estamos, pues, ante una especie de círculo vicioso similar al establecido por Eliot entre comprensión y disfrute. Con una diferencia respecto a la música: en esta la fruición equivale a la comprensión, mientras que en la poesía nos resistimos a identificarlas porque nos parece imposible que el lenguaje se reduzca a magia o sortilegio, una vez desactivada o atenuada al máximo su carga semántica[17]. Sin embargo, la lectura de un poema como «Sitio de la hermosura», si uno se empecina en seguir los vericuetos de su imaginería (el agua es vida de luz, aunque sin luz, pero es luz de la vida, y la vida es luz, y la luz es vida en el agua, etc.), produce el mismo mareo que sufriría quien pretendiera fijarse en los detalles del entorno mientras gira en un tiovivo. Hay que abandonarse a la melopea fónico-semántica que va acunando la mente hasta hacerla admitir como buena su peculiar falta de lógica. Dicho de otra forma: para evitar el mareo, nada mejor que la borrachera. Cosa dis-

[16] «El sentido o significado es un querer decir. O sea: un decir que puede decirse de otra manera. El sentido de la imagen, por el contrario, es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras. *La imagen se explica a sí misma.* Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir. Sentido e imagen son la misma cosa. Un poema no tiene más sentido que sus imágenes» (*Ibíd.*, pág. 104).

[17] Aceptando que «comprender un poema viene a ser lo mismo que gustar de él por las debidas razones» (T. S. Eliot, «Las fronteras de la crítica», *Sobre la poesía y los poetas*, cit., pág. 117), tal restricción no sería, en principio, aplicable a la fruición musical.

tinta, que ahora no podemos tratar, sucede con la alternancia que Prados suele establecer en sus libros centrales entre los poemas meditativos (la modalidad intermedia de Eliot) y los que podríamos llamar lúdicos (canciones o, más tarde, transparencias, es decir, poesía del sonido), de los cuales sería apropiado llamar herméticos a los primeros, órficos a los restantes.

«No es menester que el poeta sepa lo que su poesía ha de significar para los demás; y el poeta tampoco tiene por qué comprender el significado de su lenguaje profético», opina, una vez más, Eliot[18]. Siendo poco satisfactorio para el lector el precario hueso de los significados, parece evidente que en este tipo de poesía ha de contentarse con los juegos formales en los que el poema consiste y se comunica. No solo el poema, sino que, como matiza Jaime Gil de Biedma, «poesía es comunicación porque el poema hace entrar a su autor en comunicación consigo mismo. Del otro lado del poema, en el acto de lectura, ocurre parecidamente: ciertas experiencias tácitas son polarizadas y el lector es puesto en comunicación con ellas, es decir, consigo mismo»[19].

[18] T. S. Eliot, *Sobre la poesía y los poetas*, cit., pág. 123.

[19] Jaime Gil de Biedma, prólogo a su trad. de T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, cit., pág. 20.

# AL FINAL DEL EXILIO, CARA A LA MUERTE: SOBRE LOS TRES ÚLTIMOS LIBROS DE PRADOS

Carlos Blanco Aguinaga

Voy a tratar de los tres últimos libros de Emilio Prados, *La piedra escrita* (1958-1961), *Signos del ser* (1960-1962), y el libro incompleto en que trabajaba cuando le llegó la muerte en abril de 1962.

Para llegar a ellos, y teniendo siempre en cuenta el contexto del desgarro que significó el destierro y la escisión de la personalidad que resultó de vivir a una vez en la memoria y en la realidad concreta del México cambiante en el que se movían en los cincuenta los refugiados españoles del 39, conviene empezar recordando brevísimamente el principio de la obra de Prados en México. Me permito, pues, recordar que tras *Mínima muerte* (1939-1944) Prados había afirmado en *Jardín cerrado* (1940-1946) su entrada gozosa en la realidad en la que iba a encontrar su plenitud, un mundo en el que se acercaba a la resolución del conflicto entre sus tres tiempos, pasado (muerto en cuanto realidad anterior al exilio, pero vivo en la memoria y en el cuerpo que la llevaba), presente (que en ese cuerpo era, a una vez, memoria y vida nueva cotidiana) y futuro (que es la muerte, para llegar a la cual el ser humano va acumulando memoria de un presente que, como el río de Heráclito, es siempre ya pasado); idea del mundo ésta que en Occidente entronca con el panteísmo, según cuyo pensar cualquier ser —persona o planta, garza o lluvia...—, con sólo haber existido, no es en esa existencia y en su desaparición sino un momento inconmensurable del Ser de los cuerpos todos del Tiempo real, de la Substancia material del Todo. A partir de aquí, contra los embates de las dudas y frente al natural temor a la muerte, ya todo fue para Prados sostenerse en

esa visión del mundo y elaborarla, ahondando en ella, a lo largo de varios libros.

Tal vez la primera cima de esta intuición —a la que ya se había acercado en Málaga— sea *Río natural* (1950-1956), libro-poema con el que Prados se adentra ya totalmente en la realidad a cuyo umbral le había llevado *Jardín cerrado*. Recuérdese que pronto en el «Libro Primero» de *Río natural* estamos en el alba frente a la cual se había detenido el poeta al final de *Jardín cerrado*: «¡Muerto fui!», exclama entonces, «¡Naciendo estoy / de las muertes que me quedan!». Y en otro poema: «¡Vivo estoy sobre el cielo! ¡Palpitante he nacido / desde mi pensamiento!». Más adelante, haciendo depender todo el «Libro Primero» de la función simbólica que en su vida y en su obra siempre tuvo el agua, canta extasiado:

> ¡Perdí mi fuente! El agua soy naciendo
> arrancada de mí para mí mismo
> y no acabo ni quedo en mí ni estoy...
> ¡Fuente soy! ¡Fuente fui! ¡Fuente es mi arroyo!

Así, según escribirá para cerrar *Río natural* el poeta es ya «Emilio en Dios continuo».

Resuelto así por el momento el dilema de la continuidad de sus tres tiempos, e imaginada su continuidad en la unidad del Ser y en la palabra que nos deja, con *Circuncisión del sueño* (1955-1957) Prados llega a lo que —a la manera de Espinosa— llamaba «libertad dirigida». Ahí, en el hecho natural de la germinación del trigo, encuentra ahora su gran metáfora del vivir y del morir; es decir, de la continuidad de todo ser en la Naturaleza:

> Es de noche. Un grano, injerto a los labios
> de la tierra, suspende —innominal
> entre su olvido y su silencio— al fiel
> en equilibrio del cuerpo que abandona.
> Su sucesión intemporal, latente,
> viva al germen, le abre a luz interior
> —inmóvil el umbral de sus entrañas—
> la libertad que engendra su memoria.

Y en esa libertad canta una voz que ya el poeta no sabe si es o no suya:

> ¡Abril, las aguas mil las aguas llueve!
> Fiel de un reflejo intemporal, el agua
> cruzó en la luz de un cielo sin espacio;
> entró en Abril de Abriles mil desnuda,
> y al cielo limpio, Abril los cielos mil,
> sus lunas va clavando en altas noches
> que, en nubes mil, el cielo le devuelve
> deshecho en flor —en nubes mil— de lluvia.

Es un momento triunfal en la poesía de Prados. Todo aquí funciona. La idea —intuición de la realidad en que el grano de trigo, como toda materia, va a nacer desde su propia muerte— encuentra su expresión gozosa en el endecasílabo clásico, en las aliteraciones que funden y confunden lo uno con lo otro, en las extraordinarias metáforas.

Pero después de *Circuncisión del sueño*, según su salud va empeorando, tras la muerte de Domenchina y de su muy querido Manuel Altolaguirre (1959) y, tal vez sobre todo, según arrecian los cantos de sirenas que van llegando de España ofreciéndole la posibilidad de volver,[1] Prados entra en una crisis que —aunque cada vez más seguro de su visión del mundo— será ya casi permanente. Rechazará categóricamente la idea de volver a España diciendo —en su último libro publicado— que «Este lugar / es todo el tiempo»[2]. Pero tal comprensión de su vida le obliga a explorar todavía más a fondo la relación entre los tres tiempos del ser humano, entre su propio ser (cuerpo aquí o allá perecedero) y el Ser eterno en que todos los cuerpos del tiempo son Uno, sin lugar específico y en todas partes. En esa exploración las preguntas son constantes y abren dudas y

[1] Véase mi artículo «"Ir o volver o estar como en destierro": Emilio Prados frente a los cantos de sirenas», Madrid, *Ínsula*, 1999.

[2] Emilio Prados, «Signos del ser», *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 1962, pág. 46.

dolores que Prados creía superados, según su intuición y su pensamiento siguen avanzando, ahondando.

Lo difícil y conflictivo de ese avance se revela por todas partes de su vida y de su obra última, por ejemplo con respecto a sus dudas sobre la validez poética de *La piedra escrita* (1958-1961), el libro que sigue a *Circuncisión del sueño*. Decía así Prados en una carta [a Iris Arévalo] escrita en 1959 o 1960[3]:

> Ahora ya has visto: ¡abril las aguas mil! se me clavaron por todo el cuerpo. Hoy voy con otras cosas que ya leerás, si vivo o no, cuando vuelvas... Y ¿tú crees que los poemillas me salvan? ¡No! Son malos. No son lo que debieran ser. Y ya no hay tiempo de nada.

Y en otra carta [a Carlos Blanco], más o menos un año después:

> He terminado *La piedra escrita*. Desde que te fuiste estuve en silencio hasta que de Diciembre a Enero pasados me arremetió día y noche hasta casi acabar conmigo. Al principio me quede contento. Es el libro más desnudo que he escrito. De más unidad. De un pensamiento solo abierto.

Y en otra, el 1 de abril de 1960:

> Resulta que, como te dije, terminé mi libro *La piedra escrita*. Y terminé ya, también, una etapa de mi vida [...] Pero yo estoy en el momento agónico, en el que se me revuelven interior y exterior, sin formas de presente [...] Como animal poético, no me conformo con el instante agónico, en el que solamente hay terror a la nada. Para ello miro y miro al libro, como a un clavo ardiendo. Puse en él, ya te lo dije, desnudo el pensamiento, como índice, creía yo, ya constante de mi

[3] Todas las cartas que cito a continuación son de la correspondencia inédita entre Emilio Prados y Carlos Blanco Aguinaga e Iris Arévalo (de) Blanco. Las fechas no son siempre seguras porque, a veces, Prados fijaba el día, pero no el año.

> vida y mi poesía. Ahora no lo veo así. Sé que algo se forma con aquello, pero el torrente que preveo en el futuro, casi me arrastra ya en él, sin salvación. No sé por dónde «he de salir».

Y en septiembre del 60:

> Hoy te escribo no para discutir, ni quejarme de mis catástrofes; entre las que más recientemente se me dan como dolorosas, la destrucción del libro que venia haciendo. Es inútil, veo lo que quiero, lo toco, pero aún no hay lenguaje para ello en mí. Ni en otro, que yo sepa.

Y en el margen izquierdo de la primera página, el siguiente añadido: «Retiré *La piedra escrita* de la imprenta»[4].

O no retiró nunca *La piedra escrita* de la imprenta, o el libro volvió a la imprenta, ya que, afortunadamente, vio la luz en octubre del 61. Y debo decir que estoy de acuerdo con Prados en lo de que se trata de su libro «más desnudo», de «un pensamiento solo abierto»; concuerdo también con él cuando dice que «no hay lenguaje» para decir ese momento cimero de su visión del mundo, que, en mi opinión, y contra la suya, era e iba a ser «ya constante».

Trataré de explicarme empezando por lo que cuenta en una carta de 1960 acerca de un paseo que había dado por el abigarrado, pobre y peligroso barrio y mercado de Santa Julia:

> Esta mañana me sentí triste y me metí por esos barrios «hermosamente monstruosos». Comencé a deambular sobre frutas podridas, charcas sucias y luz dura... Y, de pronto, me encontré rodeado de joyas... Montones y montones de pues-

[4] Como José Sanchis-Banús editó *La piedra escrita*, Madrid, Castalia, 1979, con profusión de citas de cartas de Prados, debo aquí hacer algún comentario a esas citas y a los comentarios de Sanchis-Banús. En primer lugar, que Prados no le explicaba todo cuando le decía que sólo a él le decía que estaba trabajando sobre ese libro, ya que en cartas de las mismas fechas, según hemos visto, cuenta de *La piedra escrita* a Carlos Blanco Aguinaga y a Iris Arévalo. En segundo lugar, que si bien a Sanchis-Banús le dice que está pensando en retirar el libro de la imprenta, a Blanco Aguinaga le dice que ya lo ha retirado.

> tos y tiendas, como una gran rueda de pavo en celo mercantil, o de hombre ¡es lo mismo! ¡Oro, verde, negro en racimos lujuriosos y rendidos! Y más, no sé, demasiada vida... ¡Me quedé tonto y sigo tonto! ¿Qué hago ahora con mi palabra? ¡Qué jaleo! Me dieron ganas de desnudarme y quedarme allí lleno de barbas y piojos... pero no lo hice. Me vine y aquí estoy más admirado y loco que nunca. ¡Mañana volveré! (Y sé que no vuelvo) Pero allá está todo. Aquí está todo y ahí está todo fuera y dentro, «como el universo en mis uñas». Habrá quien vaya allí sólo por «sus platanitos», pero es igual. Comer también es hermoso. Pero hay que saberlo...

Lo de «me dieron ganas de desnudarme y quedarme allí lleno de barbas y piojos» no puede sino recordarnos al Emilio Prados rebelde que, en Málaga, distanciándose de sus compañeros de generación (y de su clase social), no sólo convivía con pescadores y obreros, sino, un tanto alocadamente, con el lumpen más marginado de la ciudad. Pero entonces, en Málaga, no escribió nunca, porque no lo sabía aún con claridad, que «*allá* está todo», que «*aquí* esta todo», y que «*ahí* está todo fuera y dentro». Idea del mundo que ya operaba con verdadera fluidez en las aparentes paradojas reveladas en *Río natural* (1950-1956): «Ahora, en lo veloz lo lento; ahora / interno lo exterior, cayendo se alza / lo incierto, y va a cumplirse...»

Se trata, claro, de un pensar afín al de los presocráticos; pero también afín, si no es que igual, al de Espinosa: Dios o la Naturaleza (y Espinosa siempre iguala Dios a Naturaleza) es la Substancia y la Eternidad, los entes todos somos Modalidades de la Duración, y cualquier cosa, cualquier persona, es Modalidad de la Substancia y, por tanto, parte del Todo y es, por tanto, Todo. De ahí que, contestando a quien le había dicho por carta que comprendía su angustia al sentirse parte del todo sintiéndose él «nada», Prados contestara: «Dar en el clavo es dar en el clavo [...] Leí tu carta y dije: ¡eso es! Después... ¡no, no es eso!». Y, revolviéndose contra la idea de que él fuera «nada» añade a continuación:

> No soy *nada* antes, ni *después*, ni en medio. Soy «Todo, Unidad», pero ese *todo unidad* es «el hombre que todos cons-

> truimos». [Es él, para él y, solamente...] Pero esto que es bien poca cosa es admirable. Y lo contemplo y me admiro de mi, como de ti, porque todos somos solamente un hombre que vive y va adelante. ¡Qué maravillosa cosa es haber nacido hombre!

Son las palabras que preceden a las que cuenta de su paseo por Santa Julia, donde momentos distintos del Espacio-Tiempo, así como lo de dentro y lo de fuera, se le han presentado una vez más como todo el Tiempo real, Eternidad.

Según se sabe, a veces en Prados, como siempre en Espinosa, esta Eternidad se llama Dios; pero el Dios de Prados, como el de Espinosa y el de los presocráticos, es la Naturaleza, Ser total en el que todos estamos inscritos. Nuestros cuerpos están en contacto con otros cuerpos, relación que es lo externo nuestro; cuando estos cuerpos se disuelven, o cuando en vida entienden su lugar en el universo, lo externo de ellos se hace interno, esencial, extensión y pensamiento de partes relacionadas e intercambiables de Dios, del Todo.

No acudo aquí, porque sí, a un cierto tipo de pensamiento filosófico, sino porque, como bien saben los lectores de Prados, estamos en su obra del exilio ante una visión del mundo cuyas raíces en el Occidente europeo se nutren de los presocráticos, pero cuyo momento más impresionante se encuentra en Espinosa, en cuya obra, además, se plantea el problema que nos ocupa, ya que, a diferencia de los presocráticos, en quienes no se diferenciaban todavía el discurso que llamamos filosófico del que llamamos poético, el discurso de Espinosa, ferozmente racional, es el discurso filosófico por excelencia ya que, según él, sólo se puede penetrar en el mundo que tan rigurosamente explica cuando entendemos *racionalmente* el sentido de nuestra existencia.

Pero he ahí el problema que ahora se le plantea a Emilio Prados, que lo entendía y lo vivía, y que, por tanto, podía escribir, categóricamente, «Lo infinito, fundido en mí, se centra». O bien: «Permaneces en ti más al ser otro». A pesar de lo cual, decía de *La piedra escrita* —en la misma carta recién citada— que en ella «... yo no veo lo poético: veo sólo lo pensado».

Parece claro que, para Prados aquí, según un viejo sentir del que todos, mal o bien, participamos, la razón no produce necesariamente poesía. Para entender este sentir no hay más que leer la *Ética* de Espinosa y sus páginas sobre el método de conocimiento exigido para llegar a la comprensión del verdadero Ser: dificultad conceptual, demostraciones silogísticas de tipo geométrico (con todo y dibujos, a veces), un rechazo explícito de «la imaginación». Páginas en las cuales, por la insistencia (y a veces por la soberbia argumental), uno percibe la pasión intuitiva de Espinosa, pero páginas que, en su superficie textual, no hacen sino prestar «pruebas», llamadas pruebas, a lo que uno tal vez podría sentir o intuir.

Pero me apresuro a decir que Prados no está necesariamente siguiendo a Espinosa. No lo había leído en España, y en México no lo leyó hasta sus últimos dos o tres años, aunque importa recordar que lo cita ya en sus notas en prosa sobre *La piedra escrita*[5]. No es, pues, estrictamente cuestión de influencias. Yo diría, más bien, que Prados es uno con Espinosa en la intuición y en la idea, pero que, siendo poeta, quería decirnos esa idea de otra manera ya que —creo que suponemos todos— los poetas tienen otras maneras de decir. Y reconocemos esa manera en los momentos triunfales de *La piedra escrita*:

| | | |
|---|---|---|
| Lo que va a ser —Lo que antes fue | 9 | sílabas |
| lo que está siendo, equilibrado en cruz, | 11 | " |
| al centro limpio de aquel ojo | 9 | " |
| en unidad sorprendida su acción | 11 | " |
| de ayer, conciente, en la mirada—; | 9 | " |
| lo que ya está en la cumbre | 7 | " |
| del cerro, y nos contempla, no es la vista, | 11 | " |
| y es su sentido que destierra al tiempo. | 11 | " |
| Y el hombre que ascendió —el que esperaba | 11 | " |
| ayer por otros cuerpos—, fue llevado | 11 | " |

[5] Véase Emilio Prados, *La piedra escrita*, cit., pág. 169, por ejemplo.

| | | |
|---|---|---|
| despacio a darse a luz allí; se dió | 11 | sílabas |
| —con todos vive—: hoy sólo es el vehículo | 13 | " |
| de lo que va a dejar, sin él, creciendo. | 11 | " |
| | | |
| Lo inmanente trasciende en invertido | 11 | " |
| caminar, y cayendo se concibe. | 11 | " |
| Lo que no ha sido en lo que fue penetra, | 11 | " |
| funde al presente, y brilla en lo que nace | 11 | " |
| libre en el cerro, a la unidad de un día | 11 | " |
| mirador, 3 de agosto, nunca ausente. | 11 | " |
| | | |
| ¡Húmedo en lluvia, es un venado el valle! | 11 | " |

En mi opinión, aunque a caballo entre el discurso a modo filosófico y algunas estrategias esenciales al discurso poético —principalmente el metro (predominio de endecasílabos, sobre todo en el momento final del poema), el ritmo (variación no muy grande entre acentos en segunda y en cuarta), alguna metáfora («hombre dado a luz», «valle-venado»), y algún «juego verbal» («lo que no ha sido en lo que fue...»)— este poema no sólo se entiende perfectamente, sobre todo si —en cuanto conocedores de la obra de Prados— lo leemos en el contexto de toda una trayectoria poética, sino que *funciona* poéticamente. Sin embargo, creo que hay que reconocer que el poema encierra un cierto conflicto, una lucha entre dos estrategias discursivas contrarias, entre el querer explicarse y el querer —digamos— cantar; conflicto al que respondían las dudas que le hemos oído expresar sobre el libro: «yo no veo lo *poético*; sólo veo lo *pensado*».

Y es que, el discurso filosófico y el discurso poético, como cualesquiera otros discursos, son prácticas diferenciadas no controladas por un sujeto, sino por sus propios sistemas. Cada tipo de discurso tiene sus propias normas, y parte de la dificultad que presenta *La piedra escrita* radica en que Prados trata de unir ahí dos tipos de discurso diferentes. De lo que resulta una manera de decir un tanto afín a la de los presocráticos, en cuyas palabras, donde no se diferenciaba todavía el discurso poético del filosófico (lo cual les hace

peculiarmente atractivos), creemos siempre estar ante enunciados «oraculares» que —por así decirlo— nos resultan «poéticos».

No hemos de pensar, por supuesto, que hay fronteras cerradas entre dos tipos de discurso cualesquiera y, desde luego, no podemos estar de acuerdo con Juan de Mairena cuando decía que el pensamiento no ha cantado jamás, como tampoco podemos estar de acuerdo con el mismo Mairena cuando, para «poetizar» (y salvar su interés por) la *Crítica de la razón pura* de Kant, se agarraba a la idea de que en ese texto, tan rigurosamente perteneciente a un tipo de discurso no poético, se encontraba la metáfora de la paloma. No puede no haber metáforas en el discurso filosófico porque no puede no haberlas en el lenguaje; y no puede no haber pensamiento en el discurso poético. En sus «Notas» ya mencionadas, Prados mismo escribía: «En la poesía no se puede impedir que se despierte la reflexión»; pero, añadía, «en la poesía es necesario que la reflexión no se manifieste en su infinitud»[6]. El problema está en que, en cualquier lengua en que nos expresemos siempre predomina uno u otro tipo de discurso. Y en el último momento de la vida y obra de Emilio Prados los dos modos de discurso se dan conflictivamente juntos, casi se diría que en una lucha donde la necesidad de *pensar* su visión del mundo, de explicarse y explicarla, se imponía a la posibilidad lírica de cantarlo.

Porque es que una de las características del discurso poético —lo diré en forma negativa— es que no dice lo que quisiera decir, lo intuido. O bien, si se prefiere una formulación positiva: el discurso poético *siempre dice otra cosa*. Remito a las largas y complejas páginas en prosa de San Juan de la Cruz, en las que, probablemente para protegerse de la Inquisición, trata de *explicar* lo que *realmente* quieren decir sus poemas. Difícil prosa teológica que rarísima vez se pone al alcance de los muchos lectores y lectoras de su poesía. Por lo cual no es casualidad que llegara un día en que alguien pudiese leer al abulense «desde esta ladera»; es decir, desde *otro* significado que el teológico: o sea, según lo que *no quería decir*. Pero

[6] Ibid., pág 161.

Prados no estaba dispuesto, sobre todo en sus últimos años, a que se le leyese según lo que no decía o no quería decir. Estaba demasiado cerca de su muerte en un doloroso exilio y, por tanto, como indicaba en una de sus cartas, tenía prisa por aclararse, por llegar limpia y claramente a su final. ¿Qué menos (o que más) puede pedírsele al ser humano? De ahí que Prados quisiera decirlo todo en los poemas mismos, intentando fundir para ello el discurso poético y el filosófico. Y, al hacerlo, paga el precio que significa —por ejemplo— acumular paréntesis y guiones explicativos, puntos suspensivos, palabras y frases cuyo significado los lectores no pueden saber si no conocen toda su obra y el pensamiento filosófico al que aquí remito. De modo que en *Signos del ser* (1960-1962) su poesía se hace a veces oscura, torpe, incluso.

Creo que puede decirse que, salvo —tal vez— la poesía escrita durante la guerra civil, esta lucha entre dos modos de discurso caracteriza en mayor o menor grado toda la poesía de Prados, inclusive la escrita en Málaga; pero esa lucha no se hace realmente patente, dominante incluso, hasta después de *Circuncisión del sueño*. Y en *La piedra escrita*, tres o cuatro años antes de su muerte, acosado por una necesidad cada vez más urgente de aclarar su visión del mundo, de aclararse, de explicarse a sí mismo y de explicar a los demás lo que su intuición y su cuerpo mismo percibían y vivían desde que se vio a sí mismo «diminuto» (que no «nada»), empieza en Prados a predominar el modo del discurso filosófico. Son los años en que no sólo siente y piensa que «allá» y «aquí» está todo, que todo está «dentro» y «fuera», sino que —como Espinosa— hace dibujos y más dibujos para entender geométricamente tal realidad; dibujos que, además, acompaña de «explicaciones». Un sólo ejemplo, acerca de la relación entre los entes y de ellos con el Todo: «Los tránsitos también son unidad. Es decir, no hay en ellos límites de división, ni períodos»[7].

Hemos visto que Prados se dolía por carta de no tener lenguaje para decir su intuición «poéticamente», y añadía que no creía que

[7] Ibíd, pág. 175. Debo decir que discrepo de Sanchis-Banús cuando escribe que Prados no estaba en estas notas tratando de explicar y explicarse. (Véase Sanchis-Banús, ed. cit. pág. 157).

lo tuviera nadie. Pero la queja, notablemente, no aparece en *La piedra escrita*, libro en el que no hay ni una sola alusión al lenguaje porque, creo yo, es un libro escrito con gran convicción y porque, según hemos visto, Prados creía haber desnudado en él todo su pensamiento. Es un libro escrito alucinadamente, pero con seguridad y sin la menor incoherencia porque, en efecto, y según Prados llegó a creer antes de las dudas del post-parto, en el está clara la que sería su visión «constante» del mundo. Pero las dudas expresadas en su correspondencia y en conversaciones privadas pasan al texto mismo de su poesía en sus dos siguientes y últimos libros.

En *Signos del ser* (1960-1962), en efecto, es central la cuestión del lenguaje, que tan bien ha estudiado Francisco Chica[8]. Como negando las dudas surgidas a raíz de *La piedra escrita* (y volviendo, en verdad, a la convicción de *Río natural* y *Circuncisión del sueño*), Prados afirma varias veces en ese libro que él y su mundo están en su «voz», en lo que llama su «nuevo» lenguaje, en «el cuerpo nuevo de un lenguaje»[9], y dice: «Estoy tendido en mi lenguaje» (pág. 48). Sin embargo, sabe bien que ese lenguaje en que ahora habla o quiere hablar es «lenguaje de un tiempo que no existe» (pág. 73); palabras estas de una rigurosa precisión conceptual puesto que, en efecto, el Tiempo en que se ha instalado su pensar no es el tiempo del vivir encerrado entre tres tiempos, sino el centro absoluto e inefable de la Eternidad. ¿Con qué lenguaje (conocido) nombrar ese punto, que no es punto, en que ahora se siente instalado un cuerpo todavía preso en la unidad de sus tres tiempos? Tratando de decir qué es ese punto, o centro, en un poema lo llama «cardinal de lo infinito». Pero los términos «cardinal» e «infinito» no pueden unirse, ya que ni el punto cero (que no es punto) ni lo infinito son o se encierran en números cardinales. Tal vez por eso luego, en el libro que, al morir, dejó sin terminar dirá que «no hay cardinal». Y es que, como explicaba Espinosa en una carta, «la Medida, el Tiempo y el Número, no son sino Modalidades del pensamiento o, mejor dicho,

[8] Véase Francisco Chica, *En el cuerpo del lenguaje*, Málaga, Newman-Poesía, 1991.

[9] Emilio Prados, *La piedra escrita*, México, UNAM, 1961, pág. 64. En adelante, las referencias a páginas de este libro irán en texto.

de la imaginación»[10]. ¿Cómo, pues, «medir» la diferencia entre lo que calificamos de «diminuto» y lo que llamamos «nada»? Porque nada es nada, y el todo es una suma de esas realidades que, al borde de la nada, son algo. Sólo que, ¿cómo se expresa eso cuando no podemos concebir el salto entre el último número posible y el infinito, ni, por supuesto, el salto entre lo mínimo y cero, lo que para nosotros es la Nada? El problema es conceptualmente irresoluble con el lenguaje en que hablamos, con los lenguajes que manejamos.

De ahí que Prados hable de «un lenguaje ausente» (pág. 38), y llegue a decir: «escribo y sé que mi escritura es falsa» (pág. 97). Porque es que, según escribe, «también sé que no hay lenguaje» (pág. 70). A pesar de lo cual, añade: «y sigo» (pág. 70). Sigue inevitablemente, ya que, como decía en una de las cartas citadas, en cuanto poeta, no puede sino agarrarse al poema «como a clavo ardiendo». Su función es decir y decirse, incluso si no dice lo que quisiera decir desde su pensamiento complejo y claro. El tema sigue en el libro que dejó incompleto, en el que habla de que se le ha ido «destruyendo el idioma»[11], por lo que escribe de ir «hacia un nuevo lenguaje» (pág. 33-34), de que un lenguaje «se acerca» (pág. 45), de que maneja un «alfabeto veloz, aún sin lenguaje» (pág. 52), para acabar reconociendo, angustiado, que «Limitado es tu lenguaje» (pág. 90-91).

Palabras éstas que obligan a recordar la propuesta central del ya citado estudio de Francisco Chica sobre el lenguaje de los últimos libros de Prados, donde Chica explica que, «punto de fuga de sí misma, [la obra última de Prados] huye sin cesar hacia adelante a sabiendas de que ya no se puede descifrar»[12]. Certero como es el estudio de Chica, yo aquí discrepariá: los últimos libros de Prados pueden descifrarse (y en ello, en parte, confiaba Prados). Según he insistido, el problema no esta ahí, sino en que la codificación de los mensajes se encuentra a caballo entre dos modos diferentes de dis-

[10] *Spinoza: Selections.* New York / Chicago / Boston, Charles Scribners and Sons, 1930, pág. 413.
[11] Véase la edición de Carlos Blanco Aguinaga de *Últimos poemas,* Málaga. Libreria Anticuaria El Guadalhorce, 1965, pág. 29. En adelante, las referencias de página a esta última poesía remiten a este libro.
[12] Francisco Chica, *En el cuerpo del lenguaje,* cit.

curso; conflicto interno de cada poema en el que, a veces, sale perdiendo lo que entendemos por discurso poético.

A veces, pero no siempre, ni siquiera tal vez más a menudo, según se podría demostrar con la simple lectura en voz alta de un numero importante de poemas de sus tres últimos libros, en particular, tal vez, del que dejó incompleto. Pero eso, claro, ha de quedar para otra ocasión.

# ÍNDICE ONOMÁSTICO


**A**

*Adonais,* 79
Akenside, Marc, 111
Alberti, Rafael, 14, 36, 53 n., 65, 74
Aleixandre, Vicente, 14, 28, 36, 46, 53 n., 73, 74, 99, 100, 113
Alonso, Dámaso, 36, 46
Altolaguirre, Carlos, 86, 87
Altolaguirre, Concha, 86
Altolaguirre, Ersilia de, 86, 87
Altolaguirre, Luis (hijo), 86, 87
Altolaguirre, Luis (padre), 86
Altolaguirre, Manuel, 14, 15, 19, 36, 41, 46, 53 n., 60, 60 n., 62 n., 63, 64, 64 n., 65, 65 n., 68, 73-80, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89-90, 91, 91 n., 92, 92 n., 96, 97, 98 n., 99, 100, 101, 103, 105, 107, 108, 131
Altolaguirre, Paloma, 73, 77, 82-87
*Amante, La,* 74
*Ámbito,* 74
Amor, Guadalupe, 83
*Andando, andando por el mundo,* 21
Ángeles Ortiz, Manuel, 55
*Antología* (Diego), Véase *Poesía Española. Antología 1915-1931*
*Antología* (Prados), 68 n., 97
Aragon, Louis, 53
Arana, José Ramón, 82
Arana, María Dolores, 82
Arévalo, Iris, 132 n., 133 n.
Aub, Max, 95
Auden, W. H., 53, 53 n.
*Authors take sides,* 53
Aznar Soler, Manuel, 26 n.

**B**

Bal y Gay, Jesús, 97
Bassols, Narciso, 52, 62, 65, 66, 66 n., 67, 67 n., 68
Beckett, Samuel, 53
Bécquer, Gustavo Adolfo, 38
Bengolea, María Raquel, 111 n.
Bergamín, José, 42, 53, 74, 79, 102, 103
Biblia, 21, 62 n.
Blanco Aguinaga, Carlos, 17, 26, 115 n., 132 n., 133 n., 141 n.
Borges, Jorge Luis, 39
Buñuel, Luis, 95

**C**

*caballo griego, El,* 60
*Calendario incompleto del pan y el pescado,* 21
Calvo, Julián, 108
Calles, Plutarco Elías, 67
Campbell, Roy, 53
*Cancionero menor para los combatientes,* 22, 73

*Canciones,* 74
*Canciones del farero,* 19
Cano, José Luis, 29
*Cántico,* 97, 99
*Cántico, fe de vida,* 108
Cañas, Dionisio, 28 n.
*Caracola,* 27
Carreira, Antonio, 15 n., 16 n., 26, 28, 29, 113 n., 115 n.
Carretero, Anselmo, 67 n.
Castellet, José María, 25
Castro Leal, Antonio, 79
Catulo, Cayo Valerio, 79
Cela, Camilo José, 15, 16, 17, 28 n., 29
Celaya, Gabriel, 27, 28
Cernuda, Luis, 14, 28, 36, 40, 41, 43, 46, 73, 74, 83-84, 87, 112, 113 n., 125
Chica, Francisco, 15 n., 19 n., 58 n., 140 n., 141, 141 n.
Chishom, Anne, 53 n.
Chumacero, Alí, 45
*Circuncisión del sueño,* 24, 24 n., 130, 132, 139, 140
*Cita sin límites,* 24
Clariana, Bernardo, 55, 78, 79
Colina, José de la, 44
Connor, Anne, 19 n.
Contemporáneos, los, 46
Córdova, Luis, 67 n.
Corral, Rosa, 95 n.
*Correspondencia (1957-1962),* 11, 65 n.
Crémer, Victoriano, 27
*Crítica de la razón pura,* 138
*Cuadernos Americanos,* 99, 100, 102
*Cuadernos de Ágora,* 27
*Cuerpo perseguido,* 19, 20
Cunard, Nancy, 52-55, 56 n., 57, 62, 65, 68

**D**

Darío, Rubén. 104
Deltoro, Antonio, 46
*Destino fiel,* 22
*Diario íntimo de un poeta en la guerra de España,* 18, 59, 60
Díaz de Guereñu, Manuel, 23 n., 29, 51 n., 59 n.
Dickinson, Emily, 47
*19 Poemas,* 20
Diego, Gerardo, 14, 14 n., 17, 28, 29, 62 n., 99
Dieste, Rafael, 55
Díez Canedo, Enrique, 101, 106
Díez de Revenga, Francisco Javier, 20 n.
Domenchina, Juan José, 131
*Donde habite el olvido,* 40
*dormido en la yerba, El,* 27
Durán, José Luis, 44
Durán, Manuel, 26

**E**

*Ejemplo,* 74
Eliot, T. S., 111-113, 114 n., 120, 123, 123 n., 125, 125 n., 126, 126 n.
Éluard, Paul, 65
Ellis, P. J., 27
*Encuentros, Los,* 29
*Ensayos de literatura hispánica,* 29
*espacio interior, El,* 60, 62 n., 63, 64 n.
*espada de la paloma, La,* 104
*Españas, Las,* 82
Espinosa, Baruch, 130, 134-136, 139, 140, 141 n., 142
*Ética,* 136

**F**

Falla, Manuel de, 74
Felipe, León, 37, 41, 53 n.
Fernández-Canivell, Bernabé, 46, 65 n., 67, 67 n.
Freud, Sigmund, 18

**G**
García Ascot, Jomí, 26
García Ascot, Rosa, 97
García de la Bárcena, Francisca, 67 n.
García Lesmes, Aurelio, 55
García Lorca, Federico, 14, 29, 36, 39, 53 n., 73
Garcia-Velasco, José, 75
Garfias, Pedro, 37, 41
Gaya, Ramón, 55
*generación poética del 27. Nueva antología a distancia, La,* 15
*Genil y los olivos, El,* 103
Gil de Biedma, Jaime, 28, 112n., 126, 126 n.
Gil-Albert, Juan, 55
Giner de los Ríos, Bernardo, 67 n.
Giner de los Ríos, Francisco, 22 n., 95, 96, 98, 98 n., 100, 101, 103, 107, 108
Góngora y Argote, Luis de, 19, 40
González Troyano, Alberto, 20 n.
González Tuñón, Raúl, 53 n.
Gorostiza, José, 67
Graves, Robert, 53
Greif, Harriet K., 27
Guillén, Jorge, 23, 29, 37, 97, 99, 99 n., 101, 108, 113
Guillén, Nicolás, 53 n.

**H**
Haffter, 97
Harris, Derek, 113 n.
Heráclito, 129
Hernández, Miguel, 53 n.
Hernández, Patricio, 21 n., 29, 62 n., 66 n., 68 n., 69 n., 95 n.
Herrera, General, 55
Herrera Petere, José, 55
Hierro, José, 28
*Hijo Pródigo, El,* 99
Hinojosa, José María, 15, 101
Hölderlin, Johann Christian Friedrich, 42, 43
*Hora de España,* 24, 55, 57, 73, 79
Hortelano, el (ver Morera Ortiz, José)
Hours Press, The, 52
Hughes, Langston, 53 n.
Humboldt, Alexander von, 103

**I**
Iduarte, Andrés, 66, 67, 67 n.
Ímaz, Eugenio, 101
*Ínsula,* 27
*islas invitadas, Las,* 63, 74, 103

**J**
*Jardín cerrado,* 23, 23 n., 28, 46, 105, 114, 121, 129, 130
Jiménez, Juan Ramón, 37, 39, 41, 42, 74, 77, 98, 98 n., 99, 100, 101, 102, 103, 114
Jiménez Tomé, María José, 31 n.
Johnson, Dr., 111
Juan de la Cruz, San, 23, 40, 80, 81, 82, 138
*Juan de Mairena,* 57, 138

**K**
Kant, Immanuel, 138

**L**
Larrea, Juan, 23, 100, 102, 103, 104, 104 n., 105
*Laurel,* 45, 46, 103
León, María Teresa, 65
*Litoral,* 15, 16, 19, 95-104, 106-108
*Llanto de octubre,* 21
*Llanto en la sangre,* 79

López, Ignacio Javier, 23 n.
Luis, Leopoldo de, 27
Luis de León, Fray, 40
Lulio, Raimundo, 80

**M**

Machado, Antonio, 42, 57, 63, 73, 84, 115
Mann, Thomas, 53
Manrique, Jorge, 40
Marco, Joaquín, 28
Maristany, Luis, 113 n.
Maurer, Christopher, 19 n.
Mayakovski, Vladimir Vladimirovich, 21
*Memoria de poesía,* 19
*Memoria del olvido,* 22, 40, 59 n.
Méndez, Concha, 73, 78, 84, 87
Menéndez Pelayo, Marcelino, 80
Meneses, Jorge, 115
*Milagro en Milán,* 83
*1616,* 76, 78, 79
*Mínima muerte,* 23, 81, 102, 103, 113, 114, 115, 115 n., 116, 120, 123, 125, 129
*misterio del agua, El,* 19, 20, 20 n., 113, 116
Mistral, Gabriela, 97, 106
Mora, Constancia de la, 82
Morelli, Gabriele, 14 n.
Moreno Villa, José, 39, 74, 96, 97, 98, 99, 101, 103, 105
Morera Ortiz, José, 55
Mortiz, Joaquín, 67 n.
*Mosaico (poema con espejismo),* 18, 19
Múgica, Rafael, 27 n.
Muñoz Rojas, José Antonio, 17
Mussolini, Benito, 53

**N**

Naufal Tuena, Georgina, 66 n.
*Negro anthology,* 53
Neira, Julio, 15 n.
Nelken, Margarita, 82
Neruda, Pablo, 53, 53 n., 74, 79
*New Times and Ethiopia News,* 54
*Nivel,* 88, 89 n.
*No podréis,* 21
Nora, Eugenio de, 28
Novo, Salvador, 67

**O**

*Obras completas* (Altolaguirre), 65 n., 74 n., 75 n., 90 n., 91 n., 92 n.
Osuna, Rafael, 53 n.
Otero, Blas de, 28

**P**

Paz, Octavio, 45, 46, 97, 106, 114 n., 120, 120 n., 123, 123 n., 124
Pellicer, Carlos, 39, 67
Pérez de Ayala, Juan, 27 n.
*Perfil del aire,* 74
Pernau, Josep, 57 n., 58 n.
Picasso (ver Ruiz Picasso, Pablo)
*piedra escrita, La,* 17, 24, 26, 29, 105, 122, 129, 132-133, 136, 136 n., 137, 139, 140, 140 n.
Piedra-Bueno, Andrés de, 80
Pintané, María Paz, 19 n.
Pittaluga, 97
*Poesía,* 65 n., 90
*Poesía de España,* 27
*Poesía y mística,* 44
*Poesías Completas,* 20, 21 n., 26, 26 n., 27, 31
*Poesía Española. Antología 1915-1931,* 14, 17, 62 n., 99
*Poètes du monde défendent le peuple espagnol, Les,* 53
Polo, Vicente, 99
Pound, Ezra, 53

Prados, Manuel, 18
Prados, Miguel, 96, 99, 102
Premio Nacional de Poesía, 22
Prieto, Gregorio, 97
Prieto, Miguel, 55

**Q**
Quintero Álvarez, Alberto, 101

**R**
*rama viva, La,* 103
Reina, Elena, 27
Rejano, Juan, 46, 67, 67 n., 96, 97, 98, 101, 102, 103
Renau, José, 55
*Rendición de espíritu,* 104
Residencia de Estudiantes, 13, 18, 30, 58, 75
*Revista Mexicana de Literatura,* 26
Reyes, Alfonso, 97, 106
*Río natural,* 23, 130, 140
Rius, Luis, 44, 46
Rivas Corral, Manuel, 114 n.
Roces, Wenceslao, 67 n.
Rodríguez Luna, Antonio, 55, 97
Rodríguez Santos, Justo, 80
*Romancero general de la guerra de España,* 63
Ruiz Picasso, Pablo, 74

**S**
Sala, Francisco, 107
Salas Viu, Vicente, 55
Salinas, Pedro, 23, 28, 38, 99, 99 n., 113
Sánchez Barbudo, Antonio, 55
Sánchez Vázquez, Adolfo, 22 n., 67, 67 n.
Sanchis-Banús, José, 26, 29, 51, 57, 59 n., 65 n., 133 n., 139 n.
Santullano, José, 80
Segovia, Tomás, 26, 44, 46
*Selección,* 26
Sender, Ramón J., 53
Séneca, editorial, 46, 79, 98, 102, 103, 107
Serra, Cristóbal, 104 n.
Serrano Plaja, Arturo, 53 n., 55
Shelley, Percy Bysshe, 79
*Signos del ser,* 24, 28 n., 129, 139, 140
Silva Herzog, Jesús, 66 n.
Smerdou, Porfirio, 87
*Sol, El,* 55
Soria Olmedo, Andrés, 99
Souto, Arturo, 95 n., 97
Spender, Stephen, 53
Spinoza, Baruch (ver Espinosa)
Suñé Mingella, Gemma, 29
Sur, imprenta, 15, 73, 74, 89

**T**
*Temas y formas en la poesía de Emilio Prados,* 26
Teresa de Jesús, Santa, 80
Teruel, José, 25 n.
*Tiempo. Veinte poemas en verso,* 19, 23, 74
*Tierra que no alienta, La,* 21
Tinnell, Roger, 29
*Turia,* 95
Tzara, Tristan, 53, 53 n.

**U**
Ulacia, Manuel, 46
*Últimos poemas,* 141 n.
Ullán, José Miguel, 28 n.
Unamuno, Miguel de, 73

**V**
Valender, James, 62 n., 65 n., 74 n., 90 n., 95, 95 n., 98, 100, 100 n., 106, 113 n.

Valente, José Ángel, 28 n., 41
Vallejo, César, 42, 45, 124 n.
*Veinte años de poesía española,* 25
*Verbo,* 27
*Verónica, La,* 79, 82
*Vida en claro,* 39
*vida es sueño, La,* 74
Villalón, 74
Villaurrutia, Xavier, 45, 67
Vitier, Cintio, 80
*Volumen,* 21 n.
*voz cautiva, La,* 21
*Vuelta (Seguimientos-Ausencias),* 19, 23, 74

**W**
Whitman, Walt, 104

**X**
Xirau, Ramón, 26, 44, 46

**Z**
Zambrano, María, 24, 24 n., 28 n., 29, 42-44, 80

Publicaciones de la Residencia de Estudiantes

EL COLEGIO DE MÉXICO

9 788495 078094