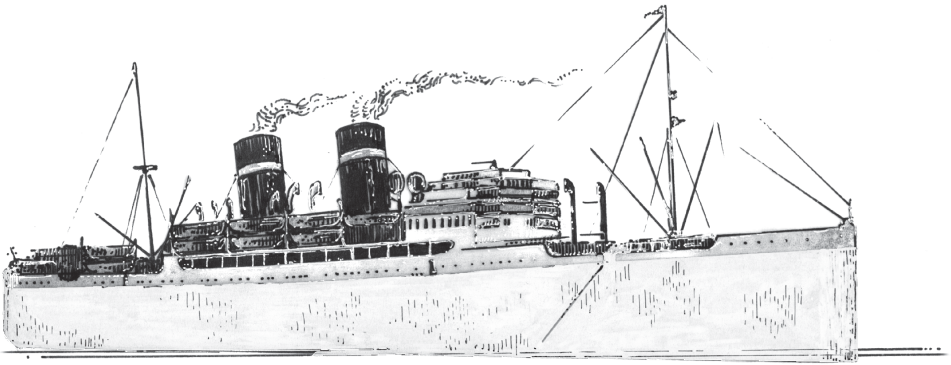


A vueltas con el exilio

(De Juan José Domenchina a Gerardo Deniz)



ANTONIO CARREIRA

EL COLEGIO DE MÉXICO

A VUELTAS CON EL EXILIO
(DE JUAN JOSÉ DOMENCHINA A GERARDO DENIZ)



s e r i e

LITERATURA

DEL EXILIO

ESPAÑOL

13

Antonio Carreira

A VUELTAS CON EL EXILIO

(DE JUAN JOSÉ DOMENCHINA A GERARDO DENIZ)



EL COLEGIO DE MÉXICO

860.99206914

C3143a

Carreira, Antonio

A vueltas con el exilio (de Juan José Domenchina a Gerardo Deniz) / Antonio Carreira. -- 1ª ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2015.

383 p.; 22 cm. -- (Serie Literatura del exilio español ; 13)

ISBN 978-607-462-794-7

1. Literatura española--Autores en el exilio--Historia y crítica. 2. Domenchina, Juan José, 1898-1959. -- Crítica e interpretación. 3. Deniz, Gerardo, 1934. -- Crítica e interpretación. I. t. II. ser.

Dibujo de cubierta: Ionut Cosmin Pascal

Primera edición, 2015

D.R. © EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C.

Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-794-7

Impreso en México/*Printed in Mexico*

CONTENIDO

1. La literatura del exilio	9
2. El gongorismo involuntario de Juan José Domenchina	19
3. La negra sombra de Juan José Domenchina	45
4. Emilio Prados, poeta de la ausencia	67
5. Emilio Prados: límites de la poesía y limitaciones de la crítica	95
6. La construcción del libro y del poema en Emilio Prados	133
7. La formación del canon en la obra poética de Emilio Prados	167
8. La etapa mexicana de Emilio Prados	183
9. La poesía órfica en <i>Mínima muerte</i> de Emilio Prados	197
10. Emilio Prados: las dos versiones de <i>Jardín cerrado</i>	213
11. Prados-Cela: historia de una amistad epistolar	227
12. Luis Cernuda, crítico	249
13. La obra maestra de Cernuda: <i>Como quien espera el alba</i>	269
14. <i>Variaciones sobre tema mexicano</i> , y afines	289
15. Luis Cernuda: “Hablando a Manona”	311
16. Rasgos formales en la poesía de Max Aub	321
17. Manuel Altolaguirre, editor de los clásicos	337
18. Visita sin guía: alusiones recónditas en la poesía de Gerardo Deniz	361
Índice onomástico	371

1. LA LITERATURA DEL EXILIO

En el concepto de exilio, como en el de toda palabra sobada, hay unas connotaciones inevitables, gratas o ingratas según se mire. El escritor exiliado, en principio, despierta simpatías, es alguien que sufre una situación injusta. Si uno dice, por ejemplo, que la novela *Niebla de cuernos*, de José Herrera Petere, publicada en México por la editorial Séneca en 1940, es detestable, está haciendo un juicio tal vez atinado literariamente, pero políticamente incorrecto. Otro tanto se podría decir de algunas cosas de Aub, Alberti, Rivas Panedas o Sender. Porque lo que brota del sufrimiento humano, bueno o malo, ¿cómo no va a suscitar nuestra aquiescencia, nuestra generosidad? En tales casos se admite que ni siquiera es procedente un juicio objetivo. Ahora bien, ¿todo lo escrito por un exiliado brota de su sufrimiento, tiene con él una relación directa, consciente o inconsciente, y debe ser considerado sin más literatura del exilio? Las páginas que siguen intentarán plantear esta pregunta atendiendo a su complejidad, porque tan útil puede ser aclarar lo que está turbio como enturbiar lo que está engañosamente claro.

La denominación literatura del exilio, derivada de un criterio geopolítico, solo cuando uno entra en detalles se percata de que no es nada unívoca. Exilios, con o sin literatura, los ha habido siempre. El provocado por la guerra civil española comenzó hace más de setenta años y, en efecto, fue uno de los más duraderos y fecundos en escritores de fuste: viejos, maduros y jóvenes. He ahí un primer criterio de clasificación. Si el consabido concepto engloba por igual a León Felipe y a Gerardo Deniz —quien dijo del primero que se había pasado veinte años

calentando sillas de cafés mexicanos—, estamos metiendo en el mismo saco a quienes podrían ser abuelo y nieto, es decir, autores en quienes la incidencia del exilio es máxima y mínima. Pero aun en escritores de la misma generación, como el propio León Felipe y Juan Ramón Jiménez, ambos ausentes de España antes de la guerra misma, resulta que el exilio es literariamente dispar a más no poder: algo monotemático en la obra de Felipe (español del *éjodo* y del llanto, le llamó Deniz con una jota muy malintencionada, *Gatuperio*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 102), y algo invisible en la obra de Jiménez, al menos en su poesía. Hay, pues, autores que pertenecen al exilio porque salieron de España y se sintieron afectos a la causa republicana, pero siguieron haciendo lo mismo que antes de salir. En ese caso está un poeta que fue muy activo durante la contienda, y cuya obra de madurez, compuesta en México, carece, como la de Jiménez, de toda referencia histórica y casi geográfica: Emilio Prados. Este poeta, muy significativamente, nada más llegar a México reunió dos libros suyos de 1927-1928 y los publicó bajo el título *Memoria del olvido* en 1940, como quien pasa página. Los 23 años restantes que aún vivió en la ciudad de México, se dedicó a escribir una obra considerable y, según antes se dijo, ajena a cualquier realidad histórica: en cierto modo, por lo que luego veremos, solo responde al dictado del exilio su primer libro, *Mínima muerte*, de 1944, y aun de él rescató su principal poema, “Tres tiempos de soledad”, para incluirlo en el siguiente. Esto se puede interpretar como que Prados salió de España en 1939, pasó en el exilio cuatro o cinco años, y se asentó en la soledad el resto de su vida. Hay “nostalgias” de vez en cuando, claro es, pero no sabemos a qué se refieren. Este sería, entonces, otro criterio de clasificación, que pondría aparte, con Jiménez y Prados, a Salinas, Guillén, acaso Gil-Albert, Jarnés, Concha Méndez, Altolaguirre, con ciertos matices diferenciales.

También en la fidelidad al exilio geográfico hubo diferencias notables: Gil-Albert, por ejemplo, vivió pocos años en México y regresó a la España de Franco, donde no parece haber sufrido mayores molestias. Lo mismo le sucedió al gran poeta catalán Carles Riba tras su breve

exilio francés. El propio Guillén, salido de zona nacionalista, regresó a España en 1949, al morir su padre, y tampoco tuvo tropiezos con el régimen. Bien es verdad que hasta esas fechas solo había escrito *Cántico*, donde ni siquiera con lupa se encontraría alusión a nada político, frente a libros suyos posteriores y netamente inferiores como *Maremágnum* y *Guirnalda civil*. También Altolaguirre viajó a España en 1959 para morir allí en accidente de tráfico. Bergamín, después de un primer exilio en México y otros países, vivió en España varios años, y volvió a expatriarse. E incluso Max Aub no esperó a la muerte del dictador para hacer un viaje en el que había de comprobar cuán lejos estaba aquel país del imaginado en sus *Vueltas* dramáticas o en sus relatos. Huelga decir que si un escritor va a España y regresa a su residencia habitual, podrá seguir siendo antifranquista implícito o explícito, pero su condición de exiliado queda, cuando menos, en entredicho, se va desvirtuando al pasar de exiliado a simple emigrado disconforme o disidente. Recuérdesse que no es lo mismo el concepto de exiliado que el de deportado; en el primero hay siempre un componente de voluntariedad. Por el contrario, hubo quienes, como José Rubia Barcia, se negaron a volver a España, aun muerto Franco, por fidelidad republicana o por otras razones igual de sutiles: caso, pues, de virtuosismo en quien considera el exilio como una religión. Luego está Juan Rejano, que murió casi con los boletos en el bolsillo para regresar a una España soñada y evocada en toda su obra: él fue el único, al parecer, que llegó a escribir un poemario sobre los maquis, es decir, la resistencia armada que subsistió varios años en la misma España de Franco, tema que también trató un joven novelista del interior, Julio Llamazares.

Pero acerquémonos ahora a los que sí se ocupan del exilio mismo y veamos cómo lo hacen: Francisco Ayala, por ejemplo, reflexiona tempranamente sobre el asunto como ensayista y sociólogo; en cuanto narrador, evoca la guerra, intentando ser ecuánime, en relatos de *La cabeza del cordero*. En otros, pinta con extrema habilidad el ambiente y los tics de la política hispanoamericana en esas novelas magistrales que son *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*. Ramón Sender, que pasó algún tiempo en

México, hizo lo mismo: alternar sus recuerdos de preguerra en *Crónica del alba*, *El lugar de un hombre* o *El verdugo afable*, con los de la propia guerra civil, en *Los cinco libros de Ariadna*, *El rey y la reina* y *Requiem por un campesino español*, entre muchas más. Pero también ahonda en el tema americano de modo creciente: *Mexicayotl*, *Epitalamio del prieto Trinidad*, *Novelas ejemplares de Cíbola*, incluso se ocupa de la América remota: *Hernán Cortés*, *Aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. Curiosamente, de todos los escritores de la España peregrina, Sender es el único que, quizá por su amistad con Valle-Inclán, se había sentido interesado en el nuevo mundo, hasta el punto de escribir un libro sobre la guerra cristera: *El problema religioso en México: católicos y cristianos*, de 1928. He aquí un nuevo criterio taxonómico: el de quienes hicieron un esfuerzo por incorporar América a su obra de creación. En ese grupo entran también Moreno Villa, Salinas, Cernuda, Rejano, Giner de los Ríos y el más fecundo de todos, Max Aub, con sus *Crímenes ejemplares*, *El zopilote y otros cuentos mexicanos*, *Ensayos mexicanos* y otras obras. En alguna ocasión hemos sostenido que, por irreverente que parezca decirlo, a Max Aub la guerra civil le vino al pelo, fue el detonante que le permitió encontrar su camino cuando estéticamente andaba algo desorientado. Su *Laberinto español*, conjunto de cinco largas novelas y un guión cinematográfico, su *Teatro de la España de Franco*, *Cuentos ciertos*, *Ciertos cuentos*, *No son cuentos* y numerosos ensayos, dan vueltas y vueltas al mismo asunto: la guerra civil, sus precedentes y sus consecuencias. Un relato paradigmático del ambiente vivido aquí en los primeros años del exilio es *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, historia de un mesero mexicano que, harto de aguantar las discusiones de los refugiados, viaja a España y mata a Franco, pero ni aun así consigue librarse de sus vociferantes parroquianos. El humor y sobre todo el poder de mixtificación de Aub se muestran en su mejor momento, como lo harán poco después en la biografía imaginaria del pintor *Jusep Torres Campalans*, cuyos cuadros, pintados por el propio novelista, ilustran el libro. Pero aún puede llegar más lejos. En 1956 Max Aub publicó en México, con membrete de la Academia Española (el escudo de la

Real Academia de la Lengua, no bajo la corona real sino la mural o republicana, valga la paradoja), su propio discurso de entrada en dicha institución, con respuesta de otro exiliado, Juan Chabás, ya difunto en la realidad, y asistencia de cuantos escritores ilustres se quieran imaginar, enumerados al final del volumen cada uno con su asiento correspondiente (y alguno con nombre equivocado, como Castelao): baste citar el sillón A, ocupado por Federico García Lorca, quien habría ingresado en la docta casa en 1942, o sea, seis años después de ser asesinado. Ahí, en los paratextos de esa obra, Max Aub lleva al paroxismo la negación misma del exilio, puesto que recrea la España que podría haber sido, sin guerra civil, a mediados del siglo xx, y pinta una Academia en la que conviven amistosamente tirios y troyanos. Tampoco faltó en la España de Franco quien, acaso espoleado por su ejemplo, hiciera un relato ucrónico de lo que habría sucedido si el bando republicano hubiera ganado la guerra: así la novela *En el día de hoy*, de Jesús Torbado. Unos y otros, pues, dentro y fuera de la piel de toro, se dedicaron a evocar y a fabular.

Aub sufrió un exilio previo y más duro en un campo de concentración africano, del cual se defendió como pudo, en especial vertiendo su bilis en poemas o poemoides luego publicados como *Diario de Djelfa*. El libro viene a demostrar, por decirlo con términos cervantinos, que la de poeta es la gracia que no quiso darle el cielo. Pero tiene un interés subido: frente a quienes viven de espaldas al exilio, frente a quienes, como el propio Aub, hurgan sin cesar en las causas de la diáspora, los poemas de Djelfa, con toda su torpeza, son una especie de *Diario de Anna Frank*, textos que muestran en directo cómo el dolor sin sentido, descargado en forma de improperios, sirve para conjurar la desesperación.

Porque el exilio mismo, que todos sufrieron en su carne (con la excepción de Alberti, que parece haberlo vivido como un paseo triunfal terminado en apoteosis), supuso una fuente de amargura que se fue secando poco a poco. El caso de Luis Cernuda es muy representativo. Cernuda, como Barea, Garfias o Salazar Chapela, fue a parar inicialmente a Inglaterra, lo que significó pelear con una lengua extraña en edad madura. Por si eso no bastara, a Cernuda el clima le resultó no

menos hosco, en especial el de Escocia, y a ello vinieron a sumarse pronto las calamidades derivadas de la segunda guerra mundial. Cuesta trabajo creer que en tales circunstancias Cernuda escribiera lo mejor de su obra, pero así es; de ellas brota *Ocnos*, libro donde el poeta vuelve sus ojos a la niñez sevillana, y también a momentos posteriores. El título de la antología de Cernuda que publicamos en el Fondo de Cultura Económica, *Poesía del exilio* (Madrid, 2003), intentaba mantener esa ambigüedad entre poesía hecha desde y sobre el exilio, un exilio que curiosamente iba a aliviar el encuentro del poeta con México, a partir de 1949, y que daría lugar a un libro similar a *El contemplado* de Salinas (inspirado, como se sabe, por el mar de Puerto Rico): las *Variaciones sobre tema mexicano*, canto de amor y agradecimiento, inesperado en alguien habitualmente huraño y descontentadizo, y libro que, a pesar de sus virtudes, fue ninguneado en el país que pinta y donde se publicó. Aparte de ese hecho, y de sus reflexiones sobre algunos rasgos mexicanos o hispanos que Cernuda contrapone al afanoso y para él aborrecible mundo anglosajón, ahora nos interesa la paradoja de que, mientras México supuso para muchos el exilio y vivir sin deshacer las maletas, para Cernuda representó en cierto modo lo contrario: la lengua y la patria recobradas. Pero también *Ocnos* plantea un problema adicional en nuestra taxonomía: su segunda edición, algo censurada, apareció en Madrid en 1949, de manera que, según las épocas, hay autores exiliados en su persona y en su obra, otros solo en su persona, y quizá alguno solo en su obra, como sería Salvador de Madariaga, considerado monárquico e inofensivo, pero que en su novela *Sanco Panco* (1964) se burla del dictador. Por otra parte, es bien sabido que los libros impresos en México apenas llegaban a España, a diferencia de los editados en Argentina, aunque en los últimos años del franquismo algunas obras de exiliados se vendían sin problema en la sucursal madrileña del Fondo de Cultura Económica, mientras que otras escritas en España tenían que imprimirse fuera. Hay, pues, mucho que matizar.

En el grupo de aquellos a quienes el exilio sirvió de espoleta es forzoso citar un caso raro: el de Juan Larrea. Este hombre, que vivió en París antes de la guerra, fue amigo de Picasso, César Vallejo y Gerardo Diego,

conoció de cerca a los surrealistas, escribió poesía en francés, y coleccionó antigüedades incaicas que luego donó a la República Española, se asentó en México, y fundó la revista y editorial *Cuadernos Americanos*, donde publicó numerosos libros, entre ellos varios del propio Larrea, antes de su traslado a Argentina. Larrea dedicó un enorme esfuerzo a lo que denomina Teleología de la cultura, una construcción esotérica que parte del romanticismo alemán, integra al surrealismo, y en especial varios de sus casos más llamativos, como el del pintor rumano Brauner, pasa por la guerra civil española, y de alguna forma culmina en el exilio americano, uno de cuyos signos más crípticos y luminosos sería el *Jardín cerrado*, de Emilio Prados, contrariamente a lo que antes suponíamos. Sin considerar a Larrea un entusiasta del exilio, no cabe duda de que tal hecho, en su rompecabezas teleológico, es pieza fundamental a la que no renunciaría por nada del mundo.

Entre quienes, como Larrea, reflexionaron a fondo sobre la España peregrina está asimismo Paulino Masip, catalán criado en la Rioja y asentado en Madrid, antes de la guerra, luego muy activo en México tanto en la narrativa como en el cine. Masip es sobre todo conocido por su *Diario de Hamlet García*, novela sobre la preguerra y guerra civil, pero ahora hay que recordar sus *Cartas a un español emigrado*, de 1939, en las que analiza con lucidez el hecho del exilio, a pesar de que esta palabra solo aparece una vez en sus últimas páginas. Hay que recordar que el término era inusitado en español, y se acababa de importar del francés, por lo cual algunos dicen todavía *exilar*; Masip, en cambio, prefiere el sintagma *emigrado político*. Pero si hay alguien en quien el exilio se hace carne viva, ese es sin duda Juan José Domenchina. Este poeta, que fue secretario particular de Azaña, como si previese que terminaba una época crucial de su vida, publicó una selección de sus ensayos, *Crónicas de "Gerardo Rivera"*, en 1935, unas *Poesías completas* en 1936, meses antes de la guerra, y en 1938 unas *Nuevas crónicas de "Gerardo Rivera"*, dejando así bien sentada su presencia como poeta y crítico antes de emprender el camino del exilio. Ya en México publicó siete libros de poesía original. Cinco llevan casi el mismo título: *Destierro* (1942), *Pasión de sombra*

(1944), *Exul umbra* (1948), *La sombra desterrada* (1950) y *El extrañado* (1958). Con ello, el poeta deja claro que el tema de su obra solo puede consistir en lamentar el exilio mismo, la falta de tierra española bajo sus pies, tema que se extiende a gran parte de los otros dos libros: *Tres elegías jubilares*, de 1946, y *Nueve sonetos y tres romances*, de 1952. Parece mentira que se puedan escribir centenares de poemas, algunos bastante extensos, dando vueltas a un asunto que ni siquiera presenta las variedades y circunstancias del amor, sino que es monótono, negativo y descarnado: hasta ese extremo llegó la obsesión de Juan José Domenchina por el hecho trascendental de haber perdido su tierra, su Madrid, del cual echa de menos hasta el frío y la variedad estacional. La nostalgia es algo forzoso en un exiliado, pero lo que expresa Domenchina es mucho más que nostalgia y desarraigo: es sentirse, como él mismo dice, un ex-hombre, un muerto vertical, a quien solo falta echarse para morir del todo. Sabemos que el hombre Domenchina sufrió tremendas depresiones en sus primeros años de exilio, que incluso pusieron en peligro la ayuda que recibió de El Colegio de México, a través de su director, Alfonso Reyes, porque no conseguía sosiego para trabajar. No se trata, por tanto, de ejercicios retóricos en los que el exiliado entretiene su esperanza o su desesperanza. Soneto tras soneto, con una perfección inusitada en la poesía contemporánea, Domenchina se ausculta, se observa, se vivisecciona, lucha consigo mismo agónicamente, vive por y para su dolor: “No sentir el dolor equivaldría / a no vivir, a no sentirse vivo”, dice en un momento, y en otro, recordando a Garcilaso: “No me pueden quitar la primavera / en que mi juventud ha florecido / ni el otoño o sazón en que me muera”. En una ocasión nota que sus pies, como la sombra, no dejan huellas, pisan fuera de la vida. “Estoy al sol y solo con mi frío / de sombra deslizada por un muro”, dice en otro poema, donde habla de las *cenizas de su voz*, imagen certera y a la vez injusta, porque su voz antigua, la voz de la que Domenchina considera su edad de oro, es en realidad la que parecería ceniza en comparación con la voz firme y grave —voz de tinta, le llamó alguna vez— con que hace frente a su infortunio. Domenchina no aspira a regresar, no cree o apenas cree en la posibilidad del regreso en

vida, y se convierte así en un muerto que clama por su tumba, que solo pide ser sepultado en su propia tierra. La palabra *des-terrado* debió de ser para él la más terrible; un hombre sin contacto con su tierra queda reducido a una sombra que se desliza sobre un muro sin dejar huella, a un “pasquín en la pared”, como dice en otro soneto. O ni siquiera eso, un espíritu errante, como el alma de Garibay.

Hay quien escribió su obra de exilio dentro de España, caso de Germán Bleiberg, encarcelado largos años, y quien se exilia voluntariamente, como Juan Goytisolo, por escrúpulo político o para no topar con la censura. Lo normal, sin embargo, es exiliarse para salvar la piel, y así lo hicieron la mayoría. Se es, pues, casi siempre exiliado forzoso, como somos, tarde o temprano, huérfanos involuntarios, y no por ello lo que escribimos es literatura de la orfandad, o, si hay suerte, somos viejos y no todas nuestras obras se pueden titular *De senectute*. Cabe argüir que es natural quedar huérfano o envejecer, mientras que no lo es perder la propia tierra. Pero tampoco es natural escribir ni menos publicar y no por ello nos parece lamentable. Cuando se trata de un escritor, su obra pertenece al exilio justamente en la medida que el exilio lo hace o lo deshace. He ahí un criterio profundo, aunque dificultoso de seguir, porque desemboca en una casuística. Cuando alguien como Saramago, por ejemplo, recibe el premio Nobel y poco después, disgustado con la política portuguesa, se instala en Lanzarote, podrá sentirse en tierra ajena, pero su actitud está más cerca de la rabieta que del exilio. Juan Ramón Jiménez, que vivió fuera de España sus últimos veinte años, en 1936 era alguien totalmente hecho, con enorme prestigio, que en la España de Franco hubiera sido recibido bajo palio. Él no quiso autorizar aquel régimen con su presencia, pero al mismo tiempo debemos recordar que el exilio aportó poco a su obra, como a la de Moreno Villa, Carner, Salinas o Guillén. Lo mismo se podría decir, pasando al otro extremo cronológico, de los exiliados de segunda generación, o generación nepantla, como se la ha denominado, que es la de José Pascual Buxó, Gerardo Deniz, Manuel Durán, Jomi García Ascot, Angelina Muñoz, Nuria Parés, Francisca Perujo, Enrique de Rivas, César Rodríguez Chicharro, Luis Rius,

Tomás Segovia y Ramón Xirau, quienes llegaron al destierro de niños. Uno de aquellos niños, Carlos Blanco Aguinaga, ha defendido la pertenencia de esa generación, que es la suya, a la literatura española del exilio, con igual derecho que la de sus mayores. A nuestro juicio se trata de un error, porque tales escritores, en distinto grado si se quiere, son sencillamente mexicanos nacidos en España, Francia (Angelina Muñiz) o Túnez (García Ascot), es decir, en un estado algo más periférico que Yucatán o Tamaulipas, como el propio Max Aub es un español de origen francés. Suya es la frase tópica según la cual uno pertenece al país donde hizo el bachillerato. Más exacta me parece la expresión de Antonio Machado, quien, siendo de Sevilla, se sentía soriano, y viene a decir lo mismo de manera más poética:

Mi corazón está donde ha nacido,
no a la vida, al amor, cerca del Duero:
¡el muro blanco y el ciprés erguido!

2. EL GONGORISMO INVOLUNTARIO DE JUAN JOSÉ DOMENCHINA*

Los varios intentos de ampliar la nómina generacional del 27 no han logrado hasta ahora sino configurar un núcleo de “nueve o diez poetas” mejor o peor avenidos, en torno al cual se disponen, en círculos cada vez más difusos, los segundones, precursores y de transición, luego los restantes escritores y artistas nacidos entre 1890 y 1905. Uno de los raros y curiosos que no perteneció a aquel “sistema que el amor presidía” ni siquiera como simpatizante, fue Juan José Domenchina (1898-1959), poeta precoz (su primer libro data de 1917) y crítico descontentadizo que pagó bien caro el andar por libre en un medio como el literario, entonces y ahora plagado de supervivencias tribuales.¹ Esto no le impidió mantener amistad con escritores de la generación anterior, como Azaña, Pérez de Ayala, Díez-Canedo y Juan R. Jiménez, y con algunos, pronto malogrados, de la suya, como Mauricio Bacarisse y Feliciano Rolán. Pero el

* *Bulletin Hispanique*, XC (1988), pp. 301-320. El desconocimiento de Domenchina denunciado en este artículo ha cambiado, afortunadamente, tras la edición, hecha por Amelia de Paz, de su *Obra poética* (Madrid: Castalia-Comunidad de Madrid, 1995, 2 vols.), “Cuarenta poemas inéditos de Juan José Domenchina”, *NRFH*, LIII (2005), pp. 129-162 y las *Tres elegías jubilares* (Madrid: Cátedra, 2008). A la misma estudiosa se debe, entre otros trabajos, *El verbo cautivo. Aproximación a la poesía de Juan José Domenchina* (México: El Colegio de México, 2008); varios de sus capítulos, especialmente el 4º y el 5º, desarrollan lo aquí dicho.

¹ J. R. Jiménez, no se sabe por qué, clasificó a Domenchina entre los “rudos y entrefinos del 98 y demás”, junto a Salinas, Machado y Rubén Darío. En cambio puso a Ernestina de Champourcin —poetisa y esposa de Domenchina desde 1936— entre los “entes de antro y dianche”, con Neruda, García Lorca y Giménez Caballero (*Españoles de tres mundos*, Buenos Aires: Losada, 1958, pp. 17-19).

resultado de su postura es que muy pronto se convirtió en el alma de Garibay, silenciado por unos y desconocido por casi todos durante largos años: si se divide su obra en tres épocas, mocedad, madurez y destierro, de las dos primeras casi nada sobrevive reimpresso, aparte de lo poco recogido en antologías históricas, en especial la de Onís y la segunda de Gerardo Diego.² No se ocupan de él críticos de la poesía contemporánea (G. Siebenmann, A. P. Debicki, G. Videla, J. L. Cano), de aspectos o grupos restringidos (J. Lechner, E. Dehennin, F. Peyrègne, E. de Zuleta), ni poetas de su promoción que hablaron con largueza de muchos otros (P. Salinas, V. Aleixandre, D. Alonso, L. Cernuda). Hubo que esperar a 1979 para que una monografía arrojase algo de luz sobre su figura. Incluso su efigie, mucho menos prodigada que la de sus colegas, no forma parte de la iconografía habitual.³

² En las de la posguerra se da la anomalía de que figura en la de González Ruano (Barcelona: Gustavo Gili, 1946) mientras que se lo “ningunea” en la de José Ricardo Morales, *Poetas en el destierro* (Santiago de Chile: Cruz del Sur, 1943), algo prematura pero reunida cuando ya Domenchina había publicado un par de libros en México, uno titulado precisamente *Destierro*. Tras su muerte han aparecido en España *El extrañado y otros poemas*, con prólogo de Gerardo Diego (Madrid: Adonáis, 1969. El título no es muy exacto: se trata de una selección de *El extrañado*, con la *Segunda elegía jubilar* y tres romances), *La sombra desterrada*, ed. de Á. Caffarena (Málaga: El Guadalhorce, 1969; tampoco el título responde al contenido, que entremezcla poemas de ese libro con otros de *Exul umbra*), y *Poesía (1942-1958)*, ed. de E. de Champourcin (Madrid: Nacional, 1975), que al menos recoge un libro completo (*Nueve sonetos y tres romances*, de 1952). Los tres se limitan a la poesía del exilio y siguen bastante la pauta marcada por el mismo Domenchina en *Perpetuo arraigo* (México: Signo, 1949). De la etapa anterior se ha reeditado solo *Dédalo* (Madrid: Los Libros de Fausto, 1982).

³ Sus retratos más conocidos son una fotografía incluida en *La túnica de Neso* (1929) y dos dibujos de Moreno Villa, uno fechado en 1935 al frente de sus *Poesías completas* (Madrid: Signo, 1936), y otro, de diciembre de 1939, publicado con la *Primera elegía jubilar* en la revista *Romance*, XVII (México, octubre de 1940), p. 10. Más asequible y tardía es la fotografía aparecida en *Ínsula*, núm. 348 (noviembre de 1975), p. 7. Todos ellos confirman los rasgos de “alto, lleno, apeponado” que J. R. Jiménez destaca en su caricatura. Dos autorretratos en verso se encuentran en *El tacto fervoroso* (Madrid: CIAP, 1930), pp. 27 y 129. Otro aún, burlesco hacia sus amoríos como el de Góngora (“Hanme dicho, hermanas”), se publicó póstumamente entre los *Poemas y fragmentos inéditos* (México: Ecuador, 0º, 0', 0", 1964), p. [35].

Y sin embargo Domenchina siguió una trayectoria no por independiente menos paralela a la de tantos, desde muy temprano hasta su muerte. En política, su republicanismo le llevó a ser secretario de Azaña, luego al destierro. En literatura, su devoción hacia otra personalidad difícil, Juan R. Jiménez, no le impidió zafarse de su influencia, coquetear con el surrealismo y la vanguardia, intentar la novela y el ensayo. En suma, su nombre aparece junto al de los otros en las revistas no estrictamente poéticas o “generacionales”: *La Pluma*, *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, *El Sol*, antes del 36; *Madrid y Hora de España* durante la guerra; *Romance*, *Cuadernos Americanos* y *Litoral* (3ª época) en el exilio mexicano. Hasta aquí esos parecidos, cuyo descubrimiento es, según Nietzsche, tarea propia de las vistas débiles. Verdad es que para percibir las diferencias tampoco se requiere ser un águila. Domenchina se aleja de García Lorca, Prados y Alberti en su escasa atención a la poesía popular —que a su juicio entusiasmaba con exceso a Dámaso Alonso. Asimismo lo separa de ellos, y de Cernuda y Aleixandre, el no haber incurrido nunca en el lenguaje surrealista, aunque su interés por Freud haya engañado a algún crítico.⁴ De Guillén y el primer Salinas, con quienes comparte el intelectualismo, lo distingue cierto humor negro y funambulesco —que en ocasiones lo aproxima a Valle-Inclán y a Antonio Espina. Por último, dejando aparte las comunes precocidades posmodernistas, su poesía es mucho menos lúdica y versátil que la de Gerardo

⁴ “Fascinated by the phallos and childishly determined to defy sexual taboos, he degraded to a vulgar licentiousness the literary freedom generated by *creacionismo*, *ultraísmo*, surrealism and psychoanalysis, interpreting the formula *palabras en libertad* as the liberty to use any words” (C. B. Morris, *A Generation of Spanish Poets. 1920-1936*, Cambridge: University Press, 1969, p. 177). No debió de durarle mucho tal fascinación, si es que la tuvo. Tras *Dédalo* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1932), la restante obra hasta 1936, que incluye uno de sus mejores libros, *Margen* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1933), vuelve a las formas clásicas, no a la estricta racionalidad, que nunca había abandonado. Poco después de la guerra manifestaba su desestima por aquella estética: “El sobrerrealismo subrealizaba, en obras fallidas, sus menudos escándalos y la literatura degeneraba, farragosamente, en sociología” (“In memoriam E. Díez-Canedo”, *Litoral*, México, 3ª época, agosto de 1944, p. 14).

Diego. La crítica ha destacado en ella “la cuidadísima construcción de los versos” y “el estilo en general hermoso y frío” (J. F. Cirre), y afinando algo más, “una constante revelación de contrastes y coexistencias: elementos eróticos y espirituales, corporeidad y abstracción, sustancia y esencia, claridad y obscuridad difícil, meditación intelectual y profunda contemplación humana” (C. G. Bellver).

En las conmemoraciones de Góngora, Lope y García Lorca, Domenchina brilla por su ausencia. Para García Lorca tuvo —como para Salinas, Guillén, Aleixandre y Alberti— palabras lúcidas y generosas en sus *Crónicas de “Gerardo Rivera”* (1935 y 1938).⁵ Y de Góngora parece haberse mantenido siempre más distante que de Lope y Quevedo (a este le dedicó un soneto en 1952), a quienes considera modelo de sonetistas en el prólogo a *El extrañado* (1958), su testamento literario.

Teniendo esto en cuenta, vamos a intentar mostrar que el gongorismo dejó en el quevedesco Domenchina alguna huella cuya procedencia, directa o ambiental, no es fácil de determinar.⁶ Desde luego, a

⁵ Otras veces puede haberse mostrado reticente (cf. los prólogos a su *Antología de la poesía española contemporánea*, México: Atlante, 1941, o a *El extrañado*, México: Tezontle, 1958), pero su criterio, perfectamente legítimo, en ningún modo justifica el deplorable ex abrupto de Luis Cernuda; según este, Juan Ramón Jiménez, “juzgando que los ataques personales en privado no bastaban ya para luchar contra aquellos poetas del 25 cuya reputación crecía, adoptó a un poetastro con léxico de mamotreto, colaborador de un diario nocturno madrileño, para que, bajo la égida de Jiménez-Hyde, ventilase contra tales poetas no solo los rencores personales de aquel, sino los otros personales del poetastro mismo, que no escaseaban” (*Novedades. México en la cultura*, 8-VI-1958. Incluido en *Poesía y literatura*, II, Barcelona: Seix & Barral, 1964, pp. 108-109). Es evidente que en cuanto a rencores y manías persecutorias no era Cernuda el más indicado para arrojar la primera piedra. Téngase en cuenta que el artículo está publicado en la ciudad donde aún vivía el “poetastro con léxico de mamotreto”. Años antes el mismo Cernuda, en carta a José Luis Cano, daba a entender su censura a Emilio Prados por mantener amistad con Domenchina (*Ínsula*, núm. 498, mayo de 1988, p. 19d).

⁶ Aunque bien puede afirmarse que no le llega por su admirado J. R. Jiménez, cuya estética no podía serle menos afín. Basta leer los reproches que hace a R. M. Rilke en el prólogo a su traducción de las *Elegías de Duino* (México: Centauro, 1945), y que caerían como un guante al poeta de Moguer: “ególatra absoluto”, “abroquelado y erizado en las púas de su creación”, “jamás se exonera de su atuendo mesiánico”, padece “comple-

primera vista su poesía, en cualquier época o vaivén que se la tome, apenas recuerda a Góngora. Hay, sí, tal cual manifestación de superficie que puede revelar un contacto lejano: un poema titulado “Polifemo” en *El tacto fervoroso* (1930, p. 47) nada tiene que ver con el de Góngora. Otro, de *Dédalo* (1932, poema *m*), contiene una cita literal de la *Soledad primera*: “Porque el águila se cierne sobre el garzón de Ida”. En *La corporeidad de lo abstracto* (Madrid: Renacimiento-CIAP, 1929, pp. 166-169), el romancillo “Ritmo de pueblo” vuelve del revés el de Góngora “Lloraba la niña” al presentar, ya casada con un viejo sordo y ridículo, a la joven que suspira por su amante; la hexasilabia, la asonancia en -ó y el estribillo biversal subrayan el parentesco de ambos poemas. Bastante más crípticos, dado su contexto, son unos versos de la décima “Quiasma [*sic*] romántico” perteneciente a *Margen* (1933, p. 81):

¡Cuitas de Werther! Detonan
los románticos de non.
Gongorino el corazón
no es sí no en sí lo traicionan.

En cambio, otra de *El tacto fervoroso* (“Versión inefable”, p. 53) podría interpretarse como rechazo del lenguaje gongorino, pero a nuestro juicio arremete más bien contra la moda promovida por el tricentenario, lo que C. B. Morris llamó graciosamente “gongorismo without Góngora or hare pie without hare”:⁷

jo de superhombria estética”, su fecundidad es “reiteración cuantitativa o estéril superabundancia”, etc. Todo ello dicho por “un hombre que, como yo, desconoce tan a fondo el idioma alemán” (p. 23) suena a cerebración inconsciente. De todas maneras J. R. Jiménez en 1903 era, con Pérez de Ayala —otro mentor de Domenchina—, redactor de *Helios*, la primera revista que consagra a Góngora un número monográfico, y en 1923 patrocinó la edición del *Polifemo* preparada por Alfonso Reyes (E. Dehennin, *La résurgence de Góngora et la génération de 1927*, París: Didier, 1962, pp. 17-18 y 31-32).

⁷ *Op. cit.*, p. 72. Posiblemente comprende a Góngora la afirmación del siguiente fragmento dirigido “A un poeta joven”: “Tu gusto por la palabra / barroca, lo tuve yo” (*Poemas y fragmentos inéditos, 1944-1959*, ed. cit., p. [16]).

¡Cuánta angustia soterrada!
 Perennízase el coloquio
 vital en un circunloquio
 que no quiere decir nada.
 De la huesa agusanada
 el hipérbaton latino
 surge, ecoico: desatino
 que gongoriza verdad
 y postula eternidad
 de ceniza al ser divino.⁸

Un soneto de *Pasión de sombra* (México: Atlante, 1944) dedicado a Alfonso Reyes, gongorista y traductor de Mallarmé, contrapone el lenguaje de ambos poetas no sin algún rasgo conceptista y festivo en el juego de rimas agudas:

Lo que Góngora dijo en castellano,
 y alquitaradamente, yo no sé
 si acertara a decirlo Mallarmé
 en su idioma de... letras, inhumano.
 Usted con su alambique mexicano
 destiló en propio estilo este *fané*
 Estéfano, que tuvo un no sé qué
 —abolido— perfectamente vano.⁹

⁸ Esta décima, según Raimundo Lida, es “una tardía y flagrante imitación de Herrera y Reissig” (“Sobre las décimas de Jorge Guillén”, en B. Cipijauskaité, ed., *Jorge Guillén*, Madrid: Taurus, 1975, p. 326). Por más que hemos buscado el modelo —de cuya existencia no cabe dudar— no hemos dado con él, al menos en las *Poesías completas* del vate uruguayo editadas por R. Bula (Madrid: Aguilar, 1961), quien señala tres selecciones de Herrera y Reissig impresas en España antes de 1930. Las vagas semejanzas con el soneto “La cátedra” o con ciertas décimas de la “Tertulia lunática” (de *Los peregrinos de piedra*) no parecen suficiente base para tal acusación.

⁹ No debe de ser coincidencia fortuita el que otro soneto jocoso de Góngora, cuyas rimas agudas recorren las cinco vocales, presente un segundo verso similar al de este: “Tonante monseñor, ¿de cuándo acá / fulminas jovenetos? Yo no sé”.

Del mismo libro es el soneto “Parada en sombra”, que desarrolla la idea del juego de azar en el que se arriesga la vida:

Me puse al margen, o me di de lado,
en mi sombra perenne, que repite
la jugada al azar y sin envite
donde estoy, entre apuestas, apostado.

Con no perder mi juego de evitado,
de eludido, que es juego de escondite,
gano mi vida; y doy en un ardite
su barato al tahúr malbaratado

que me tiene en sus trampas atrapado.
...Hasta la vida dejo que me quite
con su fraude de muerto levantado
sin que mi voluntad me resucite.
...Porque me di de lado, como lado,
una parada en sombra, sin envite.

El concepto reaparece en un sonetillo de *El extrañado* (1958, p. 56):

La vida —que se nos va—
y la muerte —que nos llega—
van a encontrarse. (El que juega,
gana o pierde). Dios dirá.

Góngora pasa por autor de otro soneto basado en idéntica imagen, con alusiones a personajes y hechos coetáneos en los tercetos:

Sentéme a las riberas de un bufete
a jugar con el tiempo a la primera;
pasóse el año, y luego a la tercera
carta brujuleada me entró un siete.

Hizo mi edad cuarenta y cinco, y mete
una corona la ambición fullera,
y aunque es de falso, pide que le quiera
la que traigo debajo del bonete.

Piérdase un vale, que el valer hogaño
no es muy seguro: no haya mazo alguno
cuya Madera pueda dar cuidado.

Éntrome en la baraja, y no me engaño,
que, aunque pueda ganar ciento por uno,
yo no quiero ver Vacas en mi Prado.

Suyo es, y bien célebre, el que comienza “En este occidental, en este, oh Licio”, que describe en su segundo cuarteto la decadencia corporal del poeta, muy traqueteado ya a los sesenta y dos años:

Desatándose va la tierra unida:
¿qué prudencia, del polvo prevenida,
la ruina aguardó del edificio?

Estos términos, tomados de Séneca, resuenan en “Las ruinas” de un Domenchina diez años más joven (*La sombra desterrada*, México: Alendros, 1951), pero que se considera como un alma en pena:

¡Ruinas en pie de mi vivir, airosas
torres! Presiento en mi derrumbamiento
la oquedad polvorienta de las cosas.

Todavía un fragmento de sus últimos tiempos evoca a don Luis en reverentes tercetillos monorrimos:

¿Oyes el trino gongorino,
[no] ves las eses sin camino
en que enrevesa su destino?

Perdónale, Señor. Tenía
luz en penumbra, poesía
de noche, y nunca amanecía.¹⁰

Si el influjo se limitase a esto no podría decirse de Domenchina ni que aprendió en Góngora “rigor y responsabilidad” ni que fue esterilizado por su “dominio de hielo”, efectos benéficos o nocivos del tricentenario sobre los jóvenes poetas, según la contrapuesta visión de Luis Cernuda¹¹ y Pablo Neruda.¹²

El aspecto en que Domenchina se acerca más a Góngora es sin duda su intento de renovar el lenguaje poético. Góngora, como se sabe, procuró ampliar las posibilidades de la lengua impregnando de latinidad los planos léxico y sintáctico. Su audacia, que vino a completar la revolución métrica garcilasiana, contaba como esta con varios precedentes: el similar esfuerzo de Mena es el más recordado, pero hubo otros.¹³ Antes, Berceo, “el más cuantioso latinizador que haya conocido la lengua castellana” (M^a R. Lida), y don Juan Manuel, que en la llamada cuarta parte de *El conde Lucanor* sometió su prosa a dislocaciones sintácticas que produjesen obscuridad. Después, Diego de Aguiar, autor de unos extravagantes “tercetos en latín congruo y puro castellano” de finalidad más didáctica

¹⁰ “Poetas...”, en “Inéditos”, *Los Sesenta*, 3 (México, 1965), p. 39. Corregimos alguna lectura errada según Amelia de Paz, *Juan José Domenchina. Estudio y nuevos textos* (Madrid: Universidad Complutense, 2003), p. 2277.

¹¹ “El centenario de Góngora, celebrado por aquella fecha, proyectó sobre dicho grupo de escritores la difícil gloria de aquel gran poeta desdeñoso, exigente y orgulloso, enseñándoles algo a que por lo demás estaban predispuestos: rigor y responsabilidad” (L. Cernuda, “Líneas sobre los poetas y para los poetas en los días actuales”, *Hora de España*, VI, junio de 1937, pp. 64-65).

¹² “De esta generación brillante de poetas como Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, etc., [García Lorca] fue tal vez el único sobre el cual la sombra de Góngora no ejerció el dominio de hielo que el año 1927 esterilizó estéticamente la gran poesía joven de España” (P. Neruda, “Federico García Lorca”, *Hora de España*, III, marzo de 1937, p. 71).

¹³ Cf. María Rosa Lida, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español* (México: El Colegio de México, 1950), pp. 251-252.

que poética,¹⁴ y sobre todo Francisco de Medrano, cuya poesía sigue tan ceñidamente la métrica y la sintaxis de Horacio que sus hipérbatos superan en violencia los de Góngora.¹⁵ Domenchina, lector de sus clásicos y crítico alerta, no podía ignorar la polémica al respecto y sus secuelas; le bastaba repasar la *Aguja de navegar cultos* o las invectivas en verso donde Quevedo cataloga cultismos, forja voquibles o exagera trasposiciones con ánimo de ridiculizar usos y supuestos abusos de sus adversarios. El *Antídoto* de Jáuregui, que insiste en lo mismo, circulaba en letras de molde ya desde 1899. *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, de Lucien-Paul Thomas, es de 1909. En 1925 la biografía de Góngora publicada por Artigas aireaba de nuevo el asunto, que apareció sometido a riguroso análisis en la tesis de Dámaso Alonso, impresa en 1927.¹⁶

Domenchina se guardó bien de alterar la sintaxis normal del castellano, pero, tras sus obras primerizas, se lanzó a las profundidades del diccionario en busca de términos desusados con que enriquecer su vocabulario, dotándolo de variedad y precisión. No fue exactamente un pionero en esta empresa. Los modernistas hispanoamericanos (Rubén Darío, Lugones...) o españoles (Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Miró) habían iniciado una considerable renovación léxica, luego proseguida por ciertas vanguardias.¹⁷ Aun así, la decisión con que Domenchina

¹⁴ Cf. Gallardo, *Ensayo*, I, pp. 34-38. Y Erasmo Buceta, "La tendencia a identificar el español con el latín", *Homenaje a Menéndez Pidal* (Madrid: Hernando, 1925), I, pp. 85-108.

¹⁵ Cf., por ejemplo, la oda VII, 2ª estrofa, donde "la sintaxis es más latina que española" y "el castellano no soporta tanto zigzaguar"; oda X, v. 50; soneto XLVIII, 2º cuarteto, etc. D. Alonso y S. Reckert, *Vida y obra de Medrano*, II (Madrid: CSIC, 1948), hablan de la "ósmosis creadora que es el secreto de la paradójica originalidad de Medrano" (p. 21). En el primer volumen, cap. XVI, D. Alonso estudia y clasifica en ocho tipos sus hipérbatos.

¹⁶ La obra se titula *Evolución de la sintaxis de Góngora*, y tiene xii + 97 páginas, que luego constituirán la Introducción, los capítulos III al VI y parte del resumen de *La lengua poética de Góngora (parte primera)* (Madrid: Anejo XX de la RFE, 1935). Como la mayoría de las páginas compuestas se aprovecharon, cambiando la numeración, para incorporarlas al libro completo, no es del todo exacta la fecha de composición (1932) dada por el autor en nota preliminar a *La lengua...*, p. 7. (Hoy la *Evolución...* es libro muy raro. Solo hemos localizado un ejemplar en la Staats- und Universitätsbibliothek de Hamburgo).

¹⁷ Miró, que, desde su cargo de secretario de los concursos literarios nacionales

llevó hasta el límite su actividad neológica, a partir de la novela corta *El hábito* (Madrid: La novela mundial, 1926), produjo sorpresa y suscitó censuras: Juan Ramón Jiménez habló de sus “neologismos adrede, de cadera, falsete y bazo”; Guillermo de Torre califica su léxico de “justo y exacto etimológicamente, pero demasiado redicho, sin espontaneidad ni soltura, pedregoso”; más favorable, E. Salazar Chapela considera que se trata de una “palabra [...] esgrimida a modo de imagen”. Cabe pensar que entre las razones de tal opulencia verbal hay una fuerte reacción frente a la penuria franciscana de J. R. Jiménez, confinado en un reducido vocabulario preciosista cuyo enrarecimiento llega a ser angustioso y correlativo de su ombligolatría. Góngora había reaccionado de manera semejante contra las limitaciones lingüísticas del solipsismo petrarquista.

El riesgo corrido por ambos poetas —aparte las enormes distancias que se les deben interponer— es parejo, pues no solo afecta a la inteligibilidad sino al meollo poético, es decir, a las connotaciones. La impresión de estilo pedante y afectado es inevitable. Desde otro punto de vista, en Góngora “el cultismo podríamos decir que es la elusión de la palabra desgastada en el comercio idiomático y su sustitución por otra que abre también una ventana sobre un mundo de fantástica coloración: el mundo de la tradición grecolatina” (D. Alonso, *La lengua...*, ed. cit., p. 116). Y posee, además, un valor fonético muy hábilmente aprovechado por el poeta. En cambio el cultismo en Domenchina rechina —si se nos permite el fácil juego de palabras. No persigue ningún efecto eufónico sino más bien un impacto sonoro contundente, capaz de llamar la atención sobre la forma. Versos como “Abdominia, dispepsia, polisarcia”, “Hidrofobia, dispepsia, misticismo”, lejos de halagar el oído, pueden pro-

en el Ministerio de Instrucción Pública, dedicó a Góngora el de 1927, había adoptado ante la lengua una postura bastante radical: “Miró a refusé les mots épuisés, ceux qu'on trouve dans les lexiques avec vingt acceptions différentes. Il leur a préféré le mot unique, celui que le dictionnaire ne définit qu'en renvoyant à un synonyme plus connu, mais aussi plus usé” (R. Vidal, *Gabriel Miró*, Bordeaux: Féret & Fils, 1964, p. 72). “Miró a l'esprit de cette époque moderne qui veut re-penser le monde et le re-crée par le Verbe dans une ivresse matinale des sens” (*ibid.*, p. 15).

ducir crispación en una medida no muy lejana de las primeras piezas de Schoenberg, donde el oyente desprevenido solo encontraba “a haphazard concatenation of cacophonies” o “an orgy of dissonances”.¹⁸ Y lo que tales términos dejan entrever es, claro, el mundo de la ciencia (la medicina en primer lugar) y, en general, de la cultura libresca. Los tecnicismos más inmisericordes esmaltan —o empiedran, según se miren— su prosa y su verso hacia 1929, con un progresivo descenso en años sucesivos. El primer poemario que da a conocer desde 1918, *La corporeidad de lo abstracto* (Madrid, 1929), al que pertenecen los versos citados, es un libro extraño cuya primera mitad, aproximadamente cien páginas, responde más al título que la segunda: sus poemas presentan encarnadas en un tipo humano, casi siempre repelente, abstracciones como “El crimen”, “La suspicacia”, “La alevosía”, “La iracundia”, “La pertinacia”, “El hastío”, “La castidad”, “El Cristianismo”, etc. He aquí una muestra de su inusitado léxico:

abditorio, abnuente, acicular, adiaforia, alcrebite, alectórico, aliacán, asinartético, ataxia, bazuquear, ciclán, claveque, cnidoblasto, compital, chiscón, dendriforme, diaforesis, discrimen, encausto, estramonio, estrenuo, estruma, exinanido, goldre, ignavia, insume, jáculo, jaldía, liento, molificar, mucilago, muléolo, pirausta, pirólatra, póculo, sardonía, suideo, trófico, tusilago.

Del mismo año es *La túnica de Neso*, novela “decadente” y original, aunque a ratos recuerde *A cidade e as serras* de Eça de Queiroz, *Suicide Cub* de Stevenson o *L'enfer* de Barbusse. No sabemos si Domenchina

¹⁸ Alban Berg, “Why is Schoenberg’s Music so Difficult to Understand?”, en Willi Reich, *Alban Berg*, trad. de C. Cardew (Nueva York: Vienna House, 1974), pp. 193 y 197. Si hubiéramos de seguir el juego de los paralelismos entre distintas artes, resultaría tentador relacionar la estética “feísta” practicada por Domenchina en su etapa central, o expresionista, con la del compositor Max Reger (1873-1916), cuyas audacias cromáticas y armónicas, embebidas en el contrapunto más ortodoxo, fueron tachadas de frías y cerebrales, y produjeron desasosiegos y antipatías que aún perduran.

tuvo problemas de salud (acaso poetizados humorísticamente en la serie “Tántalo hipertenso” de *El tacto fervoroso*, 1930); lo cierto es que los personajes centrales de sus dos novelas son enfermos de neurosis. Por lo que se trasluce en los fragmentos impresos, tampoco el protagonista de *El desorientado* está muy sano.¹⁹ *La túnica de Neso* es, para Eugenio de Nora, un “informe conglomerado analítico-narrativo”, “una obra sin medida, y como tal, frustrada”. En efecto, las cosas pueden verse así, sobre todo cuando se parte de unas “condiciones esenciales de la novela” que Domenchina “contradice, soslaya o desprecia”. Una de ellas debe de ser el lenguaje, “pesada burla con que pone a prueba la paciencia del lector”, pues “obstaculiza casi constantemente el acceso al contenido”.²⁰ Dicho lenguaje dificultoso, a nuestro juicio, puede ser irritante al principio, hasta que el lector se percata de que constituye una huida estilística de la naturalidad, a tono con la huida de la realidad que caracteriza el argumento, plagado de incisos oníricos. La lista de palabras inaudi-

¹⁹ Se publicaron dos fragmentos (en *Madrid. Cuadernos de la Casa de la Cultura*, 2, mayo de 1937, y en *Hora de España*, XII, diciembre de 1937); el primero mereció una elogiosa crítica de Antonio Machado “en una de aquellas efímeras hojas-suplemento del perezcedero y rarísimo *Servicio de Información*, órgano del gobierno español dirigido por Juan José Domenchina” (R. Marrast y R. Martínez López, *Prosas y poesías olvidadas de Antonio Machado*, París, 1964, pp. 63-68). *El desorientado* es una de las obras nonnatas de Domenchina de las que hay listas en varios de sus libros. Incluyen poesía (*El mármol y el bronce*, poesías eróticas; *Laberinto de espejos*, acaso primer título de *Dédalo*, si no son los once poemas de la sección “Espejos” de *El tacto fervoroso*), teatro (*Mater amantissima*, *Anodina* y *Nataniel*) y novela (*El último Anssorena*, *Asclepio* y *C^a*, S. A., *El paraíso de las artes*, *Un idilio simulado*, *Tres novelas patológicas*). Entre las obras inéditas de posguerra se encuentran las siguientes, que en *Pasión de sombra* (itinerario) se daban como de próxima publicación: *Concepto español de poesía* y *El político* (ensayos); *Antología de la prosa española contemporánea*, *Antología de la poesía española (desde sus orígenes hasta 1900)*; *Viento y marea* (episodios de la guerra civil española) y *Antonio Machado* (retrato). Al final de su vida aún anunciaba en *El extrañado* una probable antología de su obra poética en el destierro (*Entrañable extrañado*, 1939-1957), un ensayo sobre la *Poesía española contemporánea* y un extracto de sus memorias (*La verdad sea dicha*). Todo ello parece acreditar a Domenchina de autor fecundo, conceptuoso, polifacético y autoexigente.

²⁰ *La novela española contemporánea*, II (Madrid: Gredos, 1968), pp. 233-234.

tas es, desde luego, tremenda, porque, al no haberse aclimatado como muchos cultismos gongorinos, conservan intacto su poder de choque:

abarbetar, abenuz, accípite, aceguero, acumíneo, adipocira, adipsia, aferruzado, agerasia, agnomento, ajobero, albugíneo, alcartaz, alcocarra, aleya, aljofifar, alvimbar, almocrí, amurco, analepsis, anopluro, añafea, arrezafe, atrépsico, barzón, batuda, befedad, binza, brizo, bulimia, butiro, cedizo, celotipia, ceraunia, clástico, coacervacion, cogujón, combleza, corcusir, corca, crotón, descalandrajear, dicacididad, diplopia, ectópago, efélide, efémero, efugio, encandecer, enguizgar, entelerido, estilicidio, estíptico, estrigilción, falárica, faldistorio, fáfara, fastigio, fonas, frezar, fúrfura, gandumbas, glabro, godesco, gupos, hidátide, hinnible, hintero, histeromanía, hopear, incendaja, labe, lacertoso, lipemanía, lupia, macar, madoroso, máncer, monorquidia, occiduo, onicosis, opérculo, oxalme, pandiculación, parahúso, pelluzgón, perfoca, peruétano, pesario, pingüedinoso, porcipelo, postitis, proejar, profazar, proficuo, recidiva, santiscario, serpigo, singulto, solerte, succino, tasto, telendo, tendinoso, tenesmo, terete, toriondo, usgo, varicocele, voznar, zamborrotudo.

En este conjunto de palabras, del que se han eliminado las aparecidas en la lista anterior, solo una quinta parte son tecnicismos médicos. El resto pertenece a los más varios campos semánticos. Unas tienen exacto sinónimo, por lo que han de considerarse puras elusiones del término común, según la definición de cultismo de D. Alonso. Otras solo se podrían sustituir con perífrasis.²¹ A ellas hay que agregar aún unas cuantas que no registra el diccionario académico:

abacio, abacómite, abarcia, abderítico, aceratosia, acópico, agonfa, albiabro, alófano, asinartético, beluario, botriforme, clunesia, cólcedra, dasípoda, deciduo, espálace, espándilo, espínula, esteócopo, estornutario, exéresis, hierodulo, impacción, ingina, jastialote, lampírido, laserte, lipe-

²¹ *Aleya, alvimbar, almocrí, amurco, barzón, binza, cogujón, entelerido, fonas, hintero, hopear, máncer, occiduo, pelluzgón, proejar.*

mia, manismo, merecismo, nébrida, nefalista, psigamia, relicto, rotario, tabenque, técina, tergo, urodinia, xiloide.²²

En un ensayo de 1931 citado por C. G. Bellver (*op. cit.*, p. 314) dice Domenchina que “es preferible incurrir en rebuscamiento o cata-glotismo culterano, cargante profusión terminológica e incluso sibilina inaccesibilidad, que caer en greñuda y zafia negligencia”. Sabía, pues, lo que se proponía —que no era presumir de hablista— y a qué se exponía. De todas formas, una cosa es enviar al lector a un mundo de reminiscencias grecolatinas, y otra muy distinta mandarlo a consultar un diccionario. En ambos casos se escribe “no para los muchos”, pero en el segundo se olvida que la exactitud poética y la precisión terminológica suelen ir contrapuestas. Mientras Góngora enriquecía las connotaciones de su lenguaje apelando a resonancias etimológicas y prestigios remotos, Domenchina recargaba el suyo de significados meramente denotativos y como tales empobrecedores del texto.²³ Hay varios de posguerra que muestran por su parte clarividencia y severidad al respecto:

²² En estos dos libros del mismo año surge también algo que directa o indirectamente remonta a Góngora: el tratamiento burlesco de la mitología, que, iniciado por él a fines del siglo xvi, tuvo luego desarrollo en Quevedo y en modernistas como Herrera y Reissig. Tres poemas de *La corporeidad de lo abstracto* denominados “Eutrapelias mitológicas” ponen en solfa a Urano, Afrodita, Dionisos y Hefesto, con expresiones a veces muy cercanas de las empleadas en el “Sueño de la noche de un martes (una pesadilla helénica)” en *La túnica de Neso*, pp. 170-192, que es una teogonía burlesca. Prosigue la irrisión en *Dédalo* (1932), desde el poema *d* al *rr*, con lenguaje igual de alambicado.

²³ “Busco, persigo la palabra pura, / sin significación allegadiza”, confiesa en *Pasión de sombra*, p. 87. Un poemilla de Jorge Guillén resume y confirma nuestro análisis:

—¿Escribe usted “empero”?

—No lo necesito (Hablando con Gabriel Miró)

Yo no quiero ser tan rico
según cualquier diccionario.

Con este mundo tan vario
jamás compite mi pico.

¿Qué palabras? Las vividas.

Son el oro. No soy Midas (*Final*, Barcelona, Barral Editores, 1981, p. 63).

Me di —o me dije— de una vez. Presiento
 que fue certera mi dicción. Ignoro
 si mi palabra repercute en coro.
 Tengo por uno, sin plural, mi acento,

confiesa en *Exul umbra* (México: Stylo, 1948). En una canción ya citada (“A un poeta joven”) se muestra más riguroso:

Ese designar las cosas
 de non
 con la palabra sin doble,
 verbo de Dios,
 [...]
 fue prurito —fue locura—
 que tuve yo.

En otros lugares alude a su “pasión de exactitud”, intentando desli-
 garla de “mis escurriduras / de retórico”: “Delenda est Rhetorica”, llega
 a titular un poema de *La sombra desterrada*. Y en la *Segunda elegía jubi-
 lar*, escrita en los primeros años del exilio, cuando las grandes verdades
 se muestran más al desnudo, no podía faltar la contricción enajenadora:

Por dar dicciones, acentos
 lujosos, orales fastos
 de mi idioma,
 no hallo en mi verbo, verboso
 de locuaz, palabra viva
 que me tenga.
 Vocablo que me persuada
 de mi verdad de entredicho
 redundante:
 cuanto reiteré en excesos
 de dicción: lo que no pude
 decir nunca.

Ahora bien: aun en destierro, y a pesar de su renuncia a las pompas y vanidades de su “perfecta dicción” anterior (como la denomina en “Voz dilecta”, de *Exul umbra*), no le arredra usar esporádicamente diástoles o cultismos de clara estirpe gongorina:

Al partir de la tierra, en ilusoria
fuga, y al transitar los *oceanos*
(“Los vientos altanos”, *La sombra desterrada*)

Intimidante, el relampagueado
cielo
(“Tormenta”, *ibid.*)

...Como un eco,
mas con latido hostil, a un can que *late*
mi corazón responde
(“La siesta”, *ibid.*)

A un tal *latir* de canes
(*Primera elegía jubilar*)

¡Qué soledad! Mientras *laten*
los perros, el corazón
se acompasa
(*Segunda elegía jubilar*)

Desoíd sus *latidos* —sus coloquios
de canes en cánicula
(*Tercera elegía jubilar*)

Recuérdese el soneto “Descaminado, enfermo, peregrino”, de Góngora: “Repetido latir, si no vecino / distinto, oyó de can siempre despierto”, así como los frecuentes desplazamientos acentuales de *océano* en las *Soleidades*, los participios de presente con valor verbal conservado, etc. Por mucho que Domenchina en el nuevo mundo (la Nueva España, que nunca para él suplió a la vieja) pretenda “decir, solo decir, y solamente / a sovoz” (*Nueve sonetos...*), retiene de su antigua panoplia algunas palabras

que lo atraen por su sonido: *adumbrar*, *alacridad* (término también usado por Guillén), *ámpula*, *bramona*, *crascitar*, *helgada*, *pecina*, *radio* y otras similares vuelven por sus fueros, si bien con discreción y sin perturbar la eufonía:

...entablo
un duelo sin cuartel con mi enemigo
o doble, el fablistán,

declara en *El extrañado* (p. 66), relacionando por primera vez el motivo del *Doppelgänger* —fundamental en esa época— con su otro yo proclive a la elocuencia.

Por fin, tras muchos experimentos de éxito dudoso, Domenchina encuentra su voz, su forma y —muy a su pesar— su tema definitivo.²⁴ También Góngora redujo notablemente en sus últimos años la variedad de temas y tonos de su juventud, centrando su mejor poesía en la contemplación de los infortunios a que lo abocaba su doble, el poeta cortesano y pedigüeño. Góngora se siente desterrado en Madrid, suspira por volver a Córdoba, y cuando lo hace en verso elige el soneto —estrofa que predomina, con mucho, en la poesía de Domenchina durante el exilio.

La novedad, asimismo de cuño gongorino, es que Domenchina persigue con mayor ahínco la musicalidad, la perfección fónica del verso, mediante artificios de ritmo, bimetración y antítesis infrecuentes en la fase anterior, más intelectual que sensual. Desde los alejandrinos posmodernistas que abundan en su primer libro y en las *Elegías barrocas* (1936), su verso había oscilado entre la estrechez del bisílabo, trisílabo y tetrasílabo (*El tacto fervoroso*, pp. 9, 19, 29), pentasílabo y hexasílabo

²⁴ “Desde comienzos de 1939 hasta ahora no he tenido, como ánima apenas vegetante que se nutre solo de rememoraciones, otra compañía que mi soledad de España” (*El extrañado*, 1958, p. 23). El tema es tan obsesivo que le servirá para dar el mismo título a dos libros: en efecto, *La sombra desterrada* es traducción de *Exsul umbra*, sintagma usado por Lucano, VIII, 837. Domenchina bien pudo decir, con Antero de Quental: “Que importam teus encantos? / Não és, terra do exílio, a minha terra” (*Raios de Extinta Luz*, ed. de T. Braga, Lisboa: M. Gomes, Livreiro-Editor, 1892, p. 222).

(*Margen*, pp. 15, 37), y la amplitud del versículo colindante con la prosa en *Dédalo* (1932). Todo ello será aventado por la guerra, tras la cual van a subsistir, casi exclusivamente, los dos versos clásicos por excelencia: el octosílabo para las décimas y el endecasílabo para los sonetos. En este último, como decíamos, alcanzará Domenchina, y en forma no inmediata sino progresiva, alguna de sus más felices formulaciones.²⁵ No es fácil explicar en qué consiste la calidad de un verso, dejando aparte su inserción en el contexto, mas la intuición percibe sin esfuerzo el equilibrio entre su cuerpo fónico y su contenido, que llegan a ser tan ajustados y solidarios como los del tema de una composición musical. No es otra la razón por la que resulta sencillo recordar versos aislados de Góngora, prescindiendo de su función en la estructura del poema.

Bastarán unos ejemplos para mostrar ese cuidado con que el Domenchina tardío compone más que cincela el verso. En un libro todavía erizado de terminachos y juegos paronomásticos, *Pasión de sombra* (1944), de pronto sorprende encontrar endecasílabos tersos y autosuficientes como estos:

quieta, entre cuatro tablas, tu inquietud
 (“Estatua yacente”)
 sufres, reloj de sombra, tu hora en punto
 (“Perfil difunto”)
 ¡Cenizas de mi voz, que no persuaden!
 (“El rescoldo”),

este último aprovechando una metáfora de Ortega y Gasset. También su ensimismamiento, solo comparable al que por entonces sumía a Emilio

²⁵ Al principio aún se rebela con términos unamunescos:

El son, si es solo eufónico embeleco
 o sonsonete, tiene corta vida,

dice en “Lengua no aprendida”, de *La sombra desterrada*.

Prados en su *Jardín cerrado*, lo lleva a buscar afanosamente una definición casi epigráfica:

...aquí donde el sol indio tornasola
mi cenotafio en pie, la movediza
tumba sin nadie de mi muerte sola.

(*Tercera elegía jubilar*, 1944)

Quizá las más logradas de un hombre que se aferra a su dolor para sentirse vivo, que se ve maltrecho y “solo en poder sufrir omnipotente”, sean estos versos de *La sombra desterrada* (1950):

El polvo, puesto en pie, de mi caída

(“Muerte viva”)

Un alma al fuego de su tierra asida

(“El consecuente”)

De vez en cuando forja expresiones rotundas para plasmar algo objetivo:

¡Verde mirar de abril, con cuánto tino
pasa por ti lo eterno fugazmente!

(“Evocación de abril”, *ibid.*)

Sañuda la dicción y honda la pena

(*Nueve sonetos...*, 1952)

¿Cabe encerrar en menos palabras a don Francisco de Quevedo?

Del olor del rosal se mantenía,

cuenta de un monje en un soneto monorrimo de *El extrañado* (1958), libro donde abundan los hallazgos:

Apenas fluye el soñoliento río
con su corriente no desperezada,

dice en un poema (“Árboles, prados...”) que termina con estos versos visionarios:

Sí, allí están, como siempre, la cañada,
los prados, y los árboles, y el río...
Y mi voz, a lo lejos, empañada.

En uno de los sonetos “diazmironianos” (con solo dos rimas) dedicados a la evocación de su madre, aparece este verso, cuya simetría rítmica subraya el sentido:

Respiro sueños con vaivén de cuna.

Y en otro, donde manifiesta ya su final orientación religiosa, presenta a Cristo

como un raudal de luz en mi garganta,

verso que llamó la atención de Gerardo Diego, quien, con su característica finura de oído, habla de “soberbia cima” y “técnica portentosa” en el último Domenchina. Los “estados del alma apresados metafóricamente”²⁶ lo son además eurítmicamente. Aunque tarde y a su costa, Domenchina aprendió de la lección machadiana que cantar no es misión del intelecto y se dejó cautivar por la armonía gongorina.

Ello se percibe también, y muy temprano, en su fidelidad a la espina. “Para mí está claro —decía Gerardo Diego— que el verdadero creador de la décima fue Góngora; al menos él fue quien le dio su contorno y su garbo”, consistente sobre todo en el encabalgamiento sintác-

²⁶ Así define la poesía de Domenchina María Zambrano en el prólogo a la reimpre-
sión anastática de *Hora de España*, XXIII, noviembre de 1938 (Vaduz: Topos, 1977, p. xvi).

tico entre el quinto y el sexto verso, que evita la partición en quintillas simétricas.²⁷ En efecto, si se excluye la producción teatral, resulta que fue Góngora el mayor difusor de la décima recién inventada, intuyéndola en letrillas desde 1583 (“décimas salidas por la tangente al estrambote”, según G. Diego), y cultivándola con asiduidad desde 1600: nada menos que sesenta y dos poemas, con un total de ciento veinte décimas, son de autenticidad segura, más varias de las cincuenta y seis composiciones atribuidas en tal estrofa. Nada semejante en cantidad y calidad se encuentra en la obra lírica de otros ingenios como los Argensola, Lope de Vega, Villamediana, Quevedo o Hurtado de Mendoza.

El resurgimiento de la décima en el siglo xx es un hecho normalmente vinculado a Jorge Guillén, más por su autoridad (en el sentido que M. Foucault da a ese término) que por la cronología. La décima, libre de servidumbres petrarquistas gracias al corte popular de su octosílabo, “no se atrae el favor de los modernistas” (R. Lida), en cuyos países era estrofa tradicional. Esporádicamente la usaron Guillermo Valencia, Leopoldo Lugones, José Santos Chocano y Julio Herrera y Reissig (cf. nota 8). En España, donde dichos poetas no fueron muy leídos, compusieron escasas décimas algunos de sus epígonos: Salvador Rueda, Rafael Lasso de la Vega, marqués de Villanova (1915, publ. en 1918) y Manuel Machado (1918 y 1921). Las primeras espinelas de Guillén datan de 1923-1926, fechas en que alternan con décimas francesas, heredadas de Paul Valéry.²⁸ En realidad, el “peaje a Jorge Guillén” graciosamente tributado por Max Aub al usar la estrofa no es una espinela, sino una décima francesa,²⁹ igual que el otro homenaje del propio Guillén a Góngora con motivo del tricentenario, su poema “El ruise-

²⁷ “Góngora en la Academia”, *BRAE*, XLI (1961), pp. 425-433.

²⁸ Los poemas de Valéry en *dizains*, aparecidos en revistas desde 1919, se reúnen en *Charmes*, de 1922. Las fechas de composición y publicación de las primeras décimas guillenianas las ofrece, con algunos errores, J. M. Blecua en su edición crítica del segundo *Cántico* (Barcelona: Labor, 1970). Unas décimas francesas (“Mocedades”) hay también en la primera parte de *Vírulo* (1924), de Ramón de Basterra.

²⁹ Se trata del poema “Luna”, publicado en *Carmen*, 6-7, junio de 1928, p. 20.

ñor” impreso en 1927.³⁰ Como ni el semanario *España*, de Madrid, ni *La Verdad*, de Murcia, fueron revistas de gran circulación, habrá que retrasar el impacto de las décimas a 1925, cuando salieron en la *Revista de Occidente*. Pero en el mismo año y revista ya publica Luis Cernuda cuatro espinelas, forma que venía cultivando, según dice, desde los catorce años.³¹ También en 1925 incluye Gerardo Diego unas cuantas en sus *Poemas humanos* (y más tarde compondrá en décimas todo un libro, *Via-crucis*, de 1931). Anteriores a ellas solo hay tres en Guillén: “La cabeza”, publicada en 1923, y “Me dormiré con los ojos abiertos”, de 1924, que no son como para formar escuela; la segunda ni siquiera fue admitida en *Cántico*.³² Queda “Beato sillón”, de 1925, a la que siguieron cuatro más igualmente magistrales, pero de 1926.

Por otra parte, Raimundo Lida nos ha transmitido una confianza de Guillén respecto a la adopción y remozamiento de esta estrofa: “Todos hemos partido de las décimas de Segismundo”.³³ La afirmación, quizá demasiado inclusiva, es sorprendente, porque la décima de Calderón, “encorsetada y panzuda”,³⁴ es muy distinta de la gongorina, esbelta y con frecuencia maliciosa: “Entre la fluidez de las décimas de los poetas de la escuela llana y la barroca teatralidad de las calderonianas, las de don Luis, camino ya de estereotiparse, se permiten, lozanas y diversas, de cuando en cuando licencias que pueden saltarse hasta la pausa tras el cuarto verso, si no borrándola, debilitándola”.³⁵ Esto, que es raro en

³⁰ Lo hemos analizado desde otro punto de vista en “La décima de Guillén en honor de Góngora”, *Palabras del 27*, núm. 4 (Málaga, 1990), pp. 27-29.

³¹ Cernuda hizo precisiones al respecto en su diálogo “El crítico, el amigo y el poeta” (1948), incluido en *Poesía y literatura* (Barcelona: Seix & Barral, 1960), pp. 222-223.

³² Está recogida en *Hacia Cántico. Escritos de los años 20*, ed. de K. M. Sibbald (Barcelona: Ariel, 1980), p. 50. Los primeros versos y la idea fundamental se han trasladado al poema “con los ojos abiertos”, de *Homenaje* (Milán: Scheiwiller, 1967), p. 187.

³³ *Op. cit.*, p. 318.

³⁴ G. Diego, *op. cit.*, p. 429. La expresión coincide con la de J. R. Jiménez referida por Guillén: “Con gracia de buen andaluz / me dijo una vez Juan Ramón: / ‘La barri-guita de la décima...’ / Verdad es —para desazón / del rudo poeta sin luz” (*Homenaje*, ed. cit., p. 511).

³⁵ G. Diego, *op. cit.*, p. 431.

Góngora, se hace en cambio habitual en Guillén. De las dieciséis espinelas agavilladas en el *Cántico* de 1936 (siete en el de 1928), que están dispuestas simétricamente entre dos grupos de siete décimas francesas cada uno, solo cuatro observan la preceptiva pausa al fin del cuarto verso: “Bella adrede”, “La cabeza”, “Perdido entre tanta gente” y “Lo inmenso del mar”.³⁶ Las restantes usan con profusión los encabalgamientos más abruptos, a fin de diluir la rigurosa disciplina de las rimas en frases desiguales, entrecortadas, que le hacen contrapunto, o bien para estirar la sintaxis hasta construir una sola oración compuesta de diez versos.

Los supuestos seguidores de Guillén han practicado poco o nada la décima francesa, y han respetado más la ortodoxia métrica de la española. Caso aparte es el de Emilio Prados, quien, atraído por el esquema de la espinela, hizo lo posible por evitarla y forjó la undécima ya en *Nadador sin cielo* (1926; inédito hasta 1975), *Vuelta* (1927) y *El misterio del agua* (publicado parcialmente en 1927).³⁷

³⁶ Cf. R. G. Havard, “Las décimas tempranas de Jorge Guillén” (*Jorge Guillén*, ed. cit., pp. 297-316), que estudia la preferencia inicial del poeta por la décima francesa.

³⁷ En la poesía de guerra experimentó con formas inusitadas (*abbacddccd*, *abbacdddc*) o echó mano de la novena (*abbaacddc*). También aparece una décima rara en *Mínima muerte* (1944: *abbaacddc*). Todas ellas, frente a la décima francesa comenzada en cuarteta, presentan una redondilla inicial, y se limitan a cuatro consonancias. Espinelas propiamente dichas hay dos en Prados, una en *Destino fiel* (*Poesías completas*, ed. de C. Blanco Aguinaga y A. Carreira, México: Aguilar, 1975, I, p. 681) y otra en *Mínima muerte* (*ibid.*, p. 844). Undécimas y duodécimas escribieron ocasionalmente Bergamín y Domenchina. Otros cultivadores de la espinela hasta 1936, a la zaga de los citados, son Adriano del Valle, F. Villalón, A. Collantes de Terán, Miguel Hernández, José M^a Luelmo y Luis Rosales. Antonio Machado advirtió en 1937 un resurgimiento de las estrofas clásicas en su comentario a tres sonetos de Bergamín, no sin alguna reticencia respecto al “culto algo estéril y, a mi entender, rezagado de nuestro barroco de superficie, con signo culterano o conceptista” (*Obras completas*, ed. de A. de Albornoz y G. de Torre, Buenos Aires: Losada, 1964, p. 595). Claro es que en *Nuevas canciones* (1924, “De mi cartera”, VI) había refunfuñado igualmente en contra del verso libre. Cf. además F. J. Díez de Revenga, *La métrica de los poetas del 27* (Murcia: Universidad, 1973), pp. 372-379, que trata de la décima en cuatro de los ocho poetas estudiados (Guillén, Diego, García Lorca y Cernuda).

Así, pues, parece que en las primeras décadas del siglo hay cierta tendencia al auge de la décima y sucedáneos, en sentido opuesto a la que por entonces conducía al verso libre y al poema aestrófico, dándose a veces en los mismos poetas —Cernuda— e incluso en forma simultánea —Guillén, Gerardo Diego, Prados, Domenchina. En el mismo año 1928 aparecen *Cántico* de Guillén y, en Buenos Aires, *Décimas*, de Baldomero Fernández Moreno. Domenchina publica sus primeras décimas en *El tacto fervoroso*, de 1930: siete espinelas que observan escrupulosamente la pausa del verso 4º y recurren con moderación al encabalgamiento. Si a esto se añade que al menos cuatro ostentan carácter satírico o burlesco (el mismo que la mitad de los poemas gongorinos en décimas), quedan marcadas las principales diferencias respecto a las espinelas de Guillén, serias, y elaboradas hasta la arritmia. La influencia guilleniana ocurre más tarde, en *Margen* (1933). Este libro trae ya dos décimas francesas, junto a dieciocho espinelas de las que solo cinco presentan la clásica pausa en el cuarto verso; otra consta de una sola oración gramatical, y varias están dislocadas por encabalgamientos abruptos.³⁸ Algo similar puede decirse de las “Décimas (1933-1934)” recogidas en las *Poesías completas* de 1936, de las “glosas excéntricas”³⁹ y de las seis publicadas durante la guerra.⁴⁰ Sobre 43 espinelas anteriores a 1939, más de la mitad tienen la pausa tradicional del verso 4º, pero diez de

³⁸ Siete de estas decimas se habían dado a conocer en la *Revista de Occidente*, XXXV (núm. 105, de 1932), pp. 278-281, al igual que anteriores tandas de Guillén y Cernuda. Cuatro de ellas las reproduce Joaquín Rubio en “La poesía en *Revista de Occidente* (1923-1936) (Antología mínima)”, *Revista de Occidente*, núms. 86-87 (julio-agosto de 1988), pp. 265-296. En su reseña de *Margen*, Ángel del Río destacaba “las veinte décimas de la sección final [...], que por su tono sentencioso y por su humorismo aplicado a los más hondos temas del sentimiento y la conciencia recuerdan, sin menoscabo de su originalidad, la mejor poesía filosófica y humorística de Antonio Machado” (*RHM*, I, 1934, p. 40).

³⁹ Al frente del *Cántico inútil*, de Ernestina de Champourcin (Madrid: Aguilar, 1936), pp. 9-17.

⁴⁰ *Hora de España*, XV (marzo de 1938), pp. 51-53. Cinco fueron reimpresas en la *Poesía escogida* (1915-1939) (México: La Casa de España, 1940).

ellas la combinan con otra privativa de Domenchina en el verso 2º, que en seis casos llega a ser la única fuerte del poema.

En lo sucesivo, Domenchina siguió aferrado a la espinela. En ocasiones jugó a componerlas de dos rimas, o a prolongarlas hasta los doce versos, pero las décimas francesas apenas si se dejan ver entre las sesenta y tantas que compuso durante el exilio. A juzgar por la fecha (22-II-1959), uno de sus últimos poemas fue una hermosa décima donde aparecen dos motivos tratados por Góngora en diversas estrofas, los relojes y el ruiseñor:

Los relojes dan la hora
exacta del ruiseñor.
Mas nadie escucha al cantor
de la soledad sonora.
¡Señor! Un ave canora
que solo sabe trinar,
ya ¿a quién le puede pasmar?
Pero, con ella, el rocío,
la luna, el monte y el río
sueñan a todo soñar.⁴¹

⁴¹ *Poemas y fragmentos inéditos*, ed. cit., p. [65]. Que Góngora haya tratado de los relojes podía creerse antes, cuando se desconocía el autor de las décimas sobre el asunto que le fueron atribuidas y dio a conocer Artigas. Cf. ahora Juan Montero, “Rodrigo Fernández de Ribera, autor de las décimas de *los relojes*, mal atribuidas a Góngora”, en A. Bègue y A. Pérez Lasheras (eds.), *Hilaré tu memoria entre las gentes. Estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira)* (Zaragoza: Universidad, 2014), I, pp. 201-218.

3. LA NEGRA SOMBRA DE JUAN JOSÉ DOMENCHINA*

Resulta ya fatigoso insistir en la nómina de la traída y llevada generación del 27. Domenchina no perteneció a grupo alguno y no por ello dejó de ser quien era: a estas alturas ni gana arropado por amigos, ni pierde enfilado por animadversiones. No debería preocuparnos su buena o mala relación con gentes que, como Salinas o Cernuda, parecen haberlo aborrecido por su amistad con Juan Ramón Jiménez, por su actividad de crítico o por cualquier otra causa. Las simpatías o antipatías, las concordias o discordias pasan; y, cuando no dejan huella en la obra, el lector tiene derecho a ignorarlas y a considerar morboso e inútil hurgar en ellas. Tras mucho despreciar los honrados datos del positivismo, hoy nos encontramos con un triste sucedáneo que son los epistolarios íntimos y las anécdotas picantes. Para tal viaje no hacían falta muchas alforjas teóricas. Dejemos, pues, a un lado la chismografía académica y ocupémonos de la obra poética de Domenchina, puesta a nuestro alcance por Amelia de Paz en una edición modélica cuya introducción es, con diferencia, el mejor estudio de conjunto sobre su autor.¹

Domenchina publicó mucho y escribió mucho más, antes y después de la guerra. Cuando se repasa su obra en orden cronológico, primero marean los bandazos y luego asombra el contraste: desde el tardosim-

* Manuel Aznar Soler, Nigel Dennis y Bernard Sicot (eds.), *Exils et migrations ibériques au XX^e siècle. 60 ans d'exil républicain: des écrivains espagnols entre mémoire et oubli*, núm. 6 (París: Université de Paris 7, 1999), pp. 115-132.

¹ Juan José Domenchina, *Obra poética* (Madrid: Comunidad de Madrid-Castalia, 1995), 2 vols. En lo sucesivo indicamos el número de cada poema según esta edición.

bolismo a la vanguardia, con toques neoclásicos y experimentos no muy felices, el poeta parece no saber cuál es su camino. Venera modelos que apenas sigue. Busca, lee, critica, se afana: corporeíza abstracciones, se sumerge en el diccionario, cincela décimas y chorrea versículos. Domenchina, que había llegado a cierta posición como secretario particular de Azaña y había hecho respetar su pseudónimo crítico de Gerardo Rivera, en 1936 edita unas *Poesías completas* que no son tales, sino que reúnen lo que quiere salvar, como si cerrara una etapa. El mismo año se casa. La guerra civil, que tanto hizo hablar a otros y a él mismo,² casi sume en el silencio su voz poética. La ventolera lo zarandea y, al fin, lo deposita en México. De pronto, desde 1939, el inquieto pulsador de estilos, traperero de vocablos en desuso y no pocas veces adicto al feísmo poético, encuentra su tema: un tema ajustado a su piel y alimentado con su sangre, que lo va a convertir en el mayor cantor —plañidor— del exilio, y uno de los grandes poetas entre los desterrados. Hay que decirlo sin miedo, para que no prosiga el ninguneo con buena conciencia: de entre los poetas cuya obra se consolida tras la guerra, solo Prados y Cernuda alcanzan la altura de Domenchina, la curva ascendente que trazan esos libros en su mayoría casi homónimos titulados *Destierro*, *Pasión de sombra*, *Tres elegías jubilaires*, *Exul umbra*, *La sombra desterrada* y *El extrañado*. Que el hecho no sea un lugar común constituye una anomalía más de nuestra historia literaria, en la que ya pocas cosas nos sorprenden.

El hombre, según dice Píndaro y gustaba de recordar Unamuno, es el sueño de una sombra. Domenchina, desde su destierro, se convirtió en una sombra insomne.³ De todos los intelectuales exiliados por la guerra ninguno como él hizo del exilio mismo materia poética, obsesión

² Cf. Amelia de Paz, “Juan José Domenchina: prosa de guerra”, *Exils et migrations ibériques au XX^e siècle*, núm. 6 (1999), pp. 279-297.

³ De la *Primera elegía jubilar* precisa lo siguiente: “diez noches de obstinada vigilia, de afán consecutivo, me bastaron para dar término a la obra”. Y de *Pasión de sombra*, que “las estampas oníricas que integran esa obra fueron entrevistas a lo largo de interminables noches de insomnio” (*Obra poética*, ed. cit., II, pp. 133-134). En verso, cf. la *Tercera elegía jubilar*, 3^a parte, vv. 126-136 (*ibid.*, p. 201).

fecunda, musa inspiradora. Hay en otros nostalgia, dolor, recreación de la contienda; en varios aparece pronto el tema americano —Moreno Villa, Salinas, Larrea, Alberti, Cernuda, Sender, Max Aub—. La obstinada negativa de Domenchina a echar raíces en el nuevo mundo lo hace sentirse tan solo ciudadano del ayer. Y no por ello su asunto es más reiterativo o menos humano que el de Petrarca o Garcilaso. Simplemente, es menos frecuentado. En el Siglo de Oro sufrieron destierro, en pequeña escala, Lope de Vega, Villamediana, Quevedo; por disidencia religiosa, Enríquez Gómez y Miguel de Barrios; en el romanticismo, por razones políticas, Blanco White y Espronceda. A unos y otros la nueva situación les arrancó pocos trenos. En la lírica occidental, como es de sobra sabido, hay que remontarse a Ovidio —uno de cuyos versos sirve de lema a *El extrañado*— para encontrar un cantor del destierro. La diferencia entre Ovidio y Domenchina estriba en que el primero se exculpa, se lamenta, pide perdón, mientras que el segundo, que cree haber cumplido con su deber, se siente juguete del destino y nada espera. Uno de sus más doloridos soliloquios, la *Primera elegía jubilar*, en la que llega a afirmar “mi exilio es voluntario”, lo dice bien claro:

Nos han arrebatado
honor, amor, hogar, tierras y bienes.
Mas, por desamparado,
así no te enajenes:
no pierdas la razón, ya que la tienes.

(vv. 21-25). Y algo más abajo:

Allí, donde te sueñas,
allí fue tu solar: el que han vendido.
Llanuras, cumbres, peñas.
Todo lo que has perdido
por ser lo que naciste: bien nacido.

(vv. 111-115). Estrofas a las que sigue la evocación de la paramera castellana —“¡brasa en el suelo y en el cielo lumbre!”—, antes de los escalofriantes versos 141-145:

¡Tanta sangre vertida!
¡Tanto dolor inútil! Anegados
en odios de por vida,
vencidos y burlados,
todos yacemos juntos y enterrados.

Pero hay otro aspecto que merece atención. De los distintos lenguajes a que dieron lugar las vanguardias, y en especial el surrealismo, los poetas fueron tomando lo que les pareció. Unos, como Aleixandre, usaron la nueva retórica para disipar su mensaje; otros, como Prados, para cifrarlo; otros aun, acaso para encubrir su ausencia. El hermetismo se puso de moda. Domenchina hermetizó, a su manera, en *Dédalo y Margen*, libros impresos en 1932 y 1933. Ya advierte en uno de sus aforismos que “Todo lo críptico —si es original y valedero— lo es a despecho del que lo produce”.⁴ Tras la guerra, al igual que Cernuda, no volvió a caer en la tentación. Lo que Domenchina necesita expresar ahora requiere concisión y claridad, riesgo que pocos afrontan. El mensaje no solo no es irracional sino que pretende dar sentido a lo que no lo tiene. El equilibrio entre intención y ejecución, que según Cernuda caracteriza al poeta verdadero, se establece sin aparente esfuerzo. Sonetos, lirás, décimas, rimas y paronomasias fluyen mansamente como de un manantial. No hace falta buscar nuevas formas; las clásicas del epigrama son flexibles: un soneto, de pronto, carece de rimas, o las reduce a dos, incluso a una sola, repitiendo palabras si hace falta; una espinela se estira hasta los doce versos. Todo cabe en sus moldes: el lamento, el elogio, la sátira; una carta o el propio testamento se despliegan en trío de sonetos. Y, dominando el conjunto, la sombra, fantasma inaplacable:

⁴ *Obra poética*, ed. cit., I, p. 348.

Arrancado de su tierra por la fuerza, el poeta sentirá su existencia presente como sombra o espectro de vivir pretérito, y —nada más lejos de la realidad— su voz actual como eco de su antigua voz.⁵

Sucede, además, que Domenchina era crítico. Y la obra de sus veinte últimos años es, en buena medida, metapoesía. El poeta se explora, se examina, vuelto hacia adentro, una y otra vez, cambiando la formulación, pero apuntando al mismo blanco. Pocas poesías habrá tan introspectivas. La coetánea y coterránea de Prados parece también centrípeta, pero su referente no es interno, y cuando vuelve sobre sí lo hace no en forma crítica sino musical. Si en la obra de Domenchina se escogieran unos cuantos textos —prólogos y poemas— que llevaran desde los primeros momentos, aún teñidos por la rabia, del exilio, hasta los últimos en que el poeta, ya desasido de todo, devuelve su voz a Dios, se pondría de manifiesto, no solo su trayectoria de exiliado impenitente, sino su poética, incluso su recepción. Cuando se repasa, por ejemplo, el prólogo a las *Tres elegías jubilares*, salta a la vista que deja poco por decir al crítico, al menos en cuanto a los contenidos.⁶ El de *El extrañado*, doce años posterior, es un compendio de estética, donde hay, como no podía ser menos, mucho de ética: reflexiones sobre la decadencia de la lectura, su desplazamiento por el espectáculo domesticado, el progresivo descenso, como dice con frase lapidaria, del hombre hasta el homúnculo. Allí confiesa que el soneto es su “expresión más efectiva y dilecta”, y que el modernismo no afectó a los suyos, que toman por modelo los de Quevedo y Lope de Vega. Y añade estas palabras, cuyo remate es una sorprendente declaración:

Por más que se repita que este es un molde rígido —siendo, como es, notoria su ondulante fluctuación—, mi fe en la validez suficiente de los “catorce versos” es absoluta. No falta ni sobra un ápice en su flexible medida, porque no tolera la escasez, ni el exceso, ni se compadece con el ripio. Los

⁵ A. de Paz, introducción a la ed. cit., I, p. 40.

⁶ *Obra poética*, ed. cit., II, pp. 135-136.

que suponen que es una composición ardua, ignoran que el soneto se ve o no se ve, y que el escribirlo no es nunca difícil.⁷

Sigue diciendo cómo en la época —comienzos de 1958— se exigía de los escritores una literatura comprometida, y, después de examinar las buenas intenciones de la poesía social, afirma que “el verso no es un arma arrojadiza”, que “a un dictador se le lapida con piedras de verdad y no con cantos poéticos”. Tras lo cual regresa a su obsesión autodefinidora:

Con estas páginas me arraigo nuevamente en mi condición de lírico a prueba. Y la prueba más atroz a que puede ser sometido un hombre entrañable es el extrañamiento. Si ese hombre entrañable es, además de hombre, un poeta radical, hondamente enraizado en la vida soterraña de su suelo nativo, esto es, un *algo* no trasplantable, porque no tolera la erradicación, ¿qué ha de hacer, aparentemente hincado en un vivero forzoso, sino añorar ese suelo, que no almaciga, donde le sembraron de manera tan absoluta? Desde comienzos de 1939 hasta ahora, no he tenido, como ánima apenas vegetante, que se nutre sólo de rememoraciones, otra compañía que mi soledad de España.⁸

Difícilmente se puede expresar con claridad más meridiana lo que constituye el largo lamento de Domenchina en el vivero mexicano, aunque en tales declaraciones se haya omitido, quizá por pudor, lo más característico y visible del libro prologado. Y si, dejando a un lado las páginas prefatorias, se lee con atención el romance “Raíces”, situado entre ambas, se descubre, bajo idéntica imagen arbórea, el catálogo de esos temas fundamentales.⁹

⁷ *Obra poética*, ed. cit., II, p. 305. Respecto a la querencia del Domenchina exiliado por el soneto, apunta Amelia de Paz, con cita oportuna, que si “el soneto está bien en los que aguardan, [según] reza la preceptiva dramática de Lope, mejor aún en los que nada esperan” (Introducción, I, p. 45).

⁸ *Obra poética*, ed. cit., II, p. 307.

⁹ *Ibid.*, p. 295.

Por mucho que pretendamos, pues, esclarecer la labor poética de Domenchina, ya él se nos ha adelantado, con lucidez pareja del Cernuda que redacta el “Historial de un libro” para evitar malentendidos. No es nuevo en el poeta-crítico el ser consciente de la autosuficiencia de su lenguaje; una décima suya de preguerra lo expresa con pocas palabras:

Si ya en lo exacto me “dije”,
huelgan el eco y la glosa.¹⁰

La poesía que Domenchina compone en el exilio es monocorde, a la manera de la mejor poesía moral de Quevedo, que no se cansa de recrear el mismo tema: la fugacidad, la nada de la vida. El de Domenchina es un topos conocido: *et in Arcadia ego*, con el sentido habitual de la frase, que no es el etimológico. Bastaría con aclarar que tal Arcadia es Madrid, Castilla, España. Estamos ante la pérdida del paraíso y la certeza de su imposible recuperación; un paraíso designado con un topónimo, pero que es mucho más que una urbe o una geografía: también la juventud, el sentido de la vida, y otros elementos afines, sin olvidar los anímicos que hicieron decir a Manrique —otro cantor de lo efímero— “cómo a nuestro parecer / cualquiera tiempo pasado / fue mejor”. Un tema lancinante y universal, acaso más que el mismo del amor; una locura de la que el Domenchina exiliado iba a despertar, como don Quijote, solo para morir. Si todo hombre, por el hecho de serlo, es un desterrado, el exiliado lo es doblemente, ya que el destierro político le hace cobrar conciencia del fundamental destierro humano: *exsules filii Evae* nos llama la tradición cristiana. Nada de extraño, pues, que la poesía de Domenchina se acerque a ella en sus últimos libros.

Es esa monotonía, esa imposibilidad de salir del círculo terrible, lo que exige la forma peculiar que adopta la poesía de Domenchina. En la anterior a la guerra civil destaca su prurito de “saborear términos abstrusos”, según señaló Díez-Canedo. Aquella poesía multiforme necesi-

¹⁰ *Ibid.*, p. 354.

taba remozar el léxico algo enteco heredado de los maestros, aun a costa de asequibilidad y merma de connotaciones. El poeta señorea el lenguaje, se sirve de él en toda su plenitud, llevando la contraria al aforismo de Kraus: “La palabra rancia pertenece a todos: nadie puede hacerla suya”.¹¹ Pero en el exilio se invierten las tornas: el tema único y sus ramificaciones no permiten escarceos, ni perspectivas, ni apenas miradas al exterior. El poeta, asomado a su interior como un prisionero en celda de castigo, se ensimisma, hace solitarios con las únicas cartas de que dispone. Todo lo demás es objeto de una poda inmisericorde. En una sentencia antigua había antepuesto el hallazgo a la expresión: “En el fondo —dice—, no puede haber mengua ni desliz de expresión ante el hallazgo genuino”. Ahora, enfrentado a algo tan tremendo como el exilio, habrá recordado su otro interrogante: “Pero la enumeración, la similitud, el trueque y el retruque de las palabras, ¿son poesía?” A lo cual respondía proscribiendo que el poeta juegue con las palabras, y recomendando “que las palabras jueguen de por sí y entre sí”,¹² sutil matiz que lo opone a ciertas obras de Alberti o Gerardo Diego, mientras lo acerca a Quevedo y quizá más aún, sin saberlo, a Góngora.¹³

El sintagma *juego de palabras* suscita un regusto de ligereza contra el que ya se alzó alguna vez Unamuno, que negaba jugar del vocablo cuando más lo hacía y confesaba no soportar a sus predecesores. Domenchina, cuyos modelos son Quevedo y el propio Unamuno, sabe que “las ideas tienen, como las flores, a través de los aires sus casamientos lejanos”,¹⁴ y trata de aprovecharlos. Hoy la Lingüística llama a eso campo asociativo de la palabra, y lo considera fundamento de las connotaciones. Los poetas lo habían descubierto por sí mucho tiempo antes.

¹¹ “Das alte Wort gehört allen. Keiner kann es nehmen” (*Aphorismen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, p. 328).

¹² *Obra poética*, ed. cit., I, p. 350.

¹³ Algo que no tuvimos en cuenta en nuestro artículo “El gongorismo involuntario de Juan José Domenchina”, *Bulletin Hispanique*, XC (1988), pp. 301-320.

¹⁴ José Godoy Alcántara, *Historia crítica de los falsos crímenes* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1868), p. 16.

Domenchina depende en gran medida de la constelación de paradigmas a los que un término o un sintagma pertenecen. De ahí que parezca jugar con las palabras cuando en realidad solo sigue su hilo conductor, su genética diríamos, a través del significante, del significado, del referente, y de sus combinaciones, como se manifiesta en estos versos del poema 575:

En lo *demente* de tu *mente*, un *eco*
seco de eternidad, que suena a hueco,
 te da *cóncavamente* tu sentido.

Antes hemos citado su opinión acerca del soneto. Veamos ahora lo que es capaz de extraer de ese pozo verbal que es la mera denominación de la forma métrica:

No me sometes tú. Yo te someto,
 soneto: dices cuanto necesito
 decir. Cantas, me cantas por escrito
 sin sonsonete. Estás en mi secreto...

Todavía desea tu contrito
 y aliterado ser, tu son, soneto
 cabal, imagen de mi voz sin grito.¹⁵

Son varios los sonetos del soneto que se conocen. Ninguno como este ha partido del significante *soneto*, de su secuencia de fonemas, para extraer de ellos sus resonancias, con ese “trueque y retruque de palabras”, hasta de rimas, apelando a la paronomasia, la parequesis y la figura etimológica. Para encontrar un precedente hay que retroceder al soneto chusco de Quevedo:

Con testa gacha toda charla escucho;
 dejo la chanza y sigo mi provecho;

¹⁵ *Poemas y fragmentos inéditos (1944-1959)* (México: Ecuador 0°0'0", 1964), p. [21].

para vivir, escóndome y acecho,
y visto de paloma lo avechucho. Etc.,¹⁶

o el menos aliterativo que comienza:

La vida empieza en lágrimas y caca,
luego viene la *mu*, con *mama* y *coco*,
síguense las viruelas, baba y moco,
y luego llega el trompo y la matraca, etc.,¹⁷

donde se percibe bien que el juego de consonancias y aliteraciones en Quevedo, mantenido en los catorce versos, es arbitrario, mientras que en Domenchina es motivado. Ahí está la diferencia esencial entre jugar con las palabras y dejar que las palabras jueguen, es decir, se agrupen o se opongan según sus afinidades. Como no podía ser menos, el poeta se percata del hecho y lo glosa poéticamente:

Ya pasó aquello —tan bello—
de vivir sin razonar.
Hoy, abrumadoramente
serio y reflexivo, vivo
y canto sensatamente.¹⁸

Y lo remacha en el prólogo a su último libro: “Ni la simple o complicada laboriosidad, ni el truco sorprendente *hacen* poesía. Únicamente el hombre de verdad la escribe”.¹⁹ Con esta declaración se aviene otro fragmento donde alude a su obra anterior y su búsqueda de voces “opacas”:

¹⁶ *Obra poética*, ed. de J. M. Blecua, II (Madrid: Castalia, 1970), núm. 529.

¹⁷ *Ibid.*, núm. 535. Siguen fórmula similar los núms. 549, 550, 551, 572, 583, 596, 602, 603 y 614.

¹⁸ *Poemas y fragmentos inéditos*, ed. cit., p. [14].

¹⁹ *Obra poética*, ed. cit., II, p. 306.

Hoy tienes en tu verbo, esclarecido
 por la sombra que tienes, y en contraste
 con las voces opacas que has lucido,
 todas las convicciones que estimaste
 en tu tierra y que aquí te han florecido
 con el silencio que las cultivaste.²⁰

Pasando ahora del significante al significado, vamos a fijarnos en el símbolo más reiterado en la poesía del exilio, desde Rejano a Bergamín: la sombra. En la obra de Domenchina aparece muy pronto:

Se da a tu sombra en vilo, de arrancado
 con ira y de raíz, lo que no es dable,

reflexiona en el poema 620, escrito en 1939, y que funde ya el carácter umbrátil con la imagen arbórea asimismo persistente en tal literatura. Otras veces la sombra adquiere un cuerpo fantasmal, que la acerca a la cantada por Rosalía de Castro:

Escapa de la sombra
 que te obsede y angustia,

dicen los vv. 336-337 de la *Primera elegía jubilar*, compuesta en 1940.²¹ Algo antes (vv. 191-195) el poeta se sirve de la derivación popular del término para volverse contra quienes le censuran su actitud:

Si todo está en la sombra,
 si vivo de la sombra, y a destajo
 mi corazón la nombra,
 ¿por qué, con desparpajo,
 decís que la convierto en un sombrero?

²⁰ *Poemas y fragmentos inéditos*, p. [23].

²¹ El precedente de Rosalía lo señala Amelia de Paz en nota a su introducción, I, p. 46.

La obsesión se concreta en la *Segunda elegía*, de 1941, vv. 350-351:

Atente a tu sombra, sombra
ya, ceniza del pasado.

En vv. 413-415 de este mismo poema, comienza el diálogo con el otro yo:

No comparto
ni compartes esta sombra
mal partida,

hasta aceptar la compañía de la sombra o su identificación con ella (vv. 428-433):

Dejadme, yo me abandono
—me ausento de mí—, desisto
de mi vida,
perseverando en mi terca
pasión de no ser. Dejadme
con mi sombra.

Expresiones estas, “Pasión de no ser” y “sombra”, que formarán poco después el sintagma definitivo: *Pasión de sombra*, título del libro publicado en 1944, y donde *pasión* retiene el sentido culto de la tradición cristiana. Todavía en la *Tercera elegía jubilar*, escrita en 1943, se perfila el símbolo de una sombra que no es más que apariencia inconsistente:

Por mi origen —qué lejos— devorado,
sombra, aquí, de una sombra que se abstiene,
¡como siento que estoy en ningún lado!,

exclama en su primera parte, vv. 202-204, poniendo el cauterio en la llaga con esa lucidez implacable que la poesía de Domenchina persi-

que como única forma de conjurar el no ser mismo. E insiste en precisar cada vez más los conceptos:

Ayer, cuando eras día, te tuviste.
Hoy te tiene la sombra que perdiste,
dos veces sombra.

(2ª parte, vv. 49-51). El desterrado no se siente, pues, hombre sin sombra, como en la leyenda romántica, sino más bien sombra sin hombre, una sombra que amenaza con invadirlo todo, convirtiéndose en remedo de la vida imposible:

La vida que no *es*
—porque va— y que no *está* —porque no llega—
es silencio o es sombra.

(3ª parte, vv. 34-36). Una sombra que no solo es caricatura del hombre, sino su segunda mitad, que unas veces se esfuma, otras parece burlarse:

Aquí está todo lo que no deseas.
Allí, lo que no alcanzas. Bajo el sol,
¿dónde tienes tu sombra? A paso lento
camina, y tú en tu inmóvil abandono
la ves, no como doble de ti mismo,
o como opaca superficie y luto
de tu desasimiento, o como dócil
emulación mimética y al margen
de tu contorno, sino desasida,
gozosa de su libre potestad,
ni cruz ni suplemento de tu falsa
presencia, manumisa de tu yugo.

(3ª parte, vv. 103-114). Finalmente, las cosas más insólitas, hasta los fenómenos y las abstracciones, poseen una sombra, cuya presencia o ausencia se enreda con la sombra autónoma o inexistente del desterrado, de sus actos fallidos, de sus anhelos irrealizados:

El ir no tiene sombra, el estupor
no tiene sombra, la verdad no tiene
sombra. En el aire, el pájaro suspende
su silencio sin sombra.

Pero es sombra
enajenada, aquí, bajo mis pies
—donde no tengo sombra que me tenga—,
toda esa transición que me entretiene,
que tiene mi presencia.

El estar solo
adrede es un desierto voluntario
de infinitas arenas, sin oasis...
El ir no tiene sombra, pero es sombra
vida que no se entrega ni comparte.

(3ª parte, vv. 44-53 y 129-130). En una de las “Burlas y veras castellanas” de *Destierro* (núm. 430, de 1942), la sombra es símbolo de escisión:

En la plaza hay un beodo
que discute con su sombra:
—Tú eres uno y yo soy otro.

Una escisión que, ya desligada de la sombra, se hace grave y unanimitaria en una décima del mismo poemario (núm. 419):

Como duelo o agonía,
yo contra mí, en antagónico
perseverar asincrónico,
pues somos dos y uno, al día,

y llega a la perfecta síntesis en otra décima, “Hallarse perdido” (679), de *La sombra desterrada*:

¡Qué sola mi soledad
sin fin de mortal partido
—y no llegado—, escindido,
entre el suelo que perdió
y la tierra que no halló
cuando se encontró perdido!

En cuanto símbolo complejo, la presencia de la sombra es dominante en *Pasión de sombra*, ya desde el primer soneto (núm. 454):

Avanzas en la sombra que te sigue,
patético rezago de un presente
que ya no se apresura lentamente
aunque su sombra de pasión le instigue,

para dar paso a meditaciones cada vez más certeras. Así, en el 459, se pregunta si la proyectada en la pared no será su caricatura:

¿Mi clara lucidez es sombra mate?
¿Estoy, emborronado disparate,
en ese doble, sordo, que me dejo
pegado a la pared mal encalada?
¿O es mi caricatura, vomitada
por la pared, la carne en que me quejo?

Aunque la sorna puede convertirse en premonición: “En la rígida sorna de tu adjunto / doble, tu precedido sentimiento / adelanta tu hora de difunto” (501). Como doble —de nuevo la leyenda romántica— surge también en el núm. 463, en términos que dejan sabor quevedesco no solo por el contenido, sino por la ausencia de otros colores que el blanco

y el negro (“perfil que el sol incrusta en un baldío / rencor de cal y canto”, puntualiza en el núm. 466):

Me recorto en mi sombra alicortada
que se adosa a los muros...

Mi vida en superficie, suplantada
por un espectro que deshumaniza
mi contorno, me enturbia y enceniza
con su trémula sombra la mirada.

Mudo, mi doble apunta en lo que digo
un conato de frase, sorda mueca
que muerde la palabra y la sofoca.

En otra ocasión contrasta el sol con su “frío / de sombra deslizada por un muro” (466). No sorprende encontrar algo después la sombra como cuervo de Poe, en el núm. 469, donde no es ella sino su nombre, el sustantivo que la designa, el retorcido hasta el sortilegio gracias al juego de rimas:

He sabido —he sentido— que mi nombre
tiene un nombre, su nombre: el de mi sombra.
Porque esta —yo sin mí—, que no se nombra
con el mío, contesta a su renombre.

Por mucho que me inmute, y que se asombre
mi sombra al eludirme, más me asombra
que tal contrafigura, que se escombra
de mí, me venga a dar su sobrenombre...

“¡Nunca!”, ¡mi ayer eterno, deslizado
en mi sombra, y traído de mal modo
—¡siempre!— en la lucidez de mi conciencia!

En otro poema (682), de *Nueve sonetos y tres romances* (1952), la observa en la pared, y se siente tan desposeído que duda que la sombra misma le pertenezca:

Mira. Allí está mi cuerpo, proyectado
 en la pared: mi doble, mi baldío
 doble, como mi muerte, enajenado.

Pero, ¿es mía esa sombra? No me fío
 de mí. Y si yo me siento ya borrado,
 ¿quien podrá verme como fui, Dios mío?

La sombra puede mostrar una faz más ingenua en ciertos usos complementarios, que luego acabarán confluyendo en el símbolo global. Así, por ejemplo, cuando designa la escritura:

Que no te escuchen nunca, en la elocuente
 pausa de sombra que es tu voz escrita,

dice el poema 576, en consonancia con la imagen del 620 (de 1939), que denomina la suya “voz de tinta”, y con otra algo posterior de una décima incluida en *Destierro* (núm. 412):

Y del sentir infinito
 solo quedará lo escrito
 —sombra de sombras—, si queda.
 ¡Barro de una polvareda
 que no levantó el proscrito!

Lo que culmina en un poema metaliterario compuesto en versos blancos (núm. 484), donde la tinta, más que sombra, es ya luto:

La mano que conlleva tu escritura
 lleva muerte —la muerte, que te lleva
 la mano—; en el papel pone tu pulso
 con su sombra deleble el luto firme
 de la tinta indeleble...

Los motivos que el poeta dispersa en varios poemas muestran ahora su oculta afinidad, que le permite preguntarse, en el núm. 474: “¿No es tu sombra lo que escribes / y tu muro encalado tu papel?” En el 480 observa en ella, como en un espejo, una disminución de su existir: “Cada vez es tu sombra más enjuta. / Y cuanto más enclenque, más te enluta”. Lo vivido se le reduce, de nuevo en clave quevedesca, a “sombra de la vida” (482), y el mundo mismo se le antoja “sombra extraña” (487). También los números 511 y 512 rumian la propia sombra (“mi pasquín en la pared”) entre desgarros conceptuales y chasquidos fonéticos.

Un excelente soneto (núm. 527), siempre de *Pasión de sombra*, describe la sombra y sus implicaciones sin mencionarla. Lo mismo sucede en el núm. 531, donde se habla de las pisadas del desterrado que no dejan huella. El símbolo polivalente que es la sombra puede significar, como en el mundo antiguo, el que ha dejado de vivir: “Lo que me duele junto a mí es mi adjunto / dolor supervivido, de difunto” (540), o volverse algo oneroso, capaz de dejar ceniza (554):

...Sí, la ceniza de tu sombra quema,
el peso en bruto de tu sombra aplasta,
y tu obsesión de no vivir engasta
en tu temible tema su anatema.

La sombra, aún presente en títulos posteriores, disminuye en ellos sin llegar a desaparecer del todo. Todavía en tres sonetos consecutivos de *Exul umbra* (1948) sirve para representar el pasado (“Venimos de la noche, de la sombra / polvorienta...”, 570), el presente (“Esa ansiedad de hacer, esa porfía / entre muros de sombra infranqueables...”, 571) y el futuro (“Nada / que quiso ser, que pudo ser, se anega / del todo en sombra para siempre, en nada”, 572). Es objeto de meditación en “La réplica” (626), soneto inicial de *La sombra desterrada* (1950), que vuelve al motivo de la sombra proyectada en la pared, “sombra negativa / de un existir frustrado, mi remedo”, que obsesiona al poeta por la precisión, cuasi poética, de su sarcasmo. Y se prolonga en el siguiente,

“Medios seres” (627), que reúne los tres motivos: la escisión, la sombra y la página emborronada, para expresar el mismo cansancio de tal monotonía:

Partido en dos mitades de repente
—una se escurre por el enlucido
muro, y otra me lleva sin sentido—...

En mi culpa, relapso, impenitente,
con insistencia de borrón, reincido
harto de verme par y tan sin gente.

En el núm. 634 la sombra se emancipa, muestra una personalidad inquietante, como si quisiera vivir por su cuenta, al margen del “cadáver vertical” que la origina:

Mi sombra en fuga, que jamás se acerca
a nadie, sigue, como el fugitivo
pensamiento, esquivándose en lo vivo
—que se le muere—, marginal y terca.

Sombra y ceniza muestran así su común denominador, el ser residuos de un fuego luminoso:

Si ardiendo como antorchas sombras somos,
sin lumbre ya en el alma, ¿qué seremos?,

pregunta uno de los *Nueve sonetos y tres romances* (núm. 683). Y se asocian con el eco, residuo de una voz ya apagada:

Sonidos de sombra, sordos
sonidos de sombra, son
de sombra, eco de los pasos
que no dimos, del error

deslizado en la ceniza
grisienta de lo que ardió...²²

Cenizas que, con sombra o sin ella, acaban por representar el pasado irrecuperable:

Lo que tú perennizas
no es fuego ni rescoldo: son cenizas,

se amonesta en la *Primera elegía jubilar*, que de jubilar, como vamos viendo, tiene poco (vv. 284-285). Y así, mediante parentescos fonéticos y significativos, se enzarzan y encadenan los motivos fundamentales que serán objeto de desarrollo primordial en uno u otro poema y darán lugar a versos estremecedores (570):

Venimos de la noche, de la sombra
polvorienta, del odio rescoldado
a fuego lento, por la lenta alfombra
de la ceniza —polvo, triturado
residuo de un pasado que se nombra
con un nombre pretérito y dejado
de Dios, y que, tendido, desescombra
la sombra de su sueño derrumbado...
¡Polvo en el polvo del camino, huida
sin fin! Venimos de la muerte en esto
—polvo en el polvo— que llamamos vida.

Domenchina dijo al menos en tres ocasiones, con palmaria referencia a Garcilaso, que no le podrían quitar el dolorido sentir (núms. 562, 565 y 576), que se mantendría, como el mar, “siempre fiel a su amargura”, juego bisémico que repite al menos en otras dos (núms. 574 y

²² *Poemas y fragmentos inéditos*, p. [16].

633). A eso le ayudó enormemente la retórica conceptista, sin la cual hubiera tenido que optar por el silencio o por algo peor, haciendo verdad el triste balance del núm. 684:

Mucho temo que yo, como traído
y llevado en sus rachas por el viento,
no haya podido ser lo que he querido
ser. Y es posible que en mi acabamiento
se extinga el hombre que no fui, el que ha sido
un intento de ser, solo un intento.

Hay un curioso poema en su libro *La corporeidad de lo abstracto*, publicado en 1929, donde el poeta dialoga con el Pasado, a quien corporeíza como un viejo antropoide gesticulante, rechazando sus reproches:

Tú eres —le digo— un lamento
ecoico, sin existencia.
El tardo remordimiento,
la escoria de la conciencia.
Eres lo que ya no siento.

Pero el Pasado se despide con estas palabras intranquilizadoras:

—Te engañas. Nunca
podrás de nuevo vivir.
Cuando una vida se trunca
nunca ya se vuelve a erguir.²³

Al componer el poema, Domenchina estaba bien lejos de imaginar que diez años después, con su vida definitivamente truncada por la guerra, tal admonición había de hacerse verdad en su propia carne. De ahí

²³ *Obra poética*, ed. cit., I, pp. 182-183.

que se haya propuesto usar la poesía como un bisturí, o un escalpelo, para practicar en sí mismo, nuevo *heautontimorumenos*, una vivisección despiadada, con lucidez que excluye toda vaguedad, y puede, a ratos, parecer prosaica o excesiva. No hay casos más extremos que los de dos poetas exiliados en México que acabaron siendo amigos: Domenchina y Prados. El uno, escindido, se convierte a la vez en Juan sin Tierra²⁴. El otro, con tierra inexistente, forma un jardín cerrado en el que alienta el misterio. Gerardo Diego y otros han destacado el insólito dominio de Domenchina en el manejo del soneto o de la décima, estrofas de que se sirve, junto con dos o tres más igualmente clásicas, como quien se aferra a una tabla salvadora, que sobrenada tras el naufragio de su patria. Ahora, junto con esa maestría, por encima de ella, hemos de recordar al poeta que, sin falsos sentimentalismos, sin autocompasión, pero también sin esperanza, vierte sobre el papel la negrura de su dolor para no enloquecer. Habrá pocos ejemplos iguales de sinceridad, de autenticidad y de autodominio en una generación que comenzó su andadura bajo tan distintos auspicios.

²⁴ No creemos que Domenchina haya usado el sintagma por haber conocido el poema épico así titulado del alsaciano Yvan Goll (1891-1950), parcialmente traducido por Altolaguirre (La Habana, 1941), e impreso en ediciones poco asequibles durante su vida. Algún fragmento concuerda, inevitablemente, con otros de Domenchina: "Là-bas! Jean sans Terre! / Pas ici! Là-bas / Sont les joies entières! / Là où tu n'es pas!", sobre todo la sección "Jean sans Terre et son ombre", del cuarto libro: "Ombre! Mon ombre fraternelle / qui marches toujours près de moi / Au clair du jour ou des chandelles / Inévitable Siamois / Faut-il t'aimer puisque mon frère / Et de la même entraille issu? / Ou te mépriser éphémère / Grimace d'un démon bossu?" (*Jean sans Terre*, critical edition by F. J. Carmody, Berkeley-Los Angeles: University of California, 1962, pp. 17 y 82).

4. EMILIO PRADOS, POETA DE LA AUSENCIA*

*Recuerdo otra broma de Alberti —¿premonición también?—:
“Emilio, te verás en el exilio” (Buscando el verso dio en lo cierto).*

E. P.

Si de los poetas que se ocupa el presente ciclo puede decirse que brillan por su ausencia de la historia literaria más común, al hablar de Emilio Prados la ausencia se hace plural. En efecto, la vida de Prados es una sucesión de presencias fugaces y ausencias prolongadas, desde sus estudios infantiles y juveniles, siempre inacabados, sus viajes a Suiza, Alemania, los montes de Málaga; su actividad tipográfica en *Litoral*, sus espantadas en la época revolucionaria, su aparición solo a medias y a regañadientes en la primera *Antología* de Gerardo Diego, su negativa a figurar en la segunda; su presencia constante en la guerra civil, luego la definitiva retirada del exilio, en el que durante más de veinte años se fue haciendo cada vez más invisible, menos real, encerrado en su laberinto, en su caracola, hasta la ausencia total que le llega en 1962. Emilio era así, para sus familiares y amigos, el ausente, el despistado, el que, en palabras de Aleixandre, “solo acaso le conoce la gente más inesperada”, “a todo se da con verdadera furia y de casi todo regresa. No se puede prever nunca dónde nos lo encontraremos mañana”.¹

* *Cuadernos de la Fundación Españoles en el Mundo*, núm. 5 (1994), 32 pp. Otros números se dedicaron a Juan José Domenchina, Arturo Serrano Plaja, Manuel Altola-guirre, José Moreno Villa, Ernestina de Champourcin, Rosa Chacel y Concha Zardoya.

¹ Ap. G. Diego, *Poesía española. Antología, 1915-1931* (Madrid: Signo, 1932), pp. 387-388.

Pero además de la realidad y la vida está la palabra: *ausencia*, mucho más que *presencia*, será un *Leitmotiv* en la obra de Prados desde sus comienzos. Tanto, que de hecho llega a designar como un subgénero lírico de imprecisa definición, que se aproxima a la música, a la canción pura, frente a otros poemas de carácter más conceptual. El tercer libro de Prados, *Vuelta*, de 1927, divide sus poemas en grupos de “Seguimientos” y “Ausencias”, sin perjuicio de que cada poema lleve su propio título bajo el epígrafe general; dentro de las *ausencias*, las últimas tienden a titularse “Perfil”. Pero en el quinto grupo encontramos un curioso oxímoron, recurso que llegará a ser favorito del poeta: bajo el epígrafe de *seguimiento* figura un título, “Huida”, que lo convierte en su contrario. En la tercera estrofa se lee: “Guardaba mi baraja / el naipe de la ausencia”, lo que es bien significativo si se pone en relación con una de las últimas cartas del poeta, en la que hablando de *Vuelta* le llama “libro francamente equivocado pues no hay tales *Seguimientos* —aunque los hubo— y sí *Ausencias*, que han quedado”.² No los hay, aunque los hubo. Ahí destaca también la mayor ausencia en la poesía de Prados: la lógica, el hilo racional. He aquí un ejemplo de *ausencia*:

La palma
al pie de la estrella.

Se abre la caja del agua.

Queda en el aire
la palma.

(PC, I, p. 123; I, p. 221).³

² Carta del 15 de octubre de 1959 a José Sanchis Banús. Publicada por Patricio Hernández, *Emilio Prados: La memoria del olvido* (Zaragoza: Universidad, 1988), p. 441. Para facilitar las cosas y aligerar las notas, citaremos por ese libro la correspondencia de Prados, aunque la mantenida con Sanchis Banús ha sido publicada por J. M. Díaz de Guereñu, Valencia: Pre-Textos, 1995.

³ Emilio Prados, *Poesías completas*, ed. de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio

Son tres versos ampliados a cinco por la división versal. Ya se ve que la *ausencia* es algo leve, casi un apunte, que alude a una realidad momentánea, de tipo ambiental: instantánea de paisaje, en este libro primerizo. ¿Por qué esa denominación?

Otro libro del mismo año 1927, parcialmente inédito hasta 1954, es *El misterio del agua*, obra singular que se puede relacionar con *El poema del agua* de Altolaguirre, compuesto por las mismas fechas. El de Prados consta de cinco *milagros* seguidos de otros tantos grupos de *ausencias*. También aquí estos poemas son pinceladas sueltas que configuran un paisaje; véase, por ejemplo, una *ausencia* del milagro segundo:

¿Es toda el agua del mar
el reflejo que, hoy, la luna
en ella clavando está?

(Salta un pez...
Se arruga el agua...)

¿Es toda el agua del mar
la blanca flor de la espuma?

(Todo el mar es soledad).

(PC, I, p. 209; I, p. 261).

De igual manera, en el siguiente libro, *Cuerpo perseguido*, de 1927-1928, la primera parte finaliza en una *ausencia*, mientras que en la 4ª parte se encuentran poemas titulados “Presencia fugitiva”, “Virtud de la ausencia”, “Forma de la huida”. Esta última frase, con la primera palabra en plural, sirve de epígrafe a toda la 2ª parte: “Formas de la huida”. Pero las *ausencias* de *Cuerpo perseguido* no son ya tan objetivas como las

Carreira, México: Aguilar, 1975-1976, 2 vols. En nuestras referencias daremos también la página de la nueva edición, Madrid: Visor, 1999, 2 vols.

anteriores. El cuerpo, a quienquiera que pertenezca, se ve envuelto con los elementos ambientales en una extraña ósmosis visionaria:

Sorbió la fuga el cuerpo
y se quedó la ausencia
en pie cerca del agua...

Se fue acercando el alma
hasta entrar en la ausencia.

Quedó el molde del alma
en pie cerca del agua.

(PC, I, p. 330; I, p. 358).

La *ausencia* se ha convertido en algo más complejo, como un puente entre lo subjetivo y lo objetivo, paisaje a la vez interno y externo; *ausencia*, *huida*, *molde*, *perfil* y términos similares se combinan en una confesión del mismo poemario:

Yo sé que soy romántico de huidas,
que sueño porque un sueño es mi figura,
pero si persiguiera yo a mi ausencia
y a descansar saliera de otra hechura,
inmóvil me hallaría en pie en mi cuerpo
como un fantasma mío de mi fuga.

(PC, I, p. 313; I, p. 339).

Si dejamos a un lado la poesía de la segunda época, es decir, la propuesta por Prados en los años treinta, de matiz revolucionario y surrealista, y la combativa de la guerra civil, entramos en la obra del exilio por el primer libro propiamente dicho: *Mínima muerte*, de 1944, dedicado a Vicente Aleixandre “en su presente ausencia”. En él aparecen unos “Presentes de la ausencia” (de nuevo el oxímoron), subdivididos en el

tiempo, y en el espacio; luego, una “Memoria sin presencia”. En *Jardín cerrado*, de 1946, “Huida”, y “El ausente”. En *Río natural*, terminado hacia 1953, “Prófugo al cielo”. En carta de 1956 a un sacerdote amigo, dice Prados con lenguaje místico: “Siente uno la *presencia ausente de Dios* como el hueco que dejara el cuchillo al salir de las entrañas”.⁴ Las *ausencias* cambian de nombre en *Circuncisión del sueño* (1957) y pasan a llamarse *transparencias*. Todavía en dos de los últimos libros encontramos una “Presencia que hoy me salva” (*La piedra escrita*), y “La presencia del hombre” (*Cita sin límites*). El proceso lleva, por tanto, desde las ausencias iniciales hasta las misteriosas presencias finales, ya entrevistas en las transparencias, pasando por las expresiones contradictorias intermedias.

Al principio, pues, la obsesión reviste distintas formas: presencias furtivas, efímeras, tránsitos, crepúsculos, albas rápidas, ausencias, predominan en la época malagueña, de inmersión en la naturaleza. Prados intenta asir lo fugitivo, plasmar la misma fugacidad, la instantánea, el momento fronterizo en que los límites se borran. Ahora bien, la ausencia del objeto, su abolición, su reducción a la nada, son características de Mallarmé, el padre de la poesía moderna en occidente, en cuya obra se ha dicho que “todo color tiende a desaparecer en el blanco, todo objeto, a resolverse en la ausencia del objeto, toda palabra, a recaer en el silencio”.⁵ No será ese el único elemento en común que presente Prados con el autor de *Hérodíade*, por más que sus respectivas obras sean bien distintas, y aunque el nombre mismo del poeta francés no aparezca en los papeles de Prados. No se olvide que uno de los primeros poetas a quienes leyó detenidamente en 1921, durante su estancia en Davos, fue Baudelaire, principal punto de partida también de Mallarmé.

De este poeta cuenta Émilie Noulet que, cuando solo tenía veinte años, publicó un artículo titulado “Herejías artísticas. El arte para todos”, en el que echaba de menos que la grafía, la apariencia escrita del poema,

⁴ Carta de 29 de abril de 1956 al P. Alfonso Roig (ap. P. Hernández, p. 408).

⁵ A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, trad. de M. Monteforte (México: Fondo de Cultura Económica, 1954), p. 463.

no tuviese aspecto disuasorio, que la letra, igual que los pentagramas y las notas musicales, no rechazase a los profanos. En su opinión, ello serviría para “proteger la poesía contra una lectura frívola”.⁶ Más tarde, Mallarmé inventará ese sistema a la vez defensivo y disuasorio: el hermetismo. De él forma parte también el dar a conocer los poemas en revistas a veces recónditas, o reunir unos cuantos solo en *plaquettes* de circulación restringida, o en ediciones exquisitas de tirada muy corta y precio elevado. En alguna de sus cartas autoexegéticas, Mallarmé finge desconocer el sentido de alguna de las palabras que usa forzado por la rima, y afirma desear que no significasen nada. Todas estas estrategias enlazan con la vieja tendencia gongorina de “hacer algo, no para los muchos”, porque, en efecto, la poesía, o al menos cierta poesía, solo puede ser minoritaria. Las “palabras de la tribu” con su sentido vulgar ya desgastado, las ediciones para el gran público, de presentación modesta, márgenes mezquinos y grafías inelegantes, cuando no plagadas de erratas, se sitúan en los antípodas de aquella actitud.

Prados, el tipógrafo preciosista de *Litoral* y sus suplementos, o de la editorial Séneca en los primeros años del exilio, el futuro poeta hermetico de *La piedra escrita* y *Signos del ser*, está marcado por la poesía francesa nacida con Rimbaud y Mallarmé, incluso antes del primer manifiesto surrealista. En las notas autobiográficas y en el epistolario abundan las referencias a su temprano paso por París, y a su permanente contacto con las vanguardias: “Desde mis salidas a Suiza y Alemania hasta el *Manifeste* de Breton, todo fue encauzarme; al llegar a él, deslumbrarme, y después (casi inmediatamente), separarme, para buscar a solas en mi mundo”, dirá con lucidez retrospectiva.⁷ Los libros de Prados fueron casi siempre rarezas de bibliófilo. Los dos mejores de preguerra quedaron inéditos hasta mucho más tarde. Desde 1927 a 1936, mientras sus compañeros de generación se daban a conocer con obras ya maduras, Prados permaneció en silencio. En los años del exilio, sus

⁶ *Vingt poèmes de Mallarmé* (Ginebra: Droz, 1967), pp. xi-xii.

⁷ Carta de 13 de diciembre de 1958 a J. Sanchis Banús (P. Hernández, *op. cit.*, pp. 426-427).

libros, editados en México, apenas se difundieron. Solo en su última década la *Antología*, y la reimpresión de *Jardín cerrado* en una colección popular de la editorial Losada, llegaron a un público más amplio.

Ausencia, por consiguiente, por dentro y por fuera, en la poesía y en la vida: ausente de los cenáculos literarios y políticos, antes y después de la guerra, ausente de las historias de la literatura, de las librerías y de los lectores, Emilio Prados es un hueco en la nómina de poetas de su generación, un exiliado nato, a quien el exilio político de posguerra vino tan solo a situar en su mundo más propio: la soledad. Frente a los exiliados paradigmáticos, como Cernuda, tan a disgusto en países anglosajones, o Domenchina, jamás resignado a vivir lejos de Madrid, sorprende encontrar a Prados dando largas a las posibilidades de reunirse con su familia en Chile: “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”, afirma aún en París, a comienzos de 1939.⁸ Y poco después, desde Nueva York, les escribe: “Ahora, si por fin llego a donde me llevan, ya estaremos equilibrando al mundo: Miguel en el Polo Norte, vosotros cerca del sur, y yo en medio”.⁹ Unos años más tarde, después de varias tentativas fracasadas, los desengaña: “Yo estoy muy cansado ya, os lo digo de verdad. He sufrido y luchado espantosamente durante la guerra y aquí, y si encontrabais en mí aparente oposición a no irme para allá, siempre ha sido por la misma causa que hoy. Yo no quiero ser gravoso a nadie. *Nadie me tenga dolor*, dice nuestra copla”.¹⁰ Esta carta es de 1946, pero varios años antes, el poeta sabía ya que su destino no era Chile sino algo distinto:

Soledad, noche a noche te estoy edificando,
noche a noche te elevas de mi sangre fecunda,
y a mi supremo sueño curvas fiel tus murallas
de cúpula intangible como el propio universo.

⁸ Carta de 15 de marzo de 1939 (*ibid.*, p. 346).

⁹ Carta de mayo de 1939 (*ibid.*, p. 348).

¹⁰ Carta del 13 de mayo de 1946 (*ibid.*, p. 368).

Dolorosa y precisa como la piel del hombre
 donde vive la estatua por la que el cuerpo obtienes,
 tu entraña hueca ajustas al paso de la estrella,
 a la piedra y los labios y al sabor de los ríos.

Hija, hermana y amante del barro de mi origen,
 que al más lejano hueso de mi angustia te acercas:
 ¿quién no sabrá que huirte es perderse en el tiempo
 y en desgracia inocente desmoronar su historia?

(PC, II, p. 139; I, p. 875).

Así comienzan los “Tres tiempos de soledad”, compuestos en 1942, y reproducidos en dos libros sucesivos. Prados hablaba con absoluta consciencia: “Quien se dice poeta, en el pleno sentido de la palabra, no deja ver su orgullo, sino la más alta virtud; es un verdadero mártir, un eremita que, en un celibato voluntario, se entrega a la oración y a la mortificación, a fin de que sus semejantes conozcan la alegría”. Estas palabras, que parecen escritas pensando en Prados, son de Achim von Arnim y datan de principios del s. XIX,¹¹ lo cual nos pone en la pista correcta para comprender un verso antes citado: “Yo sé que soy romántico de huidas”. Prados es, se siente, un romántico, entendiendo por tal palabra no su significado, habitualmente negativo, en español, sino algo mucho más auténtico y complejo, que le llega por dos vías, una directa, biográfica y bifásica, otra indirecta a través del surrealismo. De ahí su coincidencia con Arnim al hablar de *Mínima muerte*: “Ultimamente he escrito un libro en donde mi preocupación principal ha sido esta, dar felicidad. Enseñar con él mi lucha interior, con el camino que yo creo que es la verdadera alegría”.¹² Desde niño, Prados sufre en sus pulmones, como Novalis —muerto a los 28 años—, una enfermedad también romántica, una especie de tisis que le acompañará toda la vida: “Desde mi nacimiento mi salud ha sido siempre bastante mala, padeciendo de terror

¹¹ A. Béguin, *El alma...*, ed. cit., p. 315.

¹² Carta de 10 de marzo de 1943 (P. Hernández, *op. cit.*, p. 363).

nocturno casi en estado que me enajenaba, viendo (despierto) el sueño que me perseguía y al que hoy le debo todo”, escribe en 1958.¹³ Ya mencionamos antes su estancia en Davos en 1921. El año siguiente lo pasa estudiando filosofía en Alemania. Allí, según Blanco Aguinaga,

aprende una lección de sistema, de voluntad de trabajo, de seriedad, de disciplina... No lee ahora a los románticos idealistas con los que luego, en México, encontrará tantas afinidades... A Novalis y a Hölderlin, a ciertos filósofos orientales, a los presocráticos, los leerá Prados con mayor atención después, en el exilio, cuando su visión del mundo y la poesía hayan madurado plenamente y estos autores vengan a confirmarla.¹⁴

Sin embargo el propio poeta, en carta de 1959, acredita esa primera fase de contacto: “En Freiburg me ocupé más de los románticos alemanes en general y de los poetas —en particular— de oriente (por los primeros)”, es decir, por los alemanes. Y añade: “Antes de ir a Alemania ya tenía yo en el cuerpo (¿perseguido?) mis buenos o malos tragos de *Werther* y más Goethe en vida y obra”.¹⁵ En otra carta del mismo año insiste: “En Alemania, en mi querido Freiburg, quedó la semilla puesta en la conciencia. El romanticismo alemán me hizo ver, como dice Novalis, que la poesía es el héroe de la filosofía. Y me subí en su caballo (sin Sancho Panza) y me fui por los mundos de la razón. El subconsciente me seguía, como sombra”.¹⁶ No sabemos hasta qué punto llegó Prados a dominar el idioma de los románticos.¹⁷ Sí que en su influencia hubo

¹³ Carta de 21 de enero de 1958 a Sanchis Banús (*ibid.*, p. 418).

¹⁴ “Emilio Prados: Vida y obra”, *Revista Hispánica Moderna*, XXVI (1960), p. 18.

¹⁵ Carta de 15 de noviembre de 1959 a Sanchis Banús (P. Hernández, *op. cit.*, p. 451).

¹⁶ Carta de 29 de octubre de 1959 a Sanchis Banús (*ibid.*, p. 445). La frase de Novalis es uno de sus *Fragmentos*. Cf. la ed. de Á. Selke y A. Sánchez Barbudo (México: Nueva Cultura, 1942), p. 92. El mismo año, en Séneca, aparecieron con el título *Gérmes o Fragmentos*, en versión de Hans Gebser, volumen que cuidó el propio Prados.

¹⁷ Probablemente muy poco. Los once libros “adquiridos en Alemania por Emilio Prados” que enumera Francisco Chica, curiosamente, tratan de Historia del Arte, y uno al menos lleva la firma de su hermano: “M. Prados y Such. München, 1922” (*El*

una segunda fase, más visible en su obra, ya durante el exilio. A las lecturas que puede haber hecho de los textos originales o en versión francesa hubieron de ayudar otros en castellano: ya en 1935 se habían traducido las *Teorías estéticas* de Jean Paul Richter; el mismo año, en *Cruz y Raya*, aparece una selección de poemas de Hölderlin en versión de Cernuda y Hans Gebser; este, al año siguiente, en la misma revista, publica una selección de *Fragmentos* de Novalis; de 1937 es el libro fundamental de Albert Béguin sobre *El alma romántica y el sueño*, que se reimprime varias veces antes de la edición mexicana de 1954; el ensayo de Heidegger sobre *Hölderlin y la esencia de la poesía*, en versión de García Bacca, lo publica la editorial donde había trabajado Prados, en 1944;¹⁸ por esos años Juan Larrea —prologuista de *Jardín cerrado* en 1946— está llevando a cabo una investigación cuyo núcleo será la vida, obra y muerte de Novalis, mesías de una nueva era, que culminará en su libro *La espada de la paloma*, de 1956; pero ya en 1942 habían aparecido también en México sus *Fragmentos*, traducidos por Ángela Selke y Antonio Sánchez Barbudo.¹⁹ ¿Qué habrá sentido Prados al leer aforismos como estos?: “Las enfermedades distinguen al hombre del animal y de la planta. El hombre ha nacido para sufrir” (p. 64). “La enfermedad es necesaria para la individualización” (p. 67). “Nada está más al alcance

poeta lector. La biblioteca de Emilio Prados, Fife, Reino Unido: La Sirena, 1999, pp. 172-173 y 238). Las obras literarias adquiridas en su etapa mexicana están todas en castellano (*ibid.*, pp. 190-213). Tomás Segovia, que lo conoció de cerca, dice lo siguiente: “En su departamento ejemplarmente pobre de la calle de Lerma, en México, me dejaba leer ávidamente o llevarme a casa los pocos libros que poseía. Allí leí por primera vez a Novalis, a Hölderlin, a los poetas del 27 que no había leído en clase, a Meister Eckhart, a san Juan de la Cruz, a Verlaine y Rimbaud, autores de los que él habla siempre y casi exclusivamente” (“Palabras para Emilio Prados”, F. Chica, ed., *Emilio Prados. Un hombre, un universo*, Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2000, p. 191).

¹⁸ Cf. Gonzalo Santonja, “La Editorial Séneca y los libros iniciales del exilio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 473-474 (1989), pp. 191-199.

¹⁹ Encontramos así que la generación del 27, refractaria al romanticismo español, no lo es tanto al europeo. Al menos cuatro de sus miembros, Larrea, Prados, Cernuda y Altolaguirre, en distintos momentos de su vida se interesaron por el romanticismo inglés o alemán, que ha dejado huella más o menos visible en su obra poética.

del espíritu que el infinito” (p. 47). “Todo sucede en nosotros mucho antes de que realmente suceda” (p. 68). “Lo exterior es lo interno elevado a un estado misterioso (y también, tal vez, inversamente)”. Tales ideas no podían ir más en consonancia con la propia trayectoria de Prados mientras se recupera del trauma bélico e intenta poner su vida en orden: “La guerra me ha enseñado un poco a saber vivir, lo que tanta falta me hacía... Estoy cansado de luchas inútiles, de políticas y de revoluciones. Quiero descansar y trabajar al lado de los que me quieren”, comenta en su primera carta desde México.²⁰ Y en otra del mismo año: “Al fin, aquí estoy, lejos de aquella Europa endemoniada a la que hago propósito de no volver jamás. Si puedo rehacer de nuevo mi vida será para trabajar lejos de toda política, de toda lucha inútil”.²¹ Aquella Europa aún se había de “endemoniar” bastante más unos meses después: “¡Tanta cosa que añorar tenemos los arrollados por esta guerra sin fin! ¡Tanta nostalgia de lo perdido! Mucha esperanza nos salva, pero lo que se ha dejado atrás de juventud, paz de espíritu y alegría... Para los viejecillos como yo, ¿cómo reponerlos?”.²² El *viejecillo* tiene apenas 45 años. Y cuando se acuerda de España, la ve “como un gran montón de sangre cuajada y paños negros”.²³ Al mismo tiempo, va trabando conocimiento con la realidad mexicana, multiforme y contradictoria: “Este país está podrido de la política de la peor especie —dice en carta de 1940—. ¡Es una pena! Creo que es todo el futuro de la América latina”. Y en otra algo posterior: “La verdad es que no me encuentro muy a disgusto por aquí, ¿sabes?... Aquí estoy bien, el país es hermosísimo, y la gente de acá es buena... En general recuerda mucho a Andalucía, y yo estoy *más mejor* con esta gente que con muchas regiones de España”.²⁴ En su poesía de exilio solo nombra a España en una ocasión, y a México ninguna, aunque alude a él en un leve poema de *Penumbras*:

²⁰ 26 de mayo de 1939 (P. Hernández, *op. cit.*, p. 350).

²¹ 12 de julio de 1939, *ibid.*

²² P. Hernández, *op. cit.*, p. 366.

²³ *Ibid.*, p. 351.

²⁴ Verano de 1940 (*ibid.*, pp. 354-355).

¡Todo el campo era una joya!
¡Era un futuro recuerdo
que se empezaba a formar!...
El sol como un vaso limpio
de luz, colgaba del cielo;
la tierra recién labrada,
sedienta de sus destellos,
como un brazo de cristal
se levantaba a cogerlo.
Cuanto más se levantaba
más luz el sol le vertía...
La noche estaba parada
como un milagro encendida,
y el pinar era ya un ascua;
el agua, una llama viva,
el maguey, empavonado,
su verde espada lucía
como amenazando al valle
donde la ciudad tendida
sobre un lago de metal
frente al ocaso dormía.

(PC, I, p. 780; II, p. 601).

De manera asimismo entusiasta se expresa en una carta de 1950 a Bernabé Fernández Canivell, hablando de la que aún era “la región más transparente”:

El cielo y las nubes de aquí son incomparables... Vivimos como las águilas, casi a 4.000 metros... [sic]. Aquí se vive como en Málaga de buen clima, salvo las lluvias que comienzan en mayo y cada día casi a la misma hora... cae un verdadero diluvio. La limpieza maravillosa del aire lo hace todo como de cristal: árboles, personas, coches, hasta los horribles faroles. El sol a veces ni se ve, pues como el valle es inmenso (en el que está

México, D. F.), y está coronado de inmensos volcanes nevados, la luz se refleja y sigue el día, aun después de ocultarse el sol. A veces más de una hora después del crepúsculo aún luce el cielo en rojo o verde o morado y te trastorna tanta belleza.²⁵

Pero el país, el valle, la ciudad y sus gentes, poco a poco, acabarán por desaparecer para dejar paso a los recuerdos malagueños, plasmados en *Río natural* y *Circuncisión del sueño*, y al estrecho ámbito en que el poeta, cada vez más aislado, fugitivo de trabajos ingratos y de contactos con los demás refugiados, se iba reduciendo a las menores necesidades, atendidas desde Canadá por su hermano Miguel:

Aún tenemos mucho de falta de razón: de animal imperfecto —escribe en 1946 a su hermana Carmen—, y se nos convierte todo en herida casi corporal. El dolor físico, en miedo o soledad negra. Así, en los momentos en que estoy abandonado. En los que busco mi casa, mi recuerdo, mi felicidad, me caigo: entro en la noche del alma, y allí, como en un pozo, me siento hundir diminuto como un niño”.²⁶

Sus confidencias acerca de la vida social dibujan un exilio dentro del exilio mismo:

No tengo un solo amigo —escribe a Fernández Canivell en 1947—. La desconfianza que he encontrado y el trato que he recibido me han vuelto un ser extraño a mí mismo; solitario, maniático, y con el sentimiento de la persecución en la sangre ya tan metido que no me conoceríais... En cuanto

²⁵ Carta del 23 de junio de 1950 (*ibid.*, p. 387). Otra, de 1957, es todavía más vehemente: “Aquí la naturaleza te deja en hombre... Su grandiosidad no tiene posible comparación, sus montañas flotan en cinco mil metros de hermosura con nieve y sol y soledad suprema... Podemos llegar como a un éxtasis, a una locura, a desgarrarnos hechos gritos desesperados contra un silencio, una quietud, una fuerza imparable que si la miras mucho te devora” (*ibid.*, p. 416).

²⁶ Carta de 5 de septiembre de 1946 (*ibid.*, p. 370).

a los españoles de por acá —continúa— o son gentes venidas a buscar enriquecerse (cuando era más fácil), y no han tratado de adquirir cultura alguna después (salvo contadísimos casos), lo que hace imposible, casi, su trato; o son refugiados, que es aún peor. Gentes llenas de rencor, inhumanos, imposibles para la amistad y, casi ya, para ningún sentimiento noble, en su mayoría.²⁷

Sus amigos de España insistían en la posibilidad del regreso, pero el poeta no quiere oír ni hablar de ello:

Independientemente de mis nostalgias y de mis sentimientos, de tristezas o de alegrías, hay cosas más hondas que tal vez me hagan morir o vivir lejos de esas playas, de ese mar y de esa tierra —confiesa a José Luis Cano en 1947—. La vida de nuestras almas no es nuestra, y el amor se da, más que como un río, como un agua que se eleva al cielo... Esta tierra, además, es tan nuestra como la de Málaga y está por ganar espiritualmente".²⁸

No era, sin embargo, la conquista espiritual de México lo que iba a ocupar a Prados, sino otra cosa:

La vida fue dura y lo es, y a los que vinieron de ahí les ha descarriado el corazón, les ha tapado el alma y no los conozco. Yo me recluí aquí en mi cuartito a pensar, a trabajar y a hablar con Dios... Esa es mi gran alegría. Ese camino de poesía que me lleva, me lleva y me levanta el alma, que me ciega a veces por demasiada luz" —escribe a Fernández Canivell, ya en 1950.²⁹

²⁷ Carta del 11 de septiembre de 1947 (*ibid.*, pp. 378-379). Todavía en 1955 se refiere con inusitada violencia a "la serie de idiotas políticos, refugiados españoles, que pululan en México" (*ibid.*, p. 405). Y trece años más tarde remacha: "España es España, pero no es el mundo. Eso se les ha olvidado a muchos españoles en el destierro" (carta de 5 de abril de 1960 a Sanchis Banús, *ibid.*, p. 460).

²⁸ Carta de octubre 1947 (*ibid.*, p. 380). Por increíble que parezca, unos poemas de *Cita sin límites*, fechados en enero de 1962, cuando a Prados le quedan muy pocos meses de vida, plantean de nuevo el tema del regreso (PC, II, pp. 1009-1010; II, p. 612).

²⁹ Carta del 16 de mayo de 1950 (*ibid.*, p. 385).

Aquí se percibe cómo Prados fue siempre consciente de que su destino de transterrado era irreversible: “Hoy aquí, en esta nueva tierra o patria mía, la nostalgia está en ella, se hace más general, y busco una posible salida para todos”, dice en una carta de 1961, después de confesar la terrible nostalgia de los primeros años, sublimada en su libro de 1946, *Jardín cerrado*.³⁰ Pero no nos engañemos: su patria tampoco era México, ni siquiera su lengua; su patria se encontraba demasiado adentro para figurar en los mapas: “Estoy trabajando mucho en una poesía de mundo difícil, que me invade y me está acabando, por demasiado vida. Estoy dentro de ella como dentro de mi soledad. Cautivo y libre, como en la muerte. Y con un temblor de adolescencia inacabada”, explicaba a Fernández Canivell diez años antes, mientras componía *Río natural*.³¹ Y al P. Alfonso Roig, en 1955, en lenguaje más críptico: “Hoy para mí mi vida está en un recuerdo vivo. En una infancia desamparada y continua, que me hace ver a toda España como un gran nido maternal, refugio de nombres de mi vida anterior. Compréndame. Soy como un niño muerto y que, sin embargo, viviera”.³² En las cartas a su madre, que muere en 1946, Prados suele presentarse también como un niño desvalido; una de ellas, de 1941, nos revela que esa inclinación edípica es en él antigua: “Recuerdo que el pobre de Federico me decía: ‘Tu madre es para ti tu fuente y tu mar’, es decir, en la que nacen y a la que van a parar todos mis pensamientos”.³³

“Donde hay niños hay una Edad de Oro”, había dicho Novalis (ed. cit., p. 25). Y poco después se preguntaba: “¿Qué otra cosa son los niños sino hombres primitivos?” (*ibid.*, p. 38). “Edad de oro de la infancia —glosa Albert Béguin—, que creía en las imágenes y no sabía que hubiera un mundo exterior real y un mundo interior imaginario. Edad de oro de las épocas primitivas en que el hombre gozaba de poderes más

³⁰ Carta de 22 de septiembre de 1961 a J. Montezuma (*ibid.*, p. 469).

³¹ Carta de 15 de abril de 1950 (*ibid.*, p. 384).

³² Carta del 15 de noviembre de 1955 (*ibid.*, 407).

³³ *Ibid.*, p. 357.

tarde perdidos y cautivaba con su palabra los objetos que lo rodeaban”.³⁴ Esa edad de oro infantil, lejana, es la que evoca Prados en *Río natural*, a veces con una sencillez inusitada:

Cuando era niño, una mano
me acariciaba y decía,
cantando:

“¡Duérmete, vida!”

Y aún vivo y duermo soñando
el sinvivir que vivía
la vida que tuve y canto.
Cuando canta el sinvivir
de una sangre, no se olvida.
¡Duérmete, vida, sin mí!

(PC, II, p. 517; II, p. 161).

Normalmente, en forma mucho más compleja, como en la segunda parte del libro, verdadero auto sacramental que revive los episodios infantiles de los montes de Málaga, en compañía del pastor Antonio Ríos:

Pastor, tierra de Antonio,
carne abierta en semilla,
tallo de luz: Antonio
pastor, niña María,
niño desnudo Ríos,
Ana, Pilar, Eugenia,
Blanca muerta desnuda,
Enrique, Emilio Ríos,
Carmen oscura, Estrella,
Pedro blanco de muerte,

³⁴ *El alma...*, ed. cit., p. 481.

Antonio Prados virgen,
Madre virgen desnuda,
Padre de sombra vivo,
Castigo eterno muerto,
carne tierra perdida,
¡locura de la muerte!
¿todo el cuerpo es pastor
virgen de cualquier hombre?,
¿pastores que la muerte
jamás ha desnudado?,
¿pastores del silencio
de un cuerpo en cualquier hombre?,
¿todos los hombres son
cuerpos pastores vivos?,
¿todos los hombres mueren
y al morir se desnudan
pastores de su nombre:
Pastor total de muerte?

(PC, II, pp. 583-584; II, p. 226).

Comentando este libro a su hermano Miguel, psiquiatra, a quien está dedicado, dice el poeta:

Con esta tristeza imborrable voy trabajando enormemente, desesperadamente, en un poema largo, que a ti, en sus dos formas, sé que te va a interesar mucho, pues creo que en él es donde todo el caudal mío subconsciente brota, sin poderlo sujetar, en un mundo inesperado y lleno de auténticos milagros... Creo que hay un mundo de diferencia tan grande entre lo escrito por mí anteriormente y esto, que es más que entre el sí y el no del hombre... Es mi mejor verdad en poesía.³⁵

³⁵ Carta del 18 de junio de 1947 (P. Hernández, *op. cit.*, p. 377).

Ahí está la idea de cómo la poesía puede ser una forma de conocimiento. “La poesía es lo verdadero, lo absolutamente real... Cuanto más poético, más verdadero”, dice un fragmento de Novalis (p. 43, ed. cit.). Y otro, precisando más: “La poesía es la representación del alma, del mundo interior en su totalidad... Pero existe también una poesía musical que lleva el alma misma a un variado juego de movimientos” (p. 62). Esto último se va a convertir en una característica del hermetismo en Prados, cada vez más propenso a bucear en su interior con menos elementos, bien aprovechados. Los poemas en los que parece desarrollarse una idea mediante una apariencia de racionalidad, frente a los poemas herméticos de Mallarmé, dejan frustrado todo intento de reducción a una lógica extrapoética. Sus palabras no son rebuscadas, inusitadas, como las del poeta francés, sino por el contrario muy sencillas, reiterativas, en especial las palabras-rima cuando esta existe: poco más que cuatro o seis elementos de resonancias entre presocráticas y franciscanas, con variantes sinonímicas: *agua, tierra, aire, cielo*, convertidas en símbolos polisémicos e incluso intercambiables. Pero la resultante irracionalidad del sentido nunca, o casi nunca, infringe la gramaticalidad —lo que no siempre evitan los textos surrealistas—. El significado de cada término va, así, pasando de uno a otro, por una incidencia sintáctica ortodoxa, como si juntos construyeran un sentido denotativo. Pero nada más lejos de la realidad. He aquí un ejemplo muy representativo de *Circuncisión del sueño*, libro de 1957 presidido por un lema de Novalis, también él poeta órfico. Se trata de la primera parte de “Libertad dirigida”, poema que juega con la descomposición de un refrán mientras cantan las eles aliterativas:

¡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.

Lluvia es Abril cantando abierto el pecho:
“¡Abril! ¡Mis campos mil!”... Y el tiempo, en flechas
de Abril, con tallos nuevos cae al mar...
Abril los mares mil lo alza y se sale...
Y Abril a un río, Abril los ríos mil,
su cuerpo sube y alto y alto y alto
Abril los cuerpos mil, descorre de agua
al sol, por él en flechas mil herido.

¡Cielos de Abriles mil, Abril oscuro
sangra en las lunas mil que llueve Abril
en él! ¡Las lluvias mil curvan los días!
¡Oculto Abril fecunda en sus granados
las flores mil!... (¿Mil pájaros heridos
cruzan a Abril? ¿Los árboles se inclinan
a olas? ¿Pasan los pájaros que llueven?
¿Se desnudan del agua?...): ¡Abril fecunda!

Abriles mil, al verde en su alta rama
deja en celo un racimo en él maduro,
y... “¡Abril! ¡Mis campos mil!”, abriendo el pecho
canta en granados mil, al pie de Agosto
en fuente quieta, en cuerpos mil que asoma
y que reúne Abril a un solo campo,
fiel de un reflejo. (¿Al verse sobre el agua
unido, Abril su tiempo olvida en tierra?...)

(PC, II, p. 647; II, p. 291).

Esto es lo que llamaba Mallarmé ceder la iniciativa a las palabras.
“Los poetas —dice Bégúin— se confían a esta asociación espontánea

de las palabras, y se convencen de que las figuras así obtenidas, por ininteligibles que sean, poseen una eminente eficacia. Una certidumbre indemostrable me dice que el choque afectivo producido en mí por la imprevista agrupación de vocablos o imágenes alcanza esas regiones del ser donde, cesando de no ser sino yo mismo, soy verdaderamente”.³⁶ Funciona aquí lo que se ha llamado la concepción analógica del universo, fundada en los tres mitos que ha explicado así el mismo autor: primer mito, el alma: “Provisionalmente desterrada en el tiempo, recuerda o presiente que no pertenece del todo al mundo de este destierro”. Segundo mito, el inconsciente: “El alma... se empeña en creer que el sueño, el éxtasis, todos los estados de liberación más o menos perfecta de los límites del yo son más ella misma que la vida ordinaria”. Tercer mito, la poesía:

Gestos mágicos realizados por el poeta sin conocer claramente su significación, pero con la firme creencia de que estos ritos son los elementos de una hechicería soberana. El poeta es un vidente, un visionario. Llega a lo desconocido, encuentra lo nuevo. La poesía es lo real absoluto; su verdad es superior a la verdad histórica... Así la poesía será una respuesta, la única respuesta posible, a la angustia elemental de la criatura prisionera en la existencia temporal.³⁷

Abundan los testimonios en que Prados manifiesta desconocer cuál es el mensaje oculto en sus palabras, lo que no parece preocuparlo. Al contrario: la poesía moderna, continúa diciendo Bégúin, “ignora el alcance de sus gestos, pues es probable que estos no sean eficaces sino protegidos por esta ignorancia... Intenta conseguir, más allá del conocimiento racional que la humanidad ha adquirido lentamente, la comunicación directa, intuitiva, con las cosas, propia de los primitivos”.³⁸

³⁶ *Poésie de la présence* (París: Seuil, 1957), p. 129, trad. nuestra.

³⁷ *El alma...*, ed. cit., pp. 483-484.

³⁸ *Poésie de la présence*, p. 16, trad. nuestra.

Prados sigue esa vía sin la menor vacilación: el niño, el primitivo, el vidente, el mago (el profeta y el sacerdote, añade Novalis), solo son distintas caras del poeta. El conceptista juego de palabras, tan frecuente por ejemplo en *Mínima muerte*, su primer libro del exilio, es mucho más que un juego: un conjuro. Lo cual constituye el eje en la estética de Novalis: “Toda palabra es un conjuro. Ese espíritu al que se llama, aparece”, se lee en uno de sus fragmentos (ed. cit., p. 29). Pero hay otro aún más agudo, casi hecho a la medida de nuestro poeta, y aplicable al poema que se acaba de citar: “El mayor mago sería aquel que se pudiera encantar a sí mismo, en forma tal que sus encantamientos le parecieran fenómenos ajenos, autónomos” (p. 48). No cabe duda de que Prados alcanzó y rebasó ese extremo, pues sus encantamientos le parecieron tan objetivos que alguna vez los creyó de fácil comprensión. En cartas de su última etapa comenta los estudios de que había sido objeto por parte de críticos penetrantes, como Blanco Aguinaga o María Zambrano, sorprendido de que sus interpretaciones no sean las correctas. El concepto *sui generis* que Prados tenía de la claridad se ve cuando intenta explicarse a un amigo tardío:

Fue necesario después de *Jardín cerrado* —dice— volverme a mí y contar “mi soledad, / la historia de mi vida”, como río natural del hombre que soy. Pues el canto de triunfo del “Cuerpo en el alba” y el salir desbordado hacia el cielo desde el jardín, me trajo a tierra de un golpe y dije: ¡No! Soy hombre —río natural— de mi tiempo y debo decirlo. Y si salgo de este libro “sin muerte / Emilio en Dios continuo”, ese Dios, como tú dices, es símbolo. Fíjate en *Circuncisión del sueño*. Allí lo digo claramente en el canto tres de “Pacto interior”. Hoy el mundo es más difícil para mí, por ser más claro. ¿Recién salido de la caverna de Platón?³⁹

³⁹ Carta del 29 de octubre de 1959 a Sanchis Banús (P. Hernández, *op. cit.*, p. 446).

Pues bien. El poema que tan claro parece a su autor es una especie de *trunkenes Lied* frente al cual resultaría diáfano el oráculo más sibilino. He aquí su comienzo:

Es de noche. Un trigo injerto a los labios
de la tierra, circuncidado, a él,
desde un olvido en sucesión, asoma
—aun siendo olvido— hacia otro olvido, el cuerpo
a olas de luz que en multitud le nace.
Contemplándolo está y en él se aleja
por sí mismo, hasta ser lo que en él mira,
alma del trigo en la que va cantando:

“Virgen desnuda voy en voz oculta
—cautiva de mi sangre ajena—: a Dios,
al agua, a la semilla, al sol, al brillo
de la luna, a la estrella, a la paloma...
¡Vivo, sin cuerpo! Un cuerpo me desnuda
transformada y, en él, me va sembrando
de cuerpo en cuerpo en mí —bajo una ausencia—,
el cuerpo en que al nacer huye y me llama.
A verlo: al inmediato campo suyo
y, al campo entre los dos —al campo solo
en medio, campo nuestro que no acaban
nuestros campos—, por él levanto el mío
y en él —campo profundo— avanzo en mí
—campo de libertad— bajo sus límites:
el agua, Dios, la estrella, la semilla,
la luna, el sol y la paloma adentro.
Al ser su campo: el tiempo en mí escondido
—interior Paraíso de un diamante—,
su espacio en un silencio que adormece
mi sangre, en sucesión nueva levanta...

(PC, II, pp. 629-630; II, p. 273).

Y así el resto. Todo ello, además, requiere lectura visual, dada la peculiar disposición tipográfica del libro, lleno de incisos entre guiones, comillas, sangrados, signos de admiración que se abren pero a veces no se cierran, o a los que un paréntesis sirve de sordina, puntos suspensivos que suceden a una palabra o a un verso, parafernalia de grafemas que desaparecen al escuchar el texto. No obstante, Prados lo tiene por claro, lo cual demuestra que su concepto de claridad no es el común, puede incluso ser su contrario, la claridad del sueño, de ese sueño circuncidado que figura en el título del libro.⁴⁰ Una vez más, Béguin es quien nos pone en camino: “La poesía, como el sueño, parece con frecuencia una serie de despropósitos, se carga de una ironía particular: ironía hacia la disposición aparente de las cosas, su situación cotidiana y útil. En eso la poesía es revolución...: acto de voluntario abandono a ciertas prácticas cuyo objeto es desorganizar el mundo tal como es para revelar su sorprendente estructura profunda, la que de veras nos concierne”.⁴¹ Este autor ha puesto de relieve magistralmente la relación entre romanticismo, surrealismo y sueño, ya que los propios románticos fueron los primeros en explorar un mundo que creían no solo complementario del que vivimos durante la vigilia, sino acaso más auténtico, del cual este mundo visible no sería sino sombra desterrada. “Soñamos con viajes por el universo —dice Novalis en un fragmento—, pero ¿no se encuentra acaso el universo en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. Hacia dentro de nosotros mismos nos lleva un misterioso sendero. Dentro de nosotros, o en ninguna otra parte, se encuentra la eternidad con todos sus mundos, el pasado y el futuro. El mundo exterior es el mundo de las sombras, proyectadas sobre el reino de la luz” (ed. cit., p. 7). “El sueño nos muestra, de un modo extraño —añade en otro lugar—, esa formidable facultad de nuestra alma para penetrar

⁴⁰ Solo hemos visto asociadas ambas palabras en un poeta del siglo xv, fray Íñigo de Mendoza: “¡O, negligente pastor, / ve, circuncídale el sueño, / que en el día del dolor / hasta el cordero menor / te hará pagar su dueño” (*Coplas de Vita Christi*, núm. 193, ed. M. Massoli, Firenze, 1977, p. 187).

⁴¹ *Poésie de la présence*, p. 129. Trad. nuestra.

en todos los objetos y transformarse inmediatamente en cada uno de ellos” (ed. cit., p. 77). Lo mismo expresa Prados cuando dice que no basta observar la naturaleza sino *ser* naturaleza. Y Novalis concluye con esta observación genial y anticalderoniana: “Nuestra vida no es un sueño, pero debe convertirse en él, y es probable que lo consiga”.⁴²

El ideal de poema romántico es aquel que solo en conjunto llega a adquirir un significado, mientras que sus fragmentos solo tienen valor musical.⁴³ Ese significado no puede ser otro que atender a las revelaciones del subconsciente, irrealizar el mundo, buscar esa realidad superior y más profunda, anterior a la vida individual separada, a la que apuntan las reminiscencias platónicas de una armonía perdida. El yo del poeta se convierte en medium de un mensaje que no comprende, pero al que obedece: el poeta, como la vieja pitonisa, habla en trance, da la impresión de balbucir, cuando transmite los datos oscuros que le llegan de su remoto interior: “El poeta espera —dice Bégúin—, se abandona a ese flujo que sube de sí mismo, crea formas de las que se persuade que poseen un sentido más allá de ellas mismas, pero sin saber cuál es: juega su juego”.⁴⁴ La escritura automática, practicada primero por Arnim, y propuesta por Breton como método de conocimiento, va a servir a Prados, después de una época de ortodoxia surrealista en la preguerra, para crear no ya simples testimonios de la actividad subconsciente sino los poemas románticos y a la vez herméticos de sus libros de madurez, los que están más cerca de la música que del habla natural. He aquí una ausencia, o “transparencia”, también de *Circuncisión del sueño*, para ejemplificar ese tipo de poemas donde, en palabras de Hugo Friedrich, “se logra la musicalidad dominadora y desvinculada de todo significado que confiere al verso la fuerza de una fórmula mágica”.⁴⁵ En él la relativa coherencia se mantiene gracias a la alternancia entre lo que el locu-

⁴² Ap. Bégúin, *El alma...*, ed. cit., p. 261.

⁴³ Bégúin, *El alma...*, ed. cit., p. 262.

⁴⁴ *Poésie de la présence*, p. 28. Trad. nuestra.

⁴⁵ *Estructura de la lírica moderna*, trad. de J. Petit (Barcelona: Seix Barral, 1959), p. 214.

tor dice o medita y el diálogo que establece con elementos naturales, no siempre reconocibles:

—¿Blanco el jaral?...
—¡Sí! ¡Mañana, sí!
(—¡De ayer soy mañana!)

Se abre un monte...
Voy pasando...
—¡Déjame cantueso en flor!

Se va curvando el silencio...
Curvo está el viento...
(¿Y el monte?...)

Tenso está el tiempo...
Curvado y sin flecha el cielo...
Salgo de mí...
(¡Vuelo en otro!)

Pasando estoy
¿Voy abierto?...

—¡Déjame, blanco jaral,
de mañana vengo!

(PC, II, p. 650; II, p. 294).

Aquí, por decirlo con términos de A. Berne-Joffroy, “la frase olvida en forma armónica su contenido. Es el verso que ya no quiere decir nada, sino únicamente cantar”.⁴⁶ En estos poemas predomina la metáfora absoluta,

⁴⁶ Cit. por Friedrich a propósito de Mallarmé, *ibid.* En las últimas páginas de nuestro artículo “Emilio Prados: límites de la poesía y limitaciones de la crítica”. *Anales de*

el símbolo irracional, la asociación de palabras libre o dirigida, el juego de las connotaciones. Cuanto el poeta concibe está de acuerdo con la máxima visionaria de Novalis: “Todo lo visible es adherible a lo invisible, lo audible a lo inaudible; tal vez también, lo concebible a lo inconcebible” (*Fr.*, p. 61). En esa línea se inscribe la gran trilogía de Prados: *Jardín cerrado*, *Río natural*, *Circuncisión del sueño*, en que el paraíso infantil, la naturaleza y el misterio se funden armoniosamente. “Nos hallamos al mismo tiempo dentro y fuera de la naturaleza”, había dicho el mismo Novalis (p. 72), y en otro sitio: “Es comprensible por qué, finalmente, todo se convierte en poesía. ¿No se convierte finalmente el mundo en alma?” (p. 54).

Hacia 1958 comienza la larga agonía de Prados, cuyos hitos son *La piedra escrita*, *Signos del ser*, y el que dejará inacabado, *Cita sin límites*. Desaparece la canción, el verso se hace más ancho, también más irregular. El poeta se siente enfermo y ajeno, pero sigue fiel a su dictado: “En realidad un libro es una vida que se va, que se da, y que no hay más remedio que dar, porque para eso se está viviendo...”, confiesa a un corresponsal cuando le quedan apenas dos años de vida.⁴⁷ Poco después hace un angustioso recuento, mientras duda entre publicar o retirar *La piedra escrita*:

Primero pensé que había que escribir, demostrar en poemas, lo que veo. En un primer lenguaje, *Río natural*, no lo vieron. En un segundo lenguaje, *Circuncisión del sueño*, estoy en duda. En un tercer lenguaje (el del libro que he suspendido), *Aceptación de la palabra* [luego titulado *La piedra escrita*], iba marchando a gusto, pero intervino “lo externo” —¿antiespíritu?—: no lo sé... ¡Me paré en seco! Y dije: llevan razón; todos llevan razón, y además, no la llevan. Y la poesía será *innecesaria*. (¡Un líol!). Pero estoy triste, cansado y viejo.⁴⁸

la *Literatura Española Contemporánea XV* (Univ. of Colorado, Boulder-Univ. de Santiago de Compostela, 1990), pp. 203-234, nos hemos ocupado de relacionar las canciones de Prados con algunas formas musicales.

⁴⁷ Carta de 25 de noviembre de 1959 (P. Hernández, *op. cit.*, p. 455).

⁴⁸ Carta del 3 de noviembre de 1960 (*ibid.*, p. 467).

Así es el típico estilo dialéctico y heraclitiano de Prados: “Todos llevan razón, y además, no la llevan”. Aclarar sobre qué, para él, es lo de menos. Ni tampoco explicar la naturaleza de eso *externo*, acaso *antiespíritu*, que paraliza la gestación de su libro. O por qué un poeta activo desde 1923, y que ha producido obras tan considerables como *Jardín cerrado* ya en 1946, solo empieza a contar sus lenguajes a partir de 1957. Cuestiones de difícil respuesta. Lo cierto es que con *La piedra escrita* la poesía de Prados cambia, lucha por desprenderse del pasado, se hace menos musical, a ratos opaca y abstracta, a ratos de un desconcertante realismo, como ciertos poemas de *Signos del ser* en que describe los libros o las ventanas de su habitación, o unos muchachos que juegan con una canoa sobre el lago. El poema deja de ser una fiesta del intelecto y del oído para convertirse en una meditación grave y ensimismada, de tono premonitorio y metapoético. Así este, compuesto al borde del silencio:

Escribo y sé que mi escritura es falsa,
porque tan solo vierte a golpes mínimos
—deformado en la lucha— un pensamiento
que, internándose en mí, buscó crecerse.
Tal vez en el silencio su armonía
mejor aumenta y da mejor su fuerza.
¿Por qué me obliga entonces a escribirlo?
¿Es aire mi papel? ¿Aire es la pluma?
La tinta, ¿es aire? Y mi memoria ¿piensa
en mi cuerpo —que es aire— su intención?...
Y no escribo. Me voy a otro mandato
que, enfrentándose a mí, va conduciendo
mi ausencia, ya total, a su destino.
Cojo el papel, lo quemo, y todo el aire
sostiene, escrito en él, a un pensamiento.

(PC, II, p. 929; II, p. 544).

Ahí está, sombríamente expresa, la ausencia total como destino del poeta. Sin embargo, la mejor obra de Prados, brotada del exilio de su exilio, quedaba atrás: sobre todo aquellas canciones etéreas, ausencias o transparencias de sus grandes libros, donde la poesía, aligerada del lastre conceptual, vuelve sobre sí misma para hacerse *charme*, es decir, hechizo, conjuro, música y magia a la vez en conjunción perfecta, y por tanto inasequible a los asedios estilísticos, antropológicos y psicoanalíticos, ya que, como decía también Novalis, “solo lo imperfecto puede ser comprendido... Lo perfecto puede únicamente ser gozado” (p. 41).⁴⁹

⁴⁹ El equivalente castellano del *charme* de Valéry, *hechizo*, tiene la misma raíz del término *fetiche*. J. Kristéva lo usa para explicar el paso del poema-signo, en la poesía clásica, al poema-fetiche, en la moderna, si no hemos entendido mal el primer capítulo de *La révolution du langage poétique* (París: Seuil, 1974).

5. EMILIO PRADOS: LÍMITES DE LA POESÍA Y LIMITACIONES DE LA CRÍTICA*

Emilio Prados, poeta minoritariamente leído en vida, fue también mínimamente estudiado durante muchos años, hasta que apareció el excelente trabajo de Carlos Blanco Aguinaga, que sigue siendo punto de partida indispensable para cualquier enfoque biográfico o crítico.¹ Tras la publicación, quince años más tarde, de las *Poesías completas*,² y una vez accesibles los papeles póstumos depositados en la Library of Congress,³ otros estudios han seguido disipando, tímidamente, las sombras o penumbras en que el brillo de una generación poética excepcional había sumido al más misterioso de sus miembros —lo que no constituye anomalía sino más bien destino: la poesía de Prados, hecha por un solitario incurable y dirigida a una fruición también solitaria, se presta mal a ser pasto de las masas lectoras (suponiendo que tal cosa exista), y aún peor al lucimiento de críticos y doctorandos. La razón, evidente, es su hermetismo, más extremado si cabe en los tres o cuatro libros posteriores a la monografía de Blanco, alguno de los cuales, de crucial importancia a

* *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XV (Universidad de Colorado, Boulder, 1990), pp. 203-234.

¹ “Emilio Prados. Vida y obra”, *Revista Hispánica Moderna*, XXVI (1960), pp. 1-107, con una antología, pp. 179-201. Versión completa, Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 1999, 242 pp.

² México: Aguilar, 1975-76, 2 vols. En lo sucesivo daremos también la referencia de la segunda edición, Madrid: Visor, 1999, 2 vols.

³ Carlos Blanco Aguinaga, *Lista de los papeles de Emilio Prados*, Baltimore, Md: The Johns Hopkins Press, 1967.

juicio de su autor, viene a ser como el enigma de la Esfinge, que a todos inquieta y nadie resuelve.

Uno de los pioneros en los estudios pradianos, José Sanchis Banús, ya en 1959 nos advertía ya de tal dificultad con estas palabras descorazonadoras: “Preguntarse qué representa este cuadro o qué quiere decir este poema denotan en el espectador y el lector una actitud mental idéntica e idénticamente estéril”.⁴ Veinte años más tarde, en su edición del más enrarecido libro de Prados, vuelve a dejar al lector solo ante el peligro: “Ni nos proponemos, ni podríamos, ni hace falta, explicar aquí lo que *La piedra escrita* quiere decir”.⁵ Sin embargo, ante estos versos del primer poema:

... (Por mi ventana abierta
—órbita involuntaria del destino—
salí al crepúsculo que ha muerto):
—¡Nazco!,

le falta tiempo para brindarnos su peregrina interpretación: “Se trata de la llegada de Prados, en 1939, a tierras americanas; de la llegada precisa y concreta: por la ventana redonda del camarote del barco (—*órbita involuntaria del destino*—), al término de sus huidas..., Prados ve por primera vez”, etc. (*ibid.*). En su obra póstuma sobre Prados, el mismo crítico insiste: “Claro está que no se me ocurriría formular la impertinente pregunta: ¿Qué quiere decir el poema?”⁶ No se le ocurriría..., pero lo hace, con el archiconocido poema del almoraduj (PC, II, p. 59; I, p. 795), uno de los más sencillos de Prados, mientras que dedica el resto de sus lecciones a repetir, una vez más, la biografía y bibliografía

⁴ *Temas y formas en la obra de Emilio Prados*, Diploma de estudios superiores (París: Sorbonne, 1959), p. 60.

⁵ Emilio Prados, *La piedra escrita*, ed. de J. Sanchis Banús (Madrid: Castalia, 1979), p. 72.

⁶ J. Sanchis Banús, *Seis lecciones: Emilio Prados, su vida, su obra, su mundo* (Valencia: Pre-textos, 1987), p. 24.

del poeta. Conviene aclarar, por otra parte, que el breve retruécano con el que Sanchis Banús elude la cuestión que podría justificar su tarea no le pertenece por completo: se encuentra ya en una obra fundamental para entender la situación y significado de la poesía en la cultura de occidente: *El arco y la lira*, de Octavio Paz: “El poeta no quiere decir: *dice*. Oraciones y frases son medios. La imagen no es medio; sustentada en sí misma, ella es su sentido. En ella acaba y en ella empieza. El sentido del poema es el poema mismo. Las imágenes son irreducibles a cualquier explicación e interpretación”.⁷ Octavio Paz, poeta y viejo amigo de Prados, defiende con total coherencia no tanto la intraducibilidad del poema cuanto la de la imagen, lo que no le impide interpretar espléndidamente en el mismo libro, por ejemplo, *The Waste Land*, de T. S. Eliot (pp. 74-78). Algo antes del texto citado se encuentran estas frases inequívocas: “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” (p. 104), lo cual equivale a distinguir entre sentido denotativo y connotativo. Por desgracia, cuando Paz habla de poesía hermética (p. 44) se acuerda de Góngora (p. 44), y eso nos obliga por una parte a asentir y por otra a discrepar. Es cierto que las imágenes —y las palabras— de Góngora son insustituibles; pero no lo es menos que sirven de poco si no se comprenden juiciosamente. Aquí el adverbio implica una racionalidad que impide calificar de hermético a ningún poeta anterior al romanticismo, ni siquiera a los reputados de oscuros como Píndaro, Licofrón, Donne o Góngora. El verdadero hermetismo, en el sentido que ahora nos interesa, es incluso posterior al primer *Manifiesto* de Breton (1924), y estriba en elementos harto más

⁷ México: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 105. En rigor, el pensamiento lo había hecho célebre en 1926 el poeta norteamericano Archibald Mac Leish: “Un poema no debería significar sino ser”.

complejos que las imágenes —a menos que se tome el término en sentido lato. Basta un par de versos, también de *La piedra escrita* (ed. cit., p. 150), para ver en qué consisten:

¡Una mujer, en pájaro desnuda,
de un pez a un árbol sube al viento!

Aquí no hay imagen propiamente dicha, ni sintaxis convencional —ni por supuesto nota al pie que sirva de asidero al lector.

Ahora nos interesa resaltar este hecho: no es lo mismo traducir que analizar. Nadie duda de la intraducibilidad de una obra poética —de cualquier obra literaria, musical o artística, en general—, pero ello no supone que sea inasequible al análisis. De lo contrario nos encontraríamos ante un objeto enigmático, para cuya calidad se nos exige un acto de fe, o, dicho de otro modo, un asentimiento acrítico, basado en una emoción estética mas no en una comprensión intelectual. Semejante actitud fue criticada por Adorno en relación con el hermetismo filosófico de Heidegger: “se crea a su alrededor el tabú de que cualquier comprensión lo falsea inmediatamente”.⁸ Hace muchos años que Amado Alonso demostró ser posible tal comprensión con la poesía más hermética de Neruda —y Adorno lo hizo con la música de Wagner, Mahler o Alban Berg. La tarea no es sencilla, desde luego, y si se emprende sin los medios adecuados se presta a caer en palabrerías. Las páginas que siguen intentan mostrar en qué medida, a pesar de los estimables esfuerzos realizados, la poesía de Prados ha de seguir esperando ese instrumento de análisis capaz de dar cuenta de sus contenidos.

Prados llevó al extremo, más pronto y radicalmente que nadie de su generación, los postulados surrealistas para liberar la palabra poética de su lastre racional —como Schoenberg había liberado a la música de sus ataduras tonales—, mas no para crear escritura automática o arte

⁸ *La ideología como lenguaje* (= *Jerga de la autenticidad*), trad. de J. Pérez Corral (Madrid: Taurus, 1971), p. 115.

aleatorio sino para someterla a nuevas leyes. Los últimos estudiosos de Prados, de hecho, lamentan la dificultad de sus poemas y de las notas manuscritas supuestamente destinadas a esclarecerlos: “La inclinación de Prados a examinar con detenimiento sus numerosas fuentes y campos de influencia poética es un continuo motivo de sorpresa y ocasional frustración para el estudioso”, dice Harriet K. Greif, y en otro lugar: “Que la dilucidación por parte de Prados del secreto más intrigante y hondamente escondido en *La piedra escrita* resulte casi tan enigmático y ambiguo como el texto de la obra misma no es sorprendente ni inconsistente con su propensión a tratar simultáneamente varias realidades, o varios aspectos de una sola realidad”;⁹ “Tal vez hemos sido impertinentes al atrevernos a analizar la *persona* central en una forma directa que él mismo soslaya”, confiesa P. J. Ellis.¹⁰ Aún más significativo es que el propio poeta manifieste continua desconfianza acerca de la inteligibilidad de su mensaje. En la parte de su epistolario publicada por Patrio Hernández es tan constante que no puede reducirse a las habituales dudas de todo creador sobre la validez de su obra: “Yo estoy trabajando mucho en otro libro. Un libro muy difícil que no sé si podré acabar como debiera”, dice a su hermana Inés en carta de 1954;¹¹ tres años después comienza su intercambio epistolar con Sanchis Banús, donde, entre amabilidades a su corresponsal y reticencias acerca de Blanco Aguinaga —que había penetrado acaso demasiado en el meollo de su obra—, afloran de nuevo las mismas inquietudes: “Todos me llaman, también, y desde muchacho, el oscuro” (p. 419; carta de 26 de marzo de 1958); “Tampoco creo que han entendido bien mi concepto en poesía, o yo no lo he podido dar bien”, confiesa en carta a su hermano (p. 420); algo des-

⁹ Harriet K. Greif, *Historia de nacimientos. The Poetry of Emilio Prados* (Potomac, Md: J. Porrúa, 1980), pp. 313 y 388; trad. nuestra.

¹⁰ P. J. Ellis, *The Poetry of Emilio Prados. A Progression towards Fertility* (Cardiff: Univ. of Wales, 1981), p. xiii.

¹¹ *Emilio Prados: la memoria del olvido* (Zaragoza: Universidad, 1988), p. 402. Cf. ahora José Sanchis Banús-Emilio Prados, *Correspondencia (1957-1962)*, ed. de Juan Manuel Díaz de Guereñu, Valencia: Pre-Textos, 1995.

pués dice de T. de Chardin: “lo expresa mejor y con más pureza que yo”, y añade: “Construyo con metáforas (hasta con figuras geométricas y conceptos que me entrega todo, hasta la óptica) los sostenes de mi memoria (no andamios), pensando que alguna vez me darán claro el pensamiento que deseo” (p. 421). En otra a Sanchis Banús, recuerda la opinión de Guillén acerca de su poesía, “la más difícil entre las creadas por nuestra generación” (p. 427). Todo ello se exagera hacia 1960, cuando pelea por dar forma a *La piedra escrita*, libro “más raro y algo más intelectual y seco o frío” (p. 467): “Ayer mismo pensé romperlo todo. Cada libro me desangra inútilmente sin lograr lo que busco. No es que no me comprendan o no me conozcan, es que yo no sé darme, esa es la verdad” (p. 455). “Tal vez lo de poco comercial (frase muy de la época y del sitio) yo lo cambio por poco claro y trato de corregirme ¡No corriéndome!” (p. 457). Algo falta a mi poesía que hace que a mí no me dé alegría, y a otros, casi a todos, tampoco les dé vista más clara. ¡En fin! Así estamos. Ahora viejo, con los sentidos apagándose, enfermo y torpe, ¿qué puedo hacer?” (p. 465). No falta, entre la obra inédita, alguna muestra de la misma preocupación:

Si perdido he de vencer,
lo que en mi canción se canta
ni sé ni quiero saber.

(Caja 4, *folder* 1D, p. 34).

Dios le perdone a mi verso
lo que en él tuve que hablar,
puesto que hablé sin saberlo.

(Caja 4, *folder* 1E, p. 27).

Prados mostró, con razón, sus recelos ante lo de poesía igual a comunicación, en una época en que hacía furor la poesía social: “Aclarar conceptos sin perder el misterio”, se recomienda en nota inédita cit. por Greif (p. 338). Pero no resuelve gran cosa sustituir *comunicación* por *comunión* (P. Hernández, *op. cit.*, p. 457), pues eso significa que si no se puede

comunicar lo que es hermético por definición, siempre se podrá *comulgar*, en el sentido transitivo de este verbo: hacer tragar algo cuya naturaleza es un misterio. El poema hermético no solo “proclama la grandeza de la poesía y la miseria de la historia”, como quiere O. Paz (*op. cit.*, p. 44), sino también los límites de la poesía misma, o, si se prefiere, lo indecible de ciertos contenidos concretos. El mismo Paz expresó con nitidez esa imposibilidad real, hablando de una tradición a la que no es ajena Prados: “Para la tradición oriental la verdad es una experiencia personal. Por tanto, en sentido estricto es incomunicable. Y nadie, excepto aquel que emprende la aventura, puede saber si ha llegado o no a la plenitud, a la identidad con el ser. El conocimiento es inefable” (*op. cit.*, p. 99).

En el hermetismo influye además otro hecho, subrayado por el autor y la crítica: la estructura de largo poema que adoptan los libros de Prados, y que redundaría en el carácter fragmentario, o, mejor, incompleto de los poemas que los constituyen. Curiosamente, la mayor dificultad con que topa la interpretación no reside en el profundo sentido global de los libros sino en la superficie de los poemas. Una vez más, el todo es, si no lo falso, lo fácil. Cuando se ahonda en la poesía se encuentra el denominador común a la mayor parte de ella: búsqueda de absoluto —es decir, su definición, el punto de partida. En el fondo del análisis, agazapada, se esconde la tautología. En torno a ese núcleo se disponen los poemas, por decirlo así, en forma radial, como formando una esfera de vectores que apuntan al centro, su límite matemático, sin que ninguno lo alcance de lleno. Si se prescinde de uno, apenas ocurre nada. Sucede como si el contenido resbalara por las palabras, los versos y los poemas, flotando sobre ellos como un campo magnético, o, por usar otra imagen, destilando gota a gota de la multitud de sus muy controladas connotaciones. Cuantos más poemas de un determinado libro se tienen presentes, más cabal se configura el significado del conjunto, y, a la vez, y por ello mismo, más irracional y complejo se hace, es decir, menos formulable en términos críticos. Paralelamente Prados, autor fecundo entre los de su grupo, fue poco amigo de publicar poemas sueltos (lo que Greif llama “la resistencia de Prados a aislar de su contexto poemas individuales”,

p. 386), si se excluyen los obligados por las circunstancias durante la guerra civil. Y dentro de los publicados, son pocos los que no se integraron en algún libro. Uno se pregunta qué ocurriría de someter a análisis uno de estos poemas autosuficientes, siguiendo cualquiera de los métodos críticos al uso. Porque el experimento, realizado con los significantes parciales de un poemario, e incluso con su sentido total, puede arrojar resultados desconcertantes. Veamos algún caso.

El libro central de Prados, *Jardín cerrado*, presenta ya desde su título una imagen conflictiva, un símbolo oscilante que no se deja fijar. He aquí dos de las equivalencias dadas por el propio poeta: “Jardín cerrado, mi alma” (PC, II, p. 338; I, p. 1056); “La muerte es jardín / cerrado, espacio, coto / amurallado” (PC, II, p. 99; I, p. 835). Para H. K. Greif, “más allá del jardín que es el centro de su conciencia, asoma el jardín que fue el Edén” (*op. cit.*, p. 127). Para Françoise Peyrègne, “el *jardin clos* es a la vez la vida interior de Prados, animada, secretamente, por los recuerdos de la patria perdida, de la España irremediamente fuera de su alcance”.¹² Por último, según Juan Larrea, que convivió con el poeta durante la gestación del libro y le puso un prólogo con el que Prados estaba en total acuerdo, “la metáfora básica del poema, conscientemente o no, era casi con seguridad la apariencia de jardín que presenta el cielo estrellado” (PC, II, p. 16; I, p. 755). Aunque se descuenta la insistencia de Larrea en el significado de experiencia colectiva y trascendentalmente hispana que supone *Jardín cerrado*, de acuerdo con sus propias tesis acerca de la Teleología de la cultura, hay que reconocer que sus palabras son las más penetrantes que se han dicho sobre tal libro. Y sin embargo, ¿cómo conciliarlas con las otras interpretaciones? ¿Puede un mismo sintagma simbolizar el alma, la muerte, el paraíso, la nostalgia de España y el cielo estrellado?

En un poema de *Cuerpo perseguido* (PC, I, p. 279; I, p. 297) el verso “Pero el Japón no tiene más que un niño” suscita dos hipótesis encon-

¹² *L'expression du sentiment de solitude chez cinq poètes espagnols de la génération de 1927* (París: Centre de recherches hispaniques, 1981), p. 244. La traducción es mía.

tradas: la referencia al Japón, a juicio de Ellis, está “estrechamente vinculada con el sol: se conoce como la tierra del sol naciente. El problema es que el *yo* se siente más próximo a la luna que al sol. La única probabilidad que tiene de llegar a ser fértil es hacerse más como el sol” (*op. cit.*, p. 67). P. Hernández, a partir de una imagen usada por J. R. Jiménez, ha averiguado que los rasgos físicos de Prados joven eran “similares a los de un japonés” (*op. cit.*, p. 118). Con independencia de lo que sea cierto, uno se pregunta qué puede hacer el lector con semejante verso, mientras los críticos se ponen de acuerdo. Pero el mismo libro, en conjunto, es problemático. Blanco Aguinaga, Sanchis Banús, F. Peyrègne y H. K. Greif entienden que *Cuerpo perseguido* es poesía amorosa. P. J. Ellis, que escribe siguiendo al recién desaparecido psiquiatra inglés R. D. Laing, cree que el *tú* representa a la otra mitad del *yo* dividido. Para P. Hernández, “es nostalgia y anhelo de trascendencia por parte del poeta”. Ante semejantes discrepancias, Elena Reina se propone demostrar que “el cuerpo perseguido no es el cuerpo físico del *yo* enunciativo sino el del *tú*, presente en muchos poemas, *alter-ego* del primero, al que el *yo* persigue para trascender sus límites”;¹³ “Se trata de un *tú* —alter ego del *yo*— que supera lo circunstancial y hace del *yo* un ser completo, como podría hacerlo el amor. Por otro lado el contacto físico entre ambos es mínimo” (p. 79). Lo malo es que esta autora nos martillea con el indefinido concepto de trascendencia, olvidando que no es algo específico de estos poemas, sino de la poesía misma:¹⁴

Se trata de un *yo* que solo busca al *tú* cuando comprende que necesita de ambos [*sic*] para alcanzar la trascendencia (p. 61). La tarea del poeta consistirá en profundizar en la memoria para buscar en ella la trascendencia (p. 62). El *yo* frena el proceso de su propia trascendencia (p. 63). Es, pues,

¹³ *Hacia la luz. Simbolización en la poesía de Emilio Prados* (Amsterdam: Rodopi B. V., 1988), p. 58.

¹⁴ “Si el hombre es trascendencia, ir más allá de sí, el poema es el signo más puro de ese continuo trascenderse, de ese permanente imaginarse: el hombre es imagen porque se trasciende” (O. Paz, *op. cit.*, p. 264).

absolutamente necesario apresar su apariencia y trascenderla (p. 63). Búsqueda trascendental de un *yo* personal por la acción creadora del poema (p. 64). Así surge de nuevo la acción directa y dirigida de un *yo*, sujeto / objeto capaz de trascender (p. 65). El *yo*, sujeto y objeto a la vez, trasciende por sí mismo su propio ser gracias a la metamorfosis de su cuerpo (p. 65). Nada cambia sin una causa [*sic*]; esa causa podría ser la necesidad de trascendencia del poeta (p. 68). El diálogo entre ambos [*yo* y *tú*] será un medio de comunicación en busca de la trascendencia, porque solo en la comunicación con el otro es posible trascender los límites de uno mismo (p. 79). En el poema “Libertad”, el *yo* expresa su anhelo de trascendencia, la búsqueda para ambos más allá de la ultrarrealidad (p. 86). Etc.

De esta forma, uno de los primeros libros de Prados es a la vez uno de los más misteriosos. Para acabarlo de arreglar, el poema “Resurrección” (PC, I, p. 306; I, p. 332), dirigido a un *tú* femenino aparentemente homólogo de los otros, resulta haber sido escrito por Prados como premonición de la muerte de su madre, según aclara el poeta en carta de 16 de julio de 1946 (P. Hernández, *op. cit.*, p. 369). Todo un éxito del hermetismo poético.

Si esto ocurre con la poesía temprana de Prados, no es difícil imaginar lo que daría de sí la de sus últimos libros, de no haber sido excluidos de su horizonte por la mayoría de los críticos. Más arriba se ha aludido al poema de *La piedra escrita* donde Sanchis Banús encontraba alusión al ojo de buey por el que Prados habría entrevisto la tierra americana. Como prueban los papeles póstumos exhumados por Greif, se trata en realidad de una intrincada selva de referencias a Heráclito, Edipo, Dionisos y el mito hebreo de la androginia de Adán, todo lo cual queda en otra galaxia respecto al camarote del *Veendam*, a cuya puerta alguien llama, en la ingenua versión de Sanchis Banús, unos versos más abajo. El error de S. B. proviene de su especiosa argumentación para probar que el núcleo germinal de *La piedra escrita* es el libro nonnato *Aparición del trópico*, algunos de cuyos esbozos remontan a 1939. Por un lado, según el mismo poeta, el título se refiere a la estancia en América (p. 62 de la

ed. S. B.), no a su aparición. Por otro, la explicación “anecdótica” empobrece infinitamente el sentido de poemas compuestos una vez sobrepasado lo concerniente a la experiencia personal (cf. el texto cit. por Greif, *op. cit.*, p. 26). Por otro aún, el que en la caja 12, *folder* 1, haya dos poemas de la llegada a México revueltos con otros de *La piedra escrita* (p. 61, ed. S. B.) no acredita la menor relación genética entre ellos. Si S. B. hubiera visto el *folder* h de la caja 6 habría comprobado que *Aparición del trópico* no era sino un conjunto de Penumbas que luego pasaron a *La sombra abierta*, y que el poeta pensó también titular *Asomado a mí mismo*. Cualquier lector familiarizado con Prados sabe que el lenguaje extremadamente abstracto, hecho a base de símbolos rotos, de *La piedra escrita* está lejísimos del usado en los primeros años del exilio. Lo asombroso es que se trata de un libro síntesis, en el que Prados ponía grandes esperanzas (“Se puede afirmar con fundamento que Emilio Prados, en la mayor parte de su vida, estuvo de hecho intentando escribir —o preparándose para escribir— *La piedra escrita*”, llega a decir Greif, *op. cit.*, p. 348), a pesar de ser libro “excepcionalmente críptico, altamente codificado” (*ibid.*, p. 349), por lo cual, contra su costumbre, llenó varias carpetas con centenares de páginas de notas, resúmenes y dibujos, “subrayando su deseo de ser del todo comprendido por sus futuros estudiosos — y, a su vez, por todos sus lectores” (*ibid.*, pp. 352-3). Lo de “a su vez” no deja de tener gracia, porque entonces implicaría que los lectores habrían de abstenerse de abordar dicho libro hasta que, desaparecido el poeta, algún erudito diese a conocer las ‘explicaciones’ contenidas en los papeles póstumos. Ello nos lleva más allá de expresiones como las usadas por Greif: “La creciente tendencia del poeta a comprimir múltiples sentidos en símbolos complejos e imágenes figurativas” (p. 129), “la predilección de Prados por la imprecisión” (pp. 308, 361, 378), “la pasión de Prados por el secreto” (pp. 356, 385), etc. Respecto a *La piedra escrita* y toda la parafernalia que le sirve de soporte conceptual hay que reconocer que el lenguaje no resiste la presión a que es sometido y el poema resulta insuficiente. ¿No ocurrió lo mismo con *Finnegans Wake*, otro libro concebido como testamento literario? La poética, en Prados —poeta muy

poco inclinado a escribir en prosa, y que la manejaba torpemente— es algo *a posteriori*, que la crítica convierte en *a priori*: lo averiguado a través de apuntes de reflexiones y lecturas se aplica después a los poemas, no se deduce de ellos. Y, así, cuando alguien lee las notas y luego los poemas no encuentra detrás de ellos todo aquel esquema donde se mezclan Heráclito, Plotino, Heidegger o Teilhard de Chardin; y si lo encuentra puede aún sucederle lo que al lector de San Juan de la Cruz: que prefiera los poemas con su significación subsidiaria, sin atender al contenido intencional explícito en los comentarios.

Para seguir el “hilo argumental” —por decirlo de alguna manera— de los libros poéticos que Prados compuso en el exilio, a juzgar por la crítica psicoanalítica (Greif, Ellis), es necesario un despliegue de conceptos biográficos y técnicos inasequible al lector común, a quien los libros irían en principio dirigidos. Por ejemplo, en el primer poema de *Circuncisión del sueño* nos aclara Greif que la palabra *centrado* debe entenderse en el preciso sentido que su raíz tiene en Teilhard de Chardin. También es forzoso adivinar que la fecha “Enero, 7” antepuesta al poema corresponde a la de la muerte del padre del poeta —simbolizado en el grano de trigo, y dedicatario del libro—. Una paloma que aparece en *Río natural* (p. 186), en opinión de la misma autora, es una de las dos representaciones de la diosa babilonia Ishtar, de cuyo mito se ocupan los papeles póstumos. “Padre sin semilla”, verso del último poema de *Jardín cerrado* funciona como “oblicua alusión al tema de la Encarnación”, y se refiere, además, “al poder creativo de la Palabra y a la capacidad de conciencia despierta a la presencia de lo Divino, para completarse —engendrar el yo espiritual” (Greif, *op. cit.*, p. 174). Y así sucesivamente. Greif, con tenacidad y paciencia, ha logrado reconstruir el rompecabezas, la secuencia de significados totales que van de *Mínima muerte* a *La piedra escrita*, camino que nunca podría recorrer solo el ingenuo lector. Para éste los libros-poema son, sencillamente, libros de poemas, claros unos, oscuros los otros, prescindiendo de su relación mutua, del lugar que ocupan y de la importancia que puedan tener en la construcción del contenido global. El lector de Prados es, fatalmente, como el de cualquier

otro poeta, un antólogo: pero donde hay argumento no se puede hacer selección. Ahora bien, ¿hasta qué punto es cierto que Prados concibió como poemas todos sus libros? ¿No hizo él mismo selección de varios de ellos en *Dormido en la yerba* y en la *Antología* de 1954? ¿No proyectaba otra hacia 1959? Entonces, tanto codificar mensajes crípticos en largos poemas ¿era para quedar al fin indescifrados? Pues probablemente no sucede aquí como en otra poesía, donde existe un primer nivel de lectura, o sentido literal (lo que Greif llama “el más inmediato nivel de denotación”, pp. 305, 347, o “el nivel narrativo de expresión”, p. 340) que habría de mantenerse en la selección y que el lector alcanzaría sin dificultad, y un segundo nivel en el que los especialistas podrían hallar elementos relacionales y de contenido más recónditos. Y no sucede así porque en esta poesía no existe, racionalmente, el sentido literal susceptible de ser captado. Léanse por ejemplo las preciosas canciones de *Circuncisión del sueño*, de *Jardín cerrado* o de *Río natural*. Literalmente, no hay por dónde cogerlas, y son de hecho las únicas omitidas en el estudio, por lo demás, muy inteligente, de Greif.

Toda esta problemática basta para invalidar esfuerzos críticos realizados sin discernir con acuidad los elementos específicos de una poesía que tiene muy poco en común con la de sus contemporáneos, y que puede fácilmente envolver al crítico arrastrándolo hacia su lenguaje y engendrando un círculo vicioso. Es el caso del libro antes mencionado de E. Reina, situado a medio camino entre la estilística y la mitocrítica, y que, a diferencia de la mayoría, sí procura analizar poemas individuales. Lástima que los análisis caigan con tanta frecuencia en la paráfrasis, o en la repetición de ciertos latiguillos, como el ya citado de la trascendencia, que nada aclaran. Paradójicamente, sólo se puede abordar la poesía de Prados tomando respecto de ella saludable distancia. De lo contrario el discurso crítico se contamina y cae en el uso de expresiones como “de ahí que”, “sin embargo”, “no obstante”, “lógicamente”, etc., que dan una apariencia de construcción “euclidiana” a un universo caracterizado precisamente por rechazar el principio de contradicción. Léase, por ejemplo, este fragmento del *Misterio del agua*:

¡Cómo siente su espacio
sin piel, vivir la imagen
que del tiempo burló
y, al temeroso instante
que aún no sabe si es tiempo,
bajo el tiempo soñarle!
Entera a recibirlo
sube, sin levantarse,
ni saber que a la noche
da a luz y, de ella,
nace.

(PC, I, p. 208; I, p. 260).

Podrá no ser lícito, como quiere Sanchis Banús, preguntar al poeta qué significan estos versos; pero sí lo es preguntarle al crítico (E. Reina, en este caso) qué quiere decir su explicación: “cuando el agua descubre su cuerpo verdadero, no el que se hallaba en continuo tránsito, el tiempo queda burlado. Este cuerpo, presente en el espejo de su propio cuerpo transfigurado, semejante a él, puede concebir la noche” (p. 34). Otro pasaje igualmente parapoético, o metapoético, pretende aclarar la 2ª parte del milagro tercero del mismo libro: “Esta forma de buscar autoconocimiento por parte de la noche, produce el nacimiento de sí misma, de su propio cuerpo. Cuando los cuerpos se encuentran diluidos en el paso continuo de unos a otros, estos no pueden llegar al conocimiento de sí mismos” (p. 38). Un par de versos de *Cuerpo perseguido*: “¡Qué naufragio mis venas / libres a la luz abren!” reciben este comentario: “La libertad es paradójica, pues se consigue a partir de la catástrofe del naufragio” (p. 83). El poeta y sus figuraciones entran y salen del tiempo y del espacio, sin que en ningún momento se nos indique cómo se las arreglan ni qué consiguen con ello: “El poeta lo conseguirá [descubrir un *yo* real y un *tú* imaginario] refugiándose en el tiempo y en el espacio que se contagian de su angustia” (p. 82); “El *tú* se encuentra en el espacio y en el tiempo, en los elementos, abarcando con su ser todo el cosmos” (p. 85);

“El cuerpo trascendido por los ojos está fuera y dentro de sí mismo, superando los límites del cuerpo y del tiempo” (p. 93); “El poema se halla impregnado de la necesidad que siente el poeta de trascendencia ante las limitaciones humanas de tiempo y espacio” (p. 115). Esto de los límites se vuelve obsesionante, no sabemos si para Prados, pero sin duda para la autora: “La rosa es, pues, el sujeto absoluto de algunos poemas. Solo de esta forma podrá definir el poeta sus propios límites para trascenderlos” (p. 165; se refiere a *Mínima muerte*). “Para hallarse a sí mismo, el poeta deberá conocer y superar sus propios límites” (p. 166). “Los límites del poeta contrastan con lo infinito de la soledad y solo uniéndose al cuerpo intangible de esta podrá superar sus propios límites” (p. 176). “Habrá de producirse la desaparición de lo interior y de lo exterior para que se dé el proceso hacia la trascendencia” (p. 211; se refiere a *Río natural*). “En ese estado desaparecen los límites físicos y el poeta trasciende lejos de la visión de sí mismo” (p. 215). ¿Tendría Prados más límites que los demás? ¿Serán límites del poeta o de la crítica? Nuestros muy concretos límites nos impiden responder. Por si lo anterior fuera poco, el parágrafo 5 del cap. IX se titula “Superación de los límites”, epígrafe que intenta resumir el contenido poético de los cuatro libros de Prados posteriores a *Río natural*. En ellos se trata “de sobrepasar cimas y límites. El cuerpo, que antes era límite e impedimento, se concibe como principio de unidad. La interioridad es plenitud, no de un yo, sino de la totalidad” (p. 216). Por esas cumbres de atmósfera irrespirable que son *La piedra escrita*, *Signos del ser* o *Cita sin límites*, la autora se mueve con extraña soltura y nos describe lo que sucede: una especie de vendaval arrasa todo, sin dejar títere con cabeza: “Los límites del cuerpo desaparecen también, [...] desaparecen el tiempo y el espacio e, igualmente, el tiempo existencial, el de la historia [...] Cae el olvido [...] Lo mismo ocurre con la voluntad [...] La soledad, que implicaba un encuentro con lo perdido, superada la nostalgia de la pérdida y una vez trascendido el supremo sueño del hombre, ya no es necesaria [...] El nombre, símbolo de la esencia, desaparece” (pp. 216-217). Menos mal que “la vida y la muerte, identificadas, no suponen desaparición sino la entrada en espacios y tiempos infinitos e

indefinidos” (p. 219). Pero no nos hagamos ilusiones: en p. 228 “el espacio-vacío es símbolo que acabará por desaparecer en la poesía pradiana”. Ello sucederá cuando desaparezca lo último que queda en pie, “la conciencia que tiene de sí mismo el poeta, encontrándose entonces frente a la totalidad, en su mismo epicentro, como simiente a punto de germinar” (*ibid.*). ¿Lo último? No: es difícil conseguir la liquidación definitiva. El poeta todavía se aferra a algo: “Permanece el olor... ¡Late el estío!” Y E. Reina comenta: “De forma que el olor es lo único que permanece, es decir, la concentración de todo el aroma” (p. 231) —sin preocuparse de lo que tal aroma represente. Por fin, de un plumazo, algo después, “dentro del poeta desaparece la luz, y con ella la apariencia”. O dicho vulgarmente: apaga y vámonos. Lo que ha desaparecido, y hace tiempo, es la crítica literaria, sumergida en la vorágine de conceptos e imágenes de que se sirve el poeta.

E. Reina maneja un lenguaje y un instrumental demasiado rudo para abordar una poesía hecha de sutilezas dialécticas. No es de recibo en una tesis doctoral aclarar que el pretérito indefinido es forma perfectiva (p. 143), ni que la nostalgia “es el sentimiento concreto de algo perdido en el tiempo” (p. 144), ni que la repetición del sintagma *no sé* “recalca la duda, el desconocimiento del yo” (p. 85), como tampoco llamar una y otra vez “consultivas” a las preguntas que el poeta se hace y que, según la autora “resultan esenciales para hallar la respuesta a temas cruciales” (p. 180). Que no se trata de *éplucher le texte* lo demuestran otros muchos ejemplos de obcecación. El célebre poema de Prados “Cuando era primavera en España”, analizado en pp. 150-152, termina con esta frase exclamativa:

¡Solamente en España
antes, cuando era primavera!

(PC, I, p. 766; II, p. 600).

Pues bien: esta simple anteposición de la referencia geográfica le sugiere a E. Reina las siguientes reflexiones: “Parece relevante que

España no aparezca en el último verso, porque el resto de la estrofa idealiza el deseo de describir un estado de perfecta analogía entre hombre / naturaleza que, por fuerza, debe estar lejos de una relación puramente referencial” (pp. 150-151). De manera que, contra toda evidencia sintáctica, el complemento circunstancial no cuenta para nada... porque en lugar de estar en el último verso está en el penúltimo. La autora, satisfecha con su descubrimiento, insiste más abajo: “El hecho de que no mencione a España en los últimos versos exclamativos [*sic*] indica la plenitud de la primavera anunciada en el poema, pero, sobre todo, su significado más esencial de vida” (p. 152).

Esa soberana indiferencia hacia cuanto en el poema no concuerda con la hipótesis por la que se lo convoca —el poema-testigo debe limitarse a lo que se le pregunta— contrasta con la pedestre fidelidad con la que otras veces se repiten sus palabras. He aquí un caso distinto, precedido de una simpleza (“La búsqueda de la totalidad, el deseo de superar límites y fundir contrarios, se soluciona gracias a la unidad”, p. 222); se trata de un difícil poema de *Signos del ser*, que la autora cita como prueba objetiva de este razonamiento: “La ubicuidad del poeta se despliega en su otra mitad, un *tú* también ubicuo y total (espejo y visión de sí mismo e invisible en sí):

Mira hacia ti. Tu natural espejo
te arrodilla. Su vista natural
—sin iris—, desmenuza el medio círculo
que interior vives —ya el umbral pasado—
aquí, con tu distancia nueva, libre
en apariencia. A golpes tu energía
te separó, consciente, desde el fondo,
para cumplir su luna en la luz media...
¡Ya está cumplida!: un tajo diametral
te suspende en la esfera que has partido
y que centras en ti, sin ver tu imagen.

(PC, II, p. 937; II, p. 552).

Y así, este despojamiento se da gracias a la transfiguración de lo que era su propia imagen” (pp. 221-222). Eso es cuanto se nos dice. Uno se restriega los ojos para descubrir alguna huella del despojamiento. Inútil; los versos que lo mencionan (“Desnuda con tus ojos / al cuerpo que, postrado ante ti mismo, / das al agua en espejo natural”) han sido omitidos. Tales saltos forman parte de la sorprendente ligereza con que E. R., decíamos, se mueve en estos territorios poéticos. Su seguridad es tal que comenta así otras desapariciones: “El hecho de que dichos poemas se encuentren en el libro *Cita sin límites*, y que fueran escritos en los últimos días de la vida del poeta, suponen la llegada al objetivo propuesto de antemano por el poeta” (p. 225). ¿Qué significa esto? ¿Que Prados calculó a dónde había de llegar, y luego se dejó morir? Pues ni más ni menos: “Aquí, gracias a la poesía, el poeta encuentra su realidad propia en la vida. Entonces será el momento de morir dejando la apariencia que le sobra, como ocurría con la rosa, para mantener el germen esencial que perdurará en el logos” (p. 226).

Más comedido se muestra Patricio Hernández en otra tesis doctoral cuya mayor aportación, el epistolario, hemos aprovechado más arriba. A ello hay que añadir poemas, prosas y dibujos inéditos de Prados, sacados de papeles póstumos conservados por el poeta o por su amigo Fernández Canivell, junto con muchos otros datos que perfilan elementos biográficos hasta ahora poco claros. La parte doctrinal se divide en dos partes: Poética y Estudio de la obra. La primera es un repaso a las ideas directrices de Prados, a través de su obra, de sus manuscritos inéditos y de sus lecturas favoritas: Heráclito, Plotino, Spinoza, Goethe, Novalis, Hegel, Teilhard de Chardin, entre otros. El trabajo se completaría examinando los libros de los grandes filósofos traducidos en Hispanoamérica desde 1940 a 1960 (que podrían deparar sorpresas como la procedencia de un título: “Lo que se ha dicho del ser son *semata*, no *signos del ser*”),¹⁵ y, con más razón aún, la obra de los pensadores españoles allí asentados y

¹⁵ M. Heidegger, *Introducción a la metafísica*, trad. E. Estiú (Buenos Aires, 1956), p. 130.

que formaron escuela: José Gaos, García Bacca, Ferrater Mora, Eugenio Ímaz, Joaquín Xirau, etc., varios de ellos traductores a su vez, sin olvidar las voluminosas obras de interpretación cultural y esotérica debidas a Juan Larrea. Un par de libros que sin duda hubo de leer Prados, puesto que cuidaba las ediciones de Séneca, es la versión, hecha por García Bacca, del ensayo *Hölderlin y la esencia de la poesía*, de Heidegger, aparecida en 1944 (y mucho más exacta que la de S. Ramos, de 1958), así como la extensa *Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea*, de José Gaos, publicada en 1945. En cuanto a la poética propiamente dicha, bien podría cifrarse en las siguientes palabras de Octavio Paz, que parecen escritas pensando en nuestro poeta: “La poesía no tiene por objeto consolar al hombre de la muerte, sino hacerle vislumbrar que puede ir más allá de ella” (*op. cit.*, p. 254).

El enfrentamiento de P. Hernández con la poesía de Prados, demasiado breve para abarcar toda la obra, no presta mucha atención a la crítica previa, recae, de vez en cuando, en la paráfrasis (pp. 139, 165, 184) y rehúsa el análisis demorado de los poemas, cuyos fragmentos se citan para ilustrar, por decirlo así, la trama de los contenidos —principal preocupación del autor. Los recursos formales que puedan evidenciarlos quedan sobreentendidos. Ya comentamos antes que en la interpretación de esta poesía suele darse una petición de principio según la cual es necesario meterse de lleno en el mundo del poeta —es decir, aceptar de antemano su coherencia, las reglas de su juego—, como si para observar o describir un paisaje fuera imprescindible formar parte de él, o como si un crítico musical, en trance de analizar una sonata, se dedicara a componer otra, o se pusiera a dar gorgoritos. Se produce así una duplicación del discurso poético, o, mejor dicho, una prosificación de algo que, por esencia, no puede ser prosificado sin destruirlo. De todas maneras el enfoque de Hernández adolece también, a nuestro juicio, de un defecto en su planteamiento, y es la falta de consideración cronológica, que da la falsa impresión de que el poeta desde sus primeros balbuceos hasta su muerte tuviera ya completo su mensaje y viese claro su destino; así, por ejemplo, se citan versos de la guerra para ilustrar

búsquedas gnósticas muy posteriores, donde la terminología, aunque sea coincidente, no puede tener igual sentido.

Al principio hemos mencionado los libros de H. K. Greif y P. J. Ellis, que son, a nuestro parecer, los estudios más originales de cuantos se han consagrado a Prados en los últimos años. Su común enfoque psicoanalítico presenta la ventaja de no dejar enredar el discurso en el laberinto terminológico donde acecha la paráfrasis. Y de ambos, el de Greif es el menos limitado por premisas discutibles, y el que dedica mayor espacio a la mejor poesía de Prados, sin ceñirse a lo representado en la *Antología* de 1954. Lástima que no se ocupe de *Signos del ser* y *Cita sin límites*, libros finales que todavía esperan exégesis. Con todo, la aproximación de Greif a la obra de Prados se deja guiar en exceso por los papeles póstumos (y por Jung, Eliade y Neumann) en la búsqueda de sus ocultas raíces antropológicas. Cuesta trabajo creer que un poeta pueda pasar cuarenta años —la mitad de ellos en reclusión voluntaria— rumiando los “secretos de su psique” (Greif, p. 227) y dándoles una forma lo suficientemente críptica como para que sigan siendo secretos. Prados fue desde niño una persona solitaria y a la vez bondadosa, según confirman sus notas biográficas y los testimonios de cuantos lo trataron, amigos y familiares. Reducida su actividad muy pronto por la poca salud, y truncados sus estudios por su inconformismo, cumplió lo que consideraba su deber cívico, sin militar en ningún sitio, durante la república, y al caer esta “cerró su puerta al mundo” en el exilio de México, y pasó como pudo el resto de su vida, con la ayuda de su hermano —que fue para él como un segundo padre—, dedicado, casi en exclusiva, a leer y a escribir; y no por indiferencia o ascetismo, sino porque su escasa energía limitaba cada vez más sus movimientos. De hecho hizo amistades nuevas, conservó las viejas, charló con unos, se carteó con otros y se interesó por muchos más. Pero según revela su correspondencia, hasta la visita de los más allegados le perturbaba fuertemente. En tales condiciones, se consagró, como Proust en situación similar, a recrear su *temps perdu*, o, mejor dicho, a transfigurarlos y darle sentido, cosa que consigue admirablemente en *Jardín cerrado*, *Río natural* y *Circuncisión del sueño* de la

única forma que él podía hacerlo: cantando (“¡Canción soy! ¡Canción he sido! / ¡Y para ser canción vivo!”, PC, II, p. 511; II, p. 256). ¿Y los secretos de la psique? Eran seguramente muy poca cosa, a pesar de la circunstanciada declaración de homosexualidad hecha a León Felipe durante un bombardeo, puesto que, cierta o solo aproximada, no dejó la menor huella en su obra ni en sus papeles póstumos.¹⁶

En cuanto a P. J. Ellis, que detiene su estudio en *Río natural* (1957), se esfuerza más por descender a una lectura, aunque sea parcial, de los poemas, sobre todo los que considera significativos para la hipótesis sustentada desde el subtítulo de su obra: *A Progression towards Fertility*. Dicha hipótesis es que Prados se habría sentido desde su adolescencia abrumado por una anormalidad sexual de naturaleza imprecisa, pero resuelta en sentimientos de impotencia y frustración. Esa es la clave que sirve a Ellis para interpretar unos libros como manifestación de una personalidad esquizoide, otros como una nostalgia de la época infantil, anterior a la problemática sexual. El interés de tal perspectiva es grande, sin duda, aunque corre peligro de dejar a un lado cuanto no encaje en sus postulados. Y aun suponiendo que la hipótesis fuese certera, parece algo exagerado interpretar sobre ella tantos años de labor poética. ¿Es que no hay otra fertilidad más que la sexual? Publicar catorce o quince libros de poemas, vencer una enfermedad atroz desde la niñez, luchar por una causa justa en una guerra terrible, rehacer la vida en el exilio y adoptar un par de hijos, ¿es todo estéril? Y si en el fondo de la poesía no hubiera más que una obsesión sólo decreciente con la vejez, ¿había de interesar al lector no psiquiatra?

El problema del enfoque psicoanalítico estriba en que reduce a unos cuantos conceptos o arquetipos abstractos la variedad concreta de vivencias imaginarias que se reflejan en los poemas. A diferencia de la crítica normal, que puede enriquecer o iluminar la lectura de una determinada poesía, esta la empobrece, aun cuando acierte en su penetración. En su prisa por llegar hasta el hueso olvida la pulpa de la fruta. Y así el lec-

¹⁶ Cf. Luis Rius, *León Felipe, poeta de barro* (México: Col. Málaga, 1968), p. 74.

tor se encuentra con que mientras los poemas son muy distintos, dentro y fuera de cada libro, en cambio los huesos o núcleos conceptuales descubiertos por tal análisis, se parecen fatalmente, como un hueso de melocotón a otro de ciruela. El desdoblamiento en dídimos contrarios, el morir para renacer, la búsqueda de la Gran Madre, la inmersión en la inconsciencia, el tiempo reversible, la nostalgia, el absoluto, la trascendencia y muy pocos más, son elementos, acaso centrales, pero no siempre conscientes ni intencionales en la poesía de Prados, y que desde luego no dan cuenta de su caleidoscópica superficie.

Otra cuestión más delicada es que tal tipo de crítica ni se plantea la distancia que pueda existir en un determinado momento entre el poeta y el personaje que habla en los poemas, sino que considera auto-diagnóstico toda manifestación lírica, como si los poemas fuesen respuestas al test de Rorschach. Sin cuestionar de ningún modo en ellos la sinceridad (concepto del todo impertinente), podría bien suceder que buena parte de sus dualidades, contradicciones y angustias no rebasen el nivel lingüístico, metapoético, gracias al cual el poema es, por encima de todas las psicologías, una obra de arte verbal. Documentos de valor psicológico y biográfico puede haber muchos en las notas en prosa, en los libros incompletos que Prados declara fracasados y en otros que él creía logrados y no lo eran tanto; pero en lo que lectores y críticos estamos de acuerdo es en cuáles son los grandes poemas de Prados, y las razones del acuerdo son ajenas a los entresijos psicológicos.

Un buen ejemplo de lo arriesgado que es aplicar a la psicología o a la biografía de Prados lo contenido en notas o poemas es el siguiente: interrogado por Sanchis Banús acerca de la fecha 5 de abril, tan reiterada en su obra (da título a toda una parte de *Cuerpo perseguido*, y al último poema de su último libro), responde que no sabe por qué tal fecha lo persigue “envuelta en nieblas, desde que tengo uso de recuerdo” (P. Hernández, p. 459). Difícilmente puede tal fecha ser “trascendental para la comprensión de la poesía pradiana”, como quiere E. Reina (*op. cit.*, p. 226), cuando el mismo poeta ignoraba su significado. Todavía en papeles sobre la posible división en partes del libro *Circuncisión*

del sueño se encuentra este apunte: “III. Nacimiento mío (¿en Abril?)”. Pero Prados, como aclara Greif (p. 238), nació el 4 de marzo. La misma autora, consciente del peligro, advierte que “La verdadera naturaleza del acto poético —de un proceso que recrea incluso si representa la experiencia— impide reducir una frase poética a sus implicaciones psicológicas” (p. 251). Por lo que respecta a la fecha obsesionante, no es imposible que tenga alguna relación con el “milagro” de Iznate (Málaga) que sirve de tema a la última de las *Seis estampas para un rompecabezas* (1925; PC, I, pp. 172-174; II, pp. 675-695), cuyo colofón aclara haber tenido lugar un 5 de abril precisamente.

El asunto de la puntuación en los poemas de Prados es bastante complejo. Tiene razón Ellis al preguntarse “si es o no aceptable racionalizar aparentes anomalías” (p. 52); no la tiene en cambio al reprocharnos a los editores de las *Poesías completas* el haber suprimido comas aberrantes en los poemas tempranos “Noche en urna” y “Vispera” (pp. 50-52), pues sin ellas figuran en su primera edición (*Litoral*, núms. 5-7 y *Vuelta*, respectivamente); en su momento (I, p. lxiv) advertimos que para los poemas sueltos, como era natural, preferiríamos siempre la versión publicada en su tiempo. Caso distinto es el de *El misterio del agua*, cuya puntuación ha sido retocada en las PC en algún raro pasaje donde, además de ser confusa, no correspondía a los hábitos de Prados hacia 1927, ya que la mayor parte de ese libro sólo se conoció en la *Antología*. No se puede por tanto deducir de ella que su “sobre-puntuación” es “parte de un complicado mecanismo de defensa dispuesto en la obra de Prados en esos años tempranos” (Ellis, p. 53), precisamente porque en los “años tempranos” es donde menos se encuentra.

Esto nos lleva a tratar, una vez más, del significado real de la *Antología* de 1954, que es —vaya por delante— un hermoso libro, representativo del mejor Prados, pero del que los editores de las PC hubimos de apartarnos con desconfianza en cuanto se refiere a la primera época, alterada por el poeta con arreglo a una estética posterior en cerca de treinta años. El mismo Ellis ha sabido ver, por ejemplo, que suprime los poemas diurnos, o los convierte en nocturnos, en toda la sección que

la *Antología* titula “Tiempo” a fin de borrar diferencias entre el verdadero libro *Tiempo* (1925), *Vuelta* (1927) y poemas sueltos de esos años, actitud coherente con el pensamiento del Prados maduro, que tiende a negar el tiempo lineal, biográfico, en que sus poemas se inscriben. Pero son muchas más las manipulaciones a que Prados sometió su obra temprana: las referencias a un *tú* desaparecen, surgen epígrafes locales y fechas precisas inexistentes en las primeras versiones (y vacilantes en los borradores conservados en los papeles póstumos), se introducen interrogantes y puntos suspensivos, frases objetivas se hacen subjetivas (“Hállase el viejo oficio: marinero de parques”, *Vuelta*, p. 23, aparece como “Dándome al fin oficio”, etc.), se omite toda la poesía lúdica, éditada e inédita, de *País*, y se rematan poemas descriptivos con versos visionarios claramente añadidos en México y que, a pesar de su belleza, resultan un pegote (cf. *Antología*, pp. 10, 20, 23). Recoger semejantes metamorfosis en el texto de las PC hubiera sido por nuestra parte absurdo, pues equivaldría a falsear la historia literaria de Prados, cuando nuestro deber era reconstruirla en lo posible. Por la misma razón tampoco es serio que las estudie la crítica como representativas de la poesía primeriza, ya que son todo lo contrario, como ya se ha dicho: indicio de la madurez de Prados.

Acaso convenga recordar aquí algo perogrullesco: que, históricamente, la obra de un poeta es ante todo una sucesión de libros y poemas *publicados*, es decir, separados de ese cordón umbilical que los unía a su autor, y por él dados a conocer con voluntad de integrarse en un periodo literario concreto. Los inéditos, borradores, manuscritos más o menos informes, etc., obtenidos buceando en los papeles póstumos, son útiles para rellenar, con muy relativa aproximación, huecos creativos, y para ilustrar el proceso genético de la obra emancipada y entregada a los lectores, no para ser considerados a su mismo nivel, como se hace cuando se estudia lo inédito —lo que el poeta pudo haber dicho— *en lugar de* lo publicado en forma inmediata —lo que de hecho dijo—, por convenir a la demostración de alguna hipótesis. (Y en ese sentido es un error, por nadie señalado, el no haber relegado toda la obra nonnata a un apén-

dice de las PC, por muy auténticos y de época que fueran los manuscritos puestos a disposición de los editores por familiares y amigos).¹⁷ Semejante preferencia, insistimos, sólo se justifica cuando el inédito permite mejor o peor vislumbrar el estadio originario de algo que quedó sin publicar y fue más tarde reelaborado. Hay, claro, casos intermedios que tienen representación en la obra de Prados: poemas dados a conocer de manera ocasional y efímera —romances leídos por la radio durante la guerra—, libros semipúblicos por haber sido premiados en concurso —*Destino fiel*—, libros y poemas impresos mucho después de haberse compuesto. En este último apartado caben aún dos posibilidades bien distintas: la de los poemas de *La voz cautiva* y *Andando, andando por el mundo* reproducidos sin apenas alteraciones en la *Antología* de 1954, y la más conflictiva de libros y poemas que en ella aparecen muy rehechos —*El misterio del agua*, *Cuerpo perseguido* y poemas de *Tiempo*, *Vuelta* y *Memoria de poesía*—, cuya inclusión en su fecha inicial, en rigor, sólo sería admisible en la medida en que fuese hacedero poner entre paréntesis sus modificaciones. De no proceder así, críticos y lectores se encontrarán desnortados ante poemas de los años veinte que suenan extraña y premonitoriamente como de los años cuarenta y cincuenta, por estar “contaminados” del universo poético de *Jardín cerrado* y *Río natural* en que Prados andaba sumido cuando trabajaba el material de su *Antología*.

Esto es lo que no llegó a comprender Sanchis Banús, empecinado en que debíamos haber publicado *Cuerpo perseguido* (1927-28) según la *Antología*, porque esa versión es mejor que la reconstruida a base de revistas y manuscritos coetáneos.¹⁸ Naturalmente que lo es, como que corresponde a la mejor época de Prados. Ya tuvimos buen cuidado de

¹⁷ Es lo que hicimos en la segunda ed. de *Poesías completas* (1999), y tratamos de justificar en la “Nota sobre esta edición” (pp. 89-97), así como en el artículo “La formación del canon en la obra poética de Emilio Prados”, María Paz Balibrea (ed.), *Encuentros en la diáspora. Homenaje a Carlos Blanco Aguinaga* (Barcelona: GEXEL, 2002), pp. 211-223.

¹⁸ “À propos de la réédition en Espagne de *Cuerpo perseguido* d’Emilio Prados”, *Les Langues Néo-Latines*, 202 (1972), pp. 56-64.

indicar en las primeras PC (I, p. lxiv) que nuestra preferencia por la más antigua era “editorial”, no estética, y se refería tanto a los poemas en sí como a su ordenación. Pero es inaceptable que, como dice el poeta en carta a S. B., el orden de la *Antología* es “el primero” y no “el que yo quiero que tenga” (cf. P. Hernández, p. 452), pues ello significaría que Prados, una vez recuperado el original de manos de Bergamín, tras la guerra civil, se habría dedicado a *desordenar* el libro antes de su publicación en *Memoria del olvido* (1940), para recuperar el orden perdido sólo en la *Antología* de 1954. Y esto es lo que también debilita algunos argumentos de Jean-Pierre Castellani en un artículo del que no parecen tener noticia los últimos estudiosos del poeta: “No cabe duda de que la edición de 1940 fue una publicación apresurada, propuesta por un hombre en pleno desconcierto moral, en los primeros meses de su exilio mexicano”.¹⁹ Ya se ha visto como sí hay dudas: Prados, aunque publicase *Memoria del olvido* al poco de llegar a México, preparó el libro para las prestigiosas Ediciones del Árbol (donde salieron el segundo *Cántico* de Guillén, las *Soledades* de Góngora comentadas por Dámaso Alonso, y a las que estaba destinado *Poeta en Nueva York*, de García Lorca) antes de la guerra, sin confusión alguna, y sabiendo muy bien por qué ciertos poemas breves iban separados, aunque mucho más tarde, al preparar la *Antología*, encontrase que no estaba mal reunirlos con otros más largos (Castellani, *op. cit.*, pp. 18-19).

Curiosamente, la fiabilidad de la *Antología* viene a quedar en entredicho por obra del mismo Sanchis Banús, quien, basado en su correspondencia con el poeta, ha reconstruido y publicado en 1987 (Valencia: Pre-textos) una versión más amplia del *Misterio del agua*, libro de 1926-27 que la selección de 1954 dio solo parcialmente sin advertirlo. Que el “milagro” tercero estaba falto de su segunda parte ya lo descubrimos en su día los editores de las PC, como reconoce S. B., y por ello lo com-

¹⁹ “Sentiment amoureux et conscience de l’échec dans *Cuerpo perseguido* de Emilio Prados”, *Travaux de l’Institut d’Études Hispaniques et Portugaises de l’Université de Tours* (1979), p. 14.

pletamos consultando los papeles póstumos. Y que las “ausencias” finales de los milagros 3º y 5º suenan demasiado a *Mínima muerte* es obvio para cualquier lector de Prados. En cuanto a las “ausencias” ausentes del libro, tampoco el poeta estaba muy seguro: un ejemplar de *Jardín cerrado* que conserva la caja 6, *folder* 2, no indica que la “ausencia” primera del 2º milagro (“Arriba un ala del cielo”, ed. S. B., p. 29) pertenezca al *Misterio* (como sí se establece en la caja 2, *folder* 5), pero en cambio le añade otra desconocida por S. B.: el poemilla de *Jardín cerrado*, 1ª ed., p. 225: “El olivar se ha dormido... / (Hacia la mar se lo llevan / entre la luna y el río)”. Por otra parte, puesto a reconstruir el primitivo *Misterio del agua*, hubiera sido más razonable que su editor adoptara —o diera en nota— las variantes de los poemas correspondientes a los milagros 3º, 4º y 5º publicados en 1927 (no inéditos como el resto del libro “casi medio siglo”, como dice con notoria exageración). Y, de paso, el lector le hubiera agradecido también que especificase cuáles de las “ausencias” proceden de *Jardín cerrado*, y con qué título figuran en él, ya que no es ajeno a su sentido, incluso en otro contexto. Ello le hubiera permitido corregir la errata de I, 1 (*se* por *es*) y restituir el verso de estribillo que le falta a II, 2. Tampoco aclara que tres de las cinco “ausencias” supuestamente inéditas están en las PC (II, pp. 1086-1087; II, pp. 942-943), una de ellas (“Quién nace del manantial”) con cuatro versos más. No acaba de ser creíble, por tanto, que la versión editada por S. B. sea el *Urtext* del *Misterio*, ni que las “ausencias” a él reintegradas se encuentren en estado primigenio. Veintitantos años, con una guerra y el exilio por medio, son demasiado tiempo para recordar semejantes detalles con precisión (y más en un poeta como Prados, que, según él mismo confiesa, tenía excelente memoria en unas cosas y pésima en otras), y para dejar sin retocar poemas tan sugerentes.

Un poema de *Cuerpo perseguido* comienza y termina con un anacoluta que Ellis se esfuerza por justificar estilísticamente: “Mi cuerpo, por mis ojos, / transparentan mi cuerpo”. Así figura, en efecto, en *Memoria del olvido* (México: Séneca, 1940, p. 77), y en la *Antología*. Que la lectura de las PC (*transparenta*) es errata y no corrección lo prueba el que

no coincide con la versión que le sirve de base (Barcelona: Labor, 1971, p. 89). Es discutible que Prados haya dejado conscientemente la anomalía gramatical (si no se trata de un defecto de puntuación) en un poema anterior a la influencia surrealista; pero hace bien Ellis en señalarlo (p. 62), ya que se trata de una de las relativamente pocas erratas existentes en las primeras PC, compuestas con cuidado inusual, contra lo que dejan entrever las reticencias de Sanchis Banús, quien, en su ed. de *La piedra escrita*, comenta las mínimas variantes de puntuación respecto a la *princeps* atribuyendo los que cree errores a los editores de las PC, y los aciertos al “tipógrafo de Aguilar” (p. 85). Eso es hilar demasiado fino, como también acusarnos de “suprimir” un guión puesto a mano por Prados en el ejemplar personal de S. B. (p. 135). Y ya que ha salido el tema, permítasenos zanjar otro de los recelos manifestados por Sanchis Banús sin mayor fundamento: la fecha de *Mínima muerte*, libro que él sitúa en 1942 en su cuadro cronológico (p. 17). La correcta, dada en las PC, se pudo confirmar por doble vía, gracias a los esfuerzos de Antonio Alatorre en los archivos del Fondo de Cultura Económica de México, y a la carta de Miguel Prados a A. C., de 8 de septiembre de 1968: “Creo que puedo resolverle fácilmente la duda sobre la fecha de publicación de *Mínima muerte*. Emilio me mandaba un ejemplar dedicado de cada libro que publicaba, inmediatamente de su publicación. El que yo poseo tiene en su dedicatoria: 1944”. En efecto, la dedicatoria en el ejemplar del Dr. Prados rezaba así: “Para mi hermano Miguel, firme presencia de mi poesía. Con un abrazo para todos de Emilio. México 1944”. Por alguna extraña razón Prados no fue capaz de retener esa fecha, y así en sus papeles y cartas indica otras anteriores, a veces con interrogantes, o se limita a calcular sus fechas de composición. Es probable que la frase “pronto os daré dos sorpresas, y una de ellas os agraderá mucho”, en carta de 27 de junio de 1944 a su familia exiliada en Chile, se refiera a la edición de ese libro (cf. P. Hernández, p. 365). A su sobrina Carmen Saval aún le pregunta en 1946 si “por fin” lo ha recibido (*ibid.*, p. 367). Para terminar con este asunto, y antes de que algún crítico nos reproche que *Río natural* no coincide del todo en las PC con la *princeps*, acla-

raremos que Prados hizo imprimir en Losada una fe de erratas, luego apenas distribuida, de la cual poseía numerosas copias; esas erratas, naturalmente, las hemos salvado. El carácter comercial de la edición Aguilar no permitía ocuparse de minucias que hubieran requerido excesivas notas al pie.

Ellis publica en apéndice a su estudio (pp. 324-327) los “dos poemas íntimos” de Prados aparecidos en *Hora de España*, XVIII (junio de 1938), por no haberlos encontrado en las PC, según dice en p. 176, nota 31. Podía haberse ahorrado el trabajo con sólo consultar los índices de primeros versos, pues los poemas están en su sitio: el primero en *Jardín cerrado*, donde lo incluyó el poeta (II, p. 245; I, p. 971), y el segundo en *Destino fiel* (I, p. 728; I, p. 638). Lo contrario hubiera sido grave, ya que ambos figuran en nuestra bibliografía. Lo que sucedió con el primero es, sencillamente, que Prados decidió pasar a *Jardín cerrado* poemas de *Mínima muerte*, *El misterio del agua* y *Destino fiel*. Esto se advierte en el lugar oportuno de las primeras PC (I, p. lxi), y se añade que los procedentes de *Mínima muerte* serían los únicos repetidos. La razón es la siguiente: *Destino fiel* no es exactamente un libro, sino algo menos y algo más. Prados, después de obtener el premio nacional de literatura de 1937 (cuyo fallo tuvo lugar en abril de 1938; cf. P. Hernández, p. 47), retiró el original, y siguió escribiendo poemas hasta casi el final de la guerra, y no pocas veces publicándolos, entre ellos los de un pequeño cancionero impreso en 1938. Toda esta producción la conservó agrupada bajo el título referido, aunque, obviamente, lo posterior a 1937 no podía figurar en el libro premiado. Durante su estancia en Barcelona (noviembre 1937-enero 1939), Prados proyectó un libro titulado *Constante amigo*, y compuso un *Diario íntimo*, del que acaso publicara algo antes de arrojarlo al mar, cerca de Banyuls, ya camino del exilio.²⁰ Pero en París, y durante la travesía hasta Nueva York, lo continuó. Alguno de sus poemas pasaron al tercer libro de *Jardín cerrado* (P. Hernández, *op. cit.*, pp. 443, 447-448), y antes es muy posible que incluyera otros en una selección de su obra

²⁰ Sanchis Banús-Prados, *Correspondencia*, ed. cit., p. 205.

titulada *Poesía* que, a juicio del poeta (Hernández, p. 449), llegó a entrar en prensa en el Monasterio de Montserrat, donde, según decía M. Prados, se había impreso el *Cancionero menor* (S. Banús opina que lo publicó Altolaguirre en Montjuich; cf. *Seis lecciones*, p. 76). Quien esto escribe recuerda haber oído que Rodríguez Moñino había visto galeradas, o ejemplares en rama, de *Poesía* en los sótanos del Ministerio de Gobernación, ya en la posguerra. Como quiera que sea, y teniendo en cuenta el carácter de obra abierta, y a la vez no estructurada, de *Destino fiel*, los editores de las PC (no sólo Blanco Aguinaga, como escribe Sanchis Banús en *Seis lecciones*, pp. 75 y 81, haciéndole a A. C. el dudoso favor de exculparlo) mantuvimos el título para toda la poesía de guerra, organizándola con criterio formal (I, romances, II, canciones, III, otros poemas) y, dentro de lo posible, cronológico. Pero esa misma condición de libro semifrustrado (pues solo parte de sus poemas llegaron a ver la luz en su tiempo) aconsejaba no tomar tan en serio una estructura al fin y al cabo ajena al poeta, que supusiera la repetición de poemas integrados en otras obras.

Hablando de *Destino fiel*, interesa precisar también que los argumentos esgrimidos por Sanchis Banús para minusvalorar la poesía de guerra de Prados no son nada convincentes, ya que su importancia objetiva es mucho mayor de la que le atribuía el propio poeta —quien no estaba obligado a verla desde fuera, como lo está la crítica—. En primer lugar, porque al menos el 60 % de los poemas fueron publicados por su autor nada más escribirlos, con lo cual, como dijimos arriba, pierde el control sobre ellos y corresponde juzgarlos a los demás. Y en segundo lugar, porque, como ha demostrado Ellis (pp. 148-176), en Prados la poesía de circunstancias —y las circunstancias son parte nada desdeñable de la historia literaria— “no puede verse al margen de los problemas en el dominio del cuerpo donde han emergido como tema unificador de su obra” (p. 158), en lo que estriba su mayor autenticidad. Acaso para el poeta ese “tragarse la muerte que es su cuerpo” (*ibid.*, p. 168) no es sino la primera fase de su *Mínima muerte*.

Dejando ya las puntualizaciones y los reparos a la crítica de Prados, quisiéramos decir dos palabras sobre una parte de su poesía extra-

ñamente desatendida por los estudiosos: nos referimos a sus canciones —“meras maniobras verbales” para Ellis (p. 200), en las que el poeta “se divierte jugando con las palabras a la manera de los conceptistas del Siglo de Oro”, en opinión de F. Peyrègne (*op. cit.*, p. 75). Desde muy temprano aparecen como si fuesen *scherzi* o *intermezzi* situados entre poemas de mayor enjundia: así ocurre al menos desde *El misterio del agua*, donde reciben el nombre de “ausencias” (y no llaman la atención de Ellis), hasta *Circuncisión del sueño*, donde suelen titularse “transparencias” (y quedan fuera del magistral análisis de Greif). En los libros posteriores Prados está cada vez más afónico. Se trata de canciones, como indica su denominación genérica, no porque sean más cantables que otros poemas (las “transparencias” no deben de serlo en absoluto), sino porque en ellas se alcanza la máxima irracionalidad —es decir, la mayor cercanía con el contenido y la forma de la obra musical. Parafraseando a Mendelssohn, podríamos llamarlas “canciones *con* palabras”, expresión nada tautológica porque en ellas las palabras se usan como notas musicales. Son una hermosa melopea cuyos armónicos están constituidos por las repeticiones y por las connotaciones, y que sin embargo no remiten sino a sí mismas, cuando se las considera ingenua, aisladamente. “En música, el significado es inmanente al significante, el contenido a la forma, hasta el punto de que, hablando con rigor, la música no *tiene* un sentido sino que *es* un sentido: significa, quiero decir, en tanto que sonido”;²¹ “La obra musical, en efecto, no es el signo de una cosa sino que *se significa* ella misma; lo que ella me dice ella lo es, su sentido le es inmanente” (*ibid.*, p. 27). Las canciones de Prados serían, pues, “juegos de palabras”, mas no en el sentido conceptista de la expresión, sino en el mismo que puede ser “juego de olas” el segundo tiempo de *La mer*, de Debussy. Sin forzar el paralelismo, es posible encontrar en ellas un sorprendente despliegue de recursos musicales. He aquí una muestra tomada de *Circuncisión del sueño*, libro en el que Greif descubre “estructura contrapuntística” (p. 331):

²¹ Boris de Schloezer, *Introduction à J. S. Bach* (París: NRF, 1947), p. 24.

—¡Campo! ¡Eh!
 ¡Campo! ¿El trugal
 se te fue?...
 —¡Trigal! ¡Eh!...
 ¡Eh! ¡Trigal!...
 ¿Se te fue el campo?...
 (Pasa Abril...
 y llueve...
 y llueve.)
 —¡Abril! ¡Eh!...
 —¿Mayo has venido?...
 —¡Por tu campo!
 (Mi voz calla.)
 (PC, II, p. 671; II, p. 314).

Un pensamiento de Octavio Paz viene como de molde para este tipo de poemas: “El diálogo es más que un acuerdo: es un acorde” (*op. cit.*, p. 52). Ahí se percibe, además de la armonía, las síncopas y la dinámica variable, esa fingida polifonía que recuerda las fugas para violín solo de Bach o Reger. Un ejemplo de tratamiento contrapuntístico puede verse en “Prófugo al cielo”, de *Río natural*, aunque no sea exactamente una canción: así como Bach incluyó la transcripción musical de su apellido como tercer tema de una triple fuga inacabada, Prados compone la suya sobre tres temas: Blanca, Antonio Ríos y Emilio —su propio nombre: he aquí un par de *stretti*:

Emilio Antonio Ríos
 Blanca desnuda en ríos
 de mi cuerpo en la muerte:
 mi cuerpo perdió el pozo
 de luz; mas brotó al agua
 —sin quebrarme la piel—
 la imagen mía Emilio.

.....

Y Emilio Antonio Ríos
 Blanca de muerte luna,
 Emilio de mi misma
 continuación de Emilio:
 he sido y vuelvo a ser
 libertad acabada.

(PC, II, 587-590; II, p. 230).

En una canción de *Mínima muerte* puede verse una estructura muy similar a la del *passacaglia*, con su *basso ostinato* y leves variaciones en las voces superiores:

Mirando el agua
 la rosa
 y junto a la rosa
 yo,
 mirando el agua.

(La luz era el alba).

Mirando el agua
 la rosa
 y junto a la rosa
 yo,
 mirando el agua.

(El sol era un ascua).

Mirando el agua, etc.

(PC, I, p. 855; I, p. 730).

Otras, como la XVII de *Circuncisión del sueño* (PC, II, p. 675; II, p. 319) se acercan más a la forma rondó; pero la que predomina, con mucho, es la forma variación, de la que hay ejemplos muy tempranos:

Estamos en los nombres:
en el nombre del nombre,
en el agua del nombre,
en los nombres del agua,
en el nombre desnudo,
en los huesos del nombre,
en el agua del nombre,
en los huesos del agua...

Dentro del nombre propio
—¡latigazos!, ¡espadas!—.
En nuestro propio nombre
—¡latigazos!, ¡espadas!—.
En el nombre del Padre
—¡sangre viva en las sienes!—.
En el nombre del Hijo
—¡sangre viva en las sienes!—.
En el nombre del Aire
—¡sangre viva en el aire!...—
En las sienes del nombre
—¡sangre viva en el agua!—.
En las sienes del agua
—¡agua viva en la sangre!—.
En la sangre del agua
—¡agua viva en el agua!—.
En las sienes del alma
—¡alma viva en el agua!—.
En el agua del alma
—¡sangre viva en el alma!...— Etc.

(*Antología*, pp. 65-6).

Algunas de estas canciones, que parecen salidas de la máquina de trovar inventada por el heterónimo de Machado, enlazan ya direc-

tamente con algunos experimentos musicales de nuestros días: con las “19 permutazioni” del compositor suizo Franco Beltrametti, por ejemplo.

Nuestro propósito es únicamente indicar que esos poemas, que suponen por parte de Prados una audacia extraordinaria, no son equiparables a aquellos cuya trama conceptual es detectable con apoyaturas externas. Acaso la poesía española no estuvo nunca tan cerca de convertirse en música, arte al que Prados fue más aficionado de lo que se cree. En unas notas de carácter biográfico, fechadas en noviembre de 1961 (caja 20, *folder* 2), nos cuenta la siguiente anécdota de su niñez:

D. José Barranco Bosch (hermano de D. Ventura, maestro que nos enseñó las primeras letras a Vicente Aleixandre y a mí) era el profesor de piano de mi hermana Inés. A mi hermana (a juzgar por los llantos que le costaba entonces) no creo que la música (el piano precisamente) le entusiasmara... Pero era lo lógico que la niña en una familia burguesa como la nuestra debía aprender el piano y tocar Bach, Beethoven, Chopin, etc., de igual modo que a bordar, a montar a caballo y algún otro deporte (a elegir), junto con algún idioma, aparte del francés, obligatorio. ¡Después, nada! ¡Esperar! [...] D. José Barranco (decían, y aún he oído decir por aquí) era un gran pianista. Daba algún que otro concierto en la “Filarmónica” de Málaga o en casas particulares (en mi casa creo que dio uno). [...] D. José era muy puntual. A veces demasiado. Mi hermana Inés no estaba aún “preparada” (bien vestida) con su traje para la clase. Yo, no esperando la llegada del maestro, allí estaba en el piano, toca y toca... Sabía recoger, al instante, los temas principales o, muchas veces, el desarrollo de la obra completa que mi hermana aprendía... Y así (a mi manera), cada dedo por un lado y sin papel, con mis arreglos, destrozaba a Beethoven, Chopin, Grieg, Bach y a todo músico que se ponía al alcance de mis oídos. ¡Los pobres! ¿Sabrán perdonarme? ¡Sí; lo sé! ¡Los veo sonreír!). Un día D. José Barranco entró inesperadamente en la sala en que estaba el piano (¡y yo!). El resultado fue desastroso. El buen maestro descubrió a un genio. Se comprometió (sin

cobrar ni un céntimo) a darme clase y hacer de mí un gran intérprete. Al día siguiente fui sometido a las primeras torturas. ¡Horrible! Cinco horas de trabajo. Ejercicios de dedos (posición fija). Posturas especiales. ¡Qué sé yo! Pasadas estas “obligaciones” volvía a esconderme y a tocar, a mi modo, lo que me gustaba. No se me consentía... Había órdenes del maestro para ello... y, claro está, un día D. José llamó a mi padre y le dijo: “Tome Vd. a su niño. Aunque me den miles de pesetas por clase no le daré ni una más. ¡No hay nada que hacer!” Y así se acabó el “genio musical”.

Hasta aquí todo parece concordar con las demás faltas de disciplina que impidieron tantas veces a Prados terminar cualesquiera estudios que emprendiese. Lo significativo viene a continuación, cuando Prados, sintiéndose viejo y enfermo, vuelve al presente para, a raíz de una audición de Mozart, poner en relación su actual amor a la música (situada en lugar preferente respecto a las otras artes) con la lejana historia familiar:

Hubiera sido igual: ¿qué iba yo a hacer hoy con mis manos rotas? [Se refiere a un accidente sufrido hacia 1939 que le paralizó dos dedos de la mano izquierda; cf. P. Hernández, p. 363]. ¿Dónde encontraría el piano tan deseado, cuando casi [no] encuentro cómo poder alimentarme? (¡Pobre hermano mío! ¡Él siempre me comprendió! ¡Él me comprende! Y gracias a él vivo y escribo ¿para bien? ¿para mal?) Tengo 62 años; es noviembre del 61. En marzo, si llego, me recibirán mis 63 (la edad a la que murió mi padre) y mi soledad completa desterrada en ellos. Ayer domingo en un aparato de radio chiquito que me han prestado oí el *D. Juan* de Mozart!!! Nadie como yo, tengo la seguridad de ello, se ha llenado, viviéndola plenamente, con toda la belleza de esta obra como ayer yo... Aún hoy me sigue. ¡Nunca amé la vida con más fuerza y alegría! ¡Y sigo y seguiré amándola! No sé por qué motivo me vienen ahora (a las 6 de la mañana del lunes) con tal insistencia estos recuerdos de aquel fracaso mío de la infancia. ¿Tal vez por ello?... ¡La música! ¡La escultura después! ¡La pintura!... ¡Las ciencias naturales!... ¡La filosofía!... ¿Quizás la poesía?... (Todo fue igual camino).

Ahora vamos a volver a los libros. ¡Que Dios me guíe! “¡A ver si quiere Dios que me anime!” (México, 6 de noviembre 1961).²²

No hace falta echar a volar la imaginación para suponer que, de haber nacido en otro país algo menos refractario, Prados hubiera seguido una carrera musical. Así, el autor de *Jardín cerrado* (que en principio iba a llevar el mahleriano título de *Canción de tierra*; cf. C. Blanco Aguinaga, *Lista de los papeles de E. P.*, p. 14) hubiera tenido por patria a la música y no a la poesía. Prados se pasó la vida huyendo, literal y literariamente. En página anterior al colofón de *Memoria del olvido* (México: Séneca, 1940) todavía anunciaba la publicación de un libro de poemas en prosa, de 1927, titulado *Fugas*. Y las mismas “formas de la huida” de *Cuerpo perseguido* no son, en el fondo, sino contrapuntos de su personal *arte de la fuga*, que la muerte dejó, como el de Bach, inacabado.

²² Datos de primera mano acerca de las tempranas aficiones musicales de Prados los ofrece Luis Cuervo y Jaén, amigo del poeta, en su trabajo “Emilio Prados, retrato minucioso e inédito de un hombre excepcional”, en María José Jiménez Tomé (ed.), *Cita sin límites. Homenaje a Emilio Prados en el centenario de su nacimiento (Málaga, 1899-México, 1962)* (Málaga: Universidad, 2001), pp. 133-135. Entre sus favoritos, aparte de los autores de ópera y zarzuela, están Chopin, Debussy y Ravel.

6. LA CONSTRUCCIÓN DEL LIBRO Y DEL POEMA EN EMILIO PRADOS*

*Esclavo del silencio
de Dios, vivo en su tierra
(E. P.)*

De los llamados paratextos destinados a servir de umbral a poemas o poemarios es muy variable la información que se puede obtener. No solo es variable, sino también decreciente a medida que se avanza en los tiempos modernos. *Lyrical Ballads* es todavía un indicador formal. *Prosas profanas* lo es bastante menos. *Prufrock and other Observations* no lo es en absoluto: casi se diría un título disuasorio. En la generación del 98 hay de todo: los títulos de Antonio Machado *Soledades*, *Campos de Castilla*, señalan algo concreto; los de Unamuno *Poesías*, *Rosario de Sonetos Líricos*, *Cancionero* apenas avanzan nada sobre su contenido. Juan Ramón Jiménez ha oscilado entre las denominaciones formales (*Rimas*, *Arias tristes*, *Baladas de Primavera*, *Elegías*, *Sonetos espirituales*, *Diario de un poeta recién casado*, *Canción*) y las intencionadamente poéticas, cuya razón de ser solo se descubre, cuando se descubre, tras la lectura: *Olvidanzas*, *La soledad sonora*, *Laberinto*, *Eternidades*, *Piedra y cielo*. Entre los poetas del 27 hay títulos que podríamos considerar destinados a captar la curiosidad del lector: *Presagios*, *Seguro Azar*, *Fábula y Signo*, de Pedro Salinas, *Las islas invitadas*, de Altolaguirre, *Perfil del aire*, de Cernuda, *El*

* Francisco Chica (ed.), *Emilio Prados. Un hombre, un universo* (Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2000), pp. 167-186.

alba del alhelí o *Cal y canto*, de Alberti, son muestra de ello. Pero otros autores pusieron empeño en designar sus libros con absoluta precisión: *Cántico*, *Clamor*, *Homenaje*, de Guillén, es un ejemplo paradigmático, y lo es asimismo el título general que abarca la obra de Cernuda: *La realidad y el deseo*.¹ Uno de los que no quiso ejercitar el ingenio en semejante tarea fue García Lorca: *Libro de poemas*, *Canciones*, *Romancero gitano*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* o *Poeta en Nueva York* aluden con nitidez a una forma o a un contenido; solo *Diván del Tamarit* resulta más rebuscado. El caso más extremo debe de ser el de Juan José Domenchina, que, obsesionado por su exilio, apenas usó para sus libros sino variaciones nominales de la misma idea: *Destierro*, *Pasión de sombra*, *Exul umbra*, *La sombra desterrada*, *El extrañado*.

Si de los poemarios pasamos a los poemas encontraremos también fluctuaciones: Salinas no titula ninguno de los que forman *Presagios*, *La voz a ti debida* y la mayor parte de *Razón de amor*. El hecho se explica en estos dos últimos libros por la unicidad y continuidad de su contenido erótico. También carecen de títulos la serie “Amor a Silvia” que Guillén incluye en *Homenaje*, o los epigramas frecuentes en sus libros finales. En cambio, en los restantes casi no hay poemas sin título explícito. Lo mismo se puede decir de Gerardo Diego, que pone siempre a sus composiciones título parlante, haciéndolo a veces coincidir con la dedicatoria, como ocurre en las odas de García Lorca, poeta igualmente preocupado por orientar al lector. Alberti en sus primeros libros prefiere numerar los poemas, o anteponerles un topónimo que funciona como tal. El surrealismo representa, en cierto sentido, una liberación; en otro, una cortina de humo. Del título *Sobre los ángeles*, y de los que ostentan muchos de sus poemas (“Los ángeles bélicos”, “El ángel desengañado”, “El ángel mentiroso”, “Los ángeles mohosos”, “El ángel ángel”, etc.) el lector no saca nada en limpio: el paratexto se hace solidario del hermetismo textual. Otro tanto sucede con los poemas de Aleixandre en *Pasión*

¹ Lo que inspiró uno de los poemas menos piadosos de Jorge Guillén: “La realidad y el fracaso” (*Final*, Barcelona: Barral, 1981, pp. 108-109).

de tierra, mientras que *Espadas como labios* ofrece de todo: “Desierto”, por ejemplo, es un título desconcertante, que nada parece tener en común con el poema que encabeza. Otros solo aspiran a destacar un lexema o sintagma del texto. Contrasta esta actitud relajada con la precisión anatómica y toponímica que despliega *En un vasto dominio*, acaso el libro donde Aleixandre más se distancia de la estética surrealista.

La obra de Emilio Prados, desde esta perspectiva, es también aleccionadora. En su primera etapa comienza con títulos vagos: *Tiempo*, *Vuelta*, *País* (que en algún lugar aclara ser parte de un abanico). Significativos son *El misterio del agua* y *Cuerpo perseguido*. Examinemos algo de cerca este último libro, cuyo título sirve también para un poema de *Jardín cerrado* (III, ii, 17). Comenzado sin articulación alguna, acabó dividido en cuatro partes de epígrafe enigmático, a juzgar por la reordenación sufrida en sucesivas versiones. Una de esas partes se llama “Cinco de abril”. ¿Qué aclara al lector esa fecha? Nada. Menos aún si se recuerda que, en la *Antología* de 1954, seis de los once poemas agrupados bajo “Cinco de abril” provienen de otras partes, uno de ellos, “Posesión luminosa”, habla del verano, y otro, titulado precisamente “Cinco de abril”, se sitúa en la primera sección del libro, “Memoria del olvido”. El poeta conocería en algún momento la pertinencia del epígrafe, para él tan obsesionante que el último poema de *Cita sin límites*, compuesto días antes de su muerte, lo lleva como título; pero un texto o un paratexto nunca consta de lo que su autor sabe, sino de lo que acierta a transmitir. En el sintagma “Cinco de abril” lo único que cabe señalar es que los acentos recaen sobre la vocal *í*, como recaen sobre la *e* los que componen el título “Enero, diez”, incluido en “Formas de la huida”. Y cuando el lector sale de esta parte, cuyo término nuclear *huida* pertenece a la misma isotopía del título general, *Cuerpo perseguido*, y entra en la siguiente, denominada “Nuevos vínculos”, se sorprende al encontrar su primer poema, “Remordimiento”, subtítulo “Formas de la huida”. De igual manera el rótulo de la primera parte del libro, “Memoria del olvido”, sirve para designar a todo el volumen que en 1940 reunía *Cuerpo perseguido* y *Memoria de poesía*. El continente está, así, dentro del conte-

nido, las formas que parecían apresadas bajo un epígrafe se escabullen y cobijan bajo otro muy distinto, los poemas cuya afinidad justificaba una denominación global, de pronto transmigran y dan pie a otra que puede ser la contraria.

Pasemos ahora a la segunda época de Prados, marcada por su bifurcación en dos tendencias complementarias: la de lenguaje abstruso, aparentemente cargada de angustia, y la de lenguaje directo, donde la poesía se usa como arma. *Andando, andando por el mundo* puede representar la modalidad abstrusa. En alguna versión consta de 17 poemas, la mayoría de los cuales extrae su título de un verso: un sintagma cualquiera, que en una ocasión no presenta ni gramaticalidad: “Yo estoy no es la adolescencia” es el del núm. 9. El del núm. 12, “Llanto subterráneo”, sirvió en 1936 para acoger la publicación conjunta de este poema y el siguiente. Los títulos, pues, nada añaden a la sustancia de los textos, bien necesitados de esclarecimiento. Algo más explícitos parecen los de *La voz cautiva* y *La tierra que no alienta*, no mucho tampoco. Lo son, en cambio, por completo los de *No podréis*, *Calendario incompleto del pan y el pescado* y *Llanto de octubre*, como era de esperar en poesía social. Aquí el poeta quiere referirse a hechos exteriores, dolorosos e históricos, y no elude datos circunstanciales. La poesía de guerra entra casi siempre en esta segunda tendencia, y por tanto no nos va a detener.

La obra compuesta y publicada por Prados en el exilio supone una radical transformación. El poeta deja atrás los vaivenes, las dudas y los experimentos y se dirige, con convicción creciente —que no excluye eventuales desánimos—, a cifrar un mensaje tan trascendental que llega a decir que por él está vivo². Comienza con *Mínima muerte*, título moti-

² “Y llevo un mundo a mi lado / igual que un traje vacío, / y otro mundo en mí guardado / que es por el mundo que vivo”, poema de 1940 (*Poesías completas*, ed. de C. Blanco Aguinaga y A. Carreira, México: Aguilar, 1975-1976, I, p. 802, y II, p. 146; Madrid: Visor, 1999, I, pp. 667 y 881. En lo sucesivo daremos la paginación de ambas ediciones). Más conocida es la formulación de una de sus “penumbras”: “Yo lo que quiero decir / aún no sé; pero adivino / que ha de ser tan necesario / que siento que si estoy vivo / es tan solo por pensarlo” (PC, I, p. 781; II, p. 601).

vado, al parecer, por la falsa noticia de la muerte de Vicente Aleixandre, a quien el libro se dedica. Este lleva un pórtico de título y contenido claros: “Tres tiempos de soledad”, poema en tres partes unidas por la anadiplosis, incorporado, con escasas variantes, al segundo libro de *Jardín cerrado*, lo que ya plantea un problema no desdeñable, dada la supuesta organicidad de los poemarios pradianos. La segunda parte de *Mínima muerte* se rotula también “Mínima muerte”, con el subtítulo “Trinidad de la rosa”, epígrafe que encabeza asimismo un grupo de poemas y canciones, a su vez subtítulo “Fiel del poema”. La rosa es el símbolo dominante en este libro, lo que subrayan los títulos de sus poemas: “La rosa y el hombre”, “La rosa desdeñada”, “Rosa de la muerte”, “La rosa perseguida”, “La rosa pensamiento”, “Meditación de la rosa”, “Rosa interior”, “Tiempo de la rosa”, “La rosa terrenal”, etc. Hay hasta “La rosa narciso”.³ Y poemas rotulados “Juegos con la flor”, que al fin resulta ser la rosa. Un conjunto de canciones lleva el epígrafe “Meditación primera”, pero luego no existe meditación segunda, sino otra sección titulada “Memoria sin presencias” cuyo subtítulo es “Meditaciones”. Como se va viendo, la lógica con que nos movemos habitualmente no es de gran ayuda en este laberinto de espejos en que el poeta nos introduce, facilitándonos una rosa como hilo de Ariadna, hilo inasible por faltarle el pequeño detalle de su significado.

Prados usa este procedimiento hasta el final. En *La piedra escrita* (1961), libro y título crípticos a más no poder, y donde la mitad de los poemas carecen de título, se encuentran varios que hablan de un *él* enigmático, pues que se ve reducido a la categoría de pronombre:

¿Sale?: despacio —no volverá, nunca
se vuelve— sale a él. Se va adentrando,

³ Sin duda alude a estos juegos Domenchina al dedicar a Prados un ejemplar de su *Tercera elegía jubilar* (México: Atlante, 1944): “A Emilio Prados, poeta con, en, pos, sobre, tras, de, etc. la rosa. J. J. D., 2-6-944” (ap. Francisco Chica, *El poeta lector. La biblioteca de Emilio Prados*, Fife, Reino Unido: La Sirena, 1999, p. 194).

por fuera, en él.

Llamaron. Llegó a él
—vino de dentro de él desde su origen—,
pues de lejos —externo a él— llegaron
a él: llamaron.

A él —juntos—, a él salieron.
¡No volverá! Aunque se vuelve, él no.
—Y ¿en dónde?...

—Ay, tierra, tierra, la puerta
aún tiene sombra suya en ti: ¡a él sale!

(PC, II, p. 721; II, p. 344).

Así, con un *él* explícito opuesto a un *ellos* implícito, se construye el poema VII. El mismo término gramatical protagoniza el VIII y el XIII de esa primera parte, y reaparece en el XXIX de *Signos del ser*, sin que haya el menor indicio de lo que representa; este libro prescinde de titular partes y poemas.⁴

Volviendo a *Mínima muerte*, si uno se empeña en atribuir un sentido al símbolo de la rosa, pronto se ve obligado a desistir. No es difícil asimilarla al poeta, por ejemplo, recordando que este libro ve la luz en 1944, cuando el trauma del exilio está aún reciente: versos como “Se lamentaba la rosa: / —¡Tierra para mi rosál!”, admitirían entonces esa interpretación (PC, I, p. 863; I, p. 738). Pero poco antes hay una canción inversa, de estribillo cambiante y estrofa fija: “Mirando el agua / la rosa / y junto a la rosa / yo, / mirando el agua” (PC, I, p. 855; I, p. 730), donde el símbolo, escindido del sujeto, o es hermético, o se hace variable. “Por salvar la rosa / me he salvado yo: / No hay rosa de ayer / ni hoy, /

⁴ No parece título el epígrafe “El desvelado”, núm. 7 del segundo libro, sino más bien una acotación, y no figura en el índice. Lo mismo sucede con las frases “Como esos pájaros...”, núm. 14, y “Los libros (Interior)”, núm. 32, del mismo, y “Alvarado”, núm. 17 del tercero. Sin embargo, tres de los 101 poemas llevaban como título “Voz natural” cuando salieron en revista dos años antes.

sino la rosa de Dios”, dice el poema anterior (PC, I, p. 854; I, p. 729). ¿Será, pues, la poesía? Algunos fragmentos podrían apoyarlo: “Hoy es mi rosa camino / donde sin pasión me muevo, / pero en su claustro renuevo / las hojas de mi destino” (PC, I, p. 839; I, p. 713). Otros lo cuestionan: “A la rosa vine a ver: / mas ¿cómo podré? / A la rosa miro, / pero ya se ha ido. / A la rosa nunca veré. / ¿Cómo la recordaré?” (PC, I, p. 824; I, p. 699). Un poema precedido de tres niveles titulares nos mete de lleno en el laberinto:

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...
Pero... el alma es agua de luz
y la luz es la vida del alba...
Pero el alba es vida del alma
y la vida es alba de luz...

(PC, I, p. 858; I, p. 733).

Poema que, tras otra serie de variaciones, termina con este verso apocalíptico: “¡Una rosa florece en la Nada!” —una Nada escrita con

mayúscula. Y si quedara alguna esperanza de desvelar el misterio, la acaba de eliminar el penúltimo poema del libro, titulado “Canción perdida”, donde la rosa se eleva a elemento cosmológico:

Dijo el Tiempo:
—Yo estoy, siendo.

El Espacio:
—Siendo, estoy.

Y la rosa:
—¿Estoy viviendo
o es que para vivir
voy?...

Bostezó la Eternidad:
—¡Cuándo acabará este Hoy!

(PC, I, p. 871; I, p. 745).

Mínima muerte es, así, el primer libro de Emilio Prados que nos fascina sin saber de qué habla, si es que habla de algo distinto de su propia ebriedad verbal. Si esto pareciera muy audaz, recuérdese el poema que pasa del *agua* al *alma* y del *alma* al *alba*. Allí se combinan paronomasias nada fortuitas con los vocablos *luz* y *vida*, que alternadamente hacen de sujeto, predicado o complemento nominal, es decir, que se sitúan en los polos opuestos del enunciado.

En *Jardín cerrado*, que pueblan árboles, flores y plantas aromáticas, no faltan paronomasias similares: “Olivo, oliva olivar: / mi olvido olvida olvidar...”, canta en “Vega del sueño” (PC, II, p. 36; I, p. 774). Otra se encuentra al final del célebre “Rincón de la sangre”: “Y ahora que del sueño vivo / ¡cómo huele, / tan chico, el almoraduj! / ¡Cómo duele!... / Tan chico” (PC, II, p. 59; I, p. 795). *Olivo* y *olvido*, *huele* y *duele* son un caso amplio de *les torts de la rime*, que en muchos poemas de Prados

se hace generatriz: el léxico de *Jardín cerrado* es curiosamente restringido, pero lo es mucho más el de las palabras finales de verso: *eterno, cielo, suelo, tiempo, viento, cuerpo, sueño, lucero, silencio, romero* repiten su asonancia una y otra vez y, lo que es más inquietante, llegan a hacerse intercambiables. He aquí un ejemplo que las usa para construir una canción:

¡Mínima voz
el amor en lo eterno,
mínima voz!

—¿Mínima voz
la lluvia sobre el cielo?

—¿Mínima voz
la lluvia bajo el suelo?

—¿Mínima voz
el árbol sobre el tiempo?

—¿Mínima voz
lo eterno en el silencio?...

¡Mínima voz
el amor en lo eterno,
mínima voz!

(PC, II, p. 132; I, p. 867).

Tales términos retroceden, así, al nivel de figuras en el sentido de Hjelmslev, se hacen protosignos lingüísticos, como si su materia fonemática fuera más decisiva que el concepto al que se asocian. Eso explica, a nuestro juicio, por qué las frases de Prados conservan su funcionalidad gramatical, base de una apariencia lógica que sin embargo se quiebra porque sus palabras clave, lejos de ser plenas, son como cáscaras vacías. Los manuscritos del poeta corroboran esta vacilación entre vocablos de fonética cercana, justamente porque al relajarse su contenido eidético se han hecho conmutables.

Que sepamos, aún no se ha hecho un estudio de *Dormido en la yerba*,⁵ selección de *Jardín cerrado* que, por voluntad o aquiescencia del poeta, es lo primero suyo que ve la luz en España tras la guerra civil.⁶

⁵ Málaga: El Arroyo de los Ángeles, núm. 5, 1953, 144 páginas, con cuatro viñetas de Leopoldo Salas y Guirior. Del libro, cuidado por Bernabé Fernández Canivell, se tiraron 200 ejemplares (10 de ellos destinados al autor) en papel Ingres, numerados a mano e impresos en caracteres Ibarra a dos tintas (más otra para las viñetas) en la Imprenta Dardo (antes "Sur") "por el maestro Antonio Gutiérrez". Va precedido del poema de José Luis Cano "Recuerdo de un poeta (E. P., Málaga, 1925)" (pp. 11-14), impreso en rojo, y presenta dos novedades por parte de Prados: un lema inicial del Rey Mu'tamid de Sevilla, tomado de los *Poemas arabigoandaluces* de García Gómez ("Cadena mía, si ya sabes que me he entregado a ti, ¿por qué entonces no te enterneces ni apiadas?", p. 15), y una Dedicatoria final ("A José Luis Cano en el jardín de mi sangre", p. 137). El colofón informa de la ayuda prestada por el Ayuntamiento y "el Excmo. Sr. don Manuel García del Olmo", a la sazón gobernador civil de la provincia. Así pues, a solo catorce años de la guerra, el dinero oficial patrocinaba, en edición de lujo, la obra de un poeta cuya militancia izquierdista era notoria. El detalle parece no haberlo advertido Prados, a juzgar por su acuse de recibo: "Al leer el libro *vuestro* veo que lo único que *no* me ha gustado en él ¡son mis poemas! Pero ¡qué le vamos a hacer ya!" (carta de 4 de diciembre de 1953 a Bernabé Fernández Canivell, *ap.* María José Jiménez Tomé, "Emilio Prados a la luz de la correspondencia con Bernabé Fernández-Canivell. Desde mi cuartito", Francisco Chica, ed., *Emilio Prados. Un hombre, un universo*, Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2000, p. 126).

⁶ Poemas de Prados figuran en varias antologías de posguerra anteriores a *El dormido en la yerba*: las de César González Ruano y Federico Carlos Sainz de Robles (1946), Fernando Gutiérrez (1948), José Luis Cano y Enrique Moreno Báez (1952). Sus primeras entregas a revistas españolas son de 1954, aunque cuatro poemas de *Jardín cerrado* aparecieron en *Raíz*, núm. 4 (1949), revista que dirigía Juan Guerrero Zamora en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Pero ya en mayo de 1948 Prados escribe a José Luis Cano lo siguiente: "Me gustaría, si es posible, que me publicaseis una selección de él [de *Jardín cerrado*], hecha por ti y por Aleixandre, en Adonáis o en donde creáis más oportuno... De título me gustaría llamarle *Nostalgias*" (*Cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda, Emilio Prados*, edición de José Luis Cano, Madrid: Versal, 1992, pp. 164-165). Meses después cambia de idea: "Quisiera llamarle *Canción sin Tierra*, y debajo tal vez: *Antología 1939...*" (*ibid.*, p. 166); y en mayo de 1949: "Lo que me dices del libro me parece bien. Publícalo en *Ínsula* con el título de *Poesía*. Recoge desde *Cuerpo perseguido* (Ya habrás visto que lo que a este libro añadido en *Memoria del olvido* va incluido en *Jardín cerrado*)" (*ibid.*, p. 167). En febrero de 1953, hablando de *Río natural*, escribe al mismo amigo: "Dime si podrás distribuirlo tú en *Ínsula*; porque a lo menos eso me hace ilusión" (*ibid.*, p. 179).

Digamos de entrada que omite los poemas más “reflexivos” —valga la expresión—, como “Tres tiempos de soledad” y el último del libro, “El cuerpo en el alba”. No mantiene, por tanto, esa alternancia entre canción y discurso que sirve para vertebrar un amplio conjunto de poemas, varios de ellos agrupados bajo epígrafe común, sino que reúne los de naturaleza más lírica, como había hecho Juan Ramón Jiménez en su hermosa antología *Canción*, impresa en 1936, de la que luego hablaremos. Prados hace una selección decreciente de los cuatro libros de *Jardín cerrado*, de forma que el mejor representado no es, como podía esperarse, el segundo, “El dormido en la yerba”, sino el primero, “Jardín perdido”. En efecto, de este pasan 42 de los 60 poemas; del segundo, 28 de 45; del tercero, 25 de 86; y del cuarto, 20 de 35. El total arroja 115 poemas de los 226 originales, si se cuentan aquellos que están subagrupados bajo títulos generales, y que en *Dormido en la yerba* se disgregan unas veces, otras, no, por lo que su numeración alcanza hasta el 95. Pero hay otros fenómenos curiosos: poemas que formaban una secuencia en la edición total, ahora se alteran insertando otros en medio, suprimiendo alguno, o invirtiendo el orden en que estaban. Eso llama la atención sobre todo en las secuencias que aparecen completas: por ejemplo “Invierno en el jardín”, del libro segundo, consta de tres poemas en la versión original. Pues bien: los tres aparecen en *Dormido en la yerba*, pero con los números 46, 48 y 54, y con algo que no llevaban: un título independiente, el primero de los cuales contradice algo al general suprimido: “Otoño frío”, “Alma de la luz” y “Esperanza”. Secciones íntegras del tercer libro han sido excluidas: la tercera, “Constante amigo”, y la cuarta, “Ángel de la noche”, y está muy poco representada la segunda, “Otro amor”, donde, por cierto, el título “La voz en el jardín”, no genérico, sirve para cinco poemas. Tampoco extrae nada de la segunda sección del primer libro, “Las alamedas”. En este hay, además, un poema titulado “Jardín cerrado”, como el total del volumen, que la selección conserva, y la sección tercera del cuarto libro, titulada “El germen que se cumple”, encierra un grupo de siete poemas, el tercero de los cuales, a su vez subdividido en siete microtextos, se titula asimismo

“El germen que se cumple”; los siete pasan, en su orden, a *Dormido en la yerba*. Lo que no se sabe es si aquellos poemas cuyo título coincide con el de otros, o con el de secciones más amplias o del volumen completo, están, por decirlo así, más predestinados que los restantes a expresar la materia anunciada en el epígrafe. Razones para dudarlo no faltan, como se ve con los títulos generales alusivos a la nostalgia. Dentro del primer libro de *Jardín cerrado*, la primera sección, que es la más copiosa, comprende 33 poemas bajo el título “Nostalgias y sueños”. El cuarto de ellos, subdividido en siete, se subtitula “Primeras nostalgias del jardín perdido”, y es evidente que no son las primeras, sino que ya hay tres antes. Pues bien: esas siete sedicentes “primeras nostalgias” se mantienen, pero dispersas con la siguiente numeración: 4, 5, 6, 33, 34, 9-10 y 27. El número 6, subtitulado “Nostalgias de mar y tierra” en la edición príncipe, se desdobra en dos, que acogen como título sus lemas originarios mientras pierden el genérico de “nostalgias”. Otro tanto ocurre con dos de las “Tres nostalgias sin tiempo” (núm. XV de JC, I) y con seis de las siete “Últimas nostalgias del jardín perdido” (núm. XVII de JC, I). La misma suerte corren las “Nostalgias del agua y el sueño” del tercer libro, dos de las cuales se conservan, desprovistas del título global. En cambio, las “Nostalgias del campo abierto” (núm. XXXIII de JC, I) así se siguen rotulando en *Dormido en la yerba*, y son, a nuestro juicio, el único caso donde la palabra no fue eliminada. En resumen, entre 1946 y 1953 el poeta no solo ha redistribuido buena parte de la materia poética de *Jardín cerrado*, rompiendo a veces los nexos que parecían darle cohesión, sino que ha decidido que la mayor parte de aquellas “Nostalgias y sueños”, veintitrés de las cuales se subtitulaban “nostalgias” de esto o de lo otro, ya no tienen que ver con tal sentimiento. *Dormido en la yerba*, que se abre con el mismo poema “Árboles” inicial de *Jardín cerrado*, concluye con otro, también titulado “Árboles”, extraído de la segunda sección del cuarto libro, que, curiosamente, lleva como epígrafe colectivo “Umbrales vencidos”. A qué nuevo espacio pudieran dar paso tales umbrales no lo sabemos, pero sí que uno de ellos se convierte, de pronto, en tope final.

El título siguiente, *Río natural*, sugerido al parecer por Ernestina de Champourcin, es, además de pleonástico, extraño, ya que en el libro se habla más del mar, de sus chinitas y caracolas, y de otros mares irreales cuyas ondas pueden hasta naufragar. Su razón de ser podría encontrarse en ciertos versos del romance “Corazón de mi historia” (I, 2):

Medio río, media fuente,
 medio mar, que al libertarse,
 deja por mí medio cuerpo
 roto y en amor constante.
 Medio cuerpo del que brota
 otra mitad de mi sangre,
 mitad que dentro de mí
 pulsa la flor que me abre
 y da con su fruto voz
 al tiempo que ha de cantarle.

(PC, II, p. 432; II, p. 81).

Poema que, por cierto, se cierra con un expresivo oxímoron: “¡Carcelero vive en mí / que a Dios sabrá libertarme!” *Río natural* es un libro que progresa desde un comienzo muy balbuciente a un clímax formidable de plena madurez. No hay aquí los rellenos que hacen decaer, por ejemplo, el tercer libro de *Jardín cerrado*, ni las abstracciones que vuelven irrespirables amplios sectores de *La piedra escrita*. La experiencia decisiva se narra, en el momento justo, con total perspicuidad:

Dudando de mí, la luz
 vino a clavarse en mi pecho.
 Entró en mí. Luego cerró
 mi piel, por temor al cielo.
 “¡Soy tu luz!”, gritaba en mí
 la luz convertida en sueño.
 —¿Luz de quién?... le pregunté.

Y la luz guardó silencio...
 Escuché el rumor de un llanto
 no sé si por fuera o dentro
 de mi cuerpo.

¡Abrí los ojos
 y me desnudé por ellos!...
 ¡Amanecía!

 Mi voz
 ya era luz, sin yo saberlo.

(PC, II, p. 459; II, p. 105).

Aquí la luz es el símbolo puro: intraducible e insustituible. El poeta se ve como un iluminado, de su boca sale luz, una luz que viene de fuera, sin aclarar su procedencia, y luego se convierte en sueño. Prados nunca estuvo más cerca de los místicos que en este romance. Porque la poesía de Prados es en mayor medida que la de sus contemporáneos metapoética, vuelve constantemente sobre sí misma, ya que el poeta se siente medium, contempla asombrado fenómenos que lo rebasan, que no controla. Y la luz se sigue cuajando en atisbos cada vez más certeros e irracionales. “Mar como el mar” habla de un mar que no es el mar, que pisa dentro del cuerpo, confundido con la sangre. Pero el poeta no se conforma, todavía necesita ir más allá en su intuición:

Callo y callo. ¡Espero, espero!
 Y la luz entra en mi cuerpo.

¿Espero?...
 Sí; nadie ha visto
 que soy de la luz cautivo.

¡Cautivo de alas y espumas
 que llevo en mi lengua juntas!

Pero ¿quién grita en el agua?
Es mi luz que se derrama.

(PC, II, p. 469; II, p. 115).

Así canta en el poema titulado “Cruz del mar”, donde el motivo de la luz y el del mar forman un *stretto*, en el sentido musical del término. Pero si alguien cree que en ese mar se puede reconocer el cantado por Prados antes de la guerra se llevará una sorpresa:

Me llama el mar y al mar entro.
Soy el mar: del mar me alejo.

Ni el mar soy ni el mar he sido
y el mar nace de mí mismo.

¿En el mar que nazco espera
el mar que del mar me aleja?

.....

¡La muerte, la muerte: el mar!
Y empiezo a vivir del mar.

¿Por qué canto al mar?

(La espuma

su palabra en mí desnuda).

¿Y la luz?...

(La luz y el mar

son y he sido, por cantar).

.....

¿No podré morir?...

(Y entrego

mar, luz y canción al cielo).

(PC, II, pp. 470-471; II, p. 116).

Por si quedaran dudas, luego el poeta afirma: “¡Nunca he conocido el mar!” (PC, II, p. 472; II, p. 118), y en otro poema: “¡Canto al mar junto al mar que al mar me lleva!” (PC, II, p. 528; II, p. 172). De nuevo las palabras nos engañan, porque sus referentes no son los esperables, sobre todo cuanto más lo parecen: “Y por eso me hago luz: / para encontrarte aquel tiempo / oculto, en que fui tu amante, / caracol lejos del mar / infinito en sangre y nácar”, reconoce en el poema “Soledades” (PC, II, p. 410; II, p. 60). Hay, por tanto, altibajos en la denotación, evocaciones de elementos que, transmutados por el tiempo, conservan algo de su aroma semántico originario.⁷ Los títulos místéricos se suceden: “Jardín del eco”, “Mayo es abril”, “Pasión de luz”, “Memoria de un alba”, “Cuerpos de un nombre”, donde asoman el mastranzo, la aulaga, el culantro, la gayomba y la retama en continua metamorfosis; siguen “Rumor de espejos”, “Abril de Dios” —que es un poema panteísta—, “Nombres del mar”, “Niño de luz”, un largo proceso de cifra que culmina en la segunda parte del libro, *Río natural*, que da título al volumen lo mismo que hacía la segunda parte de *Mínima muerte*. Si la estructura de este poemario era, como la sonata op. 111 de Beethoven, un movimiento riguroso (los “Tres tiempos de soledad”) seguido de variaciones (sobre el motivo de la rosa), ahora la forma se asemeja a la de Variaciones (las cuatro partes del primer libro) y Fuga (una grandiosa fuga, rotulada como *Río natural*, en siete secciones). Veamos esto con algún detalle, porque este libro de Prados es acaso, con *Circuncisión del sueño*, el que mejor responde a las estrictas leyes de la composición musical.

En un trabajo anterior hemos censurado la tendencia de algunos críticos a dejarse arrastrar por la vorágine visionaria del lenguaje pradiano, remedándolo o parafraseándolo más o menos hábilmente al tratar de dilucidarlo. Seguimos creyendo que no tiene sentido competir con el poeta en su propio terreno, ni tampoco fingir que se comprende

⁷ Compárese, por ejemplo, no con los poemas primerizos de aspecto lúdico, sino con el mucho más elaborado por la nostalgia que constituye el segundo de los “Tres cantos en el destierro”, compuestos a orillas del mismo mar, en Valencia, durante la guerra civil (PC, I, pp. 672-674; I, p. 620).

lo que aquel no quiso hacer comprensible. La otra tendencia, que consiste en puntualizar circunstancias, airear borradores y relatar anécdotas es plaga universal de cierto tipo de crítica, que llena así el vacío falta de cosa mejor. António José Saraiva denunció la inanidad del fraude en términos inequívocos:

La historia de la literatura, amigo lector, está llena de pseudo-problemas con que los profesionales procuran justificar la profesión. Es vicio que sufren muy frecuentemente los profesionales de todas las cosas, y no habría en ello nada malo si a causa de tales problemillas periféricos o fantásticos no se olvidaran los problemas reales. Así, acontece que en cierto autor y en cierta obra se encuentra todo estudiado o debatido —excepto el propio autor y la propia obra.⁸

Nuestro interés, que data de hace muchos años, por la obra de Prados no se centra en su vida, ni en su familia, ni en sus cartas, ni siquiera en los datos marginales que de todo ello se pueda obtener, sino en los

⁸ A. J. Saraiva, “Os *Lusiadas* e o ideal renascentista da epopeia”, *Para a História da Cultura em Portugal*, I (Lisboa: Bertrand, 1978), p. 82 (trad. nuestra). Cernuda, en uno de sus ensayos, se alzó contra quienes pretenden esclarecer la poesía encauzándola en discurso racional: “Ya Coleridge escribió sobre esa dificultad u oscuridad, que muchos pretenden hallar a veces en la poesía, unas palabras famosas que citamos ahora, para escudarnos tras de su autoridad frente al afán de muchos españoles de *entender* la poesía y reducir a lenguaje pedestre su misterio, que es parte integrante, a veces, del efecto poético: *La poesía gusta más cuando solo se la comprende en general y no perfectamente*. Digamos aquí, taxativamente, que la poesía y su emoción no se dirigen al entendimiento ni hablan para él, ni siquiera para la razón. Intuir lo poético, y contagiarse de él, son operaciones que poco o nada tienen que ver con *entender*. Hay que acabar de una vez con la vulgaridad a lo Menéndez y Pelayo, que quiere *entender* la poesía. De ahí se llega a la blasfemia de poner en lengua pedestre lo que es cifra inefable en el misterio poético” (“Gérard de Nerval”, *Poesía y literatura*, II, Barcelona: Seix & Barral, 1964, p. 131). Ante ejemplos extremos como la poesía de Emilio Prados deberíamos ponernos de acuerdo, quienes nos dedicamos a la crítica, acerca de si se puede o no entender y por tanto explicar, para demostrárselo al lector, en caso afirmativo, o, en caso negativo, decirle sin ambages qué puede esperar de nuestra actividad.

poemas que la constituyen según el autor los entregó a sus lectores, casi como si fuesen anónimos, en su modo de funcionar para producir una emoción estética. Y cuando hablamos de su relación con la música no estamos usando ni menos forzando un símil, sino tratando de buscar el camino por el que se justifica el carácter fronterizo de un arte verbal que, a fuerza de precisión, está ya a punto de dejar de serlo para hacerse *ars sonora*. Sin negar la relación genética de cualquier obra respecto de la cotidianidad, lo que postulamos es considerar esta poesía como un orbe autónomo, autorreferente, cuyo sentido remite a la forma, exactamente igual que sucede en la música. “Era poeta, y por ello aborrecía la imprecisión”, dijo Rilke, de quien luego hablaremos, quizá el pariente más cercano de Prados en el simbolismo.⁹ Prados no es muy preciso cuando intenta aclarar sus experiencias en sus cartas. Aparte de que su memoria era irregular, escribía mal en prosa, y apenas la usó en su creación, porque en ella se sentía incómodo; para él lo natural es cantar.¹⁰ Nuestro concepto de *precisión* debe haberle sido bastante ajeno, tanto en prosa como en verso. Y el lenguaje poético es muy distinto de aquel a partir del cual tendemos a definir la precisión y su contrario. De hecho, Prados en sus poemas es tan preciso como pueda serlo M. C. Escher en ciertos dibujos que parecen seguir nuestras leyes de la perspectiva y sin embargo las falsean. Prados parece hablar de este mundo y habla de otro. Parece usar la lengua común, y usa un idio-

⁹ “Er war ein Dichter und haßte das Ungefähre” (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*). Alude a una anécdota ocurrida en la agonía del poeta Félix Arvers. Sobre la importancia de la exactitud para Rilke, cf. Otto F. Bollnow, *Rilke*, trad. de Jaime Ferreiro Alemparte (Madrid: Taurus, 1963), pp. 180-184.

¹⁰ He aquí un fragmento de *Jardín cerrado* que deja bien clara la diferencia entre decir y cantar: “Si he de morir: mis labios, / vencidos de misterio, / ya nada buscan: cantan, / pues no ha de ser mi olvido / la tierra ni el silencio” (PC, II, pp. 99-100; I, p. 835). En cuanto a la prosa, basta hojear las “Declaraciones estéticas” exhumadas por P. Hernández entre los papeles de Prados para percibir sus penosos intentos de reducir a exposición teórica, ilustrada con dibujos más bien pueriles, lo que la intuición poética dice magistralmente (Emilio Prados, *Textos surrealistas*, Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 1990, pp. 163-191).

lecto con reglas propias. Sus palabras, que son las del diccionario, aligeran la carga racional hasta casi extinguirla en ciertos contextos; y por ello las frases, construidas según las reglas sintácticas habituales, pero con aquellas palabras semivacías o demasiado llenas, adquieren en el poema una tonalidad inusitada. Dicho con un término actual, lo enteramente anómalo de esta poesía es la Pragmática. Su precisión no consiste, pues, en ajustarse a un referente, sino en generar y mantener una coherencia estructural, que se puede detectar al nivel del poema o del libro mediante el análisis. Veamos un ejemplo oportuno, ya que se trata de un poemilla de *Río natural*:

Colina del sueño

	Alamillo, el álamo	[Tema]
	que planté ya es árbol.	
	Amigo: mi mano	[1ª var.]
	ya es árbol.	
5	¡Álamo, alamillo!	[Estr.]
	Alamillo: el árbol	[2ª var.]
	álamo, es mi amigo.	
	¡Álamo!	[Estr.]
	Álamo, mi mano	[3ª var.]
10	que planté, es mi amigo.	
	¡Alamillo!	[Estr.]
	Mi mano, alamillo,	[4ª var.]
	álamo, ya es árbol.	
	¡Mi amigo!	[Estr.]
15	Alamillo hermano:	[5ª var.
	sobre la colina	<i>Recop. del</i>
	del sueño, soñamos.	<i>título</i>]
	¡Álamos!	[Estr.]

	Amigo, mi hermano:	[6 ^a var.]
20	viento en la colina...	
	(¿Se mueven los árboles?)	[Semicadencia]
	¡Álamo, alamillo:	[7 ^a var.
	mi mano es el aire!	Coda]
	(PC, II, p. 399; II, p. 51).	

El procedimiento con que este poema está compuesto es muy similar al paralelismo de las cantigas de amigo, lo que viene subrayado por la presencia de esa palabra misma. Pero además es obvio que adopta el esquema musical del tema y variaciones, dentro de un libro de tema expreso en el título, cuyas variaciones son sus poemas, y cuyo *finale* es toda la 2^a parte. Comienza con la exposición de un tema de apariencia racional muy sencillo: “Alamillo, el álamo / que planté ya es árbol”. Un sujeto, seguido de una oración aseverativa, que va a sufrir ocho variaciones, seis de ellas con verbo copulativo y atributo. Y en las variaciones, se intercambian tres motivos derivados de la acción descrita en el tema. Var. 1^a: “Amigo: mi mano / ya es árbol”. Ahí está la fusión de lo racional con lo visionario: el amigo escucha la confidencia que revela la naturaleza arbórea de la mano. ¿Qué representa, semánticamente, el estribillo? ¿Expansión del término *árbol*, v. 4? En seguida veremos que no. Var. 2^a: “Alamillo: el árbol / álamo, es mi amigo”. El amigo antes invocado es atributo, que se aplica al mismo álamo invocado ahora, con lo cual el álamo se desdobra en dos, el que escucha, y aquel de quien se dice algo. Var. 3^a: “Álamo, mi mano / que planté, es mi amigo”. Aquí la sintaxis comienza a padecer. Por un lado “mi mano / que planté” es una imagen visionaria. Por otro, en “mi mano... es mi amigo” llama la atención la discordancia genérica, la violencia gramatical buscada: el masculino se justifica por lo ocurrido en la var. 1^a, donde la mano era árbol. Var. 4^a: “Mi mano, alamillo, / álamo, ya es árbol”. Es la inversión de la var. 1^a; allí se invocaba al amigo, y el álamo hacía de estribillo, mientras que ahora es al revés. El sentido de la frase permanece idéntico; solo cambia, por así decirlo,

el marco. Var. 5ª: “Alamillo hermano: / sobre la colina / del sueño, soñamos”. En esta var. se recoge la sustancia semántica que proporciona el título. El plural *soñamos* parece incluir al locutor del poema y al álamo. Y el motivo *amigo* es a su vez objeto de variación: *hermano*, preparando su identificación en la var. 6ª: “Amigo, mi hermano: / viento en la colina...”. En el esquema hemos rotulado de semicadencia la pregunta del v. 21, que exigiría modular a la dominante, la cual a su vez conduce a la conclusión, con el retorno a la tónica, var. 7ª, donde el motivo *viento* se varía aquí en *aire*, identificándose al motivo central de la mano-álamo, y en forma de epifonema, como un *eureka* al que se ha llegado por salto intuitivo. Obsérvese también cómo las asonancias de los 14 primeros versos son solo dos, las correspondientes a *álamo* y *amigo*, mientras que en v. 16 se introduce la de *colina*, y en el v. 21 la de *árboles* / *aire*, sin abandonar las anteriores. No nos corresponde ahora averiguar si esta colina del sueño supone o no reminiscencia de la Colina de los Chopos, en la que Prados fue residente. Tampoco, si la posible fecha del poema tiene que ver con la boda de su ahijado Francisco Sala —que sería entonces el alamillo, ya convertido en árbol—, a quien se dedica la 2ª parte del libro: no es fácil que tales alusiones anecdóticas fuesen perceptibles para el lector, es decir, poéticamente operativas. Lo interesante es ver cómo el poeta somete las pocas palabras de que se vale, y las frases, breves y nada complejas, que ellas componen, a un procedimiento propio de un arte musical, por esos años muy practicado en la dodecafonía, pero que en la edad media era también poético, cuando música y poesía aún no estaban disociadas. Y, mediante el juego de ecuaciones y variaciones, fuerza la sintaxis y la semántica para que al fin álamo, mano que lo planta y aire que lo mueve acaben siendo uno y lo mismo, y bajo una u otra forma puedan actuar también como interlocutor amigo, capaz de entender la confianza de sus propias identidades. El álamo es así motivo principal, del que dependen otros secundarios: mano, viento, sueño, amigo. Unos y otros van a aflorar, orgánicamente, en el resto del poemario, hasta confluir, muy transfigurados, en el contrapunto final, que es la segunda parte del libro, el *Río natural* propiamente dicho, donde el motivo *mano*

recurre diez veces. Los términos que los designan parecen palabras normales, pero son algo más: archisememas, que encierran una insólita capacidad de asociación y metamorfosis.

Prados en *Jardín cerrado* utiliza el árbol como símbolo, bajo forma de álamo, olivo, o ciprés. Junto al árbol, según dijimos, aparecen plantas humildes y aromáticas —el olfato es factor persistente del recuerdo—: la adelfa, el romero, el jazmín, el almoraduj. Ahora, en *Río natural*, da un paso más en la complejidad, y llega a esa pseudoecuación donde $A=B$, pero donde también A y B siguen siendo lo que son. El sujeto lírico se siente árbol, plantado por él mismo, acaso trasplantado o trasterrado, y acaba sintiendo como árbol. Poco después se pregunta:

¿Soy árbol?...

(Miro a la sombra
de mi cuerpo en árbol vivo.)

¡Hablando estoy con mi sombra
para saber de mí mismo!

(PC, II, p. 412; II, p. 62).

Y en el titulado “Mayo es abril” —en *Río natural*, con todo rigor botánico, los meses y las estaciones se suceden— precisa:

Una flor se me ha caído
poco a poco, gota a gota.

(PC, II, p. 475; II, p. 121).

y, con total coherencia, pasando al segundo motivo, añade:

Mi amante es la flor.
Mi fruto es el viento.

(PC, II, p. 476; II, p. 122).

La metamorfosis del poeta-Dafne no se detiene en el álamo. Más adelante, en este primer libro de *Río natural*, el árbol es de distinta especie, y sus connotaciones se hacen más claras:

Del olivar que soy
canta al Sur mi olivar.

Canta en mí por tres hojas
el olivar que he sido.

(PC, II, p. 497; II, p. 143).

—Olivo, olivo, olivo:
¡olivar de tres hojas
de olivo soy!...
“¿Quién habla
de olivar en mi olivo?”

—Olivar soy: olivo
de mi olivo olivar...
¡Y soledad de olivo!

(PC, II, p. 499; II, p. 145).

Así canta, ya algo ebrio de sonoridades, en “Luz de olivo”, sucumbiendo, una vez más, a la fonética de la palabra con la que había jugado en un poema citado antes, juego ahora evitado porque *Río natural* es la apoteosis, no del olvido, sino del recuerdo. Y del motivo del árbol se pasa insensiblemente al del viento, o del aire, con no menos fuerza incantatoria, en el poema “Abril en flor”:

¡Viento! ¡Viento de sol! ¡Viento de cielo!
¡Viento!...
(¿Es mi nombre?)
¡Entre los árboles el viento!

¡Viento!...

(¿Llorando está?)

¡Llueve y más viento!

¡Viento! ¡Cielo de sol! ¡Lluvia de cielo!

¡Viento!...

¡Y se mueven mis brazos tan altos!...

¡Y ahora empiezan los tallos!

(¿Dónde el viento?)

(PC, II, p. 484; II, p. 131).

Y la metamorfosis prosigue; ahora es la vid, clásica amante del álamo, la que ofrece sus racimos de símbolos en pleno septiembre:

Desbordándose al sueño mis dos brazos

rompen su piel y en tallos iluminan

mi antigua vid que tanto lloré presa,

libre al nacer tendida por mi cuerpo.

¡Cepa es mi corazón! (Llora septiembre...)

¡Lluvia de Dios inunda mis arterias! [...]

Cantando estoy: ¡cortadme en la vendimia!

¡Partid mi sueño en dos! Yo en tierra quedo

con la mitad del sueño de mañana

y, sueño en Dios, con la mitad del vino. [...]

¿Volveré a despertar?...

¡Tal vez no pueda!:

¡duermo en el Sur, vendimia de mí mismo!

(PC, II, pp. 478-479; II, pp. 124-125).

Metamorfosis que concluye, unos poemas después, en esta fase insospechada:

¿Naranjo en flor y Abril, mi cuerpo vivo? [...]

A mis pies cae un azahar marchito.

(PC, II, p. 486; II, p. 133).

La fusión de ambos motivos con el del sueño, que aparecía al final de nuestra canción, la realiza, en función metapoética, un poema algo anterior:

“¡Adiós! —dice el olvido—, ¿soy aire por mí mismo,

y sueño soy contigo? ¡Libértame al cantarte!”

Salgo a cantarle al aire: ¡Soy aire!...

(¡Canta el aire!)

(PC, II, p. 436; II, p. 85).

Y el motivo del hermano-amigo, escindido en dídimos (recuérdese que todo *Río natural* está dedicado a su hermano Miguel), se agrega aquí a los del aire y el sueño, en diálogo con el árbol:

Sobre el brocal del cielo dos aires se han parado...

“¡Estoy!” “¡Estoy!...”, me gritan al soñar de uno en uno.

“¡Estamos!”, todo el aire soñando les responde...

(PC, II, p. 436; II, p. 84).

Así se llega a la germinación, que a partir de la semilla abrirá triunfal el siguiente libro, *Circuncisión del sueño*: de momento se trata de un brote primaveral en el poeta árbol:

¿Adónde vas, Emilio?

(Quien me llama soy yo:

el viento entre los árboles). [...]

(La piel de mi costado

cruje, gime y se parte.

¡Mi sangre es una herida!
 Broto a mi libertad:
 nazco por mi costado...)

“Emilio: ¿adónde vas?...”
 (Un verde diminuto,
 tierno, tierno, ternísimo,
 va subiendo de mí.
 Sube y subo: ¡salimos!
 Blanquísimo es el pie
 que me oculta en la tierra...)

(PC, II, pp. 521-522; II, pp. 165-166).

En otros poemas surgen variantes del símbolo inicial: “Con el aire me nuevo: / ¡único amigo bueno!” (“Otoño bueno”, PC, II, p. 505; II, p. 151); “Al cielo, al cielo subo / y en su invierno me oculto” (PC, II, p. 506; II, p. 151), rara presencia del invierno en esta parte del libro. “¡Amigo soy del aire! / Alondra de su tarde” (PC, II, p. 507; II, p. 152), donde apunta nueva metamorfosis, que queda en ciernes. Y la variación más significativa: “Aire es la voz que crea / al niño que en mí juega” (PC, II, p. 507; II, p. 153). Aquí se manifiesta la dimensión lúdica que no se puede ni olvidar ni minusvalorar en la poesía de Prados, quien poco antes asimila su actividad poética al canto estival de la cigarra: “Tronco de mi palabra / en siesta y luz de espiga, / canta en mí la cigarra / abierta al mediodía” (PC, II, p. 501; II, p. 147). Hemos llegado así, con solo seguir el itinerario de unos motivos permanentes bajo formas cambiantes, a donde queríamos llegar, al *ars combinatoria* que el poeta-cigarra domina y el lector atento percibe: en él la superficie se hace fondo, el fondo remite a la superficie, el sentido a la forma, y la forma al sentido.

Todo parece indicar que Prados, heraclitiano y nietzscheano desde el primer momento, creía en una especie de *ecpyrosis* por la cual se producía el eterno retorno. Recuérdese también que *Río natural* va presidido por un lema de Heráclito: “A la Naturaleza le agrada ocultarse”. Es,

por tanto, coherente que en su simbología adopte las múltiples metamorfosis sonoras, buscando esa verdad invisible, según dice alguna de sus cartas, en el torbellino cíclico de los motivos y las imágenes. Por eso el poema de Prados es y no es autónomo: lo es en cuanto su sentido depende de su forma, rigurosamente estructurada. No lo es, en cuanto se convierte en torre de señales, que emite sus destellos hacia los demás poemas, completando su sentido y recibéndolo de ellos.¹¹

Nuestro análisis no es válido para todo tipo de poemas pradianos, sino que se presta mejor a los que cantan que a los que meditan. Muchos poemas de *La piedra escrita* o *Signos del ser* no siguen esta pauta, y por tanto deberían ser abordados con distinto método. Y algo similar puede decirse del segundo libro de *Río natural*, donde confluyen los arroyos desatados en el primero, para formar no armonías, como en las canciones aludidas, sino un poderoso contrapunto, del que ahora no podemos ocuparnos. Solo vamos a añadir alguna observación sobre *Circuncisión del sueño*, que cierra un ciclo en la tercera etapa de Prados. Predominan en este libro los poemas dialogados, llenos de interrogantes y exclamaciones, sin apenas construcción sintáctica. Hay ejemplos cuyo extremo lirismo no se sabe en qué radica:

—¡Eh!...

¡Por aquí!...

¡En los juncos!...

¡Eh!...

¹¹ Carlos Blanco Aguinaga, en su agudo libro *Sobre el modernismo, desde la periferia* (Granada: Comares, 1998), resalta el papel desempeñado por las vanguardias que procuraron arraigar la obra de arte en unas coordenadas históricas concretas frente a las que defendieron su autonomía, contradicción bien manifiesta en las primeras etapas de Prados. Siguiendo con la expresión central del libro, podría afirmarse que Prados, periférico por lengua y origen, una vez asentado en México tras la guerra civil, es decir, en la periferia de la periferia, le dio la espalda a ella y al centro hegemónico, empeñado en crear esa poesía “abstracta” o “pura” de dudosa existencia según Blanco (p. 82), hermética o casi autista a nuestro parecer, que lo llevó a una situación también periférica en la historia literaria.

(Abro el silencio:

—¿Eh?...

...Y se rompen los ojos
que unen mi cuerpo).

—¿Eh?

(PC, II, p. 664; II, p. 307).

El poema, todavía discursivo, de *Río natural* se hace aquí pura interjección, prescinde al máximo de la gramática. Es como si de pronto se actualizase un fragmento de escena campesina, acuarela sonora sugerida con toques mínimos: la palabra *juncos*, las llamadas a media voz, que irrumpen dentro del paréntesis introspectivo abierto por el sujeto de la evocación, dos veces con entonación exclamativa, otras dos interrogativa, en simetría perfecta.

—Agua, ¿me dices...

—¿Me digo...

—Agua, ¿me dices por mí...

—¿Conmigo...

—Agua, ¿me dirás...

—¿En mí?...

—...Si piensas que no eres agua...

—¿Porque estoy contigo?

(PC, II, p. 672; II, p. 315).

Este otro poemilla arranca de la prosopopeya: las preguntas que se hacen al agua, y sus respuestas, quedan a medias. El poeta abre el signo de interrogación siete veces, y cinco no lo cierra. Se habla de decir, pero nada se dice: solo se insinúa. Años más tarde se reunieron varias de estas aquí denominadas canciones bajo el rótulo más exacto de transparencias, porque eso son: la materia poética se ha adelgazado hasta quedar en unos hilos de voz, entre puntos suspensivos:

—¡El viento! ¡Eh!...

—¡Sí!...

—¡Que viene el viento!

¡Ya!...

¡Eh!...

(¿Y el mastranzo,

aún dormido en mis brazos?...)

—¡Que venga el viento!

(PC, II, p. 658; II, p. 302).

Después de concentrar la lírica en estos suspiros casi webernianos, era imposible seguir por ese camino, y Prados hubo de pasar una crisis de cuatro o cinco años martilleando en una nueva veta, de la que saldrá, tras parto muy dificultoso, *La piedra escrita*. En cambio *Circuncisión del sueño* se gestó sin esfuerzo aparente, por destilación de *Río natural*. Es forzoso preguntarse de dónde procede la insólita forma de tales micro-poemas dramáticos, casi radiografías líricas, que ya se venían fraguando desde *Jardín cerrado*. Escuchemos uno más, con tendencia a la seguidilla:

—¡Que viene el agua!...

¡Ya!...

¡Eh!...

¡Mírala!...

¡Que ya viene el agua!

—Mis ojos he perdido:

¡por verlos vivo!...

Solo estoy. ¡Solo!...

Asomado a mi cuerpo

por ver mis ojos...

—¿No, que no viene el agua?...

(PC, II, p. 643; II, p. 286).

Cuando nos preguntamos de qué trata Jorge Guillén en *Cántico*, y cada uno de sus poemas, la respuesta es diáfana. También se sabe de qué habla cada tramo del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, con todo y estar su lenguaje impregnado de surrealismo. La poesía madura de Cernuda no se presta a una caracterización global: *Como quien espera el alba*, *Vivir sin estar viviendo*, *Con las horas contadas* reúnen poemas de muy diverso asunto, que siempre es posible cifrar en una síntesis más o menos certera. Igualmente se pueden resumir los poemas del Doménchina exiliado, o los de *A la pintura*, de Alberti, como también es evidente que el poema “Cero” de Pedro Salinas habla de la bomba atómica y del horror que al poeta le produce tal artefacto. Pero si la pregunta por el sentido se aplica a *Jardín cerrado*, *Río natural*, *Circuncisión del sueño*, *La piedra escrita* o *Signos del ser*, no solo sobreviene la perplejidad, sino la convicción de que está mal planteada; y si desciende al poema concreto, entonces se convierte en grotesca, como lo es cierta exégesis vulgar del motivo inicial de la quinta sinfonía de Beethoven, o de la arritmia que aqueja todo el primer movimiento de la novena de Mahler. No estamos ante algo carente de sentido, sino ante otro modo de significar. Esos libros hablan, paradójicamente, de lo inefable, de lo que no se ocuparían si se pudiese designar de otra manera: “Somos abejas de lo invisible”, decía Rilke.¹³ Con ello puede parecer que no hemos avanzado nada para saber cuál es su contenido. No es cierto: hemos logrado aislarlo; sabemos que no tratan de la materia de los demás poemarios, del resto de la literatura: esta poesía es como un agujero negro de cuya existencia no cabe dudar, pero del que no se puede tener noticia alguna con las leyes físicas —aquí lingüísticas— usuales. Algunos prefieren denominar eso con expresiones que no hacen más que encubrir nuestra ignorancia: un intento de trascender los límites, de apresar lo eterno, lo que se encuentra al otro lado del agujero: “¡Hombre al cielo!”, exclama el

¹³ “Wir sind die Bienen des Unsichtbaren. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'invisible”, carta a Witold von Hulewicz, 13 de noviembre de 1925 (*Briefe*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1987, III, p. 899).

poeta al comienzo de una de sus penumbras, jugando con la expresión marinera (PC, I, p. 777; II, p. 868). Y en otro de sus numerosos lugares metaliterarios se pregunta: “Mas si no puedo morir, / ¿para qué tanto buscar / lo que solo he de encontrar / cuando deje de vivir?” (PC, I, p. 836; I, p. 710). Prados recorrió su camino febrilmente, dando vehículo a su intuición con las palabras más acordes, no para designarla, sino para construirla: *ein Ding zu machen*. Pronto explicaremos esta frase. Oigamos antes unos versos de los “Tres cantos en el destierro”, de 1937, en los que Prados evoca el campo de Málaga:

De las tiernas colinas, los verdes olivares,
de la higuera y la juncia sobre la piel del río,
de la severa sombra de la encina y el olmo
que las montañas altas mueven bajo la luna.
De las húmedas vegas donde quieto el ganado,
más feliz que los hombres, harto, su paz dormita.
Desde la caña dulce que envidian las abejas
y el calor en que crece el plátano y madura,
con mi destino acudo, subo desde mi tierra,
bajo el vuelo sereno de sus más altas aves.

(PC, I, 670; I, p. 618).

Ahí está la voz poética, que subsume en su vuelo cuanto despliega la naturaleza: los montes bajo la luna, el río, el ganado, fundido con el destino del poeta. Escuchemos ahora a Rilke ante un paisaje muy próximo, la serranía de Ronda, en el primer tiempo de su *Trilogía española*, compuesta en 1912:

De esta nube, Señor —la nube que a la estrella
de hace un momento fieramente ocultó—, y de mí;
de este serrijón alto que la noche posee,
el viento de la noche, por un tiempo (y de mí);
del río en el abismo del tajo, reflejando

las desgarradas luces de la altura (y de mí),
 de mí, y de todo esto, para hacer una cosa
 solamente, Señor; de mí y del sentimiento
 con que el rebaño, vuelto a la majada, absorbe
 con el último aliento, la desaparición
 grande, oscura, del mundo; de mí y de cada luz
 que brilla en la negrura de las casas, Señor...,
 para hacer una cosa, Señor, Señor, la cosa
 que, cósmica y terrestre, igual que un meteoro,
 en suspenso contiene la suma de su vuelo,
 sin tener otro peso, solo, que la llegada.¹⁴

De la nube, la sierra, el río, el sentimiento de un rebaño, la luz de las casas, los ancianos del asilo, y de mí, *ein Ding zu machen*: ‘para hacer una cosa’. Rilke repite la frase cuatro veces. Lo que importa no es la referencia a lo externo sino el resultado de la fusión: el *Kunst-Ding*, el objeto artístico que viene, libre de todo lastre, a posarse en el papel: “Aves que poco son me dan su vuelo”, dijo Prados en un poema de *Signos del ser* donde se equipara a las abejas (PC, II, p. 867; II, p. 484). Y en otro compuesto días antes de morir lo reitera: “Es mi propia palabra la del ave: / la vida en que sujeta / a verla me llamó... / Y ahora en mí vuela” (PC, II, p. 1006; II, p. 903). Pero quizá donde alcanzó a plasmar de manera más rotunda el concepto rilkeano es en la siguiente canción de *Jardín cerrado*:

Una vez tuve una sangre
 que soñaba en ser un río.
 Luego, soñando y soñando,
 mi sangre labró un camino.

¹⁴ *Obras* de Rainer Maria Rilke, trad. de J. M. Valverde (Barcelona: Plaza y Janés, 1971), pp. 927-928. Otro poema que parece acusar la influencia de Rilke es “Ángel de la noche”, del tercer libro de *Jardín cerrado* (PC, II, p. 291-295; I, p. 1013).

Sin saber que caminaba,
mi sangre comenzó a andar,
y andando, piedra tras piedra,
mi sangre llegó a la mar.
Desde la mar subió al cielo...
Del cielo volvió a bajar
y otra vez se entró en mi pecho
para hacerse manantial
y agua de mi pensamiento...

Ahora mi sangre es mi sueño
y es mi sueño mi cantar,
y mi cantar es eterno.

(PC, II, p. 266; I, p. 990).

Este poema nos ofrece un símbolo perfecto: la sangre como el agua, que recorre su ciclo natural por dentro y fuera del poeta, yendo de lo subjetivo a lo objetivo, y de lo objetivo a lo celeste, para concluir en síntesis visionaria: toda una autobiografía poética.

7. LA FORMACIÓN DEL CANON EN LA OBRA POÉTICA DE EMILIO PRADOS*

En 1968 Carlos Blanco Aguinaga y quien esto escribe preparamos las *Poesías completas* de Emilio Prados, siete años más tarde impresas en México por Aguilar, en dos volúmenes que apenas llegaron a España. En 1999, con motivo del centenario, los herederos del poeta nos encargaron una nueva edición, patrocinada por la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento de Málaga, que tuviese en cuenta el material y los estudios aparecidos desde la primera. Tras mucho reflexionar optamos por hacer, con aproximadamente el mismo contenido, una edición distinta, que publicó ese mismo año Visor Libros en Madrid, también en dos tomos. A precisar y justificar su diferente estructura se dedica este trabajo.

Para tratar el asunto es indispensable proceder a una taxonomía elemental: lo que entendemos por canon se desprenderá de ella en forma automática, y el caso de Prados se irá deduciendo a medida que avancemos. Decidir cuáles son las poesías completas de un autor que publicó mucho, y de quien quedan veintitantas cajas de manuscritos de toda índole y en todos los estadios imaginables de elaboración, no resulta fácil, pero no hay más remedio que hacerlo, y con criterio objetivo, independiente del capricho o de las circunstancias.

Dicha taxonomía se establece según dos parámetros: uno histórico, que separa los autores antiguos de los modernos. Otro biológico, que separa a quienes han alcanzado el fin de su vida en forma natural, de

* María Paz Balibrea (ed.), *Encuentros en la diáspora. Homenaje a Carlos Blanco Aguinaga* (Barcelona: GEXEL, 2002), pp. 211-223.

aquellos que la han visto interrumpida por algún accidente. Distintos factores podrían intervenir para explicar anomalías dentro del cuadro resultante, pero prescindiremos de ellos de momento. De igual manera, dejaremos a un lado los géneros más destinados a una difusión masiva como el teatro o la novela, para ceñirnos a la lírica, que ahora nos interesa.

Los poetas clásicos, en los siglos *xvi* y *xvii*, se pueden dividir en dos grupos: quienes buscaban un mecenas que patrocinase la publicación de sus obras, y quienes se resistieron a verlas impresas, por razones muy varias que van desde la desidia al conflicto con otras actividades consideradas más graves, y no faltan, curiosamente, los que recelan ver sus poemas convertidos en mercancía. En aquellos tiempos el manuscrito conservó mucho de su prestigio medieval, no solo por la apreciada labor del pendolista sino por una fidelidad que se suponía superior a la de la estampa. Esto hizo que grandes poetas, como Garcilaso, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Góngora, Quevedo, por limitarnos a los mayores, hayan muerto sin ver impresos todos o la mayor parte de sus poemas, aunque algunos de estos autores sí publicaron obras de otros géneros. Al preguntarnos cuál es el canon de cualquiera de ellos, la respuesta es compleja y dispar, porque la transmisión manuscrita genera problemas específicos con los que lidia la filología, intentando organizar texto crítico, fecha, variantes, atribuciones, etc. Pero si se entiende por canon cuáles obras han de representar a cada autor, no cabe duda: cuanto se sepa con seguridad que salió de su pluma, ya que muy raramente —el caso de Quevedo es el más peculiar— un poeta de entonces escribía sólo para sí mismo. Aquí entra, pues, el criterio de voluntad: alguien que compone un poema, mientras no hubo otros vehículos que las academias para darlos a conocer, en el momento que lo deja copiar, reconoce tácitamente que desea o no impide su difusión, puesto que el proceso es imparable, como lo es también el de su deturpación, y de ello sobran los testimonios. San Juan de la Cruz llegó a revisar las copias de sus escritos depositadas en monasterios carmelitas. Góngora preparó con esmero el manuscrito Chacón, dedicado tras su muerte al conde-duque de Olivares, y se preocupó de indicar, en listas de primeros versos,

cuáles de los poemas atribuidos eran apócrifos. Quevedo intentó asimismo disponer sus poemas para la imprenta, con ayuda de su amigo don José González de Salas, quien llegó a publicar solo parte de ellos en el *Parnaso* de 1648. El resto, encontrado entre los papeles del autor por su sobrino, salió, muchos años más tarde, mezclado con obra informe o que no le pertenece. Es sabido que gran parte de los poemas de Quevedo no figuran en manuscritos coetáneos: se puede presumir que su autor no los consideraba suficientemente limados, y que los albaceas le hicieron un flaco servicio al publicar los más inmaduros de ellos. Algo así ha ocurrido con los *iuuenilia* de autores contemporáneos, porque en esto coinciden los poetas antiguos y los modernos: que no saben cuándo se van a morir, y creen que para quemar siempre hay tiempo.

Hemos mencionado el criterio de voluntad. No estorbará una aclaración complementaria, igual de elemental que lo precedente: por voluntad hay que entender algo diacrónico, es decir, la suma de los actos positivos a lo largo de una vida. Puede parecer arbitrario, pero no lo es: cuando un poeta difunde algo, sea en forma impresa o manuscrita, establece una relación con su público: influye sobre él, por más que luego a lo mejor se arrepienta. Y ese arrepentimiento, o voluntad negativa, si sobreviene, no cuenta en absoluto, porque el poema una vez impreso es tan irreversible como la piedra una vez lanzada. No sucede lo mismo con las decisiones negativas, ya que el callar no establece relación social alguna. El callar —en el sentido de no publicar— es lo natural: difundir la creación propia es lo anómalo, incluso en épocas dadas a la verborrea; constituye un tipo de exhibicionismo, doble en el caso de la lírica, de índole tal que solo se perdona cuando la calidad lo justifica. Considerar la voluntad de un autor en forma sincrónica, en lugar de diacrónica, conduciría al sinsentido de seguir las fluctuaciones de su estimativa: unos de pronto desdeñan lo hecho en una etapa, más tarde lo quieren recuperar, otros lo rehacen, y algunos, al borde de la muerte, eliminan mucho o mandan quemar todo. Emilio Prados, por ejemplo, hacia 1959 preparó una antología que iba a ser su representación definitiva. Quedó inédita, pero si se hubiera publicado sería una opinión más, puesto que no habría

suprimido el hecho indeleble de las publicaciones anteriores.¹ Es conocido y patético el caso de J. R. Jiménez, que durante años anduvo persiguiendo sus libros primerizos para destruirlos: empresa descabellada, pues al fin se han reimpresso en sus poesías completas. El criterio sincrónico no lleva a ninguna parte, aunque a los eruditos les resulte útil saber cuándo y por qué varía la opinión de un autor sobre su obra.

En realidad, a los eruditos les resulta útil todo, ya que justifica su tarea y los deja en buen lugar; lo que hacen, aunque sea para engrosar el currículum, parece encaminado *ad maiorem auctoris gloriam*: pueden meterse en las intimidades de quien les apetezca, desvelar sus inconcesables, husmear en su correspondencia, sacar a relucir borradores, fobias y flaquezas, y acabar dando tanta importancia a la lista de la compra, siempre que sea autógrafa, como a una obra impresa, por recoger el ejemplo citado por Javier Marías. Semejante erudición, practicada *ad nauseam* con autores contemporáneos, tiene mucho de chismografía, y no es la primera vez que se denuncia cómo, gracias a actividad tan febril e indiscreta, en ciertos artistas todo se encuentra perfectamente dilucidado y esclarecido, excepto su obra. No anda muy lejos el caso de Emilio Prados, porque con él hemos pasado del desconocimiento al rastro de minucias, saltándonos la fase intermedia. Es cierto que en estos tiempos nos ha tocado, como se decía antes en los pueblos, bailar con la más fea: en vez de estudiar la obra importante de los autores, hurgar en sus papeles inéditos. Resulta duro decirlo si se tiene presente un lugar como la Residencia de Estudiantes, una de cuyas actividades más meritorias consiste en recabar los legados de gente ilustre, y patrocinar exposiciones como la de Emilio Prados organizada por Francisco Chica con documentos de toda índole. Quisiera que se me entienda bien: la

¹ El propio poeta lo reconoció alguna vez: “*Llanto en la sangre* y *Destino fiel* quedan hoy excluidos de mi poesía y hubiera preferido que no se citaran, pero... ¡escritos están! o mejor ¡escritos fueron! Hoy los quisiera desconocer” (José Sanchis Banús-Emilio Prados, *Correspondencia, 1957-1962*, ed. de Juan Manuel Díaz de Guereñu, Valencia: Pre-textos, 1995, p. 119). El primer libro no solo fue escrito sino publicado en su tiempo, 1936.

Residencia, como el Centro malagueño del 27 o la Biblioteca Nacional, cumplen con su deber. Otra cosa es el uso que los investigadores hacemos de esos materiales. Porque lo que no se puede es caer en la ceremonia de la confusión, actuando con la gente famosa como si estuvieran tocados por tal gracia que todo lo salido de sus manos, ya desde la niñez, tuviera el rango de la genialidad. Esa actitud recuerda más al comportamiento de las antiguas beatas, que llevaban preparadas unas tijeras para ver si podían cortar un trozo de hábito a algún iluminado. El refrán de cría fama y échate a dormir es aplicable también a los artistas, a quienes a veces la fama les llega por metonimia, es decir, por simple proximidad biográfica, y no faltan casos de quienes, habiéndola conquistado con su mérito, la mantienen por inercia. Y en cuanto a los documentos privados, ocurre lo mismo: no todos los epistolarios son como el de Rilke o Flaubert, ni todas las entrevistas tienen la sustancia que las *Conversaciones con Eckermann*. Más de un autor del 27 ha visto dañada su imagen después de conocerse sus confidencias epistolares, porque este tipo de documentos son como los ascensores, que sirven también para descender. Decimos esto a sabiendas de que hemos prevaricado al publicar unas cartas nada más que medianas de Prados a Cela, igual que antes hemos hablado de poetas antiguos, para que nadie nos acuse de aversión a los manuscritos después haber pasado veinte años sobre los del Siglo de Oro.

Sigamos con nuestra taxonomía. En los autores modernos, sobre todo a partir de cierto momento en que existe la prensa periódica, escribir y publicar se diferencian netamente: la transmisión manuscrita, si se da, va quedando relegada a géneros que podríamos llamar clandestinos. El poeta, con todo, suele preferir un tipo de difusión casi tan minoritario como el del manuscrito, que es la edición de bibliófilo, al menos para la primera salida de sus producciones; y si la edición es no venal, mejor. La dedicatoria de J. R. Jiménez a la “inmensa minoría” expresa lo mismo en forma de oxímoron. Además hay que tener en cuenta que la poesía se difunde ya de varias maneras: poemas individuales y grupos de ellos en revistas y periódicos; conjuntos más amplios en *plaquettes* y libros;

modernamente, incluso Poesías completas impresas en vida del autor: con ese título sacaron libros antes de la guerra Antonio Machado y Juan José Domenchina. ¿Qué sucede entre tanto a los manuscritos, que el propio Machado denominaba, con imagen certera, virutas de la carpintería? Que se van quedando por ahí, mejor o peor conservados y clasificados, y tarde o temprano caen en manos de familiares, comerciantes y eruditos. Es natural que un poeta, por mucho que publique, se resista a destruir sus borradores; siempre conservará algo de afecto hacia aquellos cuadernos envejecidos, a lo mejor ilustrados, que recogen su labor juvenil o lejana: quemarlos sería como quemar las cartas de un ser querido, o una etapa de la propia vida. Al mismo tiempo al poeta le suele horrorizar el pensamiento de que aquello pueda llegar al público, cuando se trata de obras nonnatas: no es lo mismo un pulcro original, manuscrito o mecanoscrito, de algo ya impreso, que el borrador informe de un libro fallido. Volveremos sobre esto.

Se ha dado en el siglo xx un tipo de difusión distinto de los mencionados: la difusión oral. Los poemas revolucionarios que Prados pudo leer en los sindicatos en los años treinta, los romances leídos en la radio o en las trincheras durante la guerra civil, los recitales que Pedro Garfías daba de su propia poesía, conservada, según dicen, en una memoria prodigiosa, son formas de publicación, indudablemente. Pero son esas formas, y no las otras, las queridas por el poeta. Aquí habría que distinguir entre la voluntad de arte efímero y la de arte perenne. Prados, por ejemplo, presentó un libro al premio nacional de poesía, en 1937. Ese caso parece muy próximo a una voluntad de publicación. Sin embargo, bien mirado, parece también lo contrario, una *noluntad* —por decirlo con el término unamuniano—, ya que el poeta retiró el libro, publicó de él solo unos cuantos poemas, y cedió al gobierno el premio obtenido. Los poetas del 27 no pensaban, como Goethe, que todo buen poema es un poema de circunstancias; prueba de ello es que, a la hora de hacer recuento, eliminaron o transformaron gran parte de lo escrito al calor de la contienda, incluso al socaire de sus adscripciones o simpatías políticas anteriores a ella: así Alberti, Aleixandre, Cernuda y Prados. Se plan-

tea, entonces, el dilema antes comentado: la voluntad sincrónica que teníamos por inadmisible pretende imponerse a la voluntad diacrónica. ¿Hasta qué punto es lícito? De nuevo hemos de dar una respuesta algo perogrullesca: lo que es lícito para el poeta no lo es para los demás. El poeta puede intervenir en su obra siempre que lo desee, porque sus intervenciones son poéticas, o metapoéticas, está trabajando su propia sustancia, y cuando reforma, añade o elimina lo hace creativamente. Los filólogos, cuya misión consiste en dar a conocer la relación del autor en cuanto tal con su público, es decir, su voluntad diacrónica de entregarle unos textos y no otros, no pueden permitirse introducir la propia estimativa en el proceso. Una cosa es la historia que ocurre o transcurre y otra la historia que se escribe. La primera es irreversible, no la segunda, que se reconstruye constantemente. Aplicando el distingo a la literatura, de la primera se ocupa la filología; de la segunda, la crítica.

Esto significa que toda edición de un poeta actual que merezca el nombre de científica no ha de ser lo que se llama por ahí edición crítica y que suele consistir en una simple edición con notas, sino lo que en estricta filología se llama una *variorum editio*, una edición que recoja los diferentes estadios de cada texto, extraídos de los testimonios dados a conocer por el autor en forma impresa. Esto plantea el problema de cuál de los estadios ha de ser el que constituya el texto y cuál el que se considere versión variante: en principio, parece que el poemario debe prevalecer sobre el poema aislado, ya que la estructura es significativa en sí misma, y se construye con las versiones incluidas en el libro, no con las publicadas aparte. Caso extremo es *Mínima muerte*, de Prados. El poeta antepuso los “Tres tiempos de soledad” al libro impreso en 1944, pero pronto hubo de pensar que esos tres poemas pertenecen más al universo de *Jardín cerrado*, dos años posterior, en el que también figuran. En consecuencia, arrancó o tachó las hojas correspondientes en varios de sus ejemplares de *Mínima muerte*, haciendo la advertencia de que están fuera de lugar. Excusado es añadir que, al editar sus obras completas, el filólogo debe prescindir del hecho y reproducir ambos libros tal como se publicaron, aun a costa de repetir los susodichos poemas.

Otro caso especial lo constituye el de Manuel Altolaguirre, cuya obra poética han editado Luis Cernuda, primero, y luego, en forma ejemplar, James Valender. Este poeta incurre también, aunque no tanto como García Lorca, en el segundo de los parámetros de que hablábamos, ya que murió en un accidente de automóvil, a los 54 años. No dispuso, por tanto, de ese periodo sereno en el que un autor, viendo decaer sus facultades, puede preparar con calma la imagen de su obra que quiere transmitir a la posteridad. La cuestión, según expone Valender, se complica porque Altolaguirre no asignó siempre el mismo contenido a un título, suprimió mucha obra de primera época en reimpresiones tardías, repitió poemas de unos libros en otros, y dejó preparado solo a medias un manuscrito de sus poesías completas. Cernuda, que con ese título las publicó en 1960, intentó rehacer la secuencia de los libros de su amigo, para lo cual tuvo que inventar algunos títulos, pasar por alto su orden original, y tomar decisiones drásticas en cuanto a texto y dedicatorias. Lo más serio que cabía era la *variorum editio* llevada a cabo por Valender en 1993, donde ofrece las versiones variantes extraídas de revistas y antologías publicadas en vida del autor, sin apenas contar con las procedentes de borradores, sigue el orden del original preparado por el poeta, y da, en apéndice, la estructura y características de los poemarios, de forma que el lector puede reconstruirlos con poco esfuerzo.

Esto último hemos hecho nosotros con *Cuerpo perseguido* de Emilio Prados, único de sus libros que cambió de estructura al reimprimirse. En nuestra nota previa se explica que damos preferencia a la versión de 1940, no por razones de orden estético sino por ser la que Prados había entregado a Bergamín en 1936 con destino a las Ediciones del Árbol, y que publicó en la ciudad de México la editorial Séneca, dirigida por el propio Bergamín, tras la guerra civil que había frustrado su aparición en España. El original, escrito a máquina, se encuentra hoy en la caja 3, carpeta 3, de su legado, en la biblioteca de la Residencia. Entiéndase bien: manuscritos de este libro hay varios, todos interesantes, huelga decirlo. Pero consideramos original el que coincide con el impreso, porque fue él, y no los otros, el que cruzó esa frontera, drástica, entre lo inédito y lo

édito, el que representa la voluntad diacrónica del autor. Que Prados lo reordenara y alterara más tarde para incluirlo en la *Antología* de 1954 es un hecho digno de estudio: por ello hemos indicado su estructura más tardía, y recogido sus variantes; pero esos datos, desde el punto de vista histórico, son de interés secundario respecto al modo de manifestarse ante el público lector la obra del poeta.

Por fortuna, lo ocurrido con este libro no se repite en Prados, cuya historia editorial es, así, mucho más fácil de establecer que la de Altola-guirre, siempre que se admita la premisa de que partimos: Prados vivió una vida relativamente larga, dedicado casi en exclusiva a la poesía, y murió como consecuencia de una enfermedad crónica; poseyó una imprenta en la que publicó libros y poemas propios y ajenos; trabajó en editoriales, dirigió revistas, colaboró en muchas más, estuvo en relación con los mejores poetas y editores de España e Hispanoamérica. No se puede sostener que, a la altura de 1962, haya dejado nada en sus carpetas por no poder publicarlo. Al contrario: afirmó con mucha claridad que lo allí conservado carecía de su visto bueno. Basta hojear la *Lista de los papeles de Emilio Prados* elaborada por Blanco Aguinaga para percatarse de ello. Aquí pondremos un solo ejemplo, distinto de los alegados en las *Poesías completas*. Como es sabido, Prados en el exilio preparó varias antologías de su obra, en las cuales incluía lo que en cada momento consideraba perdurable, y la frecuencia de tales proyectos da a entender que, a su juicio, había publicado más de lo necesario. Una de ellas, conservada en la caja 19, 5 de sus papeles, y fechada en 1952, se iba a titular *La piedra escrita*, título aprovechado más tarde, y contiene las siguientes notas iniciales, de sentido inequívoco respecto a los inéditos:

1. Muy importante para mí es el que en caso de faltar yo no se publique nada más que lo que en estas cuartillas indico.
2. Otras cuartillas en las que la organización del libro es diferente (en forma poemática todo él), aunque las conservo en estas carpetas para mi trabajo, no deben ser tenidas en cuenta para su publicación.

Podría argüirse que esa era, también, una opinión más, momentánea y prescindible, ya que parece excluir lo no recogido en la antología. Pero una antología, como hemos recordado antes, no puede dar marcha atrás en el tiempo y suprimir lo ya publicado, ni Prados lo pretende. Declaraciones como esta son preciosas porque en ellas, de forma ingenua, el poeta anticipa el día en que ya no pueda controlar el uso que se haga de sus carpetas, y nos previene de su carácter puramente instrumental, como si se justificase por conservarlas. En otras palabras: lo publicado ya no tiene remedio, lo inédito es lo que corre peligro; de ahí tantas y tan insistentes advertencias.

Dicho esto, podemos aclarar lo que para nosotros, sin perjuicio de descender a detalles en los aspectos conflictivos, constituye el canon en la obra poética de Emilio Prados, canon que deriva de un criterio muy similar al seguido en ediciones recientes de Altolaguirre, Cernuda o Doménchina. En primer lugar, están los catorce libros publicados como tales por su autor, desde *Tiempo* a *Signos del ser*. De ellos hay cinco que no coinciden con poemarios, dos por defecto, *Canciones del farero* y *El llanto subterráneo*, ya que son solo partes de libros nonnatos, y tres por exceso, *Memoria del olvido*, que contiene *Cuerpo perseguido* y poemas de procedencia varia; *Llanto en la sangre*, que reúne tres poemarios, y *La sombra abierta*, que abarca dos. A esos catorce libros se debe añadir *El Misterio del agua*, incluido en la *Antología* de 1954. El resultado es de quince libros para unos veinte poemarios. Los editores de las *Poesías completas* de 1975 actuamos con Prados, *mutatis mutandis*, como Cernuda con Altolaguirre, al intentar reconstruir, en lo posible, el historial de sus libros, aceptando como buenas las versiones más completas de los inéditos y ordenando el conjunto cronológicamente. Eran tiempos en que casi nadie conocía a Prados, y urgía dar de él una imagen capaz de hombrar con la de sus colegas de generación. Los mismos editores, un cuarto de siglo más tarde, hemos actuado más bien como Valender, por seguir con el mismo ejemplo: una *variorum editio*, que reproduce exactamente los poemarios publicados por su autor, también en orden cronológico y con las variantes de impresos anteriores, más tres seccio-

nes que reúnen los poemas sueltos de sus tres etapas, asimismo dados a conocer por el poeta en revistas y antologías. El resto de su obra, extraído de manuscritos conservados por él, sus amigos y familiares, y publicado póstumamente, va en un apéndice con letra pequeña para indicar lo que es: simple muestra de sus borradores silvestres. Esas son las novedades de nuestra edición, y el que quiera puede discutir las. Solo advertiremos que el criterio dista mucho de ser arbitrario. Lo que Prados publicó aparece tal cual, con las anomalías gramaticales y prosódicas que presenta el impreso, excepto cuando fueron salvadas en fes de erratas o en ejemplares de amigos, lo que se hace constar en nota. El texto, pues, no ya de libros sino de cada poema, cuando no coincide con el de las anteriores *Poesías completas* es porque intenta ser más fiel que ellas a su historia editorial.²

Dejando a un lado cartas y textos autobiográficos, la mayoría de los borradores poéticos de Prados, aunque útiles para su estudio, a nuestro juicio no deberían publicarse, ni siquiera los correspondientes a libros fallidos, si algo significa la voluntad de su autor. Sin embargo, la parte de aspecto más limado dada a conocer póstumamente era inevitable reproducirla en la nueva edición de su obra, en forma testimonial si no exhaustiva, ya que los actuales editores fuimos los primeros en exhumar varios de sus títulos. Estos puede distribuirse en tres grupos:

1. Poemarios aparentemente completos, que no se estamparon por diversas razones: *Mosaico*, de 1925, enviado a J. R. Jiménez para que hiciera una selección de su gusto y la sacara en alguno de sus cuadernos; muchos de sus poemas pasaron a *Tiempo*. Prados nunca volvió a mencionar *Mosaico*, ni tampoco las *Seis estampas para un rompecabezas*, que en realidad son siete, de igual fecha. A este apartado pertenecen también *Destino fiel* y *Penumbbras*, I, de los que aparecieron poemas sueltos

² He aquí otro texto significativo del miedo que Prados tenía a la publicación de sus inéditos: “La Selección 1959 la hice a instancias de mi querido Manolito. Él y Gerardo Diego, que estaba aquí entonces, preferían que recogiera las obras completas, ya que —según Gerardo— los *eruditos* hacen luego lo que les parece” (Sanchis Banús-Prados, *Correspondencia*, ed. cit., p. 243).

en antologías colectivas y revistas; las *penumbras* podían haberse recogido en *La sombra abierta*, que contiene otros dos grupos de ellas, pero el poeta no lo hizo, por motivos que desconocemos.

2. Conjuntos que no llegaron a cuajar como libros, cuyas versiones presentan estructura y poemas variables, algunos publicados en revistas o antologías: *Nadador sin cielo*, *Memoria de poesía*, *Andando, andando por el mundo*, *La voz cautiva*.

3. Poemarios incompletos, existentes en versión única, más o menos en borrador: *La tierra que no alienta*, *La fuente y la mujer*, *Cita sin límites*. El primero Prados no lo menciona; habrá que confiar en la memoria de Fernández Canivell y aceptar que le pertenece. El segundo, que es de Prados con seguridad, lo descalifica el epígrafe de su carpeta. El tercero, que escribía en sus últimos meses de vida, presenta poemas con y sin tachaduras; algunos de los que pudo terminar los envió a Max Aub, quien por entonces proyectaba su revista *Los sesenta*, y en ella aparecieron ya muerto Prados. En cuanto al resto, frente a lo ocurrido en libros anteriores que se fueron puliendo en copias sucesivas, aquí los borradores más limpios son los menos trabajados, pues el autor no era poeta repentista, de los que escriben de un tirón y no revisan lo escrito, sino todo lo contrario. Sin duda habrá aprovechado sus energías para plasmar sobre el papel ideas que son protopoemas, a los que solo una labor de lima acabaría por conferir la estructura y la musicalidad que Prados buscaba siempre en su obra.

Nuestro proceder con todo este material ha consistido en agruparlo en un apéndice, a donde fueron a parar algunos poemas sueltos de publicación asimismo póstuma. Eso significa, como advertimos en la nota previa, que hemos “deshecho” poemarios de aspecto completo y redondo, como *País*, *Memoria de poesía*, *Andando, andando por el mundo*, *La voz cautiva*. En realidad hemos renunciado simplemente a componerlos según nuestro antojo. Cualquiera que se asome a los papeles de Prados puede anotar qué poemas, y cuántos de ellos, integran cada versión de un libro inédito. Es verdad que el experimento se podría ampliar a *El misterio del agua*: la diferencia estriba en que este lo publicó su

autor, aunque fuera tardíamente, mientras que los demás, no. El resultado será que no existe la menor base objetiva para preferir una versión sobre las otras, es decir, que dichos títulos no pasaron de ser proyectos y no acabaron de encontrar su forma. No hace falta insistir en el interés que tales metamorfosis tienen para los estudiosos. Pero los destinatarios de la obra literaria no son ellos sino los lectores. Los estudiosos pueden bucear cuanto deseen en los borradores y seguir recuperando textos a sus anchas: el conseguido y aprobado por su autor es otra cosa. En los inéditos hay de todo, desde dibujos y extractos de lecturas hasta un largo poema a la Eucaristía; enfocar ese material como algo subsidiario que ayude a comprender la obra lograda, bien está; darlo como equiparable a ella solo serviría para perfilar una imagen de Emilio Prados que no será nunca la que él, con su esfuerzo y su autocrítica, quiso dejarnos.

Blanco Aguinaga, al prologar en 1965 los *Últimos poemas* de Prados, que no eran sino una selección de *Cita sin límites* —suponiendo que el título fuese definitivo—, decía que “todo lo escrito para su último libro saldrá un día a la luz como el no-libro que es, en un apéndice de sus obras completas”. Tal idea fue el germen de la actual edición: respetar la historia literaria externa, única que muestra la relación de un poeta con sus lectores; y considerar como no-libro y no-poema lo que, a pesar de las apariencias, es tan solo un conato. De no hacerlo así podría ocurrirnos lo que en el romance viejo: “con la mucha polvareda / perdimos a don Beltrán”. En medio de tanta balumba documental, habríamos perdido de vista la voluntad del poeta mismo.

Alguien ha comparado las ediciones de Poesías completas con lujosos panteones que uno visita solo muy de tarde en tarde. En ello hay algo de verdad, porque estos libros voluminosos son más para consulta que para lectura amena y reposada. En otros países resuelven el dilema publicando lo mismo en numerosos tomos de tamaño más manejable, como lo hizo Max Aub con su propia producción, y poniéndole el rótulo, nada pretencioso, de Obras incompletas. Aquí, en cambio, parece que si no disponemos de obras donde figure el adjetivo de completas corremos el riesgo de no conocer a su autor. Sin embargo, dejando a un lado

los estudiosos y eruditos, para quienes puede ser útil una recopilación exhaustiva, conviene recordar que la obra de Prados se parece a una cordillera, cuyos picos más airosos y visibles son unos cuantos poemas. Algunos libros apenas sirven sino de peldaño para llegar más arriba. Otros, como *Circuncisión del sueño*, son casi todo cumbre. Los últimos que compuso constituyen ya la otra ladera, su cara oculta. No solo en Prados, sino en cualquier poeta de su generación —una generación compleja, donde hay bastante más que esos “nueve o diez poetas” a que la redujo Pedro Salinas—, tres o cuatro libros, y de ellos unos cuantos poemas es lo que queda en la memoria colectiva. Si no interviniese tanto la valoración mercantil, y la mala conciencia cultural —esa que nos hace averiguar el nombre del pintor antes de prestar atención al cuadro—, la idea sería aplicable a las demás artes.

Prados fue editor de sus amigos y de sí mismo en sus tres etapas: los años veinte, la guerra y el exilio. Por otra parte, tampoco desempeñó apenas trabajos que lo alejasen del quehacer creativo; de ahí que sus poesías completas no ofrezcan la menor duda: son las que él publicó, sueltas o juntas en cualquiera de sus quince poemarios, y que en la nueva edición ocupan todo el primer tomo y las 600 primeras páginas del segundo. El resto son algunos de sus inéditos, que quedan fuera del canon: proyectos que no llegaron a cuajar, por mucho valor que se les atribuya. Nuestra postura es, como dijimos, respetuosa con la diacronía externa, que a su vez refleja la autocrítica del poeta, quien a medida que su obra crecía y maduraba la fue dando a conocer, no sin vacilaciones. Prados publicó escasos poemas sueltos. Sus libros son conjuntos orgánicos, que solo a fuerza de muchas vueltas adquirirían una forma generadora de significación, como los valles y los contrafuertes configuran la cordillera total.

Ahora bien; si se nos pregunta de qué significación, hay que aclarar varios puntos. Existe la poesía de referente identificable, en la que cabe buscar un correlato, un hilo racional, más o menos continuo. Prados la usó en los libros vanguardistas de su primera etapa, cuando la imagen era la protagonista del poema; y también en la segunda, durante la guerra civil, cuando llamar a las cosas por su nombre podía tener una utilidad

práctica e inmediata. Pero existe una poesía que no designa las cosas ni dice nada de ellas: es la poesía que canta. Prados la persiguió siempre, como si fuera un ideal, y acabó de forjarla en el exilio. Son esas cumbreres de aire más puro, pero también menos respirable, donde la razón se pierde en la misma medida que cede el paso a la música. Si insistimos en preguntar de qué habla el Prados de sus grandes libros, *Jardín cerrado*, *Río natural*, *Circuncisión del sueño*, *Signos del ser*, se hace obvio que la pregunta es inadecuada, y solo se puede responder afirmando que el sentido de sus poemas, como el de las piezas musicales, remite cada vez más a su significante. Sería también inexacto decir que el poeta se limita a jugar con las palabras, aunque a veces lo haga. No: Prados no juega, sino que se juega toda su existencia en lo que dice, llega a afirmar que está vivo por y para decirlo. Al mismo tiempo lo que dice es justamente lo que no se puede decir, lo inefable, lo que solo se puede cantar: cantar, pues, diciendo, algo esencialmente distinto de decir cantando. Si esto suena también a juego de palabras, se debe a que los críticos hemos dado con un muro, con una cordillera, que no podemos atravesar, no por ello menos fascinante. La poesía de Prados exige entrega y supone fruición, no análisis. Hacer un comentario de texto de un buen poema de Prados es como intentar lo mismo con el canto de un pájaro. La inviabilidad de lo uno no excluye la delicia de lo otro.

Estamos quizá demasiado acostumbrados al primer tipo de poesía, que mantiene sus lazos con la racionalidad de la palabra. Es lo maravilloso de Góngora, por ejemplo: haber conseguido en el lenguaje poético un máximo de musicalidad sin incurrir en la irracionalidad. La poesía posterior al surrealismo rompe el equilibrio en favor de la irracionalidad, y Prados incurre en ella por las mismas fechas que Neruda o Aleixandre, aunque, descontento de sus resultados, apenas la publica. Solo en su tercera etapa conseguirá restablecer el equilibrio, igual que Góngora, pero a la inversa: tanta musicalidad cuanto irracionalidad. El hombre, los misterios de su vida y de su muerte, del lenguaje y su funcionamiento, la indagación metapoética, no son objetos manejables o dominables por la escueta vertiente racional de nuestro intelecto; los sentidos, los sueños,

los anhelos, el dolor, las dudas existenciales integran nuestra vida con pleno derecho, e imponen una lógica propia, donde lo racional no es a menudo ni siquiera dominante. Por ello las palabras que Prados usa en el exilio parecen las de la tribu, pero no lo son: están como vueltas del revés, transfiguradas, su núcleo racional no es ya un concepto unívoco, sino que las connotaciones han ocupado su lugar, desplazando el núcleo hacia la periferia. Y el hecho se complica porque a veces no sucede así: depende del poema, y de la zona del poema. La cordillera, por seguir con nuestra imagen, presenta recovecos inesperados, quebradas recónditas y bosques espesos donde puede ocurrir de todo.

Los miembros más señalados de la generación de Prados, sus amigos más próximos, han preferido guardar silencio acerca de su obra. Solo Juan Larrea ahondó en ella y la definió como un fenómeno poético esencial. Los críticos, por su parte, suelen contagiarse del lenguaje pradiano y acabar remedándolo en prosa, sin comprender que en Prados el verso no es ningún adorno sino el núcleo mismo del significado. Ambos hechos, el ninguneo y la incomprensión, tienen causas complejas, pero no pueden impedir que esta obra poética, por enigmática que sea, o precisamente por serlo, se haya erigido como una de las más luminosas de este siglo en nuestra lengua, algo que nos hace signos inquietantes desde su altura inaccesible. Sirva de ejemplo y remate esta “Canción parada”, de *Mínima muerte*, el primer libro escrito por Prados en el exilio:

*Nada en la luz adivina
que, siendo luz, ya es olvido:
memoria de luz que ha sido
luz que hoy la luz origina.
Nada el presente ilumina,
puesto que es luz olvidada;
mas si de olvido es llegada
a ser luz, su olvido olvida
y así, por vencer vencida,
ya es luz eterna, lograda.*

8. LA ETAPA MEXICANA DE EMILIO PRADOS*

De los poetas españoles exiliados al comienzo de su madurez, los que sufrieron un cambio más drástico en su trayectoria parecen ser Doménchina, Prados y Cernuda. Emilio Prados, malagueño nacido en 1899, fue, como su paisano Altolaguirre, editor de sus amigos. Antes de la guerra escribió poco y publicó menos. De todo ello destacan *El misterio del agua* y *Cuerpo perseguido*, dados a conocer entonces parcialmente. La guerra sí le hizo escribir bastante, y su poesía es la menos trivial de la brotada en aquella circunstancia, la que hoy resiste mejor la lectura no historicista. Nada más llegar a México, se desprendió de la poesía anterior (*Memoria del olvido*, 1940, que incluía *Cuerpo perseguido*), a la que solo volvió en la *Antología* de 1954. El resto del tiempo cerró su puerta al mundo, a aquella realidad en la que al parecer se movía con la misma torpeza que en la prosa, y se dedicó a componer un mensaje entrevisto en sus lejanos contactos con el romanticismo alemán, luego reforzado con lecturas variadas de místicos y filósofos. Un mensaje cifrado en libros-poema asombrosamente densos y complejos, en los que la aportación surrealista es asimilada y superada para expresar el misterio que el poeta intuye al otro lado del lenguaje: *Jardín cerrado*, *Río natural* y *Circuncisión del sueño*, publicados entre 1946 y 1957, son tres hitos en la poesía de posguerra que solo la incuria y la inercia derivada de los libros

* *El Maquinista de la Generación*, 12 (Málaga, noviembre de 2006), pp. 6-15. Sobre el mismo asunto, cf. el excelente trabajo de James Valender, "Entre las olas solo: Emilio Prados en México", AA. VV., *Emilio Prados, 1899-1962* (Madrid: Residencia de Estudiantes, 1999), pp. 155-185.

de texto pueden mantener en el olvido. El hermetismo de Prados es a la vez musical y luminoso: su poesía se propaga en ráfagas irracionales que nos ponen en contacto con otro mundo vislumbrado por un místico que fuera a la vez materialista. *La sombra abierta*, *La piedra escrita*, de 1961, y *Signos del ser*, de 1962, año en que murió el poeta, prosiguen esa búsqueda de lo indecible que, en nuestra lengua, nunca estuvo tan cerca de ser dicho. La poesía de Prados es, así, un fenómeno aparte que casi no tiene semejante ni en su generación ni fuera de ella, a menos de retroceder hasta Rimbaud. Si hubiera que definirlo con una fórmula breve se podría decir que Prados es un presocrático del siglo xx, alguien que vuelve al tiempo en que poesía y filosofía se confundían.

Algunos hemos manifestado nuestra perplejidad ante el silencio en que se tuvo la obra de Prados antes y después de la guerra por parte de eminentes poetas y críticos coetáneos tan proclives a hablar unos de otros como Salinas, Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Cernuda u Octavio Paz. La única explicación que se nos ocurre, aparte razones más coyunturales, sería que no encontraron mucho por donde abordarla. Francisco Chica, uno de los especialistas más rigurosos en explorar la vida y obra de Prados, ha podido reconstruir su historia intelectual, extrayendo de ella consecuencias de gran interés para saber qué buscaba Prados, por qué se sintió en seguida distinto de sus compañeros de generación, y de qué manera, a partir de sus lecturas de Novalis, Nietzsche, poetas orientales, libros sobre arte primitivo y moderno, fue forjando la ética / estética tan peculiar que sirve de trasfondo a sus bandazos vitales y a sus tentativas poéticas, hasta que por fin encuentra una especie de patria virtual en que asentarse, aunque no esté en el mapa. Porque esa patria no fue exactamente México, sino el exilio.

Se ha dicho repetidas veces que al español exiliado se le para el reloj en 1939, que a fin de superar un exilio *interior* necesita bucear en su ser *anterior*. No se trata solo de la nostalgia del que vive con las maletas hechas y solo con el tiempo comienza a deshacerlas, o de enterrar el muerto nuestro de cada día, tópicos de todo exilio prolongado, sino del arraigo propio del escritor español ya maduro, a quien resulta especial-

mente difícil trasplantarse, sentirse interesado e inspirado por el nuevo mundo que lo rodea, incluso en el caso de que este sea también un mundo hispánico. De ahí la disparidad de reacciones: hay autores ensimismados que, tras un destierro de varios años en cualquier país, no han podido hablar más que de sí mismos en la España de la guerra o en la de antes. Otros han necesitado liberarse del tema, para poder proyectarse sobre una sociedad llena de incitaciones, pero ante la que no podían sino responder con una obra abstracta o intelectual, que la describe desde fuera y en un lenguaje que no le es propio. Aunque no faltan casos de flechazo por un país, como se da en Salinas y en Cernuda, porque hay muchas gradaciones en la actitud de los escritores. El problema esencial que se les plantea, aparte de la supervivencia cotidiana, es el siguiente: para quién escriben los exiliados, asunto sobre el que reflexionó tempranamente Francisco Ayala.¹ En la mayor parte de los casos se puede concluir que escriben en primer lugar para sus colegas de exilio, pero, en segundo, sus destinatarios no son los lectores de México, Argentina, Cuba o Puerto Rico, sino los de aquella Sansueña lejana y andrajosa, según la denominó Cernuda, que dicen detestar. Prueba de ello es que la mayor parte, según revelan los epistolarios, solo inicialmente se resiste a publicar en revistas y editoriales de la Península. Con los años van cediendo uno tras otro, hasta que al fin todos aspiran a publicar allí, incluso, si no hay otro remedio, sufriendo las tijeras de la censura. El imperativo moral de permanecer físicamente en el destierro no era extensible a la comunicación que la obra literaria requiere, razón de ser del escritor. De ahí que, exceptuado León Felipe, los poetas del exilio hayan pasado por estos países, y en concreto por México, sin pena ni gloria, ante la indiferencia de un público también escaso y susceptible, mientras que en España eran desconocidos de las nuevas generaciones.

El caso de Prados es, en ese sentido, especialmente grave, porque si siempre mostró marcada inclinación al soliloquio, las circunstancias del

¹ “Para quién escribimos nosotros”, *Cuadernos Americanos*, VIII, 43 (enero-febrero de 1949), pp. 36-58.

exilio y su obstinada búsqueda de lo inefable acabaron por dejarlo aislado, con amigos tal vez, pero sin lectores. El único intento serio de exégesis vino de uno de sus “discípulos” del Vives, Carlos Blanco Aguinaga, en 1956, en forma de un breve trabajo, ampliado a libro en 1960, dos años antes de morir el poeta. De ahí el alborozo de Prados cuando siente que alguien, el P. Roig, María Zambrano, Sanchis Banús, se interesa por su obra. Entonces despliega recuerdos, lecturas, datos biográficos y balbuceos de autocrítica, es decir, se convierte en torre de señales, en farero de aquellos navegantes, cuando dispone ya de poco tiempo: su epistolario con Cela lo trunca la muerte. Pero esos contactos, escasos, quedan inéditos hasta mucho después, y apenas hacen nada por disipar la nube que envuelve su obra.

Quizá, para identificar su voz poética, haya que recurrir al concepto freudiano de sublimación. Porque, en efecto, el lenguaje surrealista de Prados, especialmente en la obra de posguerra, está tan absolutamente sublimado que, lejos de aportar mayor libertad, ha establecido sus propias leyes, como si se tratara de una geometría no euclidiana, una dodecafonía del lenguaje, un conceptismo nuevo donde las relaciones entre las palabras vienen por las vías más insospechadas, y la referencialidad se ha reducido al mínimo. Las palabras se convierten en connotadores, y la significación vuela de una a otra, produciendo una atmósfera de ensueño, en la que flotan recuerdos, nostalgias, vislumbres, distribuidos en poemas de estructura varia: unos, que se podrían llamar doctrinales, intentan cifrar un mensaje muy críptico, que se hermetiza a medida que intenta aclararse, por la razón antes dicha: el poeta intenta decir lo inefable, y no puede salir del círculo vicioso. Lo que queda es como un fetiche, en el sentido que Julia Kristéva da a esta palabra, algo que tiene la virtualidad poética de un enigma y su carácter inquietante. La diferencia respecto a un texto creacionista, por ejemplo, es que aquí no hay la menor búsqueda de sorpresa, ni se pretende la gracia de las rimas inusitadas, ni el choque entre el arcaísmo de la forma con el sinsentido de las denotaciones. Prados habla absolutamente en serio, casi con angustia, preocupado por que le dé tiempo a plasmar cuanto quiere decir —llega a afirmar que está vivo solo porque quiere decirlo—, pues está convencido de que en ello le va la vida.

Otra modalidad poética del Prados maduro es el poema en verso corto, con frecuencia dialogado, que en realidad podría denominarse con el término de autodiálogo alguna vez usado por Unamuno, porque en él las voces son semejantes, es el poeta, dídimo de sí mismo, quien se desdobla. La forma debe mucho a cierto libro de Juan Ramón Jiménez que reúne poemas de otros anteriores y es una de sus mejores recopilaciones: *Canción*, de 1936. Prados llamó a estos poemas “ausencias” o “transparencias”, y en ellos aúna la gracia con el misterio, dentro de una rigurosa estructura musical, que adopta distintas formas, y puede, llegado un momento, saltarse la gramaticalidad misma. He aquí un ejemplo sencillo, tomado de *Circuncisión del sueño*:

—¡Dos abejas en el agua
bebe la miel!...

—¿Una abeja
—en dos romeros el agua—
bebe la miel?...

—¡Dos abejas
bebe la miel sin el agua
el romero en la abeja!
—¿Dos aguas bebe en el agua
la miel?

(¡El romero, al viento!).

(PC, II, p. 670; II, p. 313).

Sería absurdo pretender buscar sentido lógico a lo que quiere evitarlo. En un comentario de texto, siempre arriesgado en esta poesía, habría que destacar la nueva ley, hasta cierto punto deductiva, que organiza el poema: *abejas*, *agua*, *beber*, *miel* y *romero* pertenecen a una isotopía evidente, pero el poema deconstruye las relaciones normales entre sus términos haciéndoles variar de número, oscilar entre el uno y el dos, entre el interrogante y la afirmación, que adopta asimismo tres niveles: simple, exclamativa y con sordina, es decir, entre rayas o paréntesis, una dinámica que va desde

el forte al pianísimo. Los músicos llaman a esto variaciones, en sentido estricto, y estos poemas de Prados lo son, solo que su materia básica, también temporal y sonora, en lugar de ser notas son las palabras y su cortejo de connotaciones. A esta poesía se la podría llamar, no canciones sin palabras, como en la formulación de Mendelssohn, sino sonatas con palabras, sonatas cuyas palabras actúan como notas. Aquí, como en la fase creacionista de Diego, nunca la poesía estuvo más cerca de su límite natural, del arte cuyo significado remite al significante, es decir, de la música.

Ese es el Prados que a algunos de sus lectores nos pareció fascinante. Veamos ahora un ejemplo del otro:

Lo que va a ser —lo que antes fue
lo que está siendo, equilibrado en cruz,
al centro limpio de aquel ojo
en unidad sorprendida su acción
de ayer, conciente, en la mirada—;
lo que ya está en la cumbre
del cerro, y nos contempla, no es la vista,
y es su sentido que destierra al tiempo.
Y el hombre que ascendió —el que esperaba
ayer por otros cuerpos—, fue llevado
despacio a darse a luz allí; se dio
—con todos vive—: hoy solo es el vehículo
de lo que va a dejar, sin él, creciendo.
Lo inmanente, trasciende en invertido
caminar, y cayendo se concibe.
Lo que no ha sido en lo que fue penetra,
funde al presente, y brilla en lo que nace
libre en el cerro, a la unidad de un día
mirador, 3 de agosto, nunca ausente.
¡Húmedo en lluvia, es un venado el valle!

(*La piedra escrita*; PC, II, p. 719; II, p. 342).

De este poema dice Blanco Aguinaga que “se entiende perfectamente... Encierra un cierto conflicto, una lucha entre dos estrategias discursivas contrarias, entre el querer explicarse y el querer —digamos— cantar”.² Si uno se empeña en identificar elementos extratextuales, el cerro bien podría designar el de Chapultepec, cerca de cuyo bosque vivía Prados, y el valle de pronto transformado en venado podría ser el de Anáhuac, y así lo creyó Sanchis Banús,³ a pesar de que Prados de 1939 a 1962 apenas habla de México ni de España, al menos en su poesía, y a pesar de que el hipotético lector no tenía por qué saber que su autor vivía en la calle Lerma del D. F. En opinión de Gemma Suñé, la mención de la cruz y segunda estrofa sugieren “la figura de Cristo ascendiendo al Calvario para entregarse a la muerte y, de este modo, vencerla”.⁴ ¿Qué es lo inmanente que trasciende en invertido caminar y cayendo se concibe? Será, probablemente, mucho preguntar. Hay un flanco asequible del Prados más críptico: el de sus lecturas. Francisco Chica ha hecho esfuerzos encomiables por recomponer la biblioteca de Prados en las distintas etapas de su vida,⁵ y Gemma Suñé, entre otros, por exhumar de sus papeles póstumos los pasajes concomitantes de filósofos, pensadores y místicos que Prados leyó y extractó en veintitrés años de exilio consagrados a sobrevivir y crear. No solo eso, también dibujos, a veces muy detallados, en que el poeta pretende representar gráficamente aquel galimatías en que se conjugaban el pasado, el presente, el futuro, la memoria, el olvido, la soledad, la luz, la penumbra, la sombra, el cielo, el espacio, el tiempo, el universo, la vida, la muerte, la semilla, Dios, y otros factores menos familiares, como la cárcel de los sentidos, el cuerpo continuo o la sangre iluminada, filtrado todo ello por

² “Al final del exilio, cara a la muerte: sobre los tres últimos libros de Prados”, AA. VV., *Los refugiados españoles y la cultura mexicana* (Madrid: Residencia de Estudiantes, 2002), p. 137.

³ Cf. su ed. de *La piedra escrita* (Madrid: Castalia, 1979), p. 74.

⁴ *La cruz abierta. El presente infinito de Emilio Prados* (Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2003), p. 186.

⁵ *El poeta lector. La biblioteca de Emilio Prados*, Fife, Reino Unido: La Sirena, 1999.

lentes y focos diversos. Ahora regresemos a nuestro poema: Blanco Aguinaga hace una lectura metapoética. Sanchis Banús se fija en lo obvio. Gemma Suñé tiene presentes las carpetas con extractos y dibujos de Prados sumido en Heidegger y Teilhard de Chardin. ¿Quién acierta al interpretarlo? No somos quienes para responder. Solo vamos a recordar una declaración de Prados que Gemma Suñé alega en la primera parte de su libro: “Esta cruz no es necesariamente la cruz cristiana. Es la cruz en cuanto a su forma, la que da imagen poética al concepto que me guía” (*op. cit.*, p. 77). A ella añadiremos la conclusión de Blanco Aguinaga: “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*” (*loc. cit.*, p. 138). Eso sí es, a nuestro juicio, dar en el clavo.

Porque, en efecto, Prados podía estar convencido de que la vida no es sueño, sino el sueño, vida (G. Suñé, p. 40), que la muerte no existe o es un río de vida (*ibid.*, p. 82), o bien tránsito entre dos formas del tiempo... un tránsito hacia lo más perfecto” (*ibid.*, p. 115), que el ser es Unidad, con mayúscula (*ibid.*, p. 105), y filosofemas similares. Nadie le va a negar su derecho a pensar así. Lo que resulta dudoso es que esto y mucho más derivado de lecturas de Hegel, Frazer, Jung y otros en extraño sincretismo ya de suyo complejo y peligroso, sea posible o práctico envolverlo en metáforas, símbolos e imágenes visionarias para finalmente fundirlo en un crisol poético donde resulte irreconocible. ¿Cómo tomar en serio al Prados pensador, capaz de relacionar el trigo, presente en *Circuncisión del sueño*, con el trígono, femoral o zodiacal, solo porque *en castellano* las dos palabras comienzan con las mismas sílabas? (G. Suñé, p. 134).⁶ O, volviendo al Prados que nos parece insuperable,

⁶ He aquí, expresado en forma categórica, lo que piensa al respecto un buen *connaisseur*, Tomás Segovia: “En Emilio Prados, en cambio, la manipulación de conceptos abstractos como “forma”, “ausencia”, “eternidad”, “ser”, “espacio”, “realidad interior” y cosas así nos hace ver casi siempre esos conceptos como borrosos y desenfocados, inaplicables a ninguna experiencia reconocible nuestra, de modo que a menudo nos topamos con un texto puramente texto, refractario y autosostenido, que no puede

¿cómo encajar tanto bagaje filosófico tras la cancioncilla de las abejas copiada más arriba, o esta otra, de *Río natural*?:

Tendido en medio del viento,
viento soy sin yo saberlo.

“¡Sin yo saberlo!”

(Repite

mi voz...)

Y pregunto al viento:

¿quieres verme con tu sueño?

“¡Nunca sueño!”

(Dice el viento

soñando en mí sin saberlo.)

¿Duerme el viento?...

(En mí dormido,

soy viento y sueño conmigo.)

(PC, II, p. 516; II, p. 160).

Podría argüirse que este tipo de canciones o transparencias no son más que remansos, descansillos, en el camino de perfección que trazan los otros poemas. Pero resulta que canciones así constituyen la mayor parte de *Mínima muerte*, *Jardín cerrado*, *Río natural* y *Circuncisión del sueño*, es decir, lo que siempre se ha considerado el mejor Prados. Los poemas graves solo arrecian en *La piedra escrita* y *Signos del ser*, que representan el Prados más oscuro y menos legible de su etapa mexicana, lo que no excluye en absoluto que esos libros emitan ocasiona-

decir nada salvo al teórico que confeccione la teoría que asignará un contenido, pero solo mientras no se salgan de la teoría, a esas palabras” (“Muestrario poético de Emilio Prados. Modo de leerse”, en Francisco Chica (ed.), *Emilio Prados. 1899-1962*, Madrid: Residencia de Estudiantes, 1999, p. 204).

les destellos, en especial los metapoéticos del último mencionado, y del que componía cuando le sorprendió la muerte, *Cita sin límites*. Si según Machado la misión del intelecto no es cantar, volviendo la frase del revés, podríamos decir que tampoco es misión de la poesía el filosofar.⁷

Hay cosas que conviene matizar, sin embargo. En primer lugar, no todas las cancioncillas son dialogadas, ni tampoco insustanciales en cuanto al pensamiento. Al menos las de *Mínima muerte*, libro muy solipista, casi nunca apelan al diálogo, están llenas de conceptos en el sentido filosófico, y distan mucho de evocar el mundo natural que domina los siguientes poemarios. Baste esta muestra:

¿Qué fue lo que nunca fue?
Y ¿qué será lo que sea?
Y, lo que sea,
¿será lo que fue,
antes de ser
lo que será lo que sea?

¡Quién lo llegara a saber!

(PC, I, p. 828; I, p. 703).

En segundo lugar, los poemas meditativos no están necesariamente recargados de especulación; por ejemplo “Libertad dirigida”, que abre la segunda parte de *Circuncisión del sueño*, hace estribar su sentido en un conjunto de variaciones de lo más lúdico sobre el refrán “En abril, aguas mil”:

⁷ José María Espinasa ha intentado zanjar el asunto diciendo que “Prados no filosofaba en el poema, como lo hicieron en su momento y con tino Machado o Bergamín, sino que pensaba en verso” (“Emilio Prados: notas para una hipótesis de lectura”, en AA. VV., *Los refugiados españoles*, ed. cit., p. 42). La distinción es sutil, y parece sugerir que en el segundo caso el pensamiento es más personal, cosa que está por demostrar. No se olvide su dependencia de Larrea, que llevó el agua de Prados a su molino al prologar *Jardín cerrado*, y que enlaza asimismo el pensamiento romántico con la revolución surrealista.

¡Pulsa la luz su espacio sobre el cielo!

Un eco intemporal a un Abril canta:

“Abril las lluvias mil: sobre la tierra

—Febrero en Marzo, en ti y en Mayo Junio,

Julio en Agosto— el campo al sol levanta

como a un toro del trigo, con su fruta

—espigas mil— madura por tu celo.

Al vuelo entre cuchillas lo separa

de ti sin alejarlo —una gavilla

y otra y otra, los tallos mil de un trigo

en otro en haz—, campo entero el deseo

y, Abriles mil, en parva lo abandonas:

a él no llegas y a él naces y a él caído

sin él estás, por él vas a su encuentro...

Abril los tallos mil, Abril de tierra

derramado en sus trigos mil se mira

en ti continuo y, súpito de ausencias

mil, a sus lenguas mil dejas sin mundo:

¿fuera de Abril tu sucesión te olvida?...”

(PC, II, p. 648; II, p. 292).

El lector del poema puede devanarse los sesos para buscarle el sentido profundo, y el crítico lo mismo, revolviendo los papeles póstumos. Pero también uno y otro pueden abandonarse al prodigioso juego verbal y conceptual, dejarse arrebatar por la ebriedad que origina la mezcla inusitada de fonemas, significados y connotaciones: su lectura del poema se convertirá en fruición y acaso será la más legítima.⁸ Otro tanto podría decirse del canto a la soledad que pasó de *Mínima muerte* a *Jar-*

⁸ De este poema en concreto dice Blanco Aguinaga que es “poesía difícil de descifrar, desde luego, pero poesía que, en el vuelo de su lenguaje, creemos entender *toda ciencia trascendiendo*” (“Explicándose a sí mismo: Emilio Prados dialoga con Jorge Guillén”, AA. VV., *Emilio Prados: un hombre, un universo*, Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, p. 279).

dín cerrado, y que, alternando zonas de luz y de sombra en tersos alejandrinos, une sus tres tiempos mediante la anadiplosis. Son poemas que, hasta cierto punto, permiten saber de qué hablan, pero no se prestan nada bien a una exégesis de detalle, como esos cuadros que vistos de cerca se reducen a series de manchas.

En tercer lugar tampoco es cierto que las lecturas filosóficas, los esquemas ópticos y demás materiales ideológicos mejor o peor digeridos y elaborados por Prados repercutan solo en sus poemas meditativos. No hay nada en la vida de un poeta que no influya en su obra. Las canciones de Prados están relacionadas con sus cavilaciones, son consecuencia natural del optimismo que lo lleva a sentirse en comunión con la naturaleza, a negar la muerte total, a creer en una religión del amor. Por poner un ejemplo en otro terreno, tampoco podemos pensar que la música de Richard Strauss existiría por igual si su autor no hubiera leído el *Don Juan* de Lenau, el *Zarathustra* de Nietzsche y el *Quijote* de Cervantes, puesto que en los poemas sinfónicos titulados a partir de esas obras, si prescindimos de la batalla de los corderos en *Don Quixote*, no hay nada descriptivo que las haga reconocibles. Un compositor tan cuidadoso como Debussy no puso título a sus preludios para piano, sino que en la partitura solo hizo constar al final de cada pieza, con una frasecilla entre paréntesis, cuál había sido su punto de partida. Con las poesías de Prados podría hacerse algo similar, indicando el móvil de su creación, no la pauta de su lectura. Si es cierto que Prados escribió *Mínima muerte* al recibir la falsa noticia de la muerte de Alexandre, ¿quién se acuerda del dato, o a quién le resulta útil a la hora de enfrentarse al libro? Con razón Tomás Segovia, poeta y amigo de Prados, denuncia al “estudioso, mucho más interesado en las condiciones de la obra que en la obra, a diferencia del lector ingenuo que es ingenuo justamente porque está dispuesto a escuchar lo que se dice aunque no sepa explicarse las condiciones de ese decir”.⁹ La labor del estudioso es meritoria, desde luego, y a todos nos ha servido en determinado momento para aclarar enigmas inter-

⁹ “Muestrario poético de Emilio Prados. Modo de leerse”, ed. cit., p. 201.

textuales o evitar anacronismos. Sin embargo, aun precisadas las bases bibliográficas de Prados, queda mucho por dilucidar: en qué medida pudo, con su precario alemán, captar algo de las clases de Husserl en Friburgo, suponiendo que asistiera a ellas,¹⁰ vadear el estilo enrevesado de Hegel o Heidegger en las versiones a su alcance, y tantas otras cuestiones que suscitan sus papeles, en los que jamás cita una frase en otro idioma que el castellano, puesto que no parece haber poseído el don de lenguas ni haber hecho cursos sistemáticos de ninguna. Prados de joven fue mal estudiante, solo llegó a asomarse a la universidad, y tras la guerra, si se exceptúa la tutoría ejercida de lejos por su hermano Miguel, eminente psiquiatra, o los contactos epistolares esporádicos con María Zambrano, su círculo intelectual se redujo a escritores y artistas más o menos autodidactos, sin apenas presencia de científicos y pensadores. Lo que sacara en limpio de sus lecturas es, en efecto, de muy poco peso específico en cuanto doctrina; pero lo tuvo, y grande, en la génesis de su poesía, que por fortuna, y como la música, “siempre dice otra cosa”. Ya lo había advertido T. S. Eliot: “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”.¹¹

¹⁰ Por asombroso que parezca, Prados no lo sabía: “Y, ahora, otra cosa que mi hermano me asegura y yo creo, pues él me llevaba de la mano a mis estudios, según los consejos recibidos, supongo que de Morente, etc., allá en Madrid. Me refiero a que en mi estancia en la Filosofía (Universidad querida de Freiburg) dice él que asistí a los cursos de Husserl. Yo no recuerdo nada (por ahora) de esto” (José Sanchis Banús-Emilio Prados, *Correspondencia, 1957-1962*, ed. de Juan Manuel Díaz de Guereñu, Valencia: Pre-Textos, 1995, p. 232).

¹¹ *Función de la poesía y función de la crítica*, trad. de Jaime Gil de Biedma (Barcelona: Seix & Barral, 1955), p. 44.

9. LA POESÍA ÓRFICA EN *MÍNIMA MUERTE* DE EMILIO PRADOS*

“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,

* AA. VV., *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las terceras jornadas (dedicadas a Emilio Prados)* (Madrid: Residencia de Estudiantes-El Colegio de México, 2002), pp. 109-126.

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), p. 179.

lo hagamos o no; pero un apego exclusivo a determinados tipos de poesía entraña peligros análogos a los del alcoholismo.²

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 inexpressable” (*ibid.*, p. 175). Esta vía intermedia consistiría, pues, en un equilibrio entre las anteriores, sin prescindir de sus fines. Por un lado, expresar lo inexpressable 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 precisamente 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

² *Ibid.*, p. 175.

³ Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, trad. de J. Gil de Biedma (Barcelona: Seix & Barral, 1955), p. 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” (*Sobre la poesía y los poetas*, trad. cit., p. 24).

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 equivoque 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

⁴ *Sobre la poesía y los poetas*, *ibid.*, p. 100.

⁵ Luis Cernuda, *Prosa completa*, ed. de D. Harris y L. Maristany (Barcelona: Seix & Barral, 1975), p. 307. Cf. A. Carreira, “Luis Cernuda, crítico”, en AA. VV., *Luis Cernuda (1902-2002)* (Madrid: Residencia de Estudiantes, 2002), pp. 423-424.

⁶ *Sobre la poesía y los poetas*, trad. cit., p. 117.

⁷ *Función de la poesía y función de la crítica*, trad. cit., p. 160.

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 distinta 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 sig-

⁸ Eliot, “Lo que Dante significa para mí” (1950), en *Criticar al crítico y otros escritos*, trad. de M. Rivas Corral (Madrid: Alianza, 1967), p. 170. En palabras de Octavio Paz, “cada ritmo implica una visión concreta del mundo” (*El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 61).

nifican 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 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* (MM, en lo sucesivo) 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 lexe-mas 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 (p. 815; p. 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”:

Hoy es la rosa, mañana
la rosa *será venida*
de ayer y será mañana
en hoy, la rosa de ayer
mañana... (p. 824; p. 699).

⁹ Para las citas (con subrayados nuestros) seguiremos las dos ediciones de *Poesías completas* de Prados hecha por Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira (México: Aguilar, 1975-1976, y Madrid: Visor, 1999), vol. I en ambos casos. El texto de MM en la ed. 1999 presenta una trinidad de mínimas erratas meramente visuales: falta espacio en blanco tras el primer verso de pp. 691, 695 y 731. El poeta escribe para el oído, pero también para la vista.

Otro caso se da en la “Canción parada”: “Mas si de olvido *es llegada*/ a ser luz...” (p. 844; p. 719). Y, por último, un inesperado implemento, si lo es, con el intransitivo *vivir*, en “Tiempo de la rosa”:

¿No ves
que *tres rosas* vivo,
siendo una sola
en lo Eterno? (p. 863; p. 738).

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. (p. 809; p. 865). A Prados no le preocupa la monotonía: en *MM* no hay más que un poema (“En el espacio”) construido con verso blanco (p. 811; p. 687). Varios están organizados en redondillas clásicas: “La rosa pensamiento” (p. 835; p. 710), “La rosa presente” (p. 838; p. 713), y “La rosa en el sueño” (p. 841; p. 716); una décima, titulada “Canción” y que parece extraída del *Misterio del agua*, tiene tres rimas (p. 840; p. 715), y otra, la “Canción parada” (p. 844; p. 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, muy pocos de los cuales quedan 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” (p. 818; p. 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 (*ibid.*),

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” (pp. 826 y 833; pp. 701 y 708). El más flagrante de fragmentación en busca de la autorrima ocurre en la primera meditación de “Memoria sin presencias” (p. 848; p. 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” (p. 863; p. 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” (p. 871; p. 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” (p. 851; p. 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* (p. 831; p. 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 solo 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" (p. 861; p. 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:

Le dijo la rosa
al viento:
—Mira,
la luna bajo mi aroma
parece el alma de mi olor (p. 862; p. 737).

Igualmente choca leer partidos varios octosílabos de esta canción sexta de la “Meditación primera” (p. 833; p. 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 *MM* 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” (p. 815; p. 691). En el mismo poema, “Dentro de otro nuevo *ser*: / dentro de otro nuevo *ver*” (p. 816; p. 692). En “La rosa desdeñada”, “Todo el *dolor* de la rosa /... / Todo el *olor* de la rosa. /... / Todo el *color* de la rosa” (pp. 818-819; pp. 694-695). Este reaparece en “La rosa en pena”:

—Venid,
vamos a la flor,
vamos a su *olor*,
vamos al *dolor*:
¡que ya ha nacido! (p. 868; p. 742),

la cual prefigura la mucho más conocida de “Rincón de la sangre” (*Jardín cerrado*, PC, II, p. 59; I, p. 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” (p. 814; p. 690). “Quisiera saber, por ver: / por ser quisiera yo ver” (p. 826; p. 701). Alguno de ellos tan retorcido que parece morderse la cola:

¹⁰ *El arco y la lira*, ed. cit., p. 53.

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! (p. 834; p. 709)

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” (p. 817; p. 693. En *La piedra escrita* la imagen es mucho más audaz: “Zarpa el mar —aun sin mar— al mar que invade” (PC, II, p. 837; II, p. 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 (p. 844; p. 719). “Antes de ser, / sé qué soy, / y cuando soy / no lo sé” (p. 845; p. 720), primera canción de la “Lamentación de la rosa”, en la que el adverbio *cuando* está cuidadosamente inacentuado. “¡Vamos a cortarla / antes que nazca!” (p. 867; p. 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” (p. 858; p. 733), lleva estos juegos al extremo, para terminar en esta sorprendente cadencia: “¡Una rosa florece en la Nada!”

Hemos visto algo de la ejecución de *MM*. 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 *MM* 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 *MM* está transido de esos pasajes metapoéticos en los que el poeta cuestiona la validez de su lenguaje:

Siento que un saber me tira
y como de un pozo saca
toda el agua de mi ser
a otra vida (p. 829; p. 704),

¹¹ Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, trad. cit., p. 160.

¹² *Ibid.*, p. 44.

¹³ O. Paz, *El arco y la lira*, ed. cit., p. 105. Más adelante refuerza la idea: “El lenguaje indica, representa; el poema no explica ni representa: presenta” (p. 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”, p. 848; p. 723). En la quinta el planteamiento es aún más explícito:

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 (p. 832; p. 707).

“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:

Puesto que lo quiere Dios,
solo me importa
qué digo,
pero no
cómo lo digo:
digo lo que quiere Dios (p. 858; p. 732),

¹⁴ *Ibid.*, p. 163.

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:

Y en mi canción escondido
quisiera morir,
sin saber por qué
de olvido (p. 823; p. 698).

Preguntarse por la intención de Prados al escribir *MM* 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

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 esta. “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” (O. Paz, *El arco y la lira*, ed. cit., p. 45), idea que ya había expuesto mucho antes, entre otros, César Vallejo.

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” (O. Paz, *El arco y la lira*, ed. cit., p. 104).

¹⁷ Aceptando que “comprender un poema viene a ser lo mismo que gustar de él

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 distinta, 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

por las debidas razones” (Eliot, “Las fronteras de la crítica”, *Sobre la poesía y los poetas*, trad. cit., p. 117), tal restricción no sería, en principio, aplicable a la fruición musical.

¹⁸ *Sobre la poesía y los poetas*, trad. cit., p. 123.

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

10. EMILIO PRADOS: LAS DOS VERSIONES DE *JARDÍN CERRADO**

El poeta Emilio Prados es uno de los mitos menores de la llamada generación del 27, mito más en cuanto persona que en cuanto poeta, porque ahí casi todo el mundo hace la venia y sigue su camino. No es este el momento adecuado para analizar el fenómeno. Sí para recordar que Prados fue poeta *full time*, incluso cuando era impresor en Málaga o corregía pruebas en México. No practicó la docencia, ni acabó carrera alguna, ni recibió apenas más ingresos que los procedentes de su familia antes de la guerra, y de su hermano Miguel, psiquiatra en Canadá, después de ella. Eso interesa tenerlo presente para comprender que Prados creó una obra poética de dimensiones considerables, cuya mayor parte publicó en forma de libro, y a la que no cesó de dar vueltas y hacer enmiendas. Prueba de ello son las 20 cajas de papeles póstumos que, bien inventariados por Blanco Aguinaga, nos sirvieron a él y a quien esto escribe para publicar una versión razonable de sus *Poesías completas* en 1975-1976, y de nuevo, con estructura más rigurosa, en 1999, año del centenario.

Siempre se ha dicho que *Jardín cerrado* (México: Cuadernos Americanos, 1946; prólogo de Juan Larrea) es el libro central de Prados, aquel en que encuentra su voz definitiva. El propio poeta debió de creerlo así, puesto que de él publicó una selección amplia en 1953 titulada *Dormido en la yerba*, en la *Antología* de 1954 dedica solo a ese libro casi 100 páginas, y, en la misma colección de Losada, publicó una segunda edición completa en 1960, dos años antes de su muerte, indicio de que lo

* Publicado en la revista digital *Creneida* (Córdoba, 2014), pp. 246-257.

seguía considerando válido cuando su estética había variado de rumbo, más válido en sí mismo que la esotérica interpretación de Larrea en el prólogo ahora eliminado. En otro lugar tratamos de los cambios introducidos en los poemas de *Dormido en la yerba*, y en el texto de *Jardín cerrado* (=JC) que figura en las *Poesías completas* de 1999 (=PC) dimos las variantes de versiones impresas anteriores o posteriores. Versiones impresas, no manuscritas, ya que estas no se destinaban al público, y solo tendrían un valor en la llamada crítica genética, no en una edición que trata de representar con exactitud la obra que el autor quiso poner en manos de sus lectores en un determinado momento. Entre eso y los papeles que quedan para uso personal hay una frontera que a veces se cruza con demasiada ligereza; a nuestro juicio, la voluntad del autor es un criterio seguro para no incurrir en el error filológico de conceder igual representatividad a todo lo salido de su pluma. Sin embargo, puede no ser tan seguro en cuanto a la fijación de la obra publicada, que el filólogo ha de ver siempre dentro de su cronología.

La versión de JC que reproducimos en las PC es la de 1946, pues esa primera edición, cuidada por el propio poeta, es lógicamente la más próxima y fiel al ideario de Prados durante su génesis. Aparte de ello, sus 419 páginas de buen formato constituyen un libro singular también en su aspecto visual y material: los poemas comienzan siempre página, alterna la numeración romana con la árabe en las subdivisiones, los blancos son generosos, las versales, versalitas, redondas y cursivas intentan establecer una jerarquía en títulos y lemas, los márgenes, sangrados, negritas iniciales y otros detalles indican a las claras que el poeta ha echado el resto, y que la editorial, regentada por Juan Larrea, no escatimó esfuerzos al buscar la presentación más digna. Prados, editor e impresor desde su mocedad, hubo de quedar satisfecho, o al menos, hasta donde alcanzamos, nunca dijo lo contrario.

Entre las variantes registradas en la ed. de PC, nos fijaremos en tres casos. Sea el primero una sección del poema “Bajo la alameda”, sexto de la primera parte, “Nostalgias y sueños”, del libro primero de *Jardín cerrado*:

2

Con temores voy
pero voy.

5

Y esto que marcha
conmigo;
y esto que va
tras de mí,
y esta sombra
a la que sigo
con temores,

10

¿a dónde va?:
¿dónde voy?...

—Con temores.

(*JC*, 1946, pp. 42-43; *PC*, I, p. 777)

Antes de nada, señalaremos un hecho que hace tiempo notamos en *Mínima muerte* y que también se da en los primeros libros de Prados: los versos “disfrazados”. En efecto, “Y esto que marcha / conmigo”, “y esto que va / tras de mí”, “y esta sombra / a la que sigo”, “¿a dónde va?: / ¿dónde voy?” (repárese en la falta de preposición en este último verso, propia del lenguaje popular), no son más que octosílabos disfrazados de versos más breves para la vista, no para el oído. Prados, salvo en su época surrealista, es poeta bastante refractario a alejarse de la métrica clásica; otras veces los versos son endecasílabos, fragmentados en sus componentes: 7 + 4, y en este orden. Este poema, de estructura muy similar a la letrilla, es el segundo de los cuatro acogidos al título “Bajo la alameda”. En *Dormido en la yerba* desaparece, de la serie solo subsisten los números 1 y 4, aquel como “Nocturno”, y este con el anterior título del conjunto: “Bajo la alameda” (pp. 31-32). La cuestión no es baladí, pero tampoco tenemos la clave para explicarla; solo nos fijaremos en la anomalía de que, en ese cuarto poemilla, a pesar del título general, no se habla de álamos

sino de un ciprés. En los otros, no se mencionan árboles; sí un jardín en el primero, y hojas secas en el tercero. Al año siguiente, en la *Antología*, el único que se mantiene es el primero (p. 167), que recupera también el título mencionado, un título, como acabamos de ver, bastante elástico como para abrigar el primer poema, el cuarto o el grupo de los cuatro (además del poema XIX del segundo libro de *JC*). También el estribillo del cuarto (“¡Qué alto el ciprés! / ¡Qué alto el lucero!”) reaparece más adelante en el titulado “Otra vez” (p. 54), un caso más de ósmosis entre las células de ese organismo que es *JC*. Estamos, pues, ante un poema que no acabó de satisfacer a su autor, por la razón que sea. Prueba de ello es que en la segunda edición de *JC* (=JC2) sufre cambios de importancia:

2

Con temores voy
pero voy.

Y esto que marcha
conmigo;

5 y esto que va
 tras de mí,
 y esta sombra
 a la que sigo
 ¿a dónde va?:

10 ¿dónde voy?...

¿Con temores
vamos?

—Con temores.

(*JC*, 1960, p. 17)

El poemilla retocado tiene 13 versos en lugar de 12. Se ha suprimido el v. 9 de la versión anterior, y se han añadido los vv. 11-12, un interrogante cuyo verbo introduce la primera persona de plural. No es el único

poema de *JC* que expresa miedo. El siguiente se titula “Temor de abril”; en el 14, “Copla”, leemos: “Algo me llama en la noche. / No sé qué es... / Algo en la noche me llama. / Miedo me da” (p. 59), y varios más de ese poemario insisten en el mismo concepto. Esa primera persona de plural (v. 12 de esta versión), poco frecuente en *JC*, contrasta con la primera de singular de vv. 1, 2, 8 y 9, y no acaba de convencer en poema tan centrado en el yo y su soledad (“¡el mundo es mi corazón!” dice en p. 51, y algo más abajo: “—Yo, yo, yo... Soy yo, / yo. ¡Yo!”, para disipar toda duda), a menos que se entienda en su sentido impersonal, normal en castellano (por ejemplo, en la frase “¿Esas tenemos?”). Prados sabe sin duda lo que hace, pero, aparentemente, nos da un poema enmendado en 1960 como si fuese de 1946. *JC2* no indica en ningún lugar que se trate de una versión corregida, ni tampoco aclara en su portada que se trate de una segunda edición, prosaicas minucias en las que Prados reparaba poco.

Veamos ahora un caso diferente, el de “Muerto en el sueño”, núm. X de la primera parte del libro II (*El dormido en la yerba*, título aún usado en el poema XVI de este libro, p. 140, y recuperado en 1953 para la selección de *JC*):

MUERTO EN EL SUEÑO

Aquí estoy. ¡Junto al jazmín!
Si por mí preguntan,
aquí estoy junto al jazmín.

5

Ay, amor, junto al jazmín:
arriba brilla el lucero,
sobre el agua su reflejo
y bajo el agua, mi sueño,
¡ay, amor! junto al jazmín...

10

Amor: bajo el agua, muerto
junto al jazmín.
Amor, si por mí preguntan,

amor, sí, junto al jazmín:
¡toda la noche me oculta!

(JC, 1946, p. 130; PC, I, p. 851)

El poema, aunque no se le aplique denominación formal, es una canción en el sentido juanramoniano que Prados empleará, posiblemente tomando como modelo las incluidas en *Canción*, libro publicado en 1936 por el poeta moguereno. Consta de trece versos, once octosílabos y dos más breves: el 2, hexasílabo, y el 10, pentasílabo. El grupo central (vv. 4-8) es incluso una clara reminiscencia del zéjel. La palabra-rima *jazmín* se repite seis veces, pero no hay versos sin asonancia: *lucero / reflejo / sueño / muerto* (vv. 5-7 y 9) es la segunda, mientras que la tercera, la de *preguntan* (v. 2), se recoge en v. 11 y remata el poema (v. 13, *oculta*). Se plantea así una oposición en los tres primeros versos, donde la asonancia *ú-a* (*preguntan*) cede a la dominante *-ín*, propia del término más frecuente y destacado: *jazmín*. Un dominio que al final se invierte, puesto que los cinco versos últimos, sin perder de vista al jazmín, lo dejan en segundo lugar: “Amor, si por mí preguntan, / amor, sí, junto al jazmín: / ¡toda la noche me oculta!” (vv. 11-13). La admiración del verso resalta su importancia. No pretendemos interpretar el sentido profundo del poema ni de ninguno de sus versos. Nos limitamos a estudiar su prosodia, incluso su disposición gráfica, y naturalmente su sintaxis y sentido literal. El poeta subraya el hecho de estar oculto, aunque el lector sepa ya que él, o quizá su sueño (v. 7), está *muerto, bajo el agua* (v. 9), y *junto al jazmín*. Pero esta frase, repetida seis veces casi como si fuera un estribillo, no deja de ser un complemento circunstancial, un rema, si queremos usar del tecnicismo, frente al tema, que se reparte entre el verso inicial y el final: “Aquí estoy... / ¡toda la noche me oculta!” (vv. 1 y 13).

El poema se reproduce tal cual en *Dormido en la yerba* (1953), pp. 75-76. Pero en la *Antología* de 1954 (p. 188) presenta dos variantes; la primera es, obviamente, un desliz en la composición material: el blanco entre vv. 3-4 aparece aquí entre vv. 4-5, a pesar de que el v. 5 empieza con

minúscula. La segunda es la que nos interesa: el poeta añade un octosílabo al final del poema, uno de esos versos prosódicamente contradictorios, puesto que lleva a la vez admiraciones y paréntesis, es decir, *forte* pero *piano*, como si dijéramos una admiración en voz baja: “(¡Noche soy, para vivir!)”. Lo que sorprende, en el añadido, es que cambia el turno tal como lo establecimos antes, y hace ganar la competición a la rima de *jazmín*, con la asonancia aguda de *vivir*. Si el v. 13 decía: *toda la noche me oculta*, y así terminaba el poema en su primera versión, ahora el 14 precisa más el concepto ampliándolo: *noche soy, para vivir*. La canción, sin dejar de serlo, adopta un final de romance en sus seis últimos versos (9-14), con la asonancia -í en los alternos (10, 12 y 14), y termina con un toque algo más esperanzado, en que el poeta se explica a sí mismo la razón de ser de su ocultación, de su vivir al margen.

Podríamos creer que el poema ha cambiado de carácter, ha encontrado su forma definitiva. Pero Prados, poco después de publicada esa *Antología* por la que fue algo menos desconocido en España e Hispanoamérica, se puso a preparar su gran Selección de 1959, que quedó inédita, y la segunda edición de *Jardín cerrado* impresa al año siguiente. El poema de que hablamos figura en su p. 63, y, sorprendentemente, recupera la forma que ostentaba en la primera edición, con solo 13 versos. El añadido en la *Antología* ha desaparecido. ¿Por qué? No lo sabemos. Sospechamos que Prados, para esa segunda edición, hubo de enviar a Buenos Aires un ejemplar de la primera, con algunas alteraciones manuscritas, pero olvidando el cambio introducido en la versión de la *Antología*. ¿Olvidándolo o anulándolo? He ahí una cuestión que no podemos responder.

Si el poema anterior sufrió el efímero añadido de un verso, ahora vamos a examinar el caso contrario, en que un poema lo pierde. Se trata de una canción perteneciente al libro tercero de JC, titulado *Umbrales de sombra: meditaciones, coplas, insomnios y presentimientos al margen de un jardín*, cuya tercera parte, *Constante amigo*, contiene trece poemas, de los cuales este es el segundo:

CANCIÓN

- Una vez tuve una sangre
que soñaba en ser un río.
Luego, soñando y soñando,
mi sangre labró un camino.
- 5 Sin saber que caminaba,
mi sangre comenzó a andar,
y andando, piedra tras piedra,
mi sangre llegó a la mar.
Desde la mar subió al cielo...
- 10 Del cielo volvió a bajar
y otra vez se entró en mi pecho
para hacerse manantial
y agua de mi pensamiento...
- 15 Ahora, mi sangre es mi sueño
y es mi sueño, mi cantar,
y, mi cantar, es eterno.

(*JC*, 1946, p. 309; *PC*, I, p. 990)

El poema consta de 16 versos octosílabos repartidos en tres grupos de 4, 9 y 3, con variedad de asonancias en unos, sueltos los otros, como aquí sucede con los versos 1, 3, 5 y 7. En cuanto a la rima, se divide en dos partes: la primera mitad (vv. 1-8) contiene dos asonancias, *-í-o* / *-á*, que abarcan versos alternos, mientras que la segunda mitad (vv. 9-16), que conserva la segunda asonancia, no deja versos sueltos, sino que les intercala otros con asonancia nueva en *-é-o*. Esta rara disposición subraya la progresión del contenido: al principio, la sangre sueña, se hace camino, anda sin saber, hasta que llega al mar, algo expresado por la alternancia entre versos asonantados y sueltos. Luego todo se hace más concreto, menos divagatorio, y las asonancias se encargan de marcarlo, hasta que las cosas se definen

con tres oraciones copulativas en anadiplosis: “mi sangre *es* mi sueño, /... *es* mi sueño mi cantar, / y, mi cantar, *es* eterno”, donde los tres verbos sueñan como martillazos. La nueva asonancia -é-o se impone y subraya los términos más marcados: *cielo... pecho... pensamiento... sueño... eterno*.

Este poema no fue recogido en *Dormido en la yerba*, pero en JC2, p. 152, carece del verso 13 (*y agua de mi pensamiento...*), de forma que la rima dominante en el segundo grupo de versos es ahora la asonancia aguda -á, y solo en el último se impone la asonancia -é-o. El poeta reparte las rimas por los grupos de distinta manera; así el segundo, en lugar de terminar en una cuarteta, como antes hacía, termina en un tercetillo, anunciando el que remata el poema. Para mantener las mismas asonancias alternas durante seis versos se ha sacrificado el 13 (*y agua de mi pensamiento...*), que en realidad poco añadía a los dos precedentes (*y otra vez se entró en mi pecho / para hacerse manantial*). Semejante operación no parece debida al azar, sino a la constante labor de lima a que Prados somete su poesía. Esta en concreto nos muestra el paso desde el desconcierto hasta la seguridad. El poeta recuerda haber estado perdido, pero al fin ha encontrado su camino, y tanto las palabras como los juegos de rimas que poco a poco se van afianzando no hacen más que confirmarlo.

Ahora bien, si se examina con cuidado la edición de 1960 destacan en ella un par de anomalías: la distribución de los 16 versos en tres grupos desaparece porque ahora van seguidos, con interlineados iguales. Y el v. 12 (*para hacerse manantial*) no concluye con puntuación, a pesar de que el siguiente (*Ahora, mi sangre es mi sueño*) comienza con mayúscula. Si Prados hubiese decidido suprimir el v. 13 (*y agua de mi pensamiento...*), tal como pensábamos, lo lógico sería marcar tal supresión poniendo punto tras el v. 12. Pero no lo hizo. ¿Qué debemos pensar entonces los lectores? ¿Estamos ante una versión revisada del poema, que sin duda gana al eliminarse ese v. 13, o simplemente ante una omisión debida a la casualidad, y al descuido con que Prados, según todos los testimonios, corregía pruebas de los libros que tenía entre manos?

La *Antología* fue, como se sabe, pieza importante en la producción de Prados, la que más lo dio a conocer, y también la primera obra que le

publicaría la editorial Losada; un libro que el poeta preparó con cuidado, y del que se supone que corrigió pruebas con más esmero del habitual. Pues bien; por poner solo algún ejemplo de lo relativo que es tal esmero, en *El misterio del agua* (1927), el “milagro” tercero, aunque numera con I su primera parte (p. 44), omite la segunda, que los editores de Prados repusimos ya en 1975 a partir de los manuscritos. En la sección *Constante amigo*, de JC, a la que también pertenece el último poema estudiado, la canción “Una cosa es estar muerto” (p. 229), en lugar de los 14 versos que presenta en la primera edición (p. 316), en la *Antología* tiene 15, porque repite el v. 11 entre el primero y el segundo, lo que estropea la secuencia de tercillos. No obstante, la *Antología* recupera la lectura correcta *llámeme* del v. 13, que ya estaba bien en *Memoria del olvido* (México: Séneca, 1940, p. 135) y se había estragado en la primera ed. de JC. Si pasamos al siguiente libro, *Río natural*, fechado en 1953 e impreso también por Losada en 1957, su primer poema, “Sangre de Abel”, omite el segundo verso en la *Antología*, dejando inconclusa la frase que lo abre: “Cantando estoy llenando” (falta el complemento directo: “mis huecos en la muerte”, p. 261). A esto se suma que buena parte de los poemas de su primera época van lastrados por versos añadidos palmariamente en México 20 o 30 años más tarde, como sucede en pp. 13, 16, 18, 20, 21, 23 y 26, lo que falsea su sentido original. Dejando ahora la *Antología*, en PC, II, p. 395, tuvimos ocasión de señalar y reponer un verso omitido en el poema “Año nuevo”, perteneciente a la cuarta parte (*Cambios de estado*) de *La piedra escrita* (México: UNAM, 1961), último libro del que el poeta pudo ver pruebas, lo cual indica que en este tipo de poesía la falta o sobra de un verso no siempre se nota en la simple lectura.

En JC2 hizo Prados otras maniobras que pueden pasar por enmiendas: aparte los casos estudiados, en el libro segundo (*El dormido en la yerba*), el poema “El pecho y la luna” pierde tres de sus versos, bien es verdad que ya habían aparecido antes (1946, p. 123; 1960, p. 60). En el tercer libro (*Umbrales de sombra*), el poema “La rosa en la mano” (1946, p. 199; 1960, p. 95) omite el verso 11, pero eso ya suena más a descuido. Lo mismo cabe decir del innecesario verso inserto después del 10 en el

“Cantar sonámbulo”, del libro cuarto (*La sangre abierta*; 1946, p. 351; 1960, p. 177), mientras que ha de ser intencional hacer interrogativo el último verso del poema VII, 4 de ese mismo libro (“El cuerpo ante el espejo”; 1946, p. 404; 1960, p. 204), a lo cual hay que agregar supresión de títulos, reorganización del cuarto libro y cierto número de erratas. Con todo ello, y sin menoscabo de su talla poética, se puede decir que Prados, para un filólogo, es poco de fiar, y no serviría de mucho husmear en sus manuscritos; la única vía, y no del todo segura, sería encontrar las galeradas de sus obras impresas, a fin de vislumbrar con qué criterio fueron corregidas.

Terminaremos con un ejemplo tomado del poema final de JC, que en la ed. 1946 carece de epígrafe y ocupa solo la cuarta parte (*El cuerpo en el alba*) del libro cuarto (*La sangre abierta*). Decíamos que también la estructura de ese cuarto libro sufrió cambios en JC2: en lugar de las cuatro partes que ostenta en la primera edición, la segunda distribuye sus poemas en solo tres, habiéndose suprimido el título de la tercera (*El germen que se cumple*); pero el texto de JC2 no se corresponde con el índice del volumen. En efecto, el poema en cuestión lleva un 3, cosa extraña porque el precedente va numerado con 5 (p. 204). El índice aclara lo sucedido: el poema, ahora titulado “El cuerpo en el alba”, debería ocupar, él solo, la Tercera parte homónima (*El cuerpo en el alba*), igual que había ocupado la Cuarta en la edición anterior, y a ello alude el 3 de la numeración. El tipógrafo no entendió bien la enmienda, y el poeta no vio el fallo del tipógrafo ni la discrepancia entre índice y texto. Es obvio que deseaba mantener aislado un buen poema conclusivo, que arranca en tono solemne: “Ahora sí que ya os miro / cielo, tierra, sol, piedra, / como si al contemplaros / viera mi propia carne” (p. 407), y que termina con mayor énfasis, no lejos de Hölderlin:

Ya soy Todo: Unidad
de un cuerpo verdadero.
De este cuerpo que Dios llamó su cuerpo
y hoy empieza a sentirse

ya, sin muerte ni vida,
 como rosa en presencia constante
 de su verbo acabado y, en olvido
 de lo que antes pensó aun sin llamarlo
 y temió ser: Demonio de la Nada.

(JC, p. 409; PC, I, pp. 1069-1070)

Prescindamos de su peregrina puntuación. Juan Larrea, hombre cuidadoso, al prologar la ed. de 1946, habrá manejado el mecanoscrito del poeta, y cita estos versos con una curiosa variante: "... y temió ser: Dominio de la Nada" (p. 16; PC, I, p. 756). El Demonio se ha convertido en Dominio, Prados no lo advirtió, y, aunque la lectura aparezca corregida en los manuscritos, nos queda la duda de qué término figuraría en su original. Como acabamos de ver, en esta poesía el buen sentido del lector no siempre ayuda a salvar las erratas, incluso cabe sospechar que alguna pudo parecer bien a su autor y la dejó pasar. Al menos aquí, en medio de la Nada, el dominio y el demonio tampoco son tan diferentes.

Bibliografía

- Blanco Aguinaga, Carlos, *Lista de los papeles de Emilio Prados*, Baltimore, Md: The Johns Hopkins Press, 1967.
- Carreira, Antonio, "La construcción del libro y del poema en Emilio Prados", AA. VV., *Emilio Prados: un hombre, un universo* (Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2000), pp. 167-186.
- "La poesía órfica en *Mínima muerte* de Emilio Prados", AA. VV., *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las terceras jornadas (dedicadas a Emilio Prados)* (Madrid: Residencia de Estudiantes / El Colegio de México, 2002), pp. 109-126.
- Jiménez, Juan Ramón, *Canción*, Madrid: Signo, 1936.
- Prados, Emilio, *Memoria del olvido*, México: Séneca, 1940.

- *Jardín cerrado*, México: Cuadernos Americanos, 1946; prólogo de Juan Larrea. 2^a ed., Buenos Aires: Losada, 1960.
- *Dormido en la yerba*, Málaga: El arroyo de los ángeles, 1953.
- *Antología (1923-1953)*, Buenos Aires: Losada, 1954.
- *Río natural*, Buenos Aires: Losada, 1957.
- *Poesías completas*, ed. de C. Blanco Aguinaga y A. Carreira, México: Aguilar, 1975-1976, 2 vols.
- *Poesías completas*, ed. de C. Blanco Aguinaga y A. Carreira, Madrid: Visor, 1999, 2 vols.

11. PRADOS-CELA: HISTORIA DE UNA AMISTAD EPISTOLAR*

El exilio, con lo que supone de dramático para cualquiera, alcanza a varios poetas españoles en una edad peligrosa: los cuarenta años. Algunos tienen su obra bastante hecha, y lo que van a crear en lo sucesivo parece apéndice de lo anterior. Otros, en cambio, encuentran allí su verdadera voz: así ocurre, a nuestro juicio, con Doménchina, Cernuda y Gil-Albert. También con Emilio Prados. En sus primeros años mexicanos despliega cierta actividad en el Instituto Vives y en la editorial Séneca, protege a dos niños refugiados, hace proyectos de reunirse con su familia. En tal situación compone sus obras más valiosas: *Jardín cerrado* (1946), *Río natural* (1957) y *Circuncisión del sueño* (1957), y recopila el libro que lo va a representar, casi exclusivamente, para el lector peninsular, durante el resto de su vida: la *Antología poética*, publicada por Losada, de Buenos Aires (1954), en una colección de gran tirada y amplia difusión.¹

* “Presentación de un epistolario de amistad. Cartas entre Emilio Prados y Camilo José Cela”, *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, núm. V (primavera de 1996), pp. 9-166. Las cartas han sido reproducidas en Camilo José Cela, *Correspondencia con el exilio*, ed. de Jordi Amat, prólogo de Eduardo Chamorro (Barcelona: Destino, 2009), pp. 635-711.

¹ Desde 1938 hasta su muerte, Prados solo publicará en España dos libros: *Dormido en la yerba* (1953), selección de *Jardín cerrado* aparecida en Málaga en edición de bibliófilo (200 ejemplares), y *Signos del ser*, cuya génesis nos revelan las últimas cartas intercambiadas con Cela. Cf. la “Carta truncada a un poeta en el cielo de Méjico”, *Papeles de Son Armadans*, XXV, núm. LXXIV (1962), pp. 115-118.

Al filo del medio siglo Emilio Prados comienza a vivir una vida cada vez más apartada de los círculos de exiliados y literatos. Hace y recibe visitas, escribe cartas, habla por teléfono. Su salud es más débil que de costumbre: se mueve poco, se conforma con poco, y depende casi por completo de su hermano mayor Miguel, psiquiatra de prestigio, que desde Canadá atiende sus necesidades y alienta su labor creadora.² Prados es, y se sabe, poeta de minorías. En sus veinte últimos años compone una enorme cantidad de poesía, de la que imprime siete libros densos, fuertemente estructurados y elaborados. No obstante, si se repasa la bibliografía en torno a su obra, asombra comprobar que mientras la crítica vertía ríos de tinta sobre Guillén, García Lorca y otros, no tuvo para Prados más que reseñas volanderas, o algunas páginas de compromiso. Ni siquiera poetas críticos y amigos como Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Octavio Paz se dignaron decir algo útil acerca de una obra que lo requería más que muchas. Prados no se queja de ello en sus cartas; pero forzosamente se habrá preguntado con frecuencia para quién escribía sin cesar, dónde se encontraban sus lectores, no tan escasos como pudiera parecer, a juzgar por la abundancia de las necrologías. El poeta bueno es el poeta muerto —pensaba Cernuda, con la atinada acritud que lo caracteriza.³

² “Mi hermano Miguel [...] me envía unos dólares cada mes para vivir. Con ellos únicamente me alcanza para comer y medicinas... La ropa, etc., me la dan o mi hermano o los amigos, de la ya usada. ¡Y estoy feliz, como lo estarías tú!” (carta de 31 de mayo de 1953 a su sobrino Ángel Caffarena, *ap.* P. Hernández, *op. cit.*, p. 400). Patética es la petición a Fernández Canivell: “Mándame los libros de uno en uno, o mejor espera y yo te diré a quiénes los debes enviar, si no me pasará como a Luis, que, con los aranceles tan altos, y nosotros tan bajos, no los podemos retirar del correo” (4 de diciembre de 1953, *ibid.*, p. 401).

³ “A medio siglo hago —¡cómo no!— mi recuento y veo que me acabo sin haber dado nada”, escribe el 30 de septiembre de 1949 (*ap.* José Luis Cano, *Epistolario del 27. Cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda, Emilio Prados*, Madrid: Versal, 1992, p. 169). “Ya voy para los 60. Lo que he hecho está mal hecho y no es el mundo que yo pensé que pudiera dar. Hoy, con la claridad mayor del pensamiento, veo que no tengo tiempo para darlo como es mi obligación. Esto es lo que me deprime”, confiesa en carta del 29 de septiembre de 1958. Cf. José Sanchis Banús-Emilio Prados: *Correspondencia*

Excepciones fueron José Luis Cano, amigo desde los años malagueños, María Zambrano, paisana y compañera en la guerra civil, y, en especial, Carlos Blanco Aguinaga, antiguo pupilo de Prados en el Instituto Vives de México, que publica dos extraordinarios estudios sobre su trayectoria poética.⁴ Hay sin embargo cierta justicia histórica en lo que sucede: a Prados no le gustaba gran cosa que hurgasen en su poesía. Busca la amistad epistolar, escribe y escribe a los amigos tempranos, como José Luis Cano, cuyo afecto le sirve de vínculo con su tierra, con su pasado y con colegas acaso problemáticos, y se vuelca en amigos recientes, como José Sanchis Banús o Camilo José Cela, cuyo interés por su obra, desde diversos puntos de vista, adivina sincero y desprovisto de toda contaminación.⁵

Pero a diferencia de lo común en epistolarios de otros poetas, Prados solo habla de poesía en forma esporádica y, casi siempre, a solicitud del corresponsal:

La poesía. A mí no me gusta hablar de ella, pero sí, quizás demasiado, de las preocupaciones que ella me da... Hoy me desespero por no poder leer poesía. Me cansa.⁶

La “declaración estética” me aterra porque yo ¿cómo voy a declarar un misterio del que me siento entraña? (carta 7^a).

(1957-1962), ed. de J. M. Díaz de Guereñu (Valencia: Pre-Textos, 1995), p. 75. Muy al final de su vida dice de Dámaso Alonso: “¡Estos críticos! No están conformes con la poesía de uno y dejan de ser amigos. ¡No lo entiendo!” (carta del 9 de marzo de 1962 a J. L. Cano, *op. cit.*, p. 202). Y en el presente epistolario no faltan expresiones en el mismo sentido: “Ya sé que esa poesía no interesa *hoy* por ahí. Pero por eso me gustaría darla *ahí*” (carta 50). Cf. también las cartas 9 y 12.

⁴ Carlos Blanco Aguinaga, “La aventura poética de Emilio Prados”, *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 8 (1956), pp. 1-31. *Id.*, “Emilio Prados. Vida y obra”, aparecido parcialmente en la *Revista Hispánica Moderna*, XXVI (1960), pp. 1-107, con una antología poética, pp. 179-201. Una versión completa de este trabajo se publicó en Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 1999.

⁵ Véanse, respectivamente, los epistolarios de Cano y Sanchis Banús citados en nota 3.

⁶ Carta del 13 de septiembre de 1960 a José Sanchis Banús, ed. cit., p. 300.

Los momentos más felices son los de autoanálisis, cuando llevado por algún arrebató explica, en prosa poética, cómo y de dónde brota su poesía:

El bisturí que tengo en la mano —con el que le estoy escribiendo— va dirigido por un condensado humano que le dio movimiento a mi sangre para que fuera puente —aquí otra forma de la comunicación— hacia la otra orilla del mismo condensado.⁷

Sabe que no domina la prosa, que lo suyo es cantar. Las pocas veces que un crítico se acerca a su obra, Prados recula.⁸ Se siente obligado a rebuscar en la memoria y proporcionar datos que puedan servir de clave para entrar en su mundo: una clave en la que tampoco cree, porque su mundo solo se puede penetrar dejándose absorber por él. Se debate entre la necesidad de luz, de claridad, y un lenguaje cada vez más oscuro. Las cartas no son para Prados un intercambio de ideas, sino una forma de comunión, de afecto recíproco, de sentirse acompañado en la inexcusable soledad.

Escribir es defender la soledad en que se está; es una acción que solo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable, en que, precisamente por la lejanía de toda cosa concreta, se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas.⁹

⁷ Carta del 18 de julio de 1959 a Sanchis Banús, ed. cit., p. 183.

⁸ Un par de ejemplos: en carta de 5 de abril de 1960 a Sanchis Banús se refiere al título de un libro entonces en prensa, *La piedra escrita*, que María Zambrano le había comentado en carta desde Roma: “María Zambrano dice: ‘En la piedra escribe el agua, la luz, el tiempo. La piedra herida. ¡El templo de la poesía, indestructible!’ ¡Muy bien! Pero ¿tú sabes lo que me pasa?: yo no lo veo así... Encuentro el libro frío. Es como una piedra de mis leyes” (Sanchis Banús-Prados, *Correspondencia*, ed. cit., p. 280). Al enviarle el texto donde Gerardo Diego habla de su evolución poética y de su recuperación de la fe, hermanándolo con S. Juan de la Cruz, apostilla: “Como vd. ve, hay por lo menos una idea fundamental incierta” (*op. cit.*, p. 97); pero no aclara cuál es, lo que provoca perplejidad en su corresponsal.

⁹ “Por qué se escribe”. En *Hacia un saber sobre el alma* (Buenos Aires: Losada, 1950), p. 24.

Las palabras de María Zambrano parecen escritas pensando en gráfonos solitarios como Prados, cuyo vivir está más allá del bien y el mal, en el filo de la navaja, en la frontera entre el aqueunde, del que se sienten desprendidos, y el allende que vislumbran y no aciertan a pintar.

En estos veinte años no he hecho amistades nuevas —escribe a su hermana Inés en 1958—. Conocimientos, sí, pero eso no basta. Me fui encerrando en mí y así fui descubriendo un mundo desconocido que me habitaba.¹⁰

“Mi soledad: la historia de mí mismo”, resume inmejorablemente en *Río natural* (PC, II, p. 548).¹¹ Y en forma aún más elaborada:

Emilio fui continuo
del mundo de mi espejo:
Emilio de mí mismo,
cuerpo Emilio de nadie (*ibid.*, p. 588).

Prados, desde su llegada a México, vive y canta su soledad con exaltación: “Tres tiempos de soledad” se titula el extenso poema que transmigra de *Mínima muerte* a *Jardín cerrado*. Pero esta soledad no era simple falta de compañía —ni la presupone por fuerza—, sino algo distinto. María Zambrano ha explicado certeramente su origen y consecuencias:

Apenas percibía él la realidad, como da la impresión de que ocurre a los ciegos de nacimiento... Y así, privados en cierto modo de la realidad, estos seres a cuya especie Emilio Prados pertenecía quedan desasidos de ese mínimo de respuesta que la realidad da y aun impone. Y la casi absoluta libertad en ellos queda compensada con el casi absoluto abandono... El

¹⁰ Ap. P. Hernández, *op. cit.*, p. 423.

¹¹ Cuando las hay, las cifras romanas indican la situación del poema en la sección del libro a que pertenece, aunque no esté numerada; a continuación se señala la página que ocupa en el segundo volumen de las *Poesías completas*, ed. de C. Blanco Aguinaga y A. Carreira (México: Aguilar, 1975-1976).

abandonado vendría a ser, pues, aquel a quien la razón, la grande y total, envuelve y acoge, en un modo análogo a como la luz al ciego que se entregó a ella... Todo es padecer entonces. Y se está siempre lejos del espacio y tiempo comunes, como Emilio hacía sentir que estaba.¹²

La imagen es exacta: como un ciego envuelto por la luz que a duras penas puede imaginar, así estuvo Prados en su vida envuelto por el misterio, que él concibe precisamente como luz: “La palabra no existe. Existe el acto. / (Golpe a golpe la luz lo está tallando)”, puntualiza en *La piedra escrita*, VII, i (p. 831). La ceguera, los límites de la visión, se convierten en motivo obsesionante de su último libro. La asimilación del misterio a la luz consta en multitud de textos, a cada cual más diáfano:

En su interior tu cuerpo en transparencia,
diminuto de ti, centra mi cuerpo.

—¿Tu cuerpo?

—Sí, tu cuerpo, luz: ¡mis límites!

(*La piedra escrita*, V, ix, p. 805).

Noche, si en ti yo estoy por mí: ¡tira!,
¡tira del tiempo! ¡Más! ¡hacia afuera!
¡Tira de lo que temo! ¡Mi puerta
diminuta, abre! ¡Dame a la luz!
¡Sálvame a lo infinito en este día
del que vivo! ¡No inverso! ¡Hacia delante!

(*Ibid.*, I, xiv, p. 731).

...Tu palabra
—tu pensamiento aun silencioso— es acto:
vas en él, por él vas hacia ti mismo,
no a ser en ti —total—, a ser un nombre
en tu lenguaje —tu unidad—: la luz.

¹² “El poeta y la muerte. Emilio Prados”, en su libro *España, sueño y verdad* (Barcelona: EDHASA, 1965), p. 171.

...¡La luz te fluye cuando ves que, abierto
—fuera de ti— te espera otra llamada!

(*Cita sin límites*, IV, p. 1040).

La vida me escogió para la poesía y en su misterio tengo que seguir. Como el misterio desconoce los límites ya no hay remedio. Dentro de él me moriré sin poderme asomar desde afuera a mirarlo. ¿Libertad dirigida a estar más preso? No se preocupe: radiaré mis señales.¹³

A ello, según María Zambrano, le ayudó decisivamente su poca salud, que lo familiarizó con la muerte, haciéndole no temerla ni desearla, sino tocarla, para sentir a su través:

Vivió la muerte desde muy joven, ayudado por la enfermedad que lo hizo su elegido. Mas la “Montaña mágica” no lo fascinó tampoco. Consideraba esencial su estancia en ella —allá en Davos Platz— porque allí comenzó a escribir poesía, dato que revela cómo su poesía nació de la presencia constante de la muerte, de su compañía. Pues que, extraña como es, la muerte, a algunos de sus elegidos llega a hacerles compañía. A diferencia de esos otros que han tenido una “entrevista” con la muerte y vuelven escapados con ganas de hablar y de no morir ya nunca.¹⁴

Prados, que pasó una crisis religiosa hacia 1929, debió de pasarla de nuevo, en sentido inverso, tras la gran crisis política de la guerra civil. Cartas de esas fechas, y alusiones de los primeros libros del exilio, *Mínima muerte* y *Jardín cerrado*, sobre todo, ostentan un lenguaje

¹³ Carta del 13 de octubre de 1958 a Sanchis Banús, ed. cit., p. 92. Nietzsche lo había sentido al revés en su *Nachtlied Zarathustras*: “Licht bin ich: ach, daß ich Nacht wäre! Aber dies ist meine Einsamkeit, daß ich von Licht umgürtet bin”: ‘Soy luz; ay, quién fuera noche. Pero esa es mi soledad, estar ceñido de luz’. Y en el *Zarathustra* pone igualmente en relación la soledad con la luz y la sazón: “Die Einsamkeit pflanzt nicht: sie reift... Und dazu noch muß du die Sonne zur Freundin haben”: ‘La soledad no planta: madura... Y aun para eso debes contar con la amistad del sol’ (*Dionysos-Dithyramben*, fragm. 59).

¹⁴ “El poeta y la muerte...”, *op. cit.*, p. 164.

próximo al de los panteístas —denominación que él rechaza con insistencia— o al de los místicos, con ecos evangélicos que le llevan a considerar la vocación poética como llamada divina, o búsqueda de Dios (*vates* = ‘poeta y profeta’, que dirían los clásicos):

Las alegrías mayores son pensar que nuestra poesía, nuestra filosofía (?), nuestra verdad en suma, es desnuda; pura, purísima como pensar en Dios. Y por lo tanto infinita... Me duelo tan hondo tan hondo que en mi pozo pierdo la esperanza del verbo, y quisiera que en mí, de Dios o de quien fuera, naciera un lenguaje intangible e irrealizable por otros... Solo la renuncia total, la muerte, si así quieres llamarle, nos dará la luz fuerte de la verdad más viva... Mi poesía... ni sé si existe. Si Dios me llama, respondo: eso es todo.¹⁵

Yo trato, contra viento y marea del demonio y el hombre, de salvar, cuidando hasta la muerte de mi cuerpo-Emilio, eso que no es mío y está nostálgico e inquieto por su Verdad lejana... Sigues asustadamente intelectualizándote (como siempre), tratando de comprender lo que, como ya te he dicho de los niños, solo se siente. Dios no será nunca una ecuación resuelta. Aunque es razón y matemática; ¡ciencia exacta!... Nuestro cielo azul mediterráneo, o mejor lo que yo le llamaría ya, el cuerpo de Dios.¹⁶

Mi vida, mi poesía y mi muerte quiero que sea una misma cosa que entregue a Dios como una manzana limpia y madurada...¹⁷

Trabajo mucho y busco a Dios y al hombre con mis versos. ¡Si los hallara, hallaría también la poesía en el mundo! No en los versos, que me son dolorosos por inexactos.¹⁸

Cuando digo que *morir es despertar* sé lo que digo... Vivo como Cristo me enseña, cosiendo, cocinándome y llevando su palabra por los mundos. Vivo de la caridad y para ella.¹⁹

¹⁵ Carta del 29 de marzo de 1947 a José Luis Cano (*Epistolario del 27*, pp. 160-3).

¹⁶ Carta del 14 de enero de 1951 a José Luis Cano (*ibid.*, p. 172-3). Corregimos alguna lectura dudosa.

¹⁷ Carta del 1 de febrero de 1953 a José Luis Cano (*ibid.*, p. 177).

¹⁸ Carta del 13 de febrero de 1953 a José Luis Cano (*ibid.*, p. 180).

¹⁹ Carta del 31 de mayo de 1953 a su sobrino Ángel Caffarena (*ap. P. Hernández, op. cit.*, p. 400).

Pero tales manifestaciones de ortodoxia son solo aparentes.²⁰ Prados, como también supo ver María Zambrano, no es de los que se alojan en una doctrina ya hecha, sino que fue forjando su propia filosofía, a la manera de sus admirados presocráticos, para quienes poesía y filosofía eran lo mismo: “¿Tal vez vivimos un momento parecido al de los presocráticos y no lo sabemos? ¡Pues hay que saberlo!”, exclama en la carta 33 a Camilo José Cela.

Tuvo que ser filósofo para ser poeta, como hay quien tiene que ser poeta para ser filósofo; y estas dos cosas él bien las sabía. Me las dijo tantas veces.²¹

Precisamente esos presocráticos a los que vuelve son los que habían presidido las tempranas búsquedas de elementos naturales y sus metamorfosis en los lejanos años de Málaga: recuérdese que el libro fundamental de entonces se titula *Misterio del agua*, y muestra ya la “sensibilidad ecológica”²² que será constante en su obra:

²⁰ “Por si queda alguna duda de hacia dónde apuntaba su *experiencia religiosa*, Prados desvela claramente su intencionalidad en la cita latina que coloca al frente de uno de sus últimos libros: *Non alia, sed haec vita sempiterna* (Esta, y no otra, es la vida eterna). Esta contundente afirmación de terrenalidad nos coloca ante el rostro irrenunciable del hombre condenado, del hombre común, con todo lo que puede tener de angélico y execrable... La celebración de la vida material que se desprende de esta frase *cris-tiana a la contra* invierte la imagen estática y ejemplarmente santurrona que se nos ha dado con frecuencia del poeta. Su espiritualidad, teñida de un profundo desgarrar humano, está siempre marcada por un pensamiento de claras resonancias laicas y heterodoxas” (Francisco Chica, “El silencio activo. Poesía y pensamiento en la obra mexicana de Emilio Prados”, AA. VV., *Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México*, El Colegio de México, 1995, p. 88). Falta aclarar que la frase latina, que Prados creía de san Agustín, pudo encontrarla en el 2676 de los *nachgelassene Fragmente* de Nietzsche (5-30), varios de los cuales había traducido ya Ovejero antes de la guerra. Su sentido no es exactamente el que da Chica, sino que lo precisa el siguiente fragmento: “¡Grabemos la impronta de la eternidad en nuestra vida!”.

²¹ “El poeta y la muerte...”, *op. cit.*, p. 170.

²² F. Chica, *op. cit.*, p. 82.

¿Nada soy? Fin y comienzo
funden en mí sus principios:
por mi voluntad los pierdo.

(*Signos del ser*, III, xiii, p. 963).

Palabras, sí, palabras
—astros muertos que giran
de lo mismo a lo mismo,
solo un lenguaje—: el límite.

(*Cita sin límites*, II, p. 1003).

Los últimos libros

A partir de *Río natural* y *Circuncisión del sueño*, libros significativamente dedicados a su hermano y a la memoria de su padre, se cierra el periodo de la nostalgia en la obra de Prados: “¿Regresar? ¿Cuándo? Este lugar / es todo el tiempo... / Te abriste en zanja la existencia / hacia dentro de ti —pensaste— / y en ella estás”, se amonesta en la última hora.²³ El poeta no vuelve su vista hacia atrás sino hacia dentro. En estudio que Prados menciona algo escandalizado (carta 12), Cernuda achaca a la obra de J. R. Jiménez lo siguiente:

²³ *Cita sin límites*, II (p. 1009). En rebajar la importancia de la nostalgia en Prados, que nunca quiso *realmente* regresar a España, insiste Francisco Chica, uno de los pocos que se han atrevido en serio con la fase final de su obra: “Exilio o destierro no serán ya esas palabras que andan de boca en boca esperando ser redimidas por algún acontecimiento externo, sino que constituyen el *lugar utópico* por excelencia, la *patria del poeta* finalmente alcanzada” (*op. cit.*, p. 75). “Su Ítaca, como la de los admirados románticos alemanes, pertenecía ya a un pasado irrecuperable. La interpretación en términos de *nostalgia* de la obra mexicana —acuñada desde la óptica de un nacionalismo ramplón— es uno de los tópicos que más daño le han hecho, impidiéndonos acceder al radical salto expresivo por el que apuesta su apertura final” (*ibid.*, p. 77).

Es una suerte de diario poético, y su sensibilidad se convierte en aparato sutil que registra, en verso o en prosa, todo aquello que puede rozarla fugitivamente en medio de tal existencia fantasmal, aislado el poeta de la realidad y del mundo de los hombres.²⁴

Estas palabras serían aplicables a Prados, cada vez más ensimismado, si no fuese porque en su poesía no aparece el menor vestigio de los temas normales que asoman en el epistolario. Desde “el otro extremo del solipsismo juanramoniano”,²⁵ lo que capta su antena poética, el “aparato sutil” de su sensibilidad, no es la vida cotidiana. Dentro de esta última etapa se encuentra *La piedra escrita* (1961), el libro más áspero de cuantos publicó Prados, cuya gestación tiene lugar por las fechas en que comienza su correspondencia con Camilo José Cela y José Sanchis Banús. A diferencia de los grandes poemarios anteriores, aquí “amaina la canción” (VI, vii, p. 823), y en su lugar los ritmos se quiebran, las armonías se superponen o se anulan. Prados, al componer su sexto libro del exilio cae en la misma aspereza que Mahler en su sexta sinfonía, cuyo cuarto movimiento busca cualquier cosa menos halagar el oído, y sin embargo sigue siendo música, aunque poco o nada *cantabile*.²⁶ Ambas obras apuntan hacia algo oscuramente entrevisto: la tierra prometida, negada a los profetas. En *La piedra escrita* el lenguaje es ya puro magma informe, caótico, de racionalidad aparente y engañosa: el sentido de las frases no se construye por adición sino por sugestión o choque. La poesía surge como descarga entre bloques nebulosos rodeados de campos magnéticos más que semánticos, cuyos polos verbales pueden quedar despojados del sentido habitual para conservar únicamente remotas connotaciones:

²⁴ *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid: Guadarrama, 1957), p. 130.

²⁵ F. Chica, *op. cit.*, p. 87.

²⁶ Para la presencia de las formas musicales en la obra de Prados cf. nuestro artículo “Emilio Prados: límites de la poesía y limitaciones de la crítica”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XV (Univ. of Colorado, Boulder, 1990), pp. 203-234.

Parece un párpado, en su cumbre, el monte:
 ¿Cumbre hacia dentro se abre, mira y cae?...
 —¿Ya es alba?...

(IV, i, p. 774).

(Zarpa el mar —aun sin mar— al mar que invade)...
 (Encalla el mar: predice un mar ajeno.)

(VII, iv, p. 837).

¡Encarcelada está la luz, no ciega!
 (Sobre la venda de la fe golpea)...

¡Vendado el mundo externo —fe del día—,
 piensa ciega a la luz que en él cobija!

¡Baja —externa unidad múltiple— un rayo
 a iluminar lo oscuro abandonado!

(VII, v, p. 839).

No solo los referentes se escamotean; también los asideros gramaticales. Adquieren protagonismo los neutros (“Ahora en lo veloz lo lento; ahora / interno lo exterior, cayendo se alza / lo incierto, y va a cumplirse...”, I, xi, p. 725), los adverbios sustantivados (“*Cuando* —oquedad e inquieta fe— ya es *donde*. / *Mañana* y *ayer* saludan su abismo”, *ibid.*, p. 726), los pronombres sin antecedentes (“A él sale y no está en él y en él principia / el fin que él ha de dar: ¡nunca se acaba!”, I, viii, p. 722); los colores se independizan (“¡Lo blanco, color tibio, avanza!”, IV, i, p. 773; “¡Ataca el gris! Un muro se desploma... / ¡Insiste el gris!... ¡Ataca el rojo!”, VI, i, pp. 809-10). Idénticas palabras se reiteran a fin de verso; surge el prosaico eneasílabo, solo (V, vi) o combinado con endecasílabos (III, i), que alcanzará mayor auge en *Signos del ser*. Frente al campo, predominante en libros anteriores, la ciudad irrumpe con fuerza en varios de estos poemas (VI, iii), da incluso nombre a toda una sección (VII, “La ciudad abierta”), y a un denso poema que camina desde la sinestesia a la metapoesía:

Un gallo canta en la ciudad

Toca esta voz. No; no precises. Toca
 con los ojos, el dedo, o la saliva,
 lo que el sonido está llenando y siembra:
 ¡este aroma de campo desterrado!
 ¿Dónde?: tal vez un día sepas dónde
 —sin tú saberlo—, y corporal descanso,
 lo que esta voz despierta y te levanta
 como nostalgia en tierra incomprendida
 te dé, si tú la tocas hoy; si en ella
 vives entero —mueres en ti—: ¡naces!
 Igual que la voz tuya, desvelada
 también de ti, sin apariencia, surge
 —deja la sombra atrás— y te da entero
 donde tu voz es fuente, es río, es mar,
 agua que duerme, muerte que levanta
 —jamás resurrección—, vida continua:
 sin apariencias que antecedan, surge
 —ánima, encarnación y escala al viento—,
 revelada y total voz hacia el alba
 siempre esta voz —los golpes de su herencia,
 historia más lejana en sus principios
 que tu historia—: pulsada luz del tiempo.
 Sólo una fuerza mueve a lo que canta;
 sólo una voz es canto sobre el mundo,
 y solo un pensamiento deja, unido
 —cante quien cante— a su invisible paso.

(IV, iii, p. 777).

Aquí es reconocible, a mucha distancia, el viejo motivo de “la voz cautiva”, ahora liberada, como en otros lugares el del *Misterio del agua*, libro que aparece transfigurado en *La piedra escrita*: cf. los poemas I, iv, x y xii; II, iii, IV, iii y vii, VI, iii y v, VII, iii. Su más clara expresión

desnudo del dormir por ser eterno
aquí están.

(V, iv, p. 798).

Esa “nostalgia que nadie entiende” no tiene que ver con el exilio político, sino con la *himmlisches Leben* entrevista. Y la “escritura que nunca satisface”, y al mismo tiempo es ineluctable, vuelve con insistencia en el siguiente libro:

Oscuras nubes,
que aún no comprende, entierran su lenguaje.

(*Signos del ser*, I, xxii, p. 875).

Acepto lo que soy. Cuando lo acepto,
sé que me está poblando lo que admito
enajenado en mí de adonde voy.
Pero lo acepto. Gozo. Nada busco
que no me pertenezca y que no dé.
Habito en cualquier parte de mí mismo.

(*Signos del ser*, I, xxiii, p. 876).

...En mí cautivo,
me preparo a nacer en un lenguaje
que se extraña de mí, me admira y siento.

(*Signos del ser*, I, xxvii, p. 881).

Si *La piedra escrita* transfiguraba *El misterio del agua*, *Signos del ser* hará lo mismo con *Mínima muerte*. Vuelve la canción en forma de soleá, las asonancias se hacen erráticas; el yo se fragmenta: los ojos (I, vii, p. 856) y los pasos (I, viii, p. 858) se independizan. En este libro —dice el poeta—,

tira de mí un lenguaje que extraño y me lleva casi descarnadamente a lo directo. Así brota sin fuerza la palabra. Pero después leo en ellas y dudo,

siempre termino por pensar que mi lenguaje no dará lo que veo porque le falta pasado.²⁷

La observación es preciosa: a este lenguaje le falta pasado, es decir, diacronía, connotaciones. Resulta demasiado nuevo no solo porque es “ajeno en gran medida a la tradición española”,²⁸ carente de romanticismo, sino también porque para desvelar el misterio construye otro no menos críptico e inasequible. Fenómeno que el poeta Luis Rosales analiza en estos términos:

La poesía moderna se realiza diciendo lo que no puede decirse de otro modo, es un *decir lo imposible*. Cuando no se puede decirlo, calla y hace del silencio una manera de decir. Es una poética de la *evidencia del misterio*, que no necesita de ningún comentario ni explicación, sea racional o sintáctico. Se lleva el lenguaje a un extremo de energía que permite tocar el misterio sin violar su condición misteriosa, o sea, conservando lo enigmático que escapa al análisis racional... No hay comunicación, hay algo más: transmisión energética directa, descarga.²⁹

Esto acarrea el divorcio entre la sociedad y el poeta —lo que podría hacerse extensivo a otros dominios artísticos, en especial a la música—, así como las más graves discordancias entre las distintas posturas estéticas, y la aparición de sucedáneos para llenar el hueco. Luis Cernuda, en cambio, lo explica de otra manera:

En general, el poeta moderno, quiero decir el poeta que vive y escribe después de la etapa literaria romántica, ha roto con la sociedad de la que es contemporáneo; ruptura donde nada violento hay, sino que se consuma quieta y tácitamente, y esa es quizá la razón, no la supuesta oscuridad

²⁷ Carta del 13 de septiembre de 1960 a Sanchis Banús (ed. cit., p. 301).

²⁸ F. Chica, *op. cit.*, p. 87.

²⁹ Ap. B. Matamoro, *Lecturas españolas* (Barcelona: PPU, 1994), pp. 286-287.

de su poesía, para que la sociedad no guste de ella: porque ya no se reconoce en la obra del poeta. Ni siquiera podemos llamar burgués al poeta que lleve exteriormente una vida en todo burguesa, si su poesía supone ruptura con el medio social donde en apariencia vive conforme. El poeta, como en esas cajas chinas insertadas unas dentro de otras, vive el medio social que lo envuelve, pero separado de él y encerrando a su vez dentro de sí otro mundo distinto, que es el suyo y de unos cuantos hombres afines.³⁰

Pero la ruptura en Prados se limita a su época intermedia. Por encima de ella es consciente, y desde muy pronto, de llevar a cabo una misión que se le ha encomendado; aunque no esté tan seguro de su capacidad para cumplirla satisfactoriamente:

...Salimos todos
hacia fuera. Todos. Pero el mensaje
se me encomienda, hoy, sólo a mí...
Salgo heraldo invisible de unidad
—aun conmigo sin serlo— a revelarme.

(*Signos del ser*, II, i, p. 891).

Solo en nostalgia de lo extraño ajeno
sale de ti, constante peregrino...
¿Y aquel destierro?... No hay ningún destierro.
Relacionando estás una presencia.
¿Y la nostalgia de lo extraño ajeno?...
Arco y flecha en que cuajan tus sentidos

(*Signos del ser*, II, viii, p. 899).

¿Soy quietud? ¡No! ¡Lo sé! Soy el lenguaje
de un tiempo que no existe y deja un hombre
transverberado, interno, que va y viene
dando su relación completa en signos...

³⁰ *Estudios sobre poesía española contemporánea*, cit., pp. 199-200.

Y sin embargo estoy aquí, tratando
en mí de hablar, humilde y en silencio.
¡Es inútil! Vienen y van las voces,
se cambian de lenguaje y de invención
y nada entienden, nada comunican...

(*Signos del ser*, II, xiii, p. 905).

En este último ejemplo reaparece ya la duda, que surge con fuerza en cartas de la época, alguna de las cuales habla de retirar de la imprenta *La piedra escrita*. Y el motivo que podríamos llamar del destino continúa presente hasta el final, según puede verse en poemas de *Cita sin límites* compuestos semanas antes de su muerte:

Tan solo entiendo, oculto en la corriente
a la que entré, que un lenguaje se acerca
y en él voy a mi verso,
su tiempo es el papel que lo pronuncia.

(*Cita sin límites*, II, p. 1008).

Otra vez siento esta mano
que no es mano mía
—mano de nadie— que llega,
me aprieta —en su palma estoy—,
cierra el puño y me deshace.
¡Al viento me tira!... Y huye...
Ahora estoy sembrado al mundo;
temblando en lo que adivine,
naciendo en cada segundo
por venir, de lo que viva.

(*Cita sin límites*, III, p. 1027).

En esa mano que ahora escribe, esperas.
¿Vas a esperar aún?...

Aunque ella escriba, escriba, escriba...
signos teje el olvido:
inútiles palabras que no cubren
al cuerpo que tú esperas,
al que serás y fuiste
y tal vez eres sin saber...
Déjala: ese idioma
que te da y no entiendes
—no el que quisiste, el que te da—
acaso cubra un día
—tu espera ya olvidada—
al cuerpo en el que estás y eres espera.

(*Cita sin límites*, II, p. 999).

El epistolario Prados-Cela

Los epistolarios de poetas contemporáneos españoles no han revelado hasta la fecha grandes cosas: en ellos predomina la chismografía más o menos elegante y casi siempre intrascendente, que, en el mejor de los casos, solo sirve a los eruditos. Cuando iluminan a un corresponsal desde un ángulo inusitado no es precisamente para favorecerlo: así ocurre, quizá, con Salinas y Cernuda. Lo que el de Prados aporta a su conocimiento confirma cuanto sabíamos, mejor, por su poesía. Los avatares de su vida son los mismos si los relata a Blanco Aguinaga, Sanchis Banús o Cela, con similares errores y vacilaciones. En cambio, el lado humano, amistoso, de Prados, con sus protestas de cariño y sus escenas de celos, se pone de manifiesto: su prosa coloquial, descuidada, lo retrata ante sus amigos como el niño grande, mimoso y un poco perdido que siempre fue, y además prueba que lo sabe, lo reconoce y se resigna con expresión mexicana de su gusto: “ni modo”.

El intercambio epistolar que ahora se edita comprende 56 cartas (la última, nonnata), datadas desde del 18 de noviembre de 1957 al 26 de

abril de 1962. Es, en cierto modo, unidireccional. Cela, que para entonces ya había publicado unas treinta obras, entre ellas algunas de las más famosas,³¹ era harto más conocido que Prados dentro y fuera de la Península, no obstante lo cual supo tender una mano al poeta lejano, mostrando desde el primer momento por él y su poesía un afecto que Prados mucho necesitaba.³² En las cartas Cela pide datos para su Antología, Prados los suministra, se apasiona por la tarea del amigo, en especial por lo tocante a otro amigo, Moreno Villa, pero casi no hay reciprocidad ni equilibrio en la confidencia. Da la impresión de que Prados habla porque Cela escucha. A Prados corresponde la función expresiva; la fátiga, a Cela. Es obvio que la revista *Papeles de Son Armadans*, como también *Ínsula*, fue para Prados una ventana sobre la España que no llegó a conocer, no solo sobre su literatura. Cada número que le llega, u hojea en casa de un amigo, lo sobresalta. También algunos libros de Cela, como sus *Memorias* o su *Primer viaje andaluz*. Sin embargo, la situación de Prados no le permite ya perderse en comentarios: el tiempo apremia, la salud decae, es preciso decir la última palabra. Tras el enorme esfuerzo de *La piedra escrita*, que lo deja exhausto, intenta editar un último libro, compuesto con retazos de otros. Al frustrarse, felizmente, el proyecto, aún logra extraer de sus honduras *Signos del ser*, dedicado a su madre “en su tierra”. “Te prometo el libro en que estoy trabajando, o tal vez, cuando lo piense bien, la primera parte de él”, escribe a Cela en la carta 42. En la siguiente, con su típico vaivén autocrítico, le pide que rompa el “montón

³¹ Basta enumerar *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944), *Viaje a la Alcarria* (1948), *La colmena* (1951), aparte otras mencionadas en el epistolario: *Pabellón de reposo* (1943), *La obra literaria del pintor Solana* (1957), *Primer viaje andaluz* (1959), *La rosa* (1959) y *Los viejos amigos* (1960 y 1961).

³² Véase, por ejemplo, lo que dice a Vicente Núñez por las mismas fechas, con prosa balbuciente: “Cuando leí unas cuartillas tuyas sobre mi poesía... me gustó mucho lo que decías (que quisiera tener, pues se me perdió), y me sentí muy acompañado, pues a la exactitud de lo que decías de mis versos unías un afecto a la persona que te agradecí mucho, pues vivo bastante necesitado de ello” (ap. P. Hernández, *op. cit.*, p. 414).

de porquerías poéticas” adelantadas con destino a la revista. Por fin, en la carta 49 anuncia el envío del original, aunque en la 50, con toda delicadeza, exime a Cela de la obligación de publicarlo. Fácil es imaginar su alegría cuando le llega la respuesta: “Espero el libro, que irá de cabeza a la imprenta” (carta 51), y, ya con sus días contados, la confirmación de haberse recibido y un juicio entusiasta:

¡Qué hermosa e insensata y juvenil es tu poesía, puñetero viejo coque-to! ¡Qué hondo y vital es tu estremecido decir! ¡Qué largo es el alcance de tu sentimiento! El libro sale esta misma tarde para la imprenta y dentro de dos meses —pon tres— nacerá al sol de Mallorca (carta 53).

El mismo día escribe a Cela preocupado, como en los tiempos de *Litoral*, con detalles materiales: “Quisiera pedirte que, si es posible, respetes la separación que yo he mantenido, como silencios del poema... Cuídamme las erratitas, por lo que más quieras” (carta 54). Y allá, en la posdata, el detalle de cortesía: “¿Por qué no me mandas tu segundo *Viejos amigos*? ¡Los esperaré!” En la 55 dispone —última voluntad— las dedicatorias parciales, que corresponden a tres amigos: María Zambrano, Camilo José Cela y Carlos Blanco Aguinaga. Lo que sigue es silencio... Silencio epistolar, porque el poeta, mientras alienta, continúa escribiendo su inacabada *Cita sin límites*, para cuyo cierre tiene prevista una cita de Heráclito: “No me habéis oído a mí sino al Logos: pues conforme a esto, lo sabio es decir: uno es todo”. La carta 56, que Cela escribe al poeta para anunciarle su último nacimiento a orillas del mar materno, se trunca por la noticia de su muerte.³³ En el centro del libro quedaba —piedra escrita— la parte precisamente dedicada a Cela, canto agradecido a la amistad:

³³ Fatalidad similar sufrió su hermano Miguel, muerto un año después de entregado el original de las *Poesías completas* de Emilio al editor, y seis antes de que estuvieran impresas. Cf. la “Nota en 1969”, vol. I, p. lxxviii.

Si el que la flor me trajo me comprende
lleno estará de mí, lleno de él mismo.³⁴

³⁴ *Signos del ser*, II, x (p. 902). En palabras de Nietzsche: “Heil dir, Freundschaft! Meiner höchsten Hoffnung erste Morgenröte!”: ‘¡Salve, amistad! Primer albor de mi suprema esperanza’ (*Nachgelassene Fragmente*). El culto de Prados a la amistad aparece de modo explícito en la carta 9 a Cela: “Sé que algunas veces —creo que con justicia— se me excluye del grupo como poeta. No pueden hacer lo mismo en cuanto a amigo, porque eso depende de mí”.

12. LUIS CERNUDA, CRÍTICO*

A estas alturas, y a pesar del relativo ninguneo de que Cernuda fue objeto durante gran parte de la posguerra, resulta ya difícil decir algo nuevo sobre su actividad poética o crítica. Los textos que se citan, a este último respecto, son siempre los mismos, y muy parecidas las conclusiones: Cernuda, aunque inteligente, era contradictorio, caprichoso, maldiciente, hablaba siempre desde su peculiar perspectiva de poeta, y, en resumen, no pretendía objetividad alguna.¹ Salvo en trabajos de carácter informativo, como sus ensayos sobre Firbank o Hammett, o aquellos en que manifiesta un tono emotivo y admirativo, como los dedicados a Gide o Rilke, los demás son sospechosos de parcialidad, mayor cuanto más próximo a su trayectoria vital es el autor enfocado. Algún estudioso le censura su desdén por Espronceda, aunque aprueba el que manifiesta por Zorrilla. Otro cree excesiva su malevolencia hacia Juan Ramón Jiménez, pero no deja de concordar con su opinión sobre Rubén Darío, la cual, a su vez, escandaliza al especialista de turno, y así sucesivamente. La recepción de la crítica de Cernuda es un capítulo curioso, que nos muestra en realidad el complejo que aqueja a la

* *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*, edición de James Valender (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Residencia de Estudiantes, 2002), pp. 421-433.

¹ “Cuando el poeta habla o escribe sobre poesía, ejercita facultades y padece limitaciones peculiares... No es tanto un juez cuanto un abogado” (T. S. Eliot, “La música de la poesía”, en *Sobre la poesía y los poetas*, trad. de M. R. Bengolea, Buenos Aires: Sur, 1959, p. 19).

crítica misma de no ser suficientemente científica, aséptica, objetiva o como quiera llamársela.

“Muchos de sus estudios sobre poetas españoles —opina Octavio Paz— están escritos con esa precisión y objetividad, no exenta de capricho, que es uno de los encantos y peligros del estilo crítico de Eliot”.² El propio Cernuda, tratando de Matthew Arnold, dice que “no fue sin embargo un poeta-crítico, a la manera de Coleridge, lo cual es tan excepcional como precioso”.³ En uno de sus trabajos sobre Aleixandre, expresa la idea con mayor detalle:

Siempre es interesante lo que escribe un poeta sobre poesía, sobre la suya propia o sobre la ajena, a menos que, como suele ocurrir en tal coyuntura, se crea obligado a una efusión de sentimientos nobles; pero si dichos escritos son realmente críticos, entonces su valor es superior al de los profesionales de la crítica. (PR 453).

Y en varias ocasiones alude al propio Eliot en el mismo sentido, confirmando que tal conjunción de capacidad crítica y poética constituía para él un ideal, lo que no le impidió, llegado el caso, tachar de ridículas, absurdas y ofensivas las opiniones de Eliot sobre Goethe (PR 1048). Como se ve, la pretendida objetividad no pasa de ser una forma de conformismo: cuando el crítico no se compromete en llevar la contraria al juicio establecido, ni pisa caminos demasiado novedosos, ni pone reparos a un autor o a una obra, entonces se admite que es objetivo. En ese sentido, no hay inconveniente en admitir que Cernuda no lo fue nunca, incluso que una crítica así pacata y despersonalizada le habría parecido una pérdida de tiempo. La condición de poeta que según él requiere el crítico, además de primaria y no secundaria como en el caso de Arnold,

² “La palabra edificante”, *ap.* J. Valender (ed.), *Luis Cernuda ante la crítica mexicana: una antología* (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), p. 58.

³ *Prosa completa*, ed. de D. Harris y L. Maristany (Barcelona: Barral, 1975), p. 660. Remitiremos siempre a esta edición con la sigla PR seguida de la página, excepto en los casos señalados.

es precisamente la que confiere encanto, aun a riesgo de cierto capricho —por conservar las palabras de Paz—, a una crítica estimulante como la suya. Una vez más Eliot lo deja bien claro en términos que Cernuda hubiera suscrito: “Un hombre cuyo gusto en poesía no ostenta el sello de su particular personalidad —esto es, que hay afinidades y diferencias entre lo que le gusta a él y lo que nos gusta a nosotros, así como diferencias en nuestro gusto por las mismas cosas— será un interlocutor muy poco interesante para una conversación sobre poesía”.⁴ En consecuencia, Cernuda no se abstiene de darnos su parecer, incluso sin prueba explícita: Giraudoux es soporífero, Faulkner y Hemingway aburridos, los *Versos humanos* de Gerardo Diego meros ejercicios académicos, o, por el contrario, los primeros libros de Machado y Salinas, los más valiosos. Según esto, no siempre llevó a la práctica la intención declarada a Fernández Figueroa: “Lo que como crítico trato de hacer... es reunir y exponer los elementos que estimo decisivos en la obra del autor comentado, dejando lo del juicio a cuenta del lector” (PR 1103). Más tino muestra al afirmar que “la crítica solo da testimonio de una reacción literaria subjetiva, que en ciertos casos quizá represente la de un grupo de lectores a quienes une común intención estética” (PR 972).⁵

La obra crítica de Cernuda, valorada en su conjunto por estudiosos como Talens y Maristany,⁶ puede dividirse en tres apartados: el pri-

⁴ *Sobre la poesía y los poetas*, trad. cit., p. 50. En otro lugar insiste: “Hay criterios de calidad literaria independientes de lo que a cada uno gusta o disgusta, pero toda tentativa de formular ese elemento común estará viciada por las limitaciones del hombre que la realiza en un cierto momento y lugar” (*ibid.*, p. 151).

⁵ En lo cual coincide de nuevo con Eliot: “A mi juicio, la *pura* apreciación estética es un ideal, si no una fábula, y así ha de ser mientras la apreciación de las artes sea cosa de seres humanos efímeros y limitados que existen en el espacio y en el tiempo... Por eso cada maestro de la crítica efectúa un útil servicio por el simple hecho de equivocarse de modo distinto que sus antecesores; cuanto más larga la secuencia de críticos, mayor corrección es posible” (*Función de la poesía y función de la crítica*, trad. de J. Gil de Biedma, Barcelona: Seix & Barral, 1955, p. 121).

⁶ J. Talens, *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda* (Barcelona: Anagrama, 1975), cap. V: Los presupuestos culturales: la obra crítica cernudiana, pp. 172-201. Cap. VI: La teoría poética cernudiana, pp. 202-221. L. Maristany, “El

mero, relativo a literatura anglosajona, alemana y francesa sobre todo; el segundo, que enfoca la literatura española desde Jorge Manrique al siglo xx; y el tercero, centrado en su propia producción poética. Los tres apartados se distribuyen por sus cuatro libros críticos impresos en vida y otro póstumo, de los que solo dos son monográficos: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, de 1957, y *Pensamiento poético en la lírica inglesa* (siglo xix), de 1958. Este último, que Gabriel Zaid califica de “libro decoroso y aburrido, dentro de la mejor tradición académica”,⁷ quedará algo al margen de nuestro examen por considerar más bien tenue su alcance crítico. La mayor parte de los restantes trabajos se refiere a literatura moderna, en especial a la de la primera mitad del siglo xx, lo que es natural dadas las premisas antes mencionadas: Cernuda se busca siempre en aquellos autores que lee y analiza, no solo como poeta, sino también como lector de amplia curiosidad. Nuestra intención ahora, dejando también a un lado la mayoría de sus páginas, más o menos circunstanciales, acerca de autores extranjeros, será hacer un balance de las dedicadas a autores españoles incluido el mismo Cernuda, a fin de destacar en ellas intuiciones dignas de nota acerca de un aspecto esencial, a nuestro parecer: la relación entre la forma de la expresión y la del contenido en el lenguaje poético.

Los *Estudios sobre poesía española contemporánea* comienzan con unas observaciones preliminares cuya vinculación con el pensamiento de Eliot ha puesto de manifiesto James Valender.⁸ En ellas se encuentran unas relativas al lenguaje poético que ahora necesitamos recordar, aunque hayan sido muy citadas:

ensayo literario de Luis Cernuda”, en LC, *Obra completa*, II, *Prosa*, I, ed. de D. Harris y L. Maristany (Madrid: Siruela, 1994), pp. 17-63.

⁷ “Cernuda crítico”, *ap.* J. Valender (ed.), *Luis Cernuda ante la crítica mexicana*, p. 215. Para Zaid “lo mejor de la crítica de Cernuda está en su poesía”.

⁸ “Luis Cernuda y sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*”, en R. Olea Franco y J. Valender (eds.), *Reflexiones lingüísticas y literarias*, vol. II (El Colegio de México, 1992), pp. 323-339.

Si tenemos en cuenta la evolución de nuestros estilos poéticos es posible avanzar esto: 1) que hay momentos cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito coinciden, como ocurre en las *Coplas* de Manrique; 2) otros cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito comienzan a diverger, como ocurre en Garcilaso; y 3) otros, por último, cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito se oponen, como ocurre en Góngora. Una vez llegado el estilo a ese extremo de oposición entre lengua hablada y lengua escrita, regresa al extremo primero, tratando de que ambas coincidan (PR 296-297).

Estas consideraciones, en principio aceptables, distan mucho, sin embargo, de ser definitorias a la hora de trazar un modelo, ya que han de relacionarse con otras que se salen ya del plano expresivo para entrar en el de los contenidos:

En la obra del poeta coinciden intención y ejecución, por lo general... Si se diera el caso de que la intención de un poeta no coincidiera con la ejecución, puede ocurrir: 1º) que su intención sea justa y su ejecución errónea, y precisamente ese fue el caso de Campoamor; 2º) que su intención sea errónea y su ejecución acertada, lo que nunca sucede y que sería paradójico si sucediera; y 3º) que el poeta se equivoque en intención y en ejecución, que es lo frecuente, aunque todavía más frecuente es que si el poeta se equivoca en la ejecución ello resulta de que no tenía intención alguna (PR 307).

Se ha dicho que a Cernuda le preocupa más el contenido que la expresión, y algunas de sus declaraciones podrían apoyarlo, así el pasaje de Calderón que alega como ejemplo de desequilibrio entre materia y lenguaje, para concluir que a mediados del siglo xvii “la poesía había ido quedando relegada a lugar secundario dentro del verso: lo importante es el bien decir” (PR 297). Tal es el “movimiento pendular” que tras el culteranismo habría dado paso a las actitudes neoclásica y romántica, fracasadas ambas por ser importación o remedo. No obstante, Cernuda a lo largo de sus estudios muestra un interés continuo por el plano de la

expresión, cuyo precedente encuentra en poetas del siglo XIX como Schiller y Wordsworth. Del último cita el siguiente fragmento:

El lenguaje de todo buen poema, por elevado que sea el carácter de este, no debe necesariamente diferir de la buena prosa, excepto en lo que al metro respecta. Ninguna diferencia esencial existe entre el lenguaje de la prosa y el de una composición métrica (PR 732).

Tales palabras, que examina con mayor amplitud en su libro sobre la poesía inglesa (PR 539), junto con las reflexiones a que dieron lugar en Eliot,⁹ llevarán a Cernuda a estudiar dos temas: la poesía popular y el intento de renovación del lenguaje poético por parte de Campoamor, en quien ve un posible poeta victoriano.¹⁰ Pero ya en este mismo lugar Cernuda opone varios reparos a la idea de Wordsworth, porque, de ser aceptada, “habría que repudiar innumerables obras ilustres dentro de la tradición lírica universal... ¿Qué quedaría en la obra de un Góngora, por ejemplo, si supusiéramos que el lenguaje poético no debe diferir del de la prosa?” (PR 732). A continuación expone la teoría del propio Wordsworth sobre el origen del lenguaje artificioso, que encuentra paralelo de la añoranza romántica por la expresión “natural” en baladas y romances medievales, con lo cual, si la búsqueda de llaneza expresiva puede justificarse en el romanticismo, no tiene por qué extenderse a

⁹ “Si Wordsworth creyó que su tarea consistía en una simple reforma de la lengua se equivocó: se trataba de una revolución; y su propia lengua era tan capaz de artificialidad y no más capaz de naturalidad que la de Pope, como ya Byron pensara y Coleridge cándidamente señaló” (*Función...*, trad. cit., p. 39).

¹⁰ Asunto este tratado por V. Gaos en su *Poética de Campoamor* (Madrid: Gredos, 1955), cap. VII en especial, donde también se contrapone su poética a la de Bécquer en términos no muy disímiles de los usados por Cernuda. Este, en carta a B. Fernández Canivell fechada en agosto de 1959, afirma su precedencia con estas palabras: “Fui yo quien, en 1948 ó 49, hablé a Gaos, en Estados Unidos, de Campoamor, en el tono de lo que luego dije en mi capítulo” (*Epistolario inédito*, ed. de F. Ortiz, Sevilla: Com-pás, 1981, p. 54).

otras épocas.¹¹ Con todo, el concepto wordsworthiano de lenguaje poético, aunque atenuado, persiste en otros trabajos de Cernuda como una especie de ideal lejano: “Las palabras de J. R. Jiménez ‘Quien escribe como se habla irá más lejos en lo porvenir que quien escribe como se escribe’ me parecen una de sus máximas más justas” (PR 927), reconoce en el *Historial de un libro*. Y en unas páginas sobre Yeats cita una carta donde el poeta irlandés afirma que “lo que da fuerza al idioma poético es la lengua común” (PR 1070). En seguida veremos que si como poeta no fue muy consecuente con tal punto de vista, según demostró Valender en su análisis del surrealismo cernudiano, tampoco en la crítica pudo siempre mantenerlo.

Hemos mencionado el parámetro de la proximidad o lejanía respecto al lenguaje hablado,¹² también la dicotomía intención / ejecución, o visión / expresión, parejas de conceptos que corresponderán más o menos a lo que modernamente llamamos forma del contenido y forma de la expresión, algo bien distinto de la oposición fondo / forma que Cernuda rechazaba, en parte por haberla usado Menéndez Pelayo.¹³ A estos conceptos fundamentales Cernuda añadirá, tomándolos de T. S. Eliot, los de tradición y novedad, que es forzoso combinar en la debida propor-

¹¹ En su diatriba contra el supuesto arte popular, llega Cernuda a hacerse eco, sin nombrarlo, de Ortega y Gasset, quien había manifestado la opinión de que el traje popular o folklórico no era sino “supervivencia de modas cortesanas de otros siglos” (PR 740) imitadas por el pueblo (“Para una ciencia del traje popular”, prólogo a la colección de fotograbados *España. Tipos y trajes*, de J. Ortiz Echagüe, Barcelona, 1930).

¹² En nota al “Esquema de una conferencia dada en King’s College, Londres”, en 1946, se lee: “Riesgo del lenguaje escrito, pedantería. Riesgo del lenguaje hablado, vulgaridad” (PR 1447), lo que Cernuda ejemplifica con Rubén Darío y Campoamor respectivamente.

¹³ Cernuda echa mano del concepto intención confiando en que sea fácil de intuir, puesto que no lo define ni aclara por qué vía puede descubrirse en la obra literaria. Hablando del poema en prosa llega a librar en él su naturaleza: “Si se nos preguntara cuándo la prosa deja de ser prosaica para transformarse en vehículo poético, solo podemos remitir la cuestión a las palabras que encabezan este estudio: la intención del autor parece ser la única guía” (PR 987).

ción para que la obra resista el paso del tiempo (PR 298).¹⁴ Dispersas por sus estudios, surgirán aún ciertas precisiones complementarias. Las palabras del poeta han de ser “no meros sonidos elocuentes o melodiosos, sino expresión que contiene en sí una realidad, ofreciéndola clara y pura como la luz tras el cristal”, dice con cita implícita de un conocido poema de Larrea (PR 748). He aquí, pues, una restricción a la musicalidad del verso, que Cernuda estima, aunque sin dejarle cobrar demasiado relieve: “Si en el verso hay música, mi preferencia se orientó hacia la ‘música callada’ del mismo”, insiste con nueva cita, ahora de san Juan de la Cruz, en esa pieza de lucidez extrema que es *Historial de un libro*. Y en sus apuntes provisionales sobre la poesía de posguerra reitera la exigencia: “¿No se diría hoy la poesía española, al menos la que desde allá nos dicen más importante (lo cual no prueba que lo sea), algo incolora y falta de música?” No solo música, sino algo más concreto: “Creo que una de las pruebas de un poeta consiste en la posibilidad de canto” (PR 401), confiesa sin ahondar en la diferencia entre canto y música, y menciona, como ejemplos de poetas carentes de tal capacidad, a Calderón, Guillén y Vicente Aleixandre, poeta este que, pese al afecto que suele

¹⁴ Cf. J. Valender, “Cernuda y sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*”, pp. 325-328, quien cita este párrafo: “En toda expresión poética, en toda obra literaria y artística, se combinan dos elementos contradictorios: tradición y novedad. El poeta que solo se atuviese a la tradición podría crear una obra que de momento sedujese a sus contemporáneos, pero que no resistiría el paso del tiempo; el poeta que solo se atuviese a la novedad podría igualmente crear una obra, por caprichosa y errática que fuese, que tampoco dejaría en ciertas circunstancias de atraer a sus contemporáneos, aunque tampoco resistiría al paso del tiempo. Es necesario que el poeta, haciendo suya la tradición, vivificándola en él mismo, la modifique según la experiencia que le depara su propio existir, en el cual entra la novedad, y así se combinan ambos elementos. Hay épocas en que el elemento tradicional es más fuerte que la novedad, y son épocas académicas; hay otras en que la novedad es más fuerte que la tradición, y son épocas modernistas. Pero solo por la vivificación de la tradición al contacto de la novedad, ambas en proporción justa, pueden surgir obras que sobrevivan a su época” (PR 298-299). Todo lo cual, como bien señala Valender, remite a “Tradition and the Individual Talent”, de T. S. Eliot, impreso ya en *The Sacred Wood* (1920) y recogido en los *Selected Essays* (1932, 1936 y 1950).

mostrarle Cernuda, resultará no poco zarandeado en su crítica. Por el contrario, en un pasaje suprimido de “El crítico, el amigo y el poeta” no había vacilado en ponerse como ejemplo: “En Cernuda el impulso lírico se resuelve frecuentemente en canto. Canción es, si bien se mira, todo *Perfil del aire*; hasta las décimas, como tal vez lo pruebe aquella que comienza ‘El fresco verano llena’, se transforma en cantar. Ninguno supo ver esto”.¹⁵ Tales son los más notables pertrechos teóricos con los que Cernuda se dispone a analizar la poesía española desde el siglo xv al xx. Veamos, en fin, qué conclusiones saca en su recorrido, y de qué manera baraja estos y otros conceptos para fundamentarlas.

Aunque al tratar de poesía popular manifiesta Cernuda su aprecio por el romancero viejo, de hecho Manrique es el autor más antiguo en el que se demora:

Otros poetas podrán tener más sensualidad, como Garcilaso; más esplendor, como Góngora; más pasión, como Bécquer; pero ninguno tan perfecto dominio del pensamiento sobre la palabra... [Manrique] representa una forma estilística para la cual la palabra es sobre todo revelación directa de un pensamiento, sin complacerse, como ya se complace Garcilaso, en asociaciones que la imaginación puede efectuar con la palabra, prescindiendo de su significación inmediata (PR 762-763).

Cernuda, sin acaso haberlo visto formulado en otra parte, acaba de forjar el concepto de connotación, pues no otra cosa son esas asociaciones verbales en que se complacería Garcilaso y no Manrique. “El equilibrio entre lenguaje hablado y lenguaje escrito, natural a algunos de nuestros poetas medievales, tan perfectamente sostenido en Manrique, comienza con Garcilaso a romperse a favor del lenguaje escrito” (PR 762), dice en la misma página, lo que no es óbice para que no sea Manrique, predilecto de Machado, sino Garcilaso el poeta favorito de Cernuda, aquel a quien dirige los elogios más encendidos:

¹⁵ *Obra completa*, II, *Prosa*, I, ed. cit. (Madrid, 1994), p. 854.

Es la obra de Garcilaso delicada y resistente como una sutil lámina de acero que un doble fuego templara: el fuego de la inteligencia y de la imaginación... No creo que exista en nuestra literatura gloria poética tan envidiable como aquella de que goza Garcilaso. Respetado por los más, admirado por unos pocos, para él la admiración es una con el amor. Cambian las modas literarias, pero la poesía de Garcilaso, como la de Teócrito, la de Virgilio, aparece hoy tan fresca y tan bella como ayer, como acaso ha de aparecer siempre. En un sentido profano pudiera decirse que las puertas del infierno no han de prevalecer nunca contra ella (PR 750).

Tal entusiasmo, apenas reprimido, lleva a Cernuda a incluir en la tercera edición de *Ocnos* una página, “Helena”, fechada en 1960 y dedicada al poeta toledano, quien buscó la hermosura “libre de compromisos mundanos y sobrehumanos (nunca habló del Imperio ni de Dios)”, lo que hace de él espécimen del poeta humanista a quien ilumina, por rara excepción en España, “la luz antigua de Grecia” (PR 97).¹⁶ No estará de más recordar que ese leve desequilibrio en favor del lenguaje escrito será también característico de Cernuda en cuanto poeta.

Prescindiendo de sus observaciones sobre otros poetas del XVI, hay ahora un caso que conviene ver de cerca: el de Góngora, a quien ya encontramos antes mencionado como ejemplo de lenguaje opuesto al hablado: “Góngora hace de la lengua escrita algo tan espléndido y deslumbrante como una joya” (PR 297), asienta Cernuda en el pórtico de sus *Estudios*. En el ensayo que le había dedicado en 1937 —año muy poco propicio al entusiasmo gongorino— añadía énfasis: “Mientras la lengua española exista, el nombre de Góngora quedará, a gusto de unos y a pesar de otros, como el del escritor que más espléndidamente supo manejarla” (PR 1423).¹⁷ “Fue... el último verdadero artista, en el terreno

¹⁶ “En realidad, la impresión que deja finalmente el poema es que fue Cernuda el crítico literario quien escribió el texto y no Cernuda el poeta”, dice con razón J. Valender (*Cernuda y el poema en prosa*, Madrid-Londres: Tamesis Books, 1984, p. 88).

¹⁷ Con base en el poema “Góngora”, de *Como quien espera el alba*, cree J. Talens que “le atrae más el hombre que el escritor, de ahí que su respuesta sea de poeta, no

de lo literario, que tuvo España” (PR 1426), habiendo sido el primero Garcilaso, según afirma en otro sitio. No solo, pues, hay que suponer que en Góngora intención y ejecución concuerdan, así como tradición y novedad, sino que además en él concurren otros factores insólitos en su tiempo: “En su obra, por un extraño horror a los sentimientos, las pasiones del hombre están excluidas” (PR 1426); “jamás se le ocurre a Góngora, tampoco, explotar su propia pasión” (PR 1431), factores más llamativos aún si se tiene en cuenta que, cuando Cernuda los destaca, todavía no había leído a Eliot.¹⁸ Claro está que siendo Manrique y Góngora opuestos extremos en el uso del lenguaje poético, tendrá un especial interés desvelar cómo ambos pueden alcanzar las más altas cotas de la lírica. Góngora —sigue diciendo Cernuda— “utiliza poéticamente las palabras solo hasta un límite: aquel donde terminan las posibilidades físicas de la expresión y comienzan las metafísicas, sirviéndose de ellas, tal el ciego de las manos, para acariciar las formas del mundo exclusivamente corpóreo donde vive” (PR 751).¹⁹ “Trátase de sustituir en un

de crítico” (*El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, p. 180). Con toda la obra crítica de Cernuda a la vista no parece posible sostener tal cosa.

¹⁸ “En poesía y en literatura nunca debe hablarse de sentimiento ni de emoción, sino tratar de comunicarlos, para lo cual hay que expresarlos” (PR 311). La frase parece resumir otra más matizada de Eliot: “The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all” (“Tradition and the Individual Talent”, *Selected Essays*, New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1964, pp. 7-8), quien en el mismo ensayo lo sintetiza en forma aforística: “The emotion of art is impersonal” (*ibid.*, p. 11); “The more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates” (*ibid.*, p. 7). Cernuda recoge la idea básica en *Historial de un libro*: “No siempre he sabido, o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea” (PR 938), y en *Variaciones sobre tema mexicano*: “Detesto la intromisión de la persona en lo que escribe el poeta” (México: Porrúa y Obregón, 1952, p. 80; PR 162).

¹⁹ Un par de lapsus habría que señalar en el tratamiento excepcionalmente elogiado que Cernuda tributa a Góngora: “A diferencia de lo que ocurre con estos poetas metafísicos ingleses, en los versos de los culteranos y conceptistas españoles no hay eco de los descubrimientos geográficos del siglo anterior, los cuales aportan al poeta un material nuevo y brillante; y siendo España, además, el país descubridor, conquistador y colonizador de esas tierras nuevas, su indiferencia es inaudita” (PR 800). No mucho

verso de Góngora —sugiere en otra ocasión— una palabra por otra de igual acento y medida, para “mejorar” el verso, y veremos que es imposible. Ritmo y expresión se compenetrán allí formando un todo que no se puede alterar” (PR 323). No solo ritmo y expresión sino más bien forma de la expresión y forma del contenido, puesto que, como aclara una profunda observación de Eliot, “la música de la poesía no existe aparte del significado”,²⁰ al menos la música que interesa a Cernuda.

Este, partidario de una poesía densa y reticente, enraizada en la experiencia y sin embargo lo más impersonal posible, es muy severo con los poetas posteriores a Góngora. En Lope de Vega encuentra “falta de intensidad expresiva”, es decir, ligereza y artesanía (reproche similar al que le merece Alberti), lo que se traduce en un desequilibrio a favor de la expresión: “Nada nos parece más certero (no digamos más justo) —comenta Cernuda— como aquella maligna ocurrencia de Góngora cuando califica a Lope y a sus secuaces antigongorinos como ‘Patos del aguachirle castellana’; pocas cosas definen tan bien el verso y la palabra de aquel llamado *con razón Vega, por lo siempre llana*” (PR 976). E imaginando la hipotética desaparición de la obra de Lope, se pregunta: “¿Alteraría en algo la trayectoria de nuestra lírica? Suprímase en ella a Garcilaso, a Góngora, a Bécquer, y nuestra poesía no sería lo que, gracias a ellos, ha llegado a ser” (PR 975).

más inaudita que el silencio de Cernuda ante la literatura de México, país en el que residió, con mayor o menor continuidad, sus últimos catorce años. De todas formas, si entre los “culteranos y conceptistas” se incluye a Góngora, bastaría recordar el epilio de la *Soledad Primera* (vv. 366-530) para deshacer la acusación. El otro descuido consiste en decir que J. R. Jiménez “inmunizó la terrible hidra: hizo lírico el romance” (PR 1266), empresa que habían realizado mucho antes Góngora, Lope de Vega, Juan de Salinas y demás ingenios del romancero nuevo.

²⁰ “La música de la poesía”, *Sobre la poesía y los poetas*, trad. cit., p. 23. Comentando el antagonismo entre tema y representación, cita Cernuda esta frase de Schiller: “Un tema no poético y vulgar (como es con frecuencia necesario en una obra extensa) adquiere dignidad poética por medio de una forma de lenguaje rica y animada” (PR 298). Estas palabras, que a Cernuda le parecen muy justas, podrían aplicarse en toda su extensión a las *Soledades* de Góngora, aunque eso mismo es lo que resultaba inadmisibles para algunos de sus contemporáneos.

Algo mejor parado sale Quevedo, en cuya obra señala una insufrible desigualdad:

Si se quiere una prueba más del puro disparate a que llegó la mente española en tiempos de Cervantes, recuérdese a Quevedo, autor de tantos espléndidos sonetos morales cuya sobriedad y hondura son casi dignas de Jorge Manrique, y al mismo tiempo de escritos que, aun atribuidos a cualquier absurdo poetastro, parecería imposible que este se tomara el trabajo de redactarlos y publicarlos (PR 969).

Bien es verdad que tales palabras, en lo que tienen de positivo, resultan rebajadas por otras más tempranas: “El árido Quevedo, cuyo pensamiento momificado se nos brinda en suntuoso sarcófago” (PR 1431) es una de esas frases irrespetuosas que dan en el blanco por lo que respecta al pensamiento de Quevedo, su nula novedad y la forma, a veces magnífica, en que se expresa. “La lírica española —reflexiona en otro lugar— ha solido poner toda su pasión en la palabra, considerada ya como expresión, ya como dicción, o como expresión y dicción a un tiempo. No contrarrestada dicha pasión por la lógica..., ha llegado a constituir en nuestra lírica voluptuosidad dominante, como si nombrar puramente las cosas fuera crearlas de nuevo” (PR 751). Hasta aquí la negatividad se limita a caracterizar la idiosincrasia vernácula como algo refractario al buen sentido, cosa que Cernuda hará repetidas veces. Pero en otra página precisa más a qué extremos conduce esa tendencia, ya en el plano de los contenidos: “Los españoles [se refiere a culteranos y conceptistas] limitaban la función del ingenio a la búsqueda de asociaciones sorprendentes, apenas sin intervención racionalista” (PR 800). Casi se diría que está hablando de la praxis surrealista, puesto que, en efecto, la teoría del concepto, según la cifró Gracián, basa su funcionamiento en tales asociaciones inesperadas. Por otra parte hoy sabemos algo que parece haber vislumbrado Cernuda, y es que entre conceptismo y culteranismo, lejos de haber oposición como creía Menéndez Pelayo, lo que hubo fue superposición, de ahí que el poeta meta ambos movimien-

tos en el mismo saco a la hora de compararlos con la poesía metafísica inglesa. Según Cernuda, pues, la poesía española estaría viciada por una tendencia a estibar en la palabra y, durante el siglo xvii, en el ingenio.

Pasando por encima de casi dos siglos de lírica deleznable, llega Cernuda hasta Bécquer, cuyo verso le recuerda “la frase melódica de Chopin” (PR 322) —el músico preferido de Gide. “Él busca ante todo la música, no la sonoridad” (PR 322), por lo que prefiere la asonancia a la consonancia, ya que “el secreto de la rima se fue con Calderón... y después nos suena, con rara excepción, ripiosa” (PR 321); un modo menor parejo del estilo coloquial que introduce Galdós en la novela por la misma época (PR 781). Como se ha notado repetidas veces, Cernuda concluye el capítulo con esta preciosa intuición: “Bécquer desempeña en nuestra poesía moderna un papel equivalente al de Garcilaso en nuestra poesía clásica: el de crear una nueva tradición, que lega a sus descendientes... El eco de ella se encuentra en nuestros contemporáneos mejores” (PR 324).

Darío, ya se sabe, no es santo de su devoción, a pesar de lo cual reconoce que “fue un pájaro canoro, y aquellos que en poesía les baste con el canto tienen razón para gustar de él y quedar satisfechos. Sería injusto no reconocer ahora que Darío tuvo un oído admirable, como ningún poeta nuestro lo ha tenido en lo que va de siglo; por tanto nadie entre nosotros ha podido ahí, hasta ahora, no ya superarle, sino igualarle” (PR 1003). Todo lo demás de Darío, en la medida algo precaria en que Cernuda lo considera, le repele, desde su afrancesamiento a su propensión, también señalada por Salinas, a usar un lenguaje supuestamente poético no sin cierto afán exhibicionista, aquello que precisamente había querido combatir, con pobres armas, Campoamor. Sin entrar en la polémica acerca de estas apreciaciones, o de la negativa de Cernuda a ver en el modernismo un giro radical de nuestra lírica, señalemos que, para lo que ahora nos concierne, Darío viene a representar lo inverso de Unamuno: música sin gran contenido, frente a gran contenido sin música.²¹

²¹ J. Valender ha contribuido a esclarecer la visión que Cernuda tenía del modernismo al rescatar su conferencia sobre Herrera y Reissig publicada en Montevideo en 1945

En su estudio sobre Unamuno Cernuda parece ejemplificar aquella idea de Eliot según la cual “cuando la doctrina, teoría, creencia o visión del mundo manifiesta en el poema es una que el lector juzga coherente, madura y fundada en datos de la experiencia, no constituye ningún obstáculo para el goce del lector, sea que la acepte o la rechace, la apruebe o la deplora”.²² Porque el mismo Cernuda cifra la poesía de Unamuno en “tres círculos de inspiración temática: familia, patria y religión” (PR 351), ninguno de los cuales le inspiraba la menor simpatía. Así llega a decir que en *El Cristo de Velázquez* “está Unamuno en el cenit de su obra como poeta” (PR 352), con todo y usar “endecasílabos de ritmo no siempre justo” (PR 353). Lo que no se entiende tan bien es cómo el mismo tema que no impide el aprecio de Unamuno empobrece la poesía de Guillén, según luego veremos. Por los años siguientes al centenario de Góngora, “lo que parecía evidente —continúa Cernuda— entre las cualidades de los poetas nuevos era precisamente la destreza en el uso del verso y la lindeza efectista de dicción” (PR 357), todo lo cual ejerció, según él, una “influencia al revés” sobre Machado, Jiménez y Unamuno, quien por entonces componía su *Cancionero*, alguno de cuyos poemas rezonga contra los jóvenes. A pesar de ello, y de no pocos versos grotescos, en ese libro “versifica Unamuno con una fluidez y gracia nuevas en él, al mismo tiempo que su expresión, carente tantas veces de halago verbal, lo adquiere inesperada y tardíamente” (PR 356). En general, para Cernuda, la dureza de oído y la tosquedad de expresión del Unamuno poeta quedan compensados, al contrario que en Basterra, por otras cualidades, de manera que es, en su opinión, “probablemente el mayor poeta que España ha tenido en lo que va de siglo” (PR 350).

(“Un texto rescatado de Luis Cernuda: Julio Herrera y Reissig”, *Ínsula*, núm. 362, enero de 1977, pp. 1 y 12; ahora en *Obra completa*, III, ed. cit., *Prosa* II, pp. 180-187). Aparte desplantes como denominarlo “baratillo literario” e injusticias como acusarlo de no haberse referido a América (sin recordar a Chocano, Lugones o el propio Darío), sorprende que Cernuda no aprecie la “Fiesta popular de ultratumba” del uruguayo, que en el fondo no parece sino trasunto, en clave aún más jocosa, de la “Metempsicosis” de Campoamor.

²² *Función de la poesía...*, trad. cit., p. 108.

“A partir del *Diario de un poeta recién casado* —sigue diciendo Cernuda—, Juan Ramón Jiménez va a usar del verso libre; un verso libre balbuceante, muy distinto del de Lorca, Alberti y Aleixandre, y hasta *Poeta en Nueva York, Sobre los ángeles* y *Espadas como labios* no se puede decir que aparece propiamente el verso libre en nuestra poesía” (PR 375). He ahí una de sus invectivas contra Jiménez, acusado de intentar ponerse al día, no solo en el uso del verso libre, sino en componer poemas largos y oscuros, durante su última época. Peor aún le va a León Felipe, cuyo verso encuentra Cernuda “gris, desarticulado más que flexible, sin musicalidad alguna” (PR 394), sentencia a la que añade esta ácida coletilla: “Verdad es que a estas observaciones pudiera responder León Felipe que ese verso era precisamente el que necesitaba para lo que tenía que decir. A lo cual no hay objeción posible” (PR 394). Esto, que nos remite sin remedio a su frase arriba transcrita respecto al desacuerdo entre intención y ejecución, o al peor de los casos cuando ambas yerran, será sin duda el juicio más duro de Cernuda sobre un contemporáneo todavía vivo cuando se emitió.

Respecto de Guillén, tras destacar el sentimiento burgués y hogareño de varios de sus poemas, que le hace presentar incluso “un mar domesticado al fondo de playa veraniega” (PR 439), concluye: “A pesar de lo prosaico, de lo convencional del tema, el poeta triunfa gracias al acierto de su expresión” (PR 440). Triunfo relativo, sin embargo, si solo sirve para ponerlo a la altura del prerrafaelita Coventry Patmore (PR 442). Curiosamente, según Cernuda, con el verso le sucede lo mismo que a Jiménez: “Líneas atrás llamé a Guillén poeta formalista. Las formas poéticas que emplea no fueron creadas por él, pero las sabe usar con ventaja, para sus fines propios. En cambio, cuando usa el verso libre y sin rima, el resultado me parece menos feliz que cuando usa el verso tradicional con rima consonante o asonante” (PR 441). Pero esta maestría es innegable, aunque Cernuda tenga escaso interés por sus temas y por sus poemas extensos: “Guillén parece haberse dado cuenta pronto en su carrera de que el lenguaje, la expresión del poeta, es cuestión decisiva, y desde sus primeros versos publicados en revistas podemos observar el

intento de crear un lenguaje poético sorprendente; cierto, un lenguaje cuya norma es el lenguaje escrito, no el hablado, detrás del cual vemos cruzar las sombras de Góngora, de Valéry y de Jiménez” (PR 440).

En Gerardo Diego, por el contrario, no aprecia tanto Cernuda el verso clásico, pero alaba sin reservas el verso creacionista, “por la intención ilógica y un tanto irónica que el poeta puede realizar con el significado de las palabras”, no por su musicalidad.²³ Interesa también la distinción que hace aquí de dos tipos de ingenio, el que diríamos espontáneo, propio de *Imagen* y *Manual de espumas*, por ejemplo, y el rebuscado, propio de los *Poemas adrede* y sobre todo de la *Fábula de Equis y Zeda*. Cernuda, excusado es decirlo, prefiere el primero. El verso de Aleixandre “siempre se resintió algo de abrupto” —señala en un contexto de apariencia aprobatoria (PR 459). En *Espadas como labios* —continúa— “la novedad primera y más importante de su verso es la rudeza, como contraste con lo sutil del verso de Guillén y otros poetas de la generación... El ritmo es a veces inhábil y puede también notarse cierta indiferencia en la elección del vocabulario” (PR 459-460). Como se ve, Cernuda hace cuanto puede por defender la poesía de su amigo, en la que, no obstante, encuentra varias cosas que no le contentan: “Se diría —prosigue— que el lenguaje de Aleixandre tiene alguna conexión con el de los románticos españoles: como a ellos no le detiene la necesidad de precisión en el vocabulario; como ellos tiende al efecto acumulativo del vocabulario; como ellos, prefiere los términos vagos y desmedidos; pero a diferencia de ellos, su estilo da impresión de ligereza, no de rotundidad” (PR 461). Según esto, la romántica sería la única tradición hispana de la que hay ecos en la obra de Aleixandre.

La poesía de Alberti, reconociendo su virtuosismo en la versificación y en el remedo, la encuentra Cernuda plana, falta de interioridad, por lo que ve absurda su aproximación a Lorca: “Nada más contrario a un poema de Lorca que otro de Alberti —asegura—; para el primero la poesía raramente fue un juego..., poniéndose todo entero, en

²³ *Obra completa*, II, *Prosa*, I, ed. cit., p. 215.

cuerpo y alma, dentro de cuanto escribió, cosa que para el [segundo] era difícil, ya que sus versos, según observamos antes, carecen de interioridad”.²⁴ Los poemas de *Cal y canto* “solo ofrecen al lector oscuridad hueca donde escaso valor poético puede compensar su esfuerzo en desentrañarla”. De nuevo, como antes advertimos al mencionar a Lope, el desequilibrio entre visión y expresión. Por último, dentro de los artículos encomiásticos que Cernuda dedicó a la poesía de Altolagui-re, hay un par de juicios de aspecto contradictorio: “No parece haber dado al lenguaje la importancia que Lorca o Guillén, por ejemplo, le dieron” (PR 469), comenta en una ocasión. Pero más tarde afirma que estaba “dotado de otro don poético también raro...: el de la melodía de su verso, el de alzar su palabra en el aire por virtud de la música que la anima, que es una de las pruebas de que nos hallamos ante un poeta indudable” (PR 1129).

Nuestro repaso ha dejado fuera a poetas de quienes se ocupó Cernuda: clásicos como fray Luis, san Juan de la Cruz, Aldana, Cervantes, Fernández de Andrada, y modernos como Machado, Moreno Villa, Salinas o García Lorca, aparte otros juicios sobre los demás, a veces muy diversos de los que hemos recogido, dada la línea que nos propusimos seguir. En ella esperamos haber mostrado que Cernuda podía haber reconocido, como Eliot, que carece de teoría general propia,²⁵ es decir, del optimismo necesario para defender el carácter científico —sistemático y objetivo— de la actividad crítica, que para él es tan solo el resultado de combinar penetración y sensibilidad con no pequeña dosis de lectura atenta —y él mismo se encarga de subrayar que es “cosa poco frecuente, eso de la lectura, entre muchos críticos” (PR 343), así como también de sugerir que la mucha lectura, a lo Menéndez Pelayo, sin la correspondiente sensibilidad no basta para hacer un crítico. Otros factores serán, sin duda, responsables de juicios menos ponderados. En todo

²⁴ *Obra completa*, II, *Prosa*, I, ed. cit., p. 220. Suplimos una palabra que parece faltar en el texto.

²⁵ Eliot, *Función de la poesía...*, trad. cit., p. 152.

caso Cernuda, elogiando o denigrando, persigue el misterio de la poesía sin lograr aferrarlo, pero acercándose a él considerablemente. No podemos ni debemos pedirle más. Como dijo Rémy de Gourmont, oráculo de Eliot en sus comienzos, “ériger en leyes sus impresiones personales es el gran esfuerzo de un hombre si es sincero”.²⁶

²⁶ “Ériger en lois ses impressions personnelles, c’est le grand effort d’un homme s’il est sincère” (*Lettres à l’Amazone*, citado por Eliot al frente de su trabajo “The Perfect Critic”, en *The Sacred Wood*, London: Methuen & Co., 1920).

13. LA OBRA MAESTRA DE CERNUDA: *COMO QUIEN ESPERA EL ALBA**

Pablo Luis Ávila, *in memoriam*

En carta a Derek Harris aclara Cernuda que los poemas de sus libros van en orden más o menos cronológico, que él registraba minuciosamente en un cuaderno.¹ *Como quien espera el alba* (= CQEA), “quizá una de las colecciones de mis versos donde más cosas hay que prefiero”, en expresión de su autor,² es el segundo de sus poemarios compuestos en el exilio, y el primero íntegramente engendrado fuera de España, entre Oxford, Glasgow y Cambridge, de 1941 a 1944. No será casualidad que su primer poema, de asunto mitológico, insista en la indiferencia o en la complacencia con que los dioses asisten al espectáculo de las mise-

* Prólogo a Luis Cernuda, *Como quien espera el alba*, ed. de Antonio Carreira, Alessandria: Edizioni dell’Orso, Biblioteca Mediterranea, 2005.

¹ “Las secciones de *La realidad y el deseo* (con rara excepción) muestran mis versos en orden cronológico de composición” (carta fechada en septiembre de 1963; cf. Luis Cernuda, *Epistolario*, ed. de James Valender, Madrid: Residencia de Estudiantes, 2003, p. 1141).

² Luis Cernuda, “Historial de un libro”, en *Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany (Barcelona: Seix & Barral, 1975), p. 924. Algo después se extiende sobre el título: “La terminación de la guerra me alcanzó en Cambridge, y a esos años alude el título de *Como quien espera el alba*, ya que entonces solo parecía posible esperar, esperar el fin de aquel retroceso a un mundo primitivo de oscuridad y de terror, en medio del cual Inglaterra era como el arca cerrada donde Noé sobrevivió a las aguas del diluvio” (*ibid.*, p. 926).

rias humanas. Cernuda, desde bien joven, no se hizo muchas ilusiones respecto a los dioses ni a los hombres: de ahí su querencia por un mito como el de Marsias, en el que el sufrimiento causado por un dios al menos ennoblece a quien lo soporta,³ o por la leyenda de Ocnos el alfarero, trasunto del poeta, cuyo entretenimiento consistía en trenzar juncos que luego daba de comer a su asna. Los años en que se gestó *CQEA* coinciden con los peores de la segunda guerra mundial, que en Inglaterra fue especialmente dura, y siguieron a la terrible guerra civil española, vivida de cerca por el poeta. Así, en torno a la cuarentena (“Pasada se halla ahora la mitad de mi vida”, dice un poema de *Las nubes* = *LN*), Cernuda debió de sentirse un superviviente, casi un resucitado, como el “Lázaro” de ese libro: “Ya en tu vida las sombras pesan más que los cuerpos”, reflexiona (“Otros tulipanes amarillos”). En *CQEA* hace balance de su infancia (“La familia”), de sus amigos (“*Apologia pro vita sua*”), se pregunta por el sentido de la vida (“Río vespertino”, “Noche del hombre y su demonio”), vuelve sus ojos a la lejana Sansueña (“Hacia la tierra”), se dirige “A un poeta futuro” como quien otorga testamento, se imagina muerto y sepultado (“Elegía anticipada”), y, de poder revivir, quisiera hacerlo en forma de árbol (“El chopo”).

Un orden como el acabado de exponer sonaría a falso. El poeta, como cualquier ser humano, deja volar el pensamiento de un asunto a otro, las luces y las sombras se alternan, pero hay un hilo que atraviesa el poemario. Así como la poesía cernudiana de preguerra está más centrada en los avatares del amor, es más preciosista de vocabulario y más romántica, la compuesta en el exilio es más seca y variada, con temas insospechados (Los magos, Tiberio, Quetzalcóatl, Felipe II, Góngora, Mozart, Luis II...), cuyo denominador común, a veces cifrado en frases sentenciosas (“cuán bella fue la vida y cuán inútil”, en un “mundo incompleto”, o “sin virtud”), se puede entrever bajo el motivo que sirve de pretexto a la meditación. Vamos a examinar alguno de los treinta

³ Cf. “Marsias” (1941), en *Prosa completa*, ed. cit., pp. 1089-1093. Y, en general, “El poeta y los mitos”, incluido en *Ocnos* (*ibid.*, p. 31).

poemas de *CQEA* para poner en evidencia sus vínculos con el resto de la obra poética de Cernuda.

“El águila”. Una dificultad de este poema consiste en la identificación que Cernuda hace de Zeus con el águila, lo que no es muy ortodoxo en la mitografía.⁴ Tampoco lo es, desde el punto de vista del decoro, conceder a un sujeto de la enunciación no humano la capacidad de hablar o filosofar (como sucede en el “Monólogo de la estatua”, de *LN*, o en “Desolación de la Quimera”, del libro homónimo).⁵ Acaso por esas anomalías estructurales sea uno de los poemas menos conocidos del libro.⁶ No obstante, es muy cernudiano, y puede emparentarse de lejos con el *Ganymed* de Goethe, puesto en música por Schubert (D. 544), donde no aparece el águila, y con los demás en que Cernuda canta la belleza de un joven, en este caso Ganimedes, a quien alude sin mencionar su nombre. Será una constante en un poeta que desde muy pronto tuvo el valor de manifestar sin ambigüedad su condición de homosexual: “En medio de la multitud”, “Los marineros son las alas del amor”, de *Los placeres prohibidos* (1931), son los textos más explícitos, junto con “Despedida”, de *Desolación de la Quimera* (= *DQ*). Pero si el motivo de la hermosura se disocia en cierta medida, como aquí, del motivo del amor, “A un muchacho andaluz” y sobre todo “El joven marino”, de *Invocaciones* (1934-1935), serán los más exaltados y cercanos al tono

⁴ El mismo Teócrito, poeta favorito de Cernuda, vacila. En el idilio XV 124 habla de unos bajorrelieves con águilas de marfil que llevan a Zeus el muchacho que va a servirle de copero, mientras que en el XX 41 dice que Zeus se convirtió en ave para perseguirlo.

⁵ Unamuno hace lo mismo en su poema “Muere en el mar el ave que voló del buque”, de *Poesías* (1907), libro que Cernuda tenía en su biblioteca sevillana.

⁶ Cf. ahora el artículo de José Miguel Serrano de la Torre citado en la bibliografía específica. Nuestro amigo James Valender nos informa de que en 49 St Giles, Oxford, OX1 3LV, frente al St John's College, hay un *pub*-restaurante llamado *The Eagle and Child* que data de 1650 y ostenta en el exterior un letrero en que está representada un águila con un niño en sus garras (motivo heráldico de los condes de Derby), similar al que figura en una fotografía del establecimiento tomada en los años 30. Al parecer fue frecuentado por Tolkien y otros escritores, y nada tendría de extraño que lo visitara Cernuda.

de “El águila”. El último poema de *Invocaciones*, libro de tono próximo a Hölderlin, se titula “A las estatuas de los dioses”, y su relación con el comienzo de “El águila” es obvia: de hecho ahí aparece la primera mención de Ganimedes en Cernuda, cuando dice a los dioses: “Impasibles reinad en el divino espacio. / Distriga con su gracia el copero solícito / La cólera de vuestro poder que despierta”. También el motivo de la impassibilidad divina ante los afanes humanos figura en “Noche de luna” (LN), donde este astro, al que varias deidades representaron, contempla indiferente el discurrir de la historia que un día se sumirá en la nada.

El poema “Las ruinas” toca un tema a la vez romántico y cernudiano, presente al menos en “Otras ruinas” (de *Vivir sin estar viviendo* = VSEV), las de cualquier ciudad inglesa contemporánea, lo que origina un poema con fuerte carga ética y crítica. Su último verso, “Del dios al hombre es don postrero la ruina”, más que sarcasmo contiene lección moral. Que tampoco falta en “Las ruinas”; su v. 12 corta la descripción idealizante para amonestar, como es costumbre en Cernuda, a su yo interlocutor: “Esto es el hombre. Mira...”, e insiste en v. 62: “Esto es el hombre. Aprende...” El poema, como un *Lied*, consta de tres secciones, de las que la central es un apóstrofe de tono nietzscheano, que deriva en una apoteosis de lo efímero, mientras que la serenidad de su final suena a Lucrecio. También los vv. 18-23 parecen eco del verso “lo fugitivo permanece y dura”, donde Quevedo contrapone la pertinacia del río Tíber a la caducidad de las construcciones humanas (soneto “Buscas a Roma en Roma, oh peregrino”), todavía recordado en el título “Lo más frágil es lo que dura”, de *Con las horas contadas* (= CLHC). Otros motivos prolongan los de composiciones anteriores, o se retoman en las posteriores. Así, los vv. 31-36 han sido prefigurados en “Noche de luna” (LN), cuyos vv. 48-55 contraponen, como en la *Primera Soledad* de Góngora (vv. 212-221), las ruinas de un castillo con su pasado glorioso. También el motivo de vv. 63-64 (“eternos dioses sordos / Que tu plegaria nutre y tu olvido aniquila”) recurre en varios lugares: “En vosotros creían y vosotros existíais. / ... / Tal vez su fe os devuelva el cielo”, dice “A las estatuas de los dioses”, de *Invocaciones*. Recordándole a Dios la hermosura, la

verdad y la justicia, al final de “La visita de Dios” (LN), cierra el apóstrofe con estas palabras: “Si ellas murieran hoy, de la memoria tú te borrarías / Como un sueño remoto de los hombres que fueron”. Y más tarde, en “Las edades” (VSEV): “...Un pueblo al morir siente sus dioses / vulnerables también, lo divino y lo humano / Sin magia ni virtud... / Lo que unido en los dioses es la vida / Y desunido es apetencia de la muerte”. La imagen del hombre, que, como la flor, nace para morir del todo (vv. 65-66) y cuya aniquilación cuestiona la existencia o la providencia misma de los dioses, es cifra del pensamiento cernudiano, al que unas veces se aferra, mientras que otras deja traslucir dudas y vacilaciones: “Los elementos libres que aprisiona mi cuerpo / ¿Fueron sobre la tierra convocados / Por esto solo? ¿Hay más? Y si lo hay ¿adónde / Hallarlo?”, se pregunta angustiosamente en los vv. 76-79 de “A un poeta futuro”. Y en otro poema de CQEA afirma con rotundidad: “Para morir el hombre de Dios no necesita, / Mas Dios para vivir necesita del hombre. / Cuando yo muera, ¿el polvo dirá sus alabanzas? / Quien su verdad declare, ¿será el polvo? / Ida la imagen queda ciego el espejo” (“*Apologia pro vita sua*”, vv. 121-125), todo lo cual denota un fundamental agnosticismo de Cernuda, que no le impide, llegado el caso, componer un villancico (“Nochebuena cincuenta y una”, de CLHC).

“Juventud”, breve poema en cuartetos asonantados en los versos pares, trata de un motivo rilkeano: lo que aún no existe, lo todavía informe, lo incompleto, lo adolescente en sentido etimológico, frente a lo pleno, a lo maduro. El trasfondo: quien tiene a su favor el tiempo, y quien lo tiene en contra. Hay un texto de Cernuda algo posterior que lo ilustra definitivamente: “Siempre se me van los ojos y el alma tras de la flor, con preferencia sobre el fruto; tras de la flor, que es promesa y presente igualmente admirables, sobre el fruto, que ya no tiene futuro, al menos individual”.⁷

⁷ “Carta abierta a Dámaso Alonso”, *Ínsula*, núm. 35 (15 de noviembre de 1948), p. 3. Cf. Rilke: “...Quisieron florecer, / y florecer es ser bello; en cambio nosotros quedaremos madurar, / y eso significa ser oscuro y esforzarse” (“Im Saal”, *Neue Gedichte*, I, trad. nuestra). Recordemos que Rilke, con quien Cernuda imagina que pudo cruzarse alguna vez por Sevilla en diciembre de 1912, “habría de constituir para quien esto

El poema “Ofrenda”, de aspecto poco relevante dentro de la poesía de Cernuda, es, sin embargo, la apoteosis de su término central, *deseo*, visible ya en el mismo título que la recopila: *La realidad y el deseo*, y el poema que lo explicita: “Música cautiva” (DQ).⁸ No hará falta recordar que *deseo*, en singular, suele tener en español una connotación sexual que no aparece en plural o en frecuentes usos del verbo. Cernuda es, que sepamos, el poeta que más lo incorpora a su léxico, como si quisiera llevar la contraria a quienes se obstinaron en falsear el amor purgándolo de su aspecto somático, en la misma línea que pudo, años más tarde, escribir los *Poemas para un cuerpo* (CLHC) o criticar a los autores del 98 por haber escrito como si vivieran solo de cintura para arriba.⁹ Tendría el mayor interés examinar la evolución del sustantivo desde *Perfil del aire*, donde aparece ya al menos tres veces, se pluraliza en *Un río un amor*, alcanza quizá su clímax en *Los placeres prohibidos*, se mantiene en *Donde habite el olvido* (sobre todo en su poema final, “Los fantasmas del deseo”) e *Invocaciones*, para decaer suavemente en LN y siguientes libros. En CQEA es especialmente significativa su presencia en “Mutabilidad” (“Dime, deseo, / Por qué te olvida el cuerpo”), así como en textos de VSEV: “Cuando la juventud el mundo es ancho, / su medida tan vasta como vasto el deseo” (“El árbol”); “...Acaso ya no tengo lo único que tuve: / Deseo, a quien rendida la ocasión le sigue” (“Las islas”); “...El mirar es solo / La forma en que persiste / El antiguo deseo” (“Viendo volver”). Al llegar a CLHC, el poeta habla más bien en pretérito, y se contempla ya como “sombra sin deseo” (“Des-

escribe una de esas filiaciones entrañables, uno de esos estímulos profundos, que nos son tanto más queridos y necesarios cuanto más extraño y hostil se nos vuelve el mundo en torno” (“Rilke”, *Prosa completa*, ed. cit., p. 850).

⁸ Conviene recordar que *La realidad y el deseo* en su ed. de 1958 lleva el lema *À mon seul désir* que figura en el sexto tapiz de la serie *La dame à la licorne* (s. xv), del Museo del Cluny. Los tapices, que dejaron huella en la obra de Rilke, fueron expuestos en Londres en 1947, donde los contempló Cernuda. Cf. el documentado estudio de Bernard Sicot (2004), citado en la bibliografía.

⁹ “En otra ocasión lo has dicho: nada puedes percibir, querer ni entender si no entra en ti primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente” (“El acorde”, de *Ocnos*, en *Prosa completa*, ed. cit., p. 104).

pués”); la palabra en la acepción que estamos considerando ni siquiera figura en los *Poemas para un cuerpo*. Algo así, más radical, podría decirse del último libro, *DQ*: “El hombre que envejece halla en su mente, / En su deseo, vacíos, sin encanto, / Dónde van los amores” (“Pregunta vieja, vieja respuesta”). Como resume Gabriel Insausti, “el deseo en Cernuda queda definido como élan vital, fuerza que todo lo rige, impulso que todo lo recorre y designio del que todo participa”.¹⁰

Cernuda es un hombre sensual, un esteta, igual que lo fue Rilke (admirador de Cézanne y Rodin).¹¹ “Urania” se relaciona en primer lugar con otros poemas pertenecientes a su particular mester de paganía como el titulado “A las estatuas de los dioses”, de *Invocaciones*, el “Monólogo de la estatua” (segundo tiempo de “Resaca en Sansueña”, *LN*), “Las edades” y “Escultura inacabada” (*VSEV*); también con *El indolente*, relato de 1929, donde una estatua sumergida es presencia no menos obsesionante que en *La malvenue* de Claude Seignolle (1952), por citar una obra algo posterior.¹² Y, en un plano más amplio, está emparentado con “Magia de la obra viva”, de *CQEA*, o “*Ninfa y pastor*, por Ticiano”, de *DQ*. Por qué razón Cernuda se fija en Urania (“la Celeste”), musa poco requerida por los poetas y a la que unánimemente se le adjudicó la Astroonomía desde antiguo, no lo sabemos;¹³ pero no sería difícil averiguar en

¹⁰ “El arpa y el ave: dos símbolos románticos de la poesía del exilio de Cernuda”, *RILCE*, 20, 1 (Pamplona, 2004), p. 84.

¹¹ Síntesis del esteticismo cernudiano es su poema “Helena”, incluido en *Ocnos* (*Prosa completa*, ed. cit., p. 97).

¹² “Puedo decirle que la combinación estatua (mármol, piedra, bronce) y agua, es particularmente sugestiva para mí desde siempre y, al mismo tiempo, me inspira algún terror (no se ría) pensar en la parte que el agua oculta de la estatua o grupo de estatuas, como en las fuentes decorativas de Italia y Francia. Pienso en una pequeña fuente en los jardines del Alcázar, en Sevilla: cubierta con unos peñascos y estos abiertos por cuatro lados, dejando ver dentro, sumergida en el agua, una figura de piedra” (Carta del 9 de enero de 1961 a Philip Silver, en Luis Cernuda, *Epistolario*, ed. cit, p. 893).

¹³ Aunque no es imposible que tenga para él un atractivo adicional dado el término *uranismo* propuesto a fines del s. XIX para designar la homosexualidad masculina. Milton invoca largamente a Urania al comienzo del libro VII de *Paradise Lost*. En algún mitógrafo figura como madre de Linos, uno de los primeros poetas.

cuál de los parques ingleses por él visitados en esos años figurase su estatua. A juzgar por los últimos versos, se diría que el poeta se siente elevado con su contemplación como fray Luis de León con la música.

“Tierra nativa” representa la voz de la nostalgia, “la más remota” entre las de Cernuda, según precisa el “Díptico español”, de *DQ*. No son muchas hasta ahora las ocasiones en que la dejó oír: “Elegía española, II”, de *LN*, es acaso una de las más emotivas, sin olvidar “Un español habla de su tierra” y “Jardín antiguo”, del mismo libro y también de *Ocnos*, en su mayor parte escrito en esa clave, aunque quizá el poeta prefiriera considerarlo simple recreación del tiempo sin tiempo del niño, como dice en “Luna llena en Semana Santa” (*DQ*). En *CQEA* suena en “Primavera vieja”, la “Elegía anticipada” y sobre todo en “Hacia la tierra”, aquí con elementos que contrastan con “Viendo volver”, de *VSEV*, y “Peregrino”, de *DQ*, mucho más amargos.¹⁴

“Góngora” recrea la vejez y fama póstuma del poeta cordobés por quien Cernuda mostró admiración invariable desde su juventud, según acredita alguna página crítica escrita en plena guerra civil. Conviene subrayar que Cernuda, siempre a redropelo, mientras sus colegas gongorizaban en torno a 1927, mantuvo su devoción, asimismo inquebrantada, por Garcilaso, y cuando se distanciaban de Góngora en favor de una poesía más comprometida, entonces le rinde su tributo.¹⁵ Son varios los poemas que Cernuda consagra a escritores con los que siente afinidad

¹⁴ Estudia el alcance de estos poemas Bernard Sicot en el capítulo I “Negarse a volver” de su libro *Exilio, memoria e historia en la poesía de Luis Cernuda*, cit. en la bibliografía. En su artículo “Para quién escribimos nosotros” reflexiona Francisco Ayala sobre un eventual regreso con estas palabras: “¿Qué hallaríamos de nuestro pasado, de nuestra España? No mucho más que la tierra y el cielo, y los testimonios inertes del pasado” (*Cuadernos Americanos*, VIII, núm. 43, 1, enero-febrero de 1949, p. 51).

¹⁵ Un tributo que a Julio Cortázar le pareció “indigno de integrar un volumen donde figuran otros [poemas] como *Apología pro vita sua* y *A un poeta futuro*” (cf. su reseña citada en la Bibliografía). “Góngora” es, sin embargo, el poema más estudiado de *CQEA*, y nadie ha visto que suponga traspies ni altibajo en la obra de Cernuda, aunque tal vez esté muy lejos del panlirismo que domina sus libros de preguerra, cuya *desnuda grandeza* ensalza Cortázar.

o simpatía, tanto por su obra como por avatares de que pudieron ser víctimas, lo que suscita arremetidas contra la sociedad cerril en la que se debate ese ser frágil que es para Cernuda el artista, en especial el poeta, idea muy propia de Hölderlin. Ya en “La gloria del poeta”, de *Invocaciones*, la sociedad se le contrapone de forma inequívoca, y de manera aún más drástica en la elegía a García Lorca (“A un poeta muerto”) y en la titulada “A Larra con unas violetas”, ambas de *LN*, así como en “Limbo”, de *CLHC*. “Retrato de poeta”, de este último libro, es a la vez un ejercicio de *ékphrasis* y evocación del poeta y orador fray Hortensio Félix Paravicino, con cuyo retrato, pintado por El Greco, se encontró Cernuda en Boston, donde también está el de su amigo Góngora pintado por Velázquez. “*In memoriam A. G.*”, también de *CLHC*, es un homenaje a Gide, lejano modelo de Cernuda en años mozos.¹⁶ Pero es quizá en *DQ* donde se concentran los más apasionados: el de Rimbaud y Verlaine, no tanto en su favor, cuanto en contra de quienes hoy tratan de incorporarlos a la normalidad (“Birds in the Night”); la segunda parte del “Díptico español”, cálido homenaje a Pérez Galdós, autor a quien Cernuda permaneció fiel toda la vida; “El poeta y la bestia”, sobre un percance que pudo salir caro a Goethe durante la invasión francesa; y “A propósito de flores”, que evoca los últimos momentos de Keats. Por medio quedan ciertos alfilerazos a Juan Ramón Jiménez y a Pedro Salinas, viejos mentores de quienes Cernuda se distanció pronto, y otro más cruel todavía a Dámaso Alonso, curiosamente maestro del gongorismo. De todas maneras, Cernuda en esta visión idealizada del poeta nos guarda una sorpresa irónica: “Un contemporáneo” (*VSEV*) ofrece la imagen del propio Cernuda tal como podría evocarlo en el futuro un conocido cualquiera que no le guardara la menor simpatía y que representa la opinión del vulgo.

¹⁶ Refiriéndose a 1924, he aquí lo que dice en “Historial de un libro”: “Por idénticas fechas, sobre todo, comencé a leer a André Gide, del cual Salinas me dejó primero, no sé si sus *Prétextes* o sus *Nouveaux Prétextes*, y luego sus *Morceaux Choisis*. Me figuro que Salinas no podía suponer que con esa lectura me abría el camino para resolver, o para reconciliarme, con un problema vital mío decisivo” (*Prosa completa*, ed. cit., p. 901).

Una forma de verse desde fuera similar a la que plantea, con más suavidad, “Del otro lado” (*DQ*).

Dejemos aparte “Jardín”, uno de los varios cantados por Cernuda, en prosa y verso, y que suelen adoptar la forma de monólogos en torno a un paisaje ameno; el más satisfactorio para el propio poeta, “Los espinos” (*CQEA*), y tan magistral, en su brevedad, como “Violetas” de *LN*. “La familia” se admite que es uno de los mejores poemas de Cernuda, y si la idea de perfección fuera compatible con su estética no hay duda de que se aproxima a ella. No abundan las referencias familiares en la obra de creación cernudiana: alguna hay en “Dos de noviembre”, de *DQ*, otras pasajeras en *Ocnos*, y poco más. Por ello, a diferencia de lo que venimos haciendo, apenas podemos relacionar este poema con otros, a menos que destaquemos en él algún motivo, como la vida conyugal, denostada o ridiculizada en pasajes de “La gloria del poeta” (*Invocaciones*), “Aplauso humano”, “Noche del hombre y su demonio” (*CQEA*) y “El árbol” (*VSEV*).

“Tarde oscura” es acaso, como “El viento y el alma” (*VSEV*), un primer esbozo de otra pieza magistral de Cernuda, el “Nocturno yanqui”, incluido en su libro menos logrado de posguerra: *CLHC*. Ejemplo de la poesía meditativa a que la soledad le empuja, como “Primavera vieja” (*CQEA*), “Los espinos” ya mencionado, y un nutrido grupo de *VSEV*: “El intruso”, “El prisionero”, “El retraído”, “Cara joven”, “La sombra”, “Otros aires”, “La partida”, “Para estar contigo” y “Viendo volver”. Pero la serie se prolonga en *CLHC*: “Versos para ti mismo”, “El viajero”, “País”, “Después”, “Soledades”, “Amor en música”, “Otra fecha”, “Lo más frágil es lo que dura”. En *DQ* los títulos afines son sobre todo “Dos de noviembre”, “Clearwater”, “Peregrino”, “Tiempo de vivir, tiempo de dormir”, “El amor todavía” y “Lo que al amor le basta”. La de Cernuda es poesía meditativa casi siempre; nuestra enumeración se limita a aquellos poemas donde el soliloquio ocupa la totalidad del texto.

Dejaremos también a un lado “El andaluz”, poema muy menor emparejable a “Palabra amada” (*CLHC*), y ambos descendientes de un soneto de Góngora asimismo poco feliz: “Hermosas damas, si la pasión

ciega”, de 1603. “A un poeta futuro” es en cambio un poema importante que vuelve a plantear la razón de ser de la actividad poética, como en “La gloria del poeta”, de *Invocaciones*, el pasaje central del “Himno a la tristeza”, del mismo libro, “La poesía”, de *CLHC*, y “A sus paisanos”, de *DQ*, sin olvidar “Magia de la obra viva” y “Noche del hombre y su demonio” de *CQEA*. Cernuda dijo en alguna ocasión que su tiempo y el de sus lectores no coincidían, en lo cual acertó bastante, pues solo al final de su vida llegó a percibir el interés que despertaba su obra, hoy considerada entre las más altas de la lengua en el siglo xx. De ahí la confianza a ese lector-poeta del futuro: “Si renuncio a la vida es para hallarla luego / Conforme a mi deseo, en tu memoria”.¹⁷

“El arpa” es un poema de raigambre claramente becqueriana, como los versos centrales de “El retraído” (*VSEV*), o el poemilla “Instrumento músico” (*CLHC*), que de manera más esquemática pone en paralelo la música y la poesía. Gabriel Insausti, de nuevo, ha estudiado la cadena de símbolos que despliega, así como su relación con el motivo del ave, presente en “Río vespertino”, también de *CQEA*, que a su vez remite al muy romántico del arpa eólica, que alcanza algún *Lied* de Brahms (op. 19 núm. 5, sobre un poema de Mörike):

En resumen, los textos a los que me acabo de referir, como “El arpa” o “Instrumento músico”, bosquejan también un argumento analógico encadenado, que cabe explicitar así: el deseo es como la música, puesto que esta nos transporta hacia la persecución de un ideal de vaguedad inasequible; la música es como la poesía, porque esta última intenta apresar un fragmento de ese misterioso ideal por medio del hechizo de la palabra; y, al hacerlo,

¹⁷ Al comentar la recepción de *CQEA* dice en “Historial de un libro”: “Confusamente, de aquí y de allá, me llegaban indicaciones de que algunos acogían mis versos de manera diferente a como fueron acogidos en Madrid los primeros: el tiempo comenzaba quizá a hacer su obra... Era un reconocimiento más bien tácito que expreso y, aunque no dejara de sorprenderme, lo más sorprendente resultaba cómo había resistido yo, durante años, lleno de una fe absurda, trabajando, aunque sin facilidad para publicar mis escritos, en medio de un aislamiento continuo” (*Prosa completa*, ed. cit., pp. 931-932).

el poeta se constituye en eco o reverberación de la “música fundamental”, la “melodía inmortal” que rige el universo.¹⁸

“Apologia pro vita sua” es, como “La familia”, un ajuste de cuentas, el historial del hombre Luis Cernuda, que hace balance de sus afectos y pasiones como el que puede hacer un moribundo consciente de su fin.¹⁹ Uno de los amigos coincide con el evocado en “Mi arcángel”, de *Donde habite el olvido*. Pero su segunda mitad incluye un canto a la luz (“un poco de luz puede consolarme de tantas cosas”, confiesa en “Historial de un libro”), y otro más curioso todavía a la extremaunción, que deriva de las lecturas de la Biblia hechas por Cernuda en Inglaterra, y de su meditación sobre ritos y leyendas del cristianismo, de que hay huella en sus primeras obras del exilio.²⁰

“Quetzalcóatl” es uno de los primeros poemas donde Cernuda aborda un asunto histórico, a la manera de Robert Browning, en este caso la conquista de Nueva España, apreciada desde la mente de un guerrero cualquiera.²¹ Si la materia la proporcionan aquí Bernal Díaz

¹⁸ G. Insausti, *op. cit.*, pp. 86-87.

¹⁹ Al margen de las concomitancias ya estudiadas con poetas románticos o posrománticos ingleses y franceses, la convocatoria de amigos de otros tiempos recuerda alguno de los sonetos de Antero de Quental, poeta a quien no sabemos si llegó a leer Cernuda, en especial “Com os mortos”, “Consulta” y “No turbilhão”. También alguno de sus apóstrofes a Dios tienen precedente en “Divina Comédia”, del mismo autor.

²⁰ “Entre mis lecturas de esos años quisiera mencionar como, ya en Glasgow, había comenzado todas las noches a leer, por costumbre, una vez acostado, algunos versículos de la Biblia en traducción inglesa; de dicha lectura quizá debe quedar huella, entre otros versos míos, en algunos de los de *Como quien espera el alba*” (“Historial de un libro”, *Prosa completa*, ed. cit., p. 925).

²¹ “Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como en ‘Lázaro’, ‘Quetzalcóatl’, ‘Silla del Rey’, ‘El César’), para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente” (“Historial de un libro”, *Prosa completa*, ed. cit., p. 923). Sobre este poema versa el cap. VI, “Cortés y la conquista” del libro de Bernard Sicot *Exilio, memoria e historia en la poesía de Luis Cernuda*, citado en la bibliografía.

del Castillo, soldado y cronista, y Salvador de Madariaga, biógrafo de Cortés (1941) y amigo de Cernuda, la del poema “El elegido”, de *CLHC*, proviene de fray Bernardino de Sahagún. Uno y otro poema acreditan el temprano interés de Cernuda por México, país que visitará por vez primera en 1949, al que habían ido a parar, como refugiados, varios de sus amigos, y donde se había publicado la segunda edición de *La realidad y el deseo*. Pero “Quetzalcóatl” se inscribe también en la serie de textos donde Cernuda adopta una visión personal, al margen de tópicos y anacronismos, acerca de cuestiones disputadas como las gestas de los españoles en América, el reinado de Felipe II o la significación de El Escorial.²² Si hay alguien incapaz de adoptar una opinión gregaria sin reflexión propia es Luis Cernuda, siempre indiferente a modas que sabe efímeras. El hecho es asimismo palmario en las *Variaciones sobre tema mexicano*, de 1952, alguna de las cuales pudo herir susceptibilidades en un país entonces dominado culturalmente por la demagogia de los muralistas.

Ya hemos mencionado “Los espinos” como poema favorito de Cernuda, que dice lo justo en doce versos breves, inspirados por el florecer de esos arbustos. Otro de contenido similar y regusto machadiano será “El árbol” (VSEV), dedicado a un plátano de Cambridge, “ser de un mundo perfecto donde el hombre es extraño” (“el árbol de Cernuda”, como hoy se denomina).²³ En el “Historial de un libro” elogia la belleza de los árboles ingleses, y recuerda que su primera reacción, tras aceptar

²² En opinión de Alexander Coleman, “las máscaras de Cernuda no son simples disfraces sino que incorporan aspectos de la realidad que lo fascinan. El poeta puede ahora abordar e incluso expresar estados mentales y actitudes que estarían fuera de alcance de su voz” (*Other Voices. A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969, p. 137). No obstante, a algunos de estos poemas, cuya objetividad ha parecido excesiva, Blanco Aguinaga les ha negado incluso el dictado de monólogos dramáticos, haciendo expresa excepción de “Quetzalcóatl”. Cf. el artículo citado en la bibliografía, sobre todo pp. 286 y 291-292.

²³ Cf. James Valender, “Cronología”, en J. Valender (ed.), *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda, 1902-1963* (Madrid: Residencia de Estudiantes, 2002), p. 159a, donde figura una foto del árbol.

la invitación a viajar a Mount Holyoke (Massachusetts), fue preguntarse, en un endecasílabo, “¿Cómo serán los árboles aquellos”.²⁴

Antes hubo ocasión de citar “Magia de la obra viva” junto con otros textos metaartísticos de Cernuda. Ahora habría que ponerlo en relación con el poema “Donde habite el olvido”, del libro homónimo, ya que sus últimos versos desean para la obra poética, si no el olvido, esa orfandad, o esa anonimia, que tienen las figuras esculpidas en un templo, luego pulidas por la intemperie; algo, en resumidas cuentas, característico de la poesía popular, a la que Cernuda era poco adicto. Pero también apunta al final de “Tres misterios gozosos”, de *DQ*, que expresa la alegría y la autonomía de la creación: “El poeta, sobre el papel soñando / Su poema inconcluso, / Hermoso le parece, goza y piensa / Con razón y locura / Que nada importa: existe su poema”.

“Elegía anticipada” es uno de los varios poemas en que Cernuda imagina su muerte, que sitúa en la costa del sur español: “el hombre quiere / Caer donde el amor fue suyo un día”, un amor juvenil evocado con deleite. Es, por tanto, continuación de la “Apología pro vita sua”, y preludio de “El chopo”, también de este libro, ya resumido. La *meditatio mortis*, ya presente en el poema al malogrado hijo de Manuel Altolaguirre, de *Donde habite el olvido*, o en “El joven marino”, de *Invocaciones*, será continua en la poesía de Cernuda, sobre todo en la de posguerra, más teñida de temporalidad: es el núcleo de la elegía a García Lorca, “Soñando la muerte”, “Niño muerto”, “Lázaro”, “Violetas” y “Pájaro muerto” (*LN*), también de “Los espinos” (*CQEA*), se asoma en “Hacia la tierra” (*CQEA*) y “Epílogo” (*DQ*), o surge en la visita a cementerios ingleses. De todas for-

²⁴ “Puesto que mi actitud entonces, como dije antes, era refractaria a la metrópoli y afecta al campo (Teócrito y Virgilio siempre fueron para mí poetas predilectos), mi pregunta acerca de la nueva tierra se cifró así: ¿cómo serán los árboles aquellos?, que daría el verso primero para un poema (“Otros aires”) escrito luego en Mount Holyoke. No se extrañe que en los árboles cifrara, inconscientemente, la curiosidad hacia el país aún desconocido, porque ante mí tuve todos aquellos años los hermosos, los bellísimos árboles ingleses: robles, encinas, olmos. A un plátano viejo de dos siglos, en el jardín de los Fellows de Emmanuel College, había dedicado el poema “El árbol”, en *Vivir sin estar viviendo* (Prosa completa, ed. cit., pp. 929-930).

mas, entre el anhelo expresado en la “Elegía anticipada” y el más idealista de “El chopo”, hay aún el “Deseo” (LN) que surge al ver caer una hoja en otoño: “Si así el alma inconsciente, / Señor de las estrellas y las hojas, / Fuese, encendida sombra, / De la vida a la muerte”.

“Aplauso humano” es un acre poema en que Cernuda expone sin tapujos su desprecio por la opinión homófoba, de quienes se sienten satisfechos con el “aguachirle conyugal” y no conciben otra cosa. No son muchas las ocasiones en que Cernuda habló de la homosexualidad, ni en su defensa: “El escándalo”, de *Ocnos*, es una de ellas, en la que enfrenta la repulsa de la sociedad a la provocación por ella suscitada. Si el “Dúo” de *Variaciones sobre tema mexicano* es el más explícito de estos textos, junto con los ya citados al tratar de “El águila”, el que le sigue en aquel libro, “La posesión”, cifra en pocas líneas su pensamiento al respecto: “Pobre cuerpo, inocente animal tan calumniado; tratar de bestiales sus impulsos, cuando la bestialidad es cosa del espíritu”.²⁵

Tras “Hacia la tierra” y “El chopo”, ya situados en la constelación de temas cernudianos, “Otros tulipanes amarillos” es de nuevo un soliloquio centrado sobre el recuerdo de un amigo lejano. Por ello enlaza, sobre todo su final, con “*Apologia pro vita sua*”, y con otros poemas en los que reconoce el componente egoísta del amor. “El indolente”, en cambio, es una breve concesión al narcisismo, también al ideal epicúreo, y según algunos andaluz, de vida sencilla, contraria al afán tantas veces denostado del “pueblo de tenderos” que solo buscan el lucro. alguna de las *Variaciones sobre tema mexicano* están montadas sobre ideas concomitantes: “El pueblo”, “Ocio”, “Mercado”, y en especial “Mercaderes de

²⁵ *Prosa completa*, ed. cit., p. 151. Sobre esto reflexiona con lucidez Octavio Paz: “Reconocerse homosexual es aceptarse diferente de los otros. Pero ¿quiénes son los otros? Los otros son el mundo —y el mundo es de los otros... Los otros persiguen a todos y a nadie. Son todos y nadie. La salud pública es la enfermedad colectiva santificada por la fuerza” (“La palabra edificante”, en J. Valender, ed., *Luis Cernuda y la crítica mexicana: una antología*, México: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 64). Y algo después: “Cernuda no defendió el derecho de los homosexuales a vivir su vida (ese es un problema de legislación social) sino que exaltó como la experiencia suprema del hombre la pasión del amor” (*ibid.*, p. 70).

la flor”, cuyas últimas líneas son paralelas de las que cierran “El indolente”:

Apenas compradas las flores, quisiéramos dejarlas, con las monedas, en aquellas manos. El dinero, como alivio mínimo a la necesidad; las flores, como tributo insuficiente a la dignidad de sus vidas, a la gracia de sus cuerpos, a la elocuencia de sus caras. Que la hermosura alimenta, y sin ella, como sin pan, también puede acabarse el hombre.²⁶

Llegamos así a “Noche del hombre y su demonio”, uno de los poemas en los que Cernuda se desdobra de manera más drástica para expresar sus contradicciones, las dudas que le asaltan sobre el sentido de su quehacer poético. Poema crepuscular, como el “Nocturno yanqui”, aunque aquí es la madrugada la hora propicia al examen de conciencia: la juventud ya lejana, el excesivo tiempo dedicado al cultivo de la palabra en detrimento de la vida, la duda respecto a su perduración, son algunos de los motivos desgranados entre los sarcasmos del demonio y la doliente defensa que el hombre intenta ante ellos, junto con la afirmación de su dignidad. En su primera versión el poeta omitió las didascalias, para que el lector fuese atribuyendo al hombre o a su demonio cada una de las tiradas de siete a nueve versos endecasílabos o alejandrinos que constituyen un diálogo amebeo, aunque, por la escasa naturalidad de su lenguaje, acaba sonando más bien como otro soliloquio del sujeto lírico escindido en dos contrarios.

No sabemos a quién se refiere “Amando en el tiempo”, que usa la segunda persona gramatical en oposición a la primera, como refiriéndola a algún amigo en el que los años van dejando huella, distinto del que será objeto de su amor en 1944. A partir de cierto momento es común en Cernuda, como en Yeats, la reflexión acerca del paso del tiempo y sus efectos en el aspecto físico propio y ajeno, para él tan importante: “El intruso” es quizá la más desolada, y con él “Cara joven”, ambos de *VSEV*,

²⁶ *Prosa completa*, ed. cit., p. 125.

junto a pasajes de “Nocturno yanqui”, “Otras fechas”, “Lo más frágil es lo que dura”, “Haciéndose tarde”, todos de *CLHC*, y “El amor todavía”, de *DQ*. Mucho antes había surgido en “Sombras”, de *Ocnos*.

“Río vespertino” alude, como los dos que le suceden, a lugares de Inglaterra, país por el que Cernuda sintió a la vez gran admiración y no pocas reservas. El río Cam sirve aquí de marco a las cogitaciones del poeta, como el Duero sirvió a las de Antonio Machado en el segundo poema de *Campos de Castilla*. Sigue a este “El cementerio”, uno de los tres poemas que Cernuda dedicó al asunto, más o menos en la estela de Thomas Gray, con leve cambio en el título: “Cementerio en la ciudad” (*LN*) y “Otro cementerio” (*VSEV*), a los que se puede añadir el comienzo y el final de “Elegía anticipada”, ya comentado, evocación del cementerio de Torremolinos (Málaga). De ellos el primero es el más sombrío, y este de *CQEA* el que termina con nota más esperanzada.

Cierra el libro “Vereda del cuco”, poema que Cernuda tenía en mucha estima por motivos que no se nos alcanzan. Respecto a la razón de ser del título, he aquí la opinión que nos ha brindado nuestro amigo el cernudista James Valender en carta privada:

La vereda (que Cernuda tal vez habrá usado cuando iba a casa de Salvador de Madariaga, que vivió, según parece, en el mismo barrio que la vereda, es decir en Headington) es poca cosa. Se trata de un camino muy estrecho que va subiendo el lado de una colina; a mano derecha está un parque pequeño, pero muy hermoso, poblado de robles, castaños, encinas, sicomoros, etc. La proximidad del parque me parece importante, porque si uno busca dar un paseo agradable por ahí, siempre va a subir o bajar la colina por el parque y no por la vereda. Puede ser que la vereda haya atraído a Cernuda porque, en comparación con el parque, se halla muy recluida; tal vez fuera incluso el lugar de algún encuentro amoroso. Pero finalmente llegué a la conclusión de que no fue el lugar en sí lo que le llamó la atención, sino más bien el nombre del caminito, con todas las implicaciones que, a su juicio, encerraba para su concepción del amor la imagen del cuco.

Es notoria asimismo en este poema la fusión de la experiencia reciente con otras remotas, reales o imaginadas, y de todo ello con el mito de Narciso; “Vereda del cuco” se desliza así hacia una vaguedad simbolista en la que Cernuda recae pocas veces, y confirma la sospecha de Valender: la *Cuckoo Lane* no es más que un pretexto.

*

Como quien espera el alba es, en todos los sentidos de la expresión, un libro central en la obra de Cernuda, aunque se haya originado en la época acaso más oscura de su vida. Según hemos visto, no rompe con su temática anterior, aunque introduce elementos nuevos, ni busca una estructura que organice los poemas *a posteriori*. En el libro importan más las partes que el todo, pero el todo resultante constituye quizá la más madura de las once secciones en que está dividida *La realidad y el deseo*. Cernuda es aquí dueño de su voz y consciente de su tradición, a la que ha incorporado en buena medida las de lengua francesa, alemana e inglesa; en varias ocasiones supo reconocer cuánto les debía a poetas y críticos de esas lenguas. Cernuda fue, además de gran poeta, un crítico excepcionalmente lúcido, que hizo lo posible por ser generoso, sin perjuicio de aquella lucidez, de la que no pocas veces se benefició su propia obra. De ahí que, para completar el historial de *Como quien espera el alba*, fuera preciso tener en cuenta con más detalle sus lecturas y juicios, tarea similar a la realizada por Manuel Ulacia con sus libros de preguerra, y en la que hay ya importantes contribuciones como las de James Valender, Emilio Barón y Gabriel Insausti. El año 2002 se celebró el primer centenario del poeta, en el que vieron la luz trabajos valiosos, junto con otros fútiles o repetitivos, como siempre sucede. Queda, no obstante, mucho por hacer, sobre todo en el terreno del análisis, pues muchos lugares de Cernuda, a pesar de su afán de claridad, siguen esperando exégesis.

Bibliografía específica sobre CQEA

- Amor y Vázquez, José, “Máscaras mexicanas en la poesía de Cernuda y Moreno Villa: Quetzalcóatl y Xochipilli”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL (1992), pp. 1057-1072.
- Arellano, Ignacio, “El poeta como paria social en Cernuda. Glosas al poema ‘Góngora’”, *Signos*, XXX, núms. 41-42 (Valparaíso, 1997), pp. 5-27.
- Cortázar, Julio, “*Como quien espera el alba*, por Luis Cernuda”, *Cabalgata*, II, núm. 15 (Buenos Aires, enero de 1948). Recogido en JC, *Obra crítica*, ed. de Jaime Alazraki (Madrid: Alfaguara, 1994), II, pp. 101-103.
- Hurtado, Eduardo, “Como en fuente lejana (Luis Cernuda)” [Análisis de “A un poeta futuro”], *Este decir y no decir (ensayos sobre poesía)* (México: Aldus, 2003), pp. 97-107.
- Kitching-Schulman, Aline, “Luis Cernuda, un poème: ‘La familia’”, en Georges Martin (ed.), *Le texte familial* (Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1984), pp. 114-120.
- Ledford, L., “Cernuda’s *demonio*: Devil or Divinity?”, en *Essays in Honor of Jorge Guillén on the Occasion of his 85th Year* (Cambridge, Mass.: Abedul Press, 1977), pp. 42-51.
- Mandrell, J., “Cernuda’s *El indolente*: Repetition, Doubling and the Construction of Poetic Voice”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 65 (1988), pp. 383-395.
- McClelland, Ivy L., “Cernuda’s Local Source of Inspiration for his Poem ‘Los espinos’”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI (Glasgow, 1999), pp. 259-261.
- Prellwitz, Norbert von, “Luis Cernuda: el culto a la palabra. Lectura de ‘Noche del hombre y su demonio’”, en Renata Londero (ed.), *I mondi di Luis Cernuda* (Udine: Editrice Universitaria, 2002), pp. 73-84.
- Roses Lozano, Joaquín, “Códigos, poética y ética en ‘Góngora’ de Luis Cernuda”, *Glosa*, 2 (1991), pp. 271-288.
- Serrano de la Torre, José Miguel, “‘El águila’, de Luis Cernuda. Composición y transformación poéticas sobre el mito de Ganimedes”, *Analecta Malacitana*, XXIV (2001), pp. 403-429.
- Sobejano, Gonzalo, “Los dos Luises: Góngora en Cernuda”, en Francis Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes* (Toulouse: P.U.M., 1994), III, pp. 1145-1156.

Vaz de Soto, José María, “El amor y la muerte en ‘Elegía anticipada’ de Luis Cernuda. (Comentario a un poema)”, *Dianium*, IV (Denia, 1989), pp. 271-285.

Bibliografía complementaria

Barón, Emilio, *Luis Cernuda: vida y obra*, Sevilla: Biblioteca Cultura Andaluza, 1988.

Barón, Emilio, *Odi et amo. Luis Cernuda y la literatura francesa*, Sevilla: Alfar, 2000.

Blanco Aguinaga, Carlos, “Ecos del discurso de la Hispanidad en poetas del exilio: el caso de Cernuda”, en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939* (San Cugat del Vallès, Barcelona: GEXEL / Cop d’Idees, 1998), II, pp. 273-293.

Cernuda, Luis, *Ocnos*, Londres: The Dolphin Book, 1942. 2ª ed. aumentada, Madrid: Ínsula, 1949. 3ª ed. aumentada, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1963.

———, *Como quien espera el alba*, Buenos Aires: Losada, 1947.

———, *Variaciones sobre tema mexicano*, México: Porrúa y Obregón, 1952.

Insausti Herrero-Velarde, Gabriel, *La presencia del romanticismo inglés en el pensamiento poético de Luis Cernuda*, Pamplona: EUNSA, 2000.

———, “El arpa y el ave: dos símbolos románticos de la poesía del exilio de Cernuda”, *RILCE*, 20, 1 (2004), pp. 63-93.

Sicot, Bernard, *Quête de Luis Cernuda. “Primeras poesías”, “Ocnos” et “Variaciones sobre tema mexicano”*, París: L’Harmattan, 1995.

———, *Exilio, memoria e historia en la poesía de Luis Cernuda (1938-1963)*, trad. de Tomás Onaindia. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

———, “Aproximaciones al peritexto de *La realidad y el deseo*: À mon seul désir”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LII (2004), pp. 77-105.

Ulacia, Manuel, *Luis Cernuda, escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, Laia, 1986.

Valender, James, *Cernuda y el poema en prosa*, Madrid-Londres: Támesis, 1984.

———, *La prosa narrativa de Luis Cernuda: historia de una pista falsa*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.

14. VARIACIONES SOBRE TEMA MEXICANO, Y AFINES *

Luis Cernuda, hombre descontentadizo, pasó no muy a gusto sus primeros diez años de exilio en Inglaterra, y en 1947, gracias a su amiga Concha de Albornoz, se trasladó a la universidad femenina de Mount Holyoke (Massachusetts), lugar que le agradó en principio pero que también había de cansarlo pronto. “Por lo visto —escribe a José Luis Cano—, todos andamos, como de costumbre, queriendo cruzar a la otra acera, que nos parece más soleada y animada”.¹ En 1948 viajó a Middlebury College para participar en un curso de verano al que, además de ilustres exiliados españoles, asistieron dos mexicanos: Juan de la Cabada y Ermilo Abreu Gómez:

Según el testimonio de este último —comenta James Valender—, Cernuda no sólo se había hartado ya de Estados Unidos, sino que, además, tenía cierta “obsesión” por conocer México, un país por el cual se había ido interesando desde sus primeros años de exilio en Gran Bretaña. De abril de 1942 databa “Quetzalcóatl”, su hermoso poema sobre la conquista de

* 100 años de Luis Cernuda. *Actas del Simposio Internacional celebrado en mayo de 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla*, edición de Nuria Martínez de Castilla y James Valender (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Residencia de Estudiantes, 2004), pp. 115-137.

¹ L. Cernuda, *Epistolario*, ed. de James Valender (Madrid: Residencia de Estudiantes, 2003), p. 484. En “Miravalle”, de *Variaciones sobre tema mexicano*, habla de “la maldición antigua del hombre: el deseo de cambiar de sitio” (*Prosa completa* de Luis Cernuda, ed. de D. Harris y L. Maristany, Barcelona: Barral, 1975, p. 119; citada PR en lo sucesivo).

México. Por otra parte, el hecho de haberse refugiado allí antiguos amigos como Manuel Altolaguirre, Concha Méndez, José Moreno Villa, Emilio Prados, José Bergamín, Juan Gil-Albert y Ramón Gaya, por no decir nada de la intensa relación epistolar con el mexicano Octavio Paz, había mantenido muy viva la presencia de aquel país en los primeros años de su destierro.²

Tras una primera visita a México, a mediados de 1949, proyectó hacer otra aquel mismo invierno, aunque luego decidió aplazarla.³ Hacia febrero de 1950 comenzó a verter sus impresiones en páginas de prosa. El verano de ese año estuvo también en México, y su regreso a Nueva Inglaterra se le hizo tan cuesta arriba, que acabó por pedir una licencia de ocho meses, cinco de los cuales, de junio a octubre de 1951, los pasó asimismo en México, y el resto en Cuba. Por fin, tras el verano de 1952, el poeta renunció a su puesto en Mount Holyoke y se quedó en México, donde su libro, *Variaciones sobre tema mexicano*, se terminó de imprimir el último día de 1952. No vamos a entrar en la discusión de si México representó para Cernuda el mundo de su infancia, o si no hizo más que corroborar que realidad y deseo nunca se corresponden.⁴ Todo indica que, por razones de clima y de idioma, el poeta se sintió allí mucho más a gusto de lo que podía esperar cuando rondaba los cincuenta años. Es decir, que el país, a pesar de sus muchas cosas exasperantes, no lo defraudó, y solo apuros económicos le hicieron salir de él entre 1960 y 1962 para dar cursos en California.

Nuestra intención ahora no es analizar *Variaciones sobre tema mexicano*, tarea ya suficientemente realizada, sino contrastar ese libro con otros sobre México que Cernuda pudo conocer antes de escribirlo.

² J. Valender, "Cronología", en AA. VV., *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda, 1902-1963*, ed. de J. Valender (Madrid: Residencia de Estudiantes, 2002), p. 164.

³ Cf. la carta a Salvador Moreno fechada el 19 de noviembre de 1949, en *Epistolario*, ed. cit., p. 475.

⁴ Véase al respecto J. Valender, *Cernuda y el poema en prosa* (Madrid-Londres: Támesis, 1984), pp. 118-121, y B. Sicot, *Quête de Luis Cernuda. Primeras poesías, Ocnos et Variaciones sobre tema mexicano* (París: L'Harmattan, 1995), pp. 317-318.

J. Valender ha publicado la lista de lecturas hechas por Cernuda en la biblioteca de la Universidad de Glasgow, desde enero de 1939 a julio de 1943.⁵ Lo que haya leído más tarde en Cambridge, Londres y Mount Holyoke no lo sabemos. Menos aún lo que pueda haber encontrado en sus andanzas por librerías o bibliotecas de México, durante sus dos primeras visitas. Para verter sobre el papel sus impresiones acerca del país, Cernuda bien puede haber prescindido de la bibliografía. Sin embargo, dada su avidez lectora y que habitualmente muestra estar mejor informado de lo que parece a primera vista, se puede suponer que haya repasado cualquiera de las obras que a continuación señalamos, si no para inspirarse, sí al menos para cobrar conciencia de su propia postura. Ahora bien, Cernuda no era un erudito ni pretendía tampoco hacer investigación objetiva sobre México. Los textos que a nuestro juicio pueden haber caído en sus manos son los que circularían en aquellos años, sin necesidad de mucho rebusco.

Dejando a un lado la *Visión de Anáhuac*, de Alfonso Reyes, recreación azoriniana del Tenochtitlan precortesiano, cuya segunda edición había aparecido en Madrid, en 1923, hay tres libros que bien pudo hojear Cernuda, por deberse a españoles refugiados, José Moreno Villa, Juan Rejano y Francisco Giner de los Ríos, el primero al menos amigo suyo. Moreno Villa llegó a México en 1937, vía Norteamérica, llamado por el poeta Genaro Estrada, que había estado como diplomático en Madrid, donde Altolaguirre le había publicado un libro. Estrada murió pocos meses después, y Moreno Villa, tras una etapa de interinidad en que pinta y escribe, se casó con su viuda.⁶ Cada vez más asentado en México, acabó por vincularse, desde 1939, a La Casa de España que luego había de llamarse El Colegio de México, bajo la batuta de Alfonso

⁵ *La prosa narrativa de Luis Cernuda* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984), pp. 69-82.

⁶ *Vida en claro. Autobiografía*, de Moreno Villa (México: Fondo de Cultura Económica, 1944), dedica un cálido recuerdo a Genaro Estrada, de quien reproduce una fotografía frente a p. 209. Cf. especialmente p. 240, donde afirma que la llamada de Estrada le parece obra del destino, y todo el cap. XX.

Reyes. Algunos de sus trabajos de esa época son *La escultura colonial mexicana* y *Doce manos mexicanas*, de 1941, y *Lo mexicano en las artes plásticas*, de 1948, cuyos títulos expresan bien que Moreno Villa, en cuanto refugiado, fue todo lo contrario que Domenchina: alguien que se adaptó pronto al nuevo país, del que hizo su segunda patria, donde creó una familia y residió hasta su muerte en 1955. De su actitud, generosa y distendida, habla su declaración al frente de *Doce manos mexicanas*, subtítulo *Ensayo de quirosología*; tras lamentarse de no haber dibujado a tiempo las manos de escritores y artistas españoles, añade: “Para que mañana no me duela también el haber dejado pasar sin el registro gráfico de mi lápiz las manos de los escritores mexicanos, allá van estas doce a modo de Antología”.⁷ El libro que ahora nos interesa es *Cornucopia de México*, impreso en 1940 por La Casa de España en México.

La obra —comenta su reciente editor, Roberto Suárez Argüello— narra un descubrimiento, las impresiones y observaciones del autor ante un mundo nuevo, sus sorprendidos atisbos cuando escucha viejas voces o percibe costumbres hispánicas, florecidas en tierra americana, aunque también da cuenta de una nueva voluntad de vivir, de un positivo deseo de entender y arraigar... *Cornucopia de México* es la expresión de la andadura de Moreno Villa en la parte más difícil del sendero, para llegar al “asiento” mexicano.⁸

De los libros que vamos a recordar este es el único que sabemos positivamente que leyó Cernuda, ya que lo comenta y denomina “precioso librito” en su artículo “Reflejo de México en la obra de José Moreno Villa”, de 1955.⁹ La fecha plantea la duda de si lo habrá leído en la edición de 1940, o en la segunda, publicada, con añadidos y supresiones, el

⁷ *Doce manos mexicanas (Datos para la historia literaria). Ensayo de quirosología*. Dibujos y texto de J. Moreno Villa (México: Ediciones R. Loera y Chávez, 1941), p. 6.

⁸ En J. Moreno Villa, *Cornucopia de México y Nueva cornucopia mexicana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1985), p. 35.

⁹ *Universidad de México*, IX, núm. 8, abril de 1955. Incluido en *Prosa completa* de Luis Cernuda, ed. cit., pp. 1398-1403.

mismo año 1952 y en la misma colección, “México y lo mexicano”, que las *Variaciones* de Cernuda; luego veremos que la primera hipótesis es la correcta. En el mencionado artículo habla Cernuda de cierto tipo de español energuménico, que es en realidad “un inadaptable más que un inadaptado” (PR 1399), pero de ese grupo tiende a excluir a los andaluces como Moreno Villa. Señala asimismo su opinión contraria a la de su amigo respecto a una supuesta dificultad de hablar el castellano en los nativos: “El castellano hablado por el pueblo mexicano me parece en ocasiones más castizo, más elegante que el del pueblo español”, afirma con rotundidad (PR 1401). En *Variaciones* lo había dicho con otros matices: “Pocas o ningunas voces son aquí incultas; por humilde que sea quien habla, es en lenguaje delicado. Un habla precisa, una lengua clásica, sin modismos vulgares ni entonaciones plebeyas. Y cómo suenan estas voces, claras, sedosas, con el rumor frío y airoso de la seda” (PR 138). En cambio, concuerda con Moreno Villa en su fascinación por el indio, y cita sin aparente discordancia varios elementos más de los estudiados por el malagueño, como la cortesía, la galantería, la religiosidad, lo dieciochesco de los atuendos, la decoración y los festejos. Cernuda, en el fondo, se limita a hacer una reseña descriptiva de la *Cornucopia* y de los otros libros de asunto mexicano compuestos por Moreno Villa, sin mostrar mucho entusiasmo, aunque reconociendo su mérito, dado que, según dice, “México, para la comprensión del extranjero, no es país de acceso fácil, ni tampoco el mexicano, que sabe escudar su intimidad bajo una cortesía reticente” (PR 1399).

De la *Cornucopia de México* cabe destacar también alguna página especialmente lúcida, como la titulada “Seis ademanes”, que analiza e ilustra los gestos mexicanos para indicar dinero, unidad mínima de tiempo o volumen, y acción de gracias. También la “Alcoholología comparada”, que intenta trazar una psicología de las bebidas vernáculas, el pulque, el mezcal y el tequila, poniéndolas en relación con distintas clases sociales. Y el capítulo más personal y metaliterario, “México me va creciendo”. Otras páginas se dedican a los frutos exóticos, demorándose siempre en los términos que los designan, e insertando a veces notas de

humor más o menos poético; así cuando afirma que “con el aguacate se comprenden estas palabras: Popotla, Tlalnepantla”, o “con el mamey se comprende la hoja diaria de los crímenes”. Moreno Villa no quiere dar impresión de parcialidad, por lo que incluye alguna nota negativa, como la referida a las pulgas, precedida de esta disculpa:

Cada vez estoy más convencido de que descubrir lo bueno en algo es más difícil que dar con lo malo. Por esto voy censurando o criticando menos. Sin duda han sido precisos treinta y cinco años de oír hablar mal de todo para que me decida, definitivamente, a buscar en las cosas y en las personas la virtud, no la deficiencia.¹⁰

Sigue así hablando, siempre con tono benévolo, de industrias populares, criados, comidas, pláticas, iglesias y museos. El capítulo titulado “La muerte como elemento sin importancia” trata un tema luego desarrollado con mayor profundidad por Octavio Paz, y recogido por Cernuda en “Juguetes de la muerte”, de *Variaciones*. La segunda parte de *Cornucopia* se ocupa de localidades fuera de la capital: Guadalajara, Morelia, Guanajuato, Taxco, Pátzcuaro, Cholula, Puebla, Veracruz, dejando caer alguna anécdota, y pensando en el lector foráneo. En la página titulada “Cuernavaca y el corazón apremiado” alude a la sugerencia hecha por Pedro Salinas para que se constituyese “una Sociedad de Amigos de los Jardines Borda, porque se están deshaciendo y son únicos en todo el continente americano” (p. 193). Como se sabe, ese mismo lugar inspirará a Cernuda “Un jardín”, de *Variaciones*, donde también evoca el del Alcázar sevillano (PR 143). Otra de las cosas que tienen en común los libros de Cernuda y Moreno Villa es el oponer, de vez en cuando, la forma de ser mexicana o hispana a la anglosajona. Cernuda, en “Dignidad y reposo”, afirma que “en tierras anglosajonas las gentes no saben reposar, ni sus cuerpos adaptarse naturalmente al descanso” (PR 120). Y en “Mercaderes de la flor” vuelve a la contraposición: “Los protestantes,

¹⁰ *Cornucopia...*, ed. cit., p. 98.

que cubren el mundo de fábricas y en ellas consumen sus vidas (productivamente, según parece), cómo se reirán de estas gentes que solo cultivan en su pedazo de tierra unas flores” (PR 125). El capítulo sobre “Lo inacabado”, de la *Cornucopia*, busca la objetividad, reconociendo que los anglosajones, a diferencia de los hispanos, terminan las cosas “porque redundan en beneficio positivo del alma, que ha de estar muy entera para los negocios” (p. 127). La figurilla de “un indio sentado sobre sus talones y con la cabeza perdida bajo un sombrero muy generoso de copa y de alas”, le parece “un Buda sin jerarquía” a Moreno Villa, quien hace equilibrios para que no se tome por prototipo del mexicano:

Este hombre acurrucado, que hunde o aprieta su cara contra las rodillas, ¿duerme o piensa? ¿Es que no le interesa el mundo que le rodea? ¿Es que le gustaría sumirse en la sombra del sueño eterno? Una serie de preguntas parecidas acuden al ánimo como inquisidoras del misterio... Hasta que el hombre no se entera de que el trabajo es alegría, hasta que no goza con su trabajo, con su creación, no está plenamente civilizado a la europea (pp. 109-110).

Cernuda, en la reseña citada, considera que hablar de misterio es eludir el problema, y reprocha a Moreno Villa su observación sobre la alegría del trabajo, que cree influida “por el 98 y por el respeto a la actividad industrial anglosajona..., olvidando que el trabajo creador del poeta, aunque no sea remunerado, sí puede significar alegría, pero el trabajo monótono y fatigoso del pobre, siempre mal remunerado, no puede significarla” (PR 1402). Cernuda había reflexionado ya sobre el trabajo en el poema “Ocio”, de *Variaciones*, probablemente inspirado en Acapulco, dejando bien clara su defensa de la indolencia: “Este clima —dice—, entre otras ventajas, tiene la de indicar con más evidencia cuánto la vanidad y el aburrimiento contribuyen al exceso de actividad humana. Para vivir, ¿es necesario atarearse tanto?” (PR 134). El ocio es el que permite mirar el mundo, y Cernuda, en concordancia con Alberto Caeiro, se pregunta: “¿No es la mirada poesía?” (PR 135).

La *Cornucopia de México*, escrita con una prosa natural, espontánea, deja la impresión de que Moreno Villa es un turista aplicado, atento a lo tópico y a lo recóndito, pero acaso con demasiada costra para que México le impregne. Prueba de ello son algunas de las imágenes que se le ocurren, y que casi parecen salidas de sus *carambas*. Citaremos un solo ejemplo de lo más emblemático: “El Popocatepetl y el Iztaccíhuatl son dos promontorios ingentes anclados como inmensos transatlánticos en una laguna gigantesca desaparecida” (p. 115), dice tratando de lo que llama el japonismo de México, aunque —añade— “tanto el Popo como el Izta se complacen en ser mexicanos, se sirven de las nubes como de rebozos y sarapes” (*ibid.*). En otro lugar usa un símil aún más inesperado: “un volcán, por ejemplo, es una hermosa verruga, tan inolvidable y caracterizadora como las que tenía en su rostro Federico García Lorca” (p. 209).

La huella más visible de la *Cornucopia* en el libro de Cernuda, como en su día señaló Octavio Paz, se encuentra en el “Diálogo conmigo mismo acerca de México”, que cierra la obra: en él Moreno Villa confiesa que en su libro no hay censuras, y no por cobardía sino por prudencia, es decir, no tanto por el artículo 33 cuanto por reconocer que la complejidad de la historia, la política y la idiosincrasia de México no se puede despachar tan fácilmente. Se permite, sin embargo, una audaz observación: “Esto es lo original de México. Todo el pasado suyo es actualidad palpitante. No ha muerto el pasado. No ha pasado lo pasado, se ha parado” (p. 224). Cernuda, a su vez, habla también consigo mismo al final de *Variaciones*, y su reticencia, como la de Moreno Villa, deja entrever lo mucho censurable que hay en el país, aunque, con aparente paradoja, lo declare “condición, en parte, si no en todo, para la existencia de lo que yo vine a buscar: la tierra y su voluntad de historia, que es el pueblo” (PR 162).

La esfinge mestiza, de Juan Rejano, se publicó en 1945, también en México.¹¹ El subtítulo, *Crónica menor de México*, apunta a estas pala-

¹¹ Juan Rejano, *La esfinge mestiza. Crónica menor de México*. Portada e ilustra-

bras de la Advertencia preliminar: “Se omite, deliberadamente, cuanto atañe a los problemas y a los hombres que juegan dramáticamente en torno a ellos. Ni política, ni cuestiones sociales, ni conflictos económicos, ni disputa de razas” (p. 9). Lo que queda son “impresiones de ciudades, de paisaje, de costumbres”. A ello se pueden agregar episodios de la vida del refugiado, como la travesía del “Sinaia”, los primeros momentos del exilio en Veracruz, los equívocos, las resonancias andaluzas que Rejano encuentra a su paso. Los conceptos, inevitablemente, se repiten: la cortesía, el primer contacto con el chile, con las lluvias tropicales, el recuerdo de Cortés, la omnipresencia de la Iglesia. También las bebidas, a las que se añade el ron, habitual en la Córdoba mexicana. Rejano medita asimismo en la toponimia, al igual que hacía Moreno Villa, y expone su personal concepción del turismo:

El hombre que busca, modestamente, sin pedanterías, emociones virginales, pasa, por lo general, de largo por los sitios famosos. Lo gregario aleja toda sensación nueva. La publicidad hace lo demás. Yo no he tenido, por eso, gran prisa en ir a Acapulco o Taxco. Comprendo que son lugares muy bellos. Pero prefiero un paisaje inexplorado o un camino por donde transiten campesinos, o la vegetación crezca a su antojo... No. A lo desconocido, a lo de uno. A donde se pueda dejar una huella verdadera, y no pisar sobre otra. O a donde pueda recibirla uno, sin que le malogren la ilusión los moscardones con cámaras fotográficas y trajes de excursión (p. 51).

Como salta a la vista, Rejano ha ido pasando, insensiblemente, del estatus de refugiado al de turista buscador de emociones virginales. Entre las pocas monedas con que cuenta al desembarcar y las excursiones en avioneta que hace por Yucatán tienen que haber pasado varios años y no pocos acontecimientos. En la capital, nueva declaración programática: “Yo no busco lo pintoresco, ni lo exótico. Eso me trae sin cuidado.

ciones de Miguel Prieto. México: Leyenda, col. Carabela, 1945; 300 pp. Hay edición facsímil con prólogo de Alberto Enríquez Perea, Córdoba: Diputación, 2000.

Busco la ciudad misma, aquello que, en lo más simple y desnudo de la ciudad, puede revelarnos su alma, la imagen de su intimidad” (p. 63). Va repasando así los tranquilos cafés mexicanos invadidos por los vociferantes refugiados, los palacios, las azoteas, el bosque de Chapultepec (también contemplado por Cernuda en “Miravalle”, de *Variaciones*),¹² las grandes calles de la capital, el culto a la muerte, los cementerios y sus epitafios. Al llegar a Guadalupe y su mercado de objetos devotos, se atreve a poner algún reparo: “México tiene, indudablemente, un considerable porcentaje de población religiosa. Pero, de lo auténticamente religioso a este descarnado haz de fetichismos y supercherías, ¿cuánta distancia hay?” (p. 108). Siguen los cilindreros, las librerías de viejo, y una página más emotiva: “Los niños abandonados” (p. 123):

Uno, andando despacio, aguantando el frío de la noche, ve cómo en el escalón de una casa dos niños casi desnudos —seis, siete años apenas, cada uno— intentan dormir sobre la piedra, sin abrigo alguno. Una pena profunda, una profunda congoja se agarra a nuestro pecho. Pero casi no hay tiempo de reponerse: dos cuadras más arriba, son seis, ocho niños los que yacen en montón sobre el suelo, tratando de resguardarse de la helada con unos papeles. Piensa uno entonces en el sarcástico destino de estas pobres criaturas. Muchos de ellos son vendedores de periódicos —papele-ritos, les llama la gente— y, después de vender durante el día su mercancía, buscan en ella, al llegar la noche, el amparo de sus cuerpos (p. 124).

Otras páginas se ocupan aún, siempre con la perspectiva sociológica, de los mariachis, de los puestos callejeros (en los que echa de menos los de castañas), de la vida nocturna. Vienen luego los viajes por Cam-

¹² “Le paysage urbain de Mexico est présent (“Miravalle”), contemplé dans son ensemble, du haut du palais de Chapultepec. Le regard parcourt le parc en contrebas, puis les avenues et, au loin, les deux volcans tutélaires, le Popocatepetl et l’Ixtaccihuatl” (B. Sicot, Postface à *Variations sur thème mexicain*, de Luis Cernuda, París: José Corti, 1998, pp. 170-171). El mismo estudioso aclara que el condado de Miravalle fue un título concedido por Carlos II a don Alonso Dávalos Bracamonte.

peche, con visitas a los campamentos chicleros, y descripción pormenorizada de la vida, en semiesclavitud, de sus operarios. Rejano, poeta y periodista, es de suponer que hizo tales viajes en las mejores condiciones y con fines profesionales. De la isla del Carmen dice que “si aún queda un lugar paradisiaco en la tierra es este” (p. 164). El único inconveniente son los mosquitos, contra los que hay poca defensa. Viene luego Yucatán, con paseo en coche de caballos por la ciudad de Mérida, excursiones arqueológicas y paleontológicas. La visita a Uxmal le permite coincidir, sin mencionarlo, con Moreno Villa: “En el mexicano la prehistoria está tan cercana, que no necesita hacer esfuerzo alguno para compenetrarse con ella” (p. 193).

Rejano sigue hablando de los volcanes, los canales de Xochimilco, los jardines y palacios de Cuernavaca (lugar que le recuerda el pueblo malagueño de Alhaurín el Grande), no sin dejar constancia, con honradez encomiable en un correligionario, de que en los murales de Rivera influyó más la política que el arte. Es obvio que Rejano se ha documentado para hablar de varios de estos sitios. De hecho, al tratar de Cuauh-témoc, de la rebelión de Jacinto Canek o de la integridad de Juárez, cita los autores cuyos libros ha manejado. El suyo termina con otras consideraciones acerca del lenguaje, las cantinas, las danzas y las nubes de México. La mayor preocupación, el tono más grave, se reserva para los niños: “Pasar por la vida de México sin observar ese doloroso tránsito de la niñez a la hombría en millones de seres que duermen sobre un petate, llevan los pies desnudos y comen una tortilla de maíz con chile, es desconocer uno de los dramas más desolados de esta tierra” (p. 279). Huelga decir que sobraba razón a Rejano al poner el dedo en la llaga de la pobreza, de la miseria de toda laya en un México gobernado por la derecha del PRI, tras la presidencia de Cárdenas y en plena guerra mundial. Lo que no está claro es cómo había de ponerse remedio a aquellos males.

Luis Cernuda menciona la pobreza en varios de sus poemas de *Variaciones*, sin mostrar ante ella ni indiferencia ni ardor humanitario. Esa postura es, a nuestro juicio, uno de los elementos más originales de su

reflexión sobre México, y una de las razones de que su libro fuese tan ninguneado en el país. En ese sentido es sobremanera significativo el poema titulado “Lo nuestro”, pero no lo son menos “Mercaderes de la flor”, “El pueblo”, “Ocio” o “El indio”. Cernuda, en callada polémica con Rejano y con otros, habla de la armonía del hombre y la tierra con un planteamiento que supone, a la vez, una recuperación de la denostada Sansueña:

Acaso el precio de estar vivo sea esa pobreza y duelo que veías en torno; acaso la vida exija, para estar viva, ese abono ruin de miseria y tristeza, entre las cuales ella, como una flor, crece acrisolada. ¿Sofismas? Nada quedaba allá de la trivialidad y el vacío de la vida en las tierras de donde venías (PR 122).

A mediados de 1948 se imprimió en México *Los laureles de Oaxaca*, del poeta y diplomático Francisco Giner de los Ríos (1917-1995),¹³ quien a la sazón dirigía, con el también refugiado Joaquín Díez-Canedo, la colección poética “Nueva Floresta”, de la Editorial Stylo, que incluyó obras de Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Juan José Domenchina y varios poetas mexicanos. *Los laureles de Oaxaca* es el diario del viaje efectuado a Oaxaca y el istmo de Tehuantepec, en julio de 1945, por Giner y otros becarios del Centro de Estudios Sociales de El Colegio de México, entre ellos los historiadores Ramón Iglesia y José Miranda. Consta de dieciséis capítulos, ilustrados por otras tantas viñetas de Moreno Villa, que van recogiendo notas sobre la parada en Puebla, la estancia en la ciudad de Oaxaca, con visita a Monte Albán, excursión a Mitla y Tlacolula, viaje a Tehuantepec, Juchitán, Salina Cruz, y regreso. En cierto modo, viene a ser el libro más afín a las *Variaciones* de Cernuda, a pesar de que su recorrido nunca coincide. Giner, al igual que Moreno Villa, prefiere fijarse en lo positivo, y de aquello que le llama la atención traza pequeñas instantáneas, que conservan el orden topográfico. Van desde frases

¹³ *Los laureles de Oaxaca*, México: Tierra Nueva, 1948; 155 pp. Viñetas de J. Moreno Villa.

breves a pequeños poemas en prosa, en los que no falta algún cuadro de género, como el entierro de Mitla, con música de tambores y trompetas (pp. 82-84). Entre ellos a veces se intercalan textos en verso luego recogidos por su autor en *Poemas mexicanos*.¹⁴ El propio Giner en su prólogo da a entender que sus ocupaciones le impidieron elaborar más el libro, que así resulta algo desigual por la mezcla de poemas en prosa con notas intrascendentes, o demasiado anecdóticas, como las numerosas que tratan de las bebidas. Por otra parte, si se exceptúa un hombre ilustrado, don Joaquín Acevedo, que les sirve de guía en la misma Oaxaca, el pueblo mexicano apenas asoma. El obvio que a Giner le gusta lo que ve, sabe apreciarlo y extraer de ello un jugo poético, acaso mayor en los versos que en la prosa. Con todo, su libro deja un regusto de algo inacabado, de materiales en bruto donde la mena y la ganga están aún sin separar.

En 1940, de nuevo en México, traducido y prologado por Xavier Villaurrutia, se publicó el *Viaje a México*, del novelista y poeta francés Paul Morand (1888-1976), que antes había aparecido en *Les Annales* de 1927.¹⁵ Morand embarca en el navío “España”, que toca puertos españoles para acoger emigrantes vascos, asturianos y gallegos. Sobre el puente —dice— pasan “sacerdotes españoles que se dirigen a Cuba; hablan con negociantes sin mercancía que se asemejan a ellos como hermanos y que son sacerdotes disfrazados para entrar en México” (p. 5), es decir, el México anticlerical de Plutarco Elías Calles. Hace escala en La Habana, y en travesía de tres días llega a Veracruz. El viajero toma el tren y sube hacia el altiplano “atravesando —dice— uno de los paisajes más bellos del mundo” (p. 25). De pronto, cae en la cuenta de que toda aquella naturaleza le resulta familiar. ¿Dónde la había visto? “Lo recuerdo de golpe —continúa—: en el aduanero Rousseau, que, antes de ser aduanero, tomó parte, como es sabido, en la expedición de México, en calidad de soldado tirador y que trajo de este paisaje confuso las claras

¹⁴ *Poemas mexicanos* de Francisco Giner de los Ríos, con los dibujos de Ricardo Martínez (México: UNAM, 1953); 129 pp.

¹⁵ Paul Morand, *Viaje a México*. Traducción y prólogo de Xavier Villaurrutia, México: Nueva Cultura, I, núm. 3, 1940; xx + 109 pp.

visiones que gustaron a los porteros de Montrouge —antes de seducir a los marchantes de cuadros de la calle La Boétie” (pp. 26-27). La meseta le recuerda a Marruecos y a Castilla; la luz le parece “de una dureza límpida, de una aridez mística” (p. 28). El altiplano de México era todavía la región más transparente.

“No solo por casualidad tiene México en el mapa la forma de un cuerno de la abundancia” (p. 37), comenta Morand, dándonos sin querer una de las claves del título de Moreno Villa, con quien comparte asimismo la amistad de Genaro Estrada, entonces subsecretario de Relaciones Exteriores. Guiado por él, visita las tiendas de antigüedades y el mercado de la Lagunilla; pasan frente al Palacio de Bellas Artes, entonces en construcción, y se demoran ante los frescos de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública. La escultura precolombina, en especial la maya, le arranca estas observaciones:

Quizá de un golpe llegaron a la simplicidad de volúmenes y planos, a todo lo que buscan nuestros artistas modernos. Dueños de los más hermosos materiales del mundo, los más raros y durables, ignoraron, hasta la llegada de los españoles, la existencia de los metales (con la pequeña excepción del bronce), lo cual los obligó a choques delicados, a pulimentos pacientísimos, y a frotamientos contra las matrices de granito que daban a sus obras la dulzura y el acabado de las erosiones y cuidados naturales, sin la sequedad de los golpes del cincel y del arbitrario choque de los utensilios de hierro (p. 58).

Visita luego Teotihuacán, con sus pirámides, que los conquistadores no llegaron a conocer, ya restauradas. Otro día le toca el turno a Puebla: “¡Iglesias y más iglesias! —exclama—. Los españoles las construyeron impulsados por un fanatismo sombrío, por una neurosis mística, sin tener en cuenta las necesidades del culto y la población... De modo que en esta altiplanicie muerta donde no viven sino los lagartos, se mira alzarse cincuenta, cien iglesias, casi todas encantadoras, pero destinadas a esperar fieles que nunca llegarán” (pp. 78-79), frase que parece encontrar un eco en *Variaciones*, de Cernuda: “Cierto que ya pocas iglesias son aquí más

que una concha vacía: el mismo impulso que las levantó, las destruye” (PR 133). Lo que sigue relatando Morand es ya la salida del país por Ciudad Juárez, inesperadamente próspera durante la ley seca norteamericana. Sin dejarse deslumbrar por el contraste, observa que en Florida y California, en terrenos caros junto a las playas, las mejores casas son mera imitación de los pueblecitos mexicanos. “El vencedor —concluye—, como es justo, ha adoptado la civilización del vencido” (p. 101).

El relato de Morand, que no busca trascendencia alguna, es de grata lectura, y está compuesto con un tacto exquisito hacia los mexicanos, incluso al recordar su enfrentamiento con los franceses. Quizá por ello interesó a Villaurrutia, director de la colección que lo publicó. Si no hay señales de que Cernuda haya leído el texto de Morand, a quien conocía por haber militado en alguna de las vanguardias (en su biblioteca sevillana figuran dos libros del autor francés),¹⁶ al menos tiene en común con él su actitud abierta, comprensiva hacia un país cuyos problemas estaban “bien a la vista”, pero donde, con sensibilidad y buen talante, era posible encontrar mucho más que problemas.

Muy distinto es el caso del último autor que vamos a comentar. El novelista inglés D. H. Lawrence, nacido en 1885, no debe haberse sentido a gusto en ninguna parte, porque los muchos viajes que hizo a lo largo de su vida más que búsquedas parecen huidas. Después de la primera guerra mundial él y su esposa Frieda Weekley-Richtofen viajan a Italia, Alemania, Ceilán, Australia y Nuevo México. De allí, en 1923, van a México, viven en Chapala (Jalisco), y al año siguiente en Oaxaca, hasta febrero de 1925. En 1926 ya están en Florencia, donde Lawrence escribirá *El amante de Lady Chatterley*. El mismo año se imprime *La serpiente emplumada*, que no consta si es la obra de Lawrence consultada por Cernuda en Glasgow;¹⁷ su versión española apareció en Bue-

¹⁶ Son *La Europa galante* y *Tendres stocks*, este último con prólogo de M. Proust. Cf. J. M. Capote Benot, *El periodo sevillano de Luis Cernuda* (Madrid: Gredos, 1971), p. 159.

¹⁷ J. Valender, *La prosa narrativa...*, ed. cit., p. 79 (núm. 182). El mismo Valender, amablemente, nos comunica que en un inventario de la biblioteca que Cernuda tenía en Madrid en febrero de 1938 figuran *Visión del Anáhuac*, de Alfonso Reyes, ed. de

nos Aires también en 1940. *La serpiente emplumada* es una novela que, para entendernos, vamos a calificar de barojiana (de hecho, menciona a Pío Baroja en el cap. XIV).¹⁸ Su protagonista, una mujer irlandesa llamada Kate, se relaciona sin muchas ganas con un general mexicano perseguidor de los cristeros, y con un individuo visionario y zarathustriano, Ramón, que pretende resucitar en México el culto a Quetzalcóatl. Todo ello durante la presidencia de Plutarco Elías Calles (1924-1928), a quien la novela denomina, no sin cierta sorna, Sócrates Tomás Montes. La escena es la ciudad de México primero, Sayula y el lago de Chapala, entre Jalisco y Michoacán, en la segunda mitad, donde proliferan los himnos supuestamente líricos de la nueva religión. Los personajes están solo esbozados, y los comparsas son del todo borrosos. El autor, por boca de la protagonista o del narrador, vierte cuantas opiniones se le ocurren acerca del país y sus gentes, que no salen nada bien parados. El complejo de inferioridad, la fealdad de la capital, la barbarie de las corridas, la abundancia de generales en el ejército, la calamidad del mestizaje, las cosas a medio hacer, la falta de energía, el deseo de ser anexionados por Norteamérica, constituyen los tópicos más suaves que en la obra se expresan dogmáticamente, es decir, *nemine discrepante*. Las imágenes son por el estilo: las iglesias con sus ábsides y cúpulas, que para Cernuda semejan una “carroza poderosa de la que tira un par de caballos encabritados” (PR 132), son, en la novela de Lawrence, como tumores prontos a reventar (p. 82); las serpientes enroscadas en piedra del Museo Nacional se comparan a enormes masas de excremento (p. 83). Alguna observación acerca de la inferioridad de las razas oscuras (p. 145) y de su necesidad de un amo o de un director (p. 253) apunta a una ideología que en Lawrence, muerto en 1930, no llegó a cuajar.

Madrid, 1923, y *Le serpent à plumes*, de Lawrence, traduit de l'anglais par Denise Clai-rouin, préface de René Lalou (París: Stock, 1931).

¹⁸ Hemos manejado esta versión, debida a Carmen Gallardo de Mesa, en la cuarta edición (Buenos Aires: Losada, 1958). Lawrence escribió también otra novela inspirada en México, *La mujer que se fue a caballo* (trad. de Leonor de Acevedo, Buenos Aires: Losada, 1939), que no conocemos.

En su epistolario, aún más espontáneo, abundan las diatribas contra otros muchos países, y al mismo tiempo frases de variable tenor acerca de México, sin que falte mención del omnipresente Genaro Estrada. Como no es fácil que las cartas de Lawrence hayan llegado a Cernuda antes de 1950, no las tendremos en cuenta.¹⁹ Sí, en cambio, su libro *Mornings in Mexico*, publicado en 1927, y traducido al español en 1942 por Octavio G. Barreda, director de *Letras de México*, amigo de Moreno Villa y dueño de la casa que luego compró Manuel Altolaguirre en Tepoztlán, es decir, alguien a quien directa o indirectamente conocería Cernuda.²⁰ Lo menos que cabe decir de *Mañanas en México* es que resulta decepcionante, para ser obra escrita por un escritor famoso cuando rondaba los 40 años, varios de ellos pasados en México. Su último capítulo transcurre en Italia, y los tres anteriores se dedican a describir danzas indígenas, una de ellas “La danza hopi de la serpiente”, propia no de México sino de Nuevo México, donde Lawrence poseía un rancho.²¹ El resto son cuadros de Oaxaca, más que de ningún otro lugar. Pinceladas de paisaje, bromas acerca de su criado Rosalino, un indio zapoteco a quien considera algo tonto, sarcasmos acerca de la democracia, o lo que él llama “la farsa de los votos”: “En México —ironiza— todos vivimos en la calle de la Reforma” (p. 35). En una de sus excursiones escucha una música y comenta malhumorado: “Estas gentes por lo general no pueden tocar algo sin estropearlo y dejarlo irreconocible” (p. 38). Basta recordar “Músicos rústicos”, de *Variaciones sobre tema mexicano*, para ver quién se niega a entender o quién procura hacerlo: “Qué bien suena la guita-

¹⁹ Cf. D. H. Lawrence, *Cartas (1908-1930)*, selección y traducción de Marta Amorín y James Valender (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1986), pp. 163-186.

²⁰ Cf. Moreno Villa, *Cornucopia de México*, ed. cit., pp. 148, 152 (retrato) y 215-216. El libro de Lawrence se titula *Mañanas en México*, fue impreso con cierto lujo para Letras de México, en 1942, y reseñado por X. Villaurrutia en la revista homónima, núm. 23 (15 de noviembre de 1942).

²¹ El cap. VII, donde se describe la danza hopi de la serpiente y se reflexiona acerca de la religiosidad básica del indio americano, tiene un complemento, menos idílico que el del libro, en la carta de Lawrence a Willard Johnson. Cf. D. H. Lawrence, *Cartas*, trad. de N. Pousa (Buenos Aires: Imán, 1945), II, pp. 175-179.

rra —comenta Cernuda—, y cómo fluye de ella con gracia reticente la música... Hay allí, entre las palabras y el falsete con que son cantadas, una burla sutil; justa, si las palabras son satíricas; más justa aún, si son dramáticas” (PR 121). Lawrence, en cambio, no logra conectar con casi nadie. En una ocasión pretende comprar una jícara, le responden que no hay. Quiere comprar fruta, y tampoco. Su diálogo con una niña es particularmente penoso:

—¿Hay fruta?

—No hay.

—¡Vaya que hay! ¡Ahí hay naranjas, ahí!

Voltea y mira las naranjas en los árboles en el fondo, y contesta imbécilmente:

—No hay.

No hay más remedio que matarla o huir (p. 37).

Poco después, una señora le regala unas chirimoyas; cuando va a comerlas, están agusanadas. Junto a un arroyo descubre a un muchacho desnudo, y piensa algo amable acerca de la delicadeza de su piel. Es cuanto saca en limpio una tarde de domingo.

Lawrence hizo un esfuerzo por describir, no al indio, sino su imagen del blanco, y en ella puede encontrarse ciertas coincidencias con Cernuda: “El hombre blanco —pensaría el indígena, en opinión de Lawrence— es una especie de extraordinario mono blanco que, con astucia, ha aprendido multitud de trampas y secretos semi-mágicos del universo, y se ha hecho dueño y señor del mismo” (p. 49). Para él existen medidas exactas e invisibles del tiempo y el espacio, mientras que para el indio, no. Según Lawrence, y aquí ya no se refiere solo al indio, el mexicano “no quiere guardar nada, ni siquiera su mujer, o sus hijos. Nada que entrañe una responsabilidad. Limpio, limpio, limpio del pasado y del futuro; dejar limpio el momento del presente, sin complicaciones... Mas el gran mono blanco tiene las llaves del universo, y el mexicano de

ojos negros tiene que servirle, a fin de poder subsistir” (p. 51). Más abajo nos sumimos en el supuesto monólogo interior de un nativo:

¡Oh, los aburridos, los exactos monos blancos, con sus ayeres y hoyes y mañanas!... No nos importa tener que trabajar para el mono blanco. Sus tretas y combinaciones nos sirven de distracción. Hay tantas maneras de divertirse que no nos importa estar a su servicio en tanto que él pueda divertirse, o mientras el diablo no nos tienta y nos haga ver a esos monos blancos dominándonos para siempre, mecánicamente, en ese incesante tic-tac del trabajo diario. Verles explotando nuestro sudor, nuestro dinero y, para colmo, robándonos nuestras tierras, y hasta el aceite y el oro de nuestros suelos. Así lo hacen. Así lo han hecho siempre. Porque no lo pueden evitar, porque está en su sangre. Porque el saltamontes no hace más que saltar, y la hormiga llevar basurillas, y el mono blanco ir y venir en un perenne tic-tac, tic-tac, hacer esto, aquello, tiempo para pasear, para trabajar, para comer, para beber, para dormir, para caminar, para lavar, para parecer sucio (p. 54).²²

La perspectiva de Lawrence suena irónica. La denominación de monos que el indio aplica a los blancos no es casual. Cernuda, en cambio, toma muy en serio al indio, su desdén del trabajo y de la posesión. En el poema titulado “Propiedades” de *Variaciones*, exclama con reminiscencia bíblica: “¡Ah, no poseer nada, como si se poseyera todo! Esa es su libertad” (PR 148). Y en “El indio”, del mismo libro, insiste: “Demasiado sería pedir su descuido ante la pobreza, su indiferencia ante la desdicha, su asentimiento ante la muerte”, después de la frase más inesperada que el poeta se dirige a sí mismo: “Lástima que el azar no te hiciera nacer uno entre los suyos” (PR 153). Frente a la animada descripción del mercado que brinda Lawrence en el cap. IV de su libro, en la cual reproduce incluso los términos del regateo, además del poema titulado “El mercado” de Cernuda, conviene recordar “Mercaderes de la flor”, uno

²² Ofrece una visión más pormenorizada Ross Parmenter, *Lawrence en Oaxaca. Tras las huellas del novelista en México*, trad. de Jaime Retif del Moral, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

de los más hermosos de *Variaciones*, donde no hay la menor concesión al folklore. En el primero, el sujeto lírico, tras descubrir que, “como en el lienzo de algún pintor sevillano clásico, el aire era allí el único actor” (PR 145), se dirige a una persona, tan solo como “pretexto para entrar, para quedar sutilmente en el cuadro con ella”. En el segundo, que manifiesta su deseo de dejar monedas y flores en las manos que las venden, se pregunta:

¿Comprenderían allí los industriales protestantes que la pobreza puede ser vocación orgullosa e intransigente? ¿Cómo existe gente de la que ni siquiera puede decirse que prefieren ser de los últimos, porque para ellos no hay últimos ni primeros? (PR 125).

Expresiones como estas son las que denigra Lawrence, cuando afirma que “es casi imposible para el blanco acercarse al indio sin sentimentalismo o sin disgusto”, y el sentimentalismo le huele a huevo podrido (p. 86). En su epistolario deja también constancia de lo inútil de nuestros esfuerzos por salvar o comprender a los indios, a quienes cree que la cultura o la política solo pueden destruir. Cernuda, por su parte, tampoco pretende redimir al indio, ni siquiera comprenderlo: tan solo sintonizar con él, respetando su dignidad y su forma de ser, o, como dice en su diálogo final, simpatizar con el pueblo y con su tierra. Lawrence y Cernuda llegaron a México desde Inglaterra a través de Norteamérica. Siendo el uno inglés y el otro español, su visión de México, en ambos casos apasionada, resulta antagónica.

En 1950 apareció *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, honda reflexión sobre México, sus características y problemas así en el pasado como en el presente, que no parece haber influido en las *Variaciones* de Cernuda, compuestas, según Harris y Maristany, entre febrero y noviembre de aquel año, y varias de ellas publicadas en revistas de Cuba y España antes de ser reunidas en libro. El libro de Paz, entre otras réplicas, dio lugar al *Análisis del ser del mexicano*, por el filósofo Emilio Uranga, publicado en 1952 en la colección “México y lo mexicano”, que Leopoldo Zea dirigía

para el editor Porrúa y Obregón, y donde salieron por las mismas fechas la segunda edición de la *Cornucopia*, de Moreno Villa, las *Variaciones* de Cernuda, y dos libros de Zea, *Conciencia y posibilidad del mexicano* y *El occidente y la conciencia de México*, este de 1953. Uranga, por su parte, había dado a conocer en los *Cuadernos Americanos* de marzo-abril de 1949 su “Ensayo de una ontología del mexicano” (pp. 135-148). A juzgar por su jerga existencialista, muy en la línea de Heidegger, tampoco debe haber dejado huella en Cernuda, ya bastante de vuelta de las que considera pedanterías a la manera de la *Revista de Occidente*. Este trabajo y los libros mencionados vienen a engrosar una buena porción de estudios, reflexiones o impresiones de México que vieron la luz en el corto espacio de doce años que ahora nos interesaba, de 1940 a 1952. Se diría que México, una vez asentado el PRI en el poder tras las agitaciones revolucionarias y la guerra cristera, es contemplado por propios y extraños como si el ser de aquel gran país fuese más que nunca asequible al análisis, y el análisis mismo fuese vital para el futuro del país. Entre ellos, obviamente, el libro de Cernuda se podría decir que desentona, porque no analiza ni pretende resolver nada: sus poemas son, ni más ni menos, esas flores que uno de ellos quisiera ofrendar a las gentes de México “como tributo insuficiente a la dignidad de sus vidas, a la gracia de sus cuerpos, a la elocuencia de sus caras” (PR 125); algo que puede decirse de pocos libros, y que Cernuda hizo en el suyo, a sabiendas o no, llevándoles la contraria a todos sus predecesores.²³

²³ Ya leído este trabajo, nuestro amigo Bernard Sicot nos ha dado a conocer el suyo “Moreno Villa, Rejano, Giner de los Ríos et Cernuda: autocensure dans l'exil au Mexique”, presentado al coloquio “Censure et littérature dans les pays de langues romanes”, celebrado en la Université de Rennes, II (marzo de 1998), cuyas actas se han publicado en los *Cahiers du LIRA* núm. 6 (2000), pp. 111-123. Aparte coincidencias inevitables en la comparación de esos cuatro autores, la perspectiva de Sicot, centrada en los recursos de estilo, nos parece complementaria de la nuestra, más enfocada hacia la génesis y originalidad de la obra de Cernuda. Véanse también, del mismo estudio, “Luis Cernuda, *Variaciones sobre tema mexicano*: el espacio y el tiempo recobrados”, en R. Corral, A. Souto Alabarce y J. Valender (eds.), *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México* (El Colegio de México, 1995), pp. 245-252, y “Paratextos cernudianos: el caso de *Variaciones sobre tema mexicano*”, en Renata Londero (ed.), *I mondi di Luis Cernuda* (Udine: Editrice Universitaria, 2002), pp. 151-165.

15. LUIS CERNUDA: “HABLANDO A MANONA” *

A Paloma Ulacia

Si hubiera que seleccionar unos pocos poemas para dar idea de cuál es la talla de Cernuda, la tarea sería difícil por distinta razón que en otros poetas: los buenos son demasiados, precisamente a partir de la guerra civil. La elegía a García Lorca, “Lázaro”, “El ruiseñor sobre la piedra”, “Góngora”, “La familia”, “Los espinos”, “Nocturno yanqui”, alguno de los *Poemas para un cuerpo*, “Mozart”, el “Díptico español”, “A sus paisanos”, son todas obras maestras, a pesar del grado de acritud que suele ir aumentando con la edad. Y lo asombroso es la variedad de asuntos que tratan, en los que resulta imposible detectar un denominador común, fuera de la propia maestría. Cernuda además es un poeta cuya vida resulta del todo coherente con su obra, y eso, aunque no tiene por qué saberlo el lector normal, le confiere una autenticidad que la hace inconfundible. Cernuda no hace literatura, sino que la vive desde dentro, escribe casi contra su voluntad, sintiendo que tal es su destino. Algunos de los poemas que hemos mencionado son muy personales, hasta el punto de que se ha dicho, con razón, que hablar en ellos del sujeto lírico como entidad distinta del autor parece inadecuado. El hombre a quien escuchamos pensar es el individuo llamado Luis Cernuda, que en una ocasión pone su nombre y apellido dentro de un verso para confirmarlo. Y el “Nocturno yanqui”, aunque no lleve firma intrínseca, es un poema personal

* *Periódico de Poesía*, núm. 7 (México, verano de 2004), pp. 7-17.

a más no poder, ya que pinta la soledad del propio Cernuda en Mount Holyoke tras su regreso de México, hecho al que alude sin tapujos. Lo mismo cabe decir de su último poema, titulado y dedicado "A sus paisanos", donde menciona hechos que marcaron su vida, como la crítica negativa infligida a su primer libro.

Otros poemas en cambio parecen no tener nada que ver con su biografía, aunque sí, obviamente, con sus inquietudes. El propio Cernuda ha señalado la técnica del monólogo dramático aprendida del poeta victoriano Robert Browning, que consiste en objetivar el pensamiento trasladándolo a un personaje lejano en una situación imaginada: normalmente lo que se escucha entonces es un monólogo interior cuya coherencia resulta, cuando menos, plausible desde el punto de vista del poeta. Ello presenta la ventaja de que impide adjudicarlo al mismo emisor lírico, sin dejar de atribuirle parte de la responsabilidad, ya que la elección del tema y del sujeto emisor mismo ha sido cosa suya. Cernuda usa, por lo general, esta técnica cuando quiere plantear algo dudoso o cuestionable, y no es raro que en tales poemas defienda el punto de vista más paradójico: así presenta la conquista de México tal como pudo sentirla un soldado cualquiera de los que acompañaron a Cortés; la sombría personalidad de Felipe II, tan denostado por sus enemigos, en primer lugar los ingleses; la del emperador Tiberio, difamado por Suetonio cuando, viejo ya, vivía retirado en la isla de Capri; recrea desde dentro de Lázaro el episodio de su resurrección, o nos muestra, en secuencia de escenas, la ilusión y la decepción de los reyes magos, junto con la perspectiva, mucho más neutral o escéptica, de un simple pastor que desde lejos los ve pasar por el desierto. Cernuda, como se ha dicho, al hacer balance desde el exilio busca sus raíces, vuelve a la Biblia y a la historia de España para replantear su sentido, que incide de lleno en el sentido de su vida. Y lo curioso es que al hacerlo prescinde por completo de los tópicos más o menos vigentes en la izquierda de su tiempo, casi se diría que, siempre rebelde y dispuesto a pensar por cuenta propia, se vuelve contra ellos. Parte de la dificultad que su imagen tuvo para alcanzar el nivel que le corresponde, tanto en la España de la dictadura como en la España peregrina, pudo muy bien deberse precisamente

a esa independencia de criterio, a su rechazo de la actitud borreguil, pre-establecida, propia de los partidos políticos de uno y otro signo durante los años de la guerra fría.

Con ello se relaciona también el estilo de Cernuda. En una época en que estaban de moda la poesía hermética, en la que la mayoría de los poetas aprovechaban las secuelas del surrealismo para ocultar más que para exponer un determinado mensaje, y la poesía social, que se consideraba un arma capaz de transformar el mundo, Cernuda llevó también la contraria a su tiempo y prefirió hablar claro situándose al margen de ambas corrientes o contra ellas. Si el exilio y su escaso público eran ya factor bastante para desanimar a cualquiera, el poeta al menos, pensando en un futuro lector, quiso que aquello que llevaba dentro fuese, en lugar de adivinanza o enseñanza, testimonio de su paso por el mundo.

A fin de poner de manifiesto la relación de Cernuda con México, vamos a analizar un breve poema de Cernuda que nos permitirá asomarnos algo a su intimidad y también a su taller poético, a su modo de buscar la perfección sin que apenas se note. Con ello quisiera rendir un homenaje a una buena amiga hispanomexicana, Paloma Ulacia Altola-guirre, dedicataria del poema.

HABLANDO A MANONA¹

Manonita, Manona,
Ahora has aprendido
Cómo el aire, de pronto,

¹ "Escrito en San Francisco, 14-18 de octubre y 18 de diciembre de 1961" (Harris-Maristany). Manona es Paloma Ulacia Altola-guirre, hija de Manuel Ulacia y de Paloma Altola-guirre, esta a su vez hija de Manuel Altola-guirre y de Concha Méndez. En casa de Concha (Tres Cruces, 11, Coyoacán) pasó Cernuda sus últimos años, y cobró gran afecto a los niños, Manuel, Luis, su tocayo, de quien habla el poema "Animula vagula, blandula", y Paloma, cuya pronunciación infantil remeda el título (Isabel nació poco antes de morir Cernuda). Cf. Paloma Ulacia, *Concha Méndez, memorias habladas, memorias armadas* (Madrid: Mondadori, 1990), pp. 132-137, y Luis Cernuda, *Poesía del exilio*, ed. de A. Carreira (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003), p. 269.

- 5 Se lleva los amigos.
 Y así
 Tú estás ahí,
 Yo estoy aquí.
- 10 A veces Dios nos hace
 De un cariño regalo,
 Por un poco de tiempo,
 Cuando bien nos portamos.
 Y al fin
 Tenemos que vivir
 Tú ahí, yo aquí.
- 15 ¿Está bien, te parece,
 Manona, Manonita,
 Que el cariño no sea
 Para toda la vida?
 ¿Y así
- 20 Tú estés ahí
 Y esté yo aquí?
- 25 Esperemos, Manona;
 Manonita, paciencia:
 Tal vez nuestros afectos
 Dios los pone a esa prueba.
 Y así
 Tú estás ahí,
 Yo estoy aquí.
- 30 Y luego una mañana,
 Despertando, hallaremos
 Sonrientes las caras
 De los que estaban lejos.

Y al fin
No estaremos así:
35 Tú ahí, yo aquí.

"Hablando a Manona", poema al que Cernuda llama *jugueteillo* al anunciarlo en una carta, fue escrito en San Francisco a fines de 1961, dos años antes de morir el poeta. Va dirigido a una niña de cuatro años, a quien denomina Manona porque así pronunciaba ella su nombre. Manona, hija de Paloma Altolaguirre y Manuel Ulacia, nieta de los poetas Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, vivía en casa de sus padres y abuela en Coyoacán, y, según antes se dijo, es en el seno de su familia donde pasó Cernuda los diez últimos años de su vida, excepción hecha de sus estancias en California como profesor invitado. Paloma Altolaguirre, que a la sazón tenía otros dos hijos además de Manona, ha comentado hace poco por escrito la relación de ternura que unía a Cernuda con los niños, y ha desvelado que el poema llegó, en realidad, en una carta fechada el 3 de diciembre de 1961, aunque con ciertas variantes respecto al texto luego incluido en el último libro de Cernuda, *Desolación de la Quimera*, impreso en México un año después.² Estamos, por tanto, ante una epístola, en el sentido clásico del término: en una primera fase, carta dirigida a un destinatario real, y, en una segunda, carta literaria abierta al público, aunque manteniendo bien expresa, desde el título, su vinculación con la circunstancia que le dio origen. Podría decirse que, a diferencia de la epístola clásica, donde lo que importa es la doctrina y el destinatario es tan solo un pretexto, esta tiene de tal manera interiorizada su condición de carta, que sin ella perdería todo sentido. Caso similar es el poema "A José María Palacio", de Antonio Machado, aunque en este cualquier otro amigo con apellido trisílabo cumpliría idéntica función. No así en el de Cernuda, cuyo destinatario ha de ser, forzosamente, una niña, por lo que luego veremos.

² "Mis recuerdos de Luis Cernuda", *Biblioteca de México*, núm. 72 (noviembre-diciembre de 2002), pp. 37-38.

El poema adopta una estructura infrecuente en Cernuda y en su época: es una letrilla dividida en cinco estrofas de siete versos: cuatro de mudanza más tres de estribillo variable, de forma que cada una de ellas se acerca bastante a una seguidilla compuesta, con una asonancia en la primera parte, de heptasílabos pares, y otra en la segunda, donde alternan pentasílabos y ocasionales heptasílabos. El quinto verso de cada estrofa es un trisílabo que sirve de vuelta, es decir, que introduce la asonancia aguda y monorrima del estribillo mediante las expresiones "y así", "y al fin". Métrica, pues, ligera, de corte popular, apropiada para la lectura por parte de una niña, aunque de ningún modo poema infantil. Su apariencia de divertimento es engañosa: el poeta, muy sabiamente, usa un encabezamiento epistolar, en el que hay una pequeña epanortosis o autocorrección: primero escribe *Manonita*, pero luego rectifica, *Manona*, casi como si dijera: 'Manonita, bueno, dejemos a un lado el diminutivo porque te estoy escribiendo una carta muy seria'. Más abajo, en las estrofas 3 y 4, el proceso se invierte y es *Manona* quien deja paso a *Manonita*, porque en ambos casos se habla de cariño. Y en efecto, el poeta, emisor o remitente de la carta, plantea preguntas de la mayor trascendencia, compartiendo o apropiándose la perspectiva de su destinataria: Dios junta a las personas, y estas se quieren (vv. 8-11), pero también las separa, y entonces sufren (vv. 24-25). Según revela el epistolario de Cernuda publicado por James Valender —ilustre cernudista que mucho después acabaría casándose con Manona—, al poeta le habrá impresionado ver llorar a Manona al despedirlo cuando marchaba a San Francisco: en una carta le pide que no llore y en otra alude a su ternura para con él.³ Todo el poema no sería entonces sino la respuesta a esa impresión causada por el llanto de la niña en aquel hombre huraño y solitario, ya adentrado en la que él llama "vejez humillante e inhóspita", pero aún capaz, sorprendentemente, de suscitar *cariño*, *afecto*, palabras estas que se repiten en el poema, y que

³ Cf. Luis Cernuda, *Epistolario, 1924-1963*, ed. de J. Valender (Madrid: Residencia de Estudiantes, 2003), cartas núms. 931, 935, 939, 942, 945, 954 y 996, y sobre todo las núms. 958 y 964, que contienen la primera versión del poema.

sustituyen, a esas alturas de la vida, a la palabra *amor*, más emparentada con el deseo, que dominaba en épocas anteriores de su obra. No obstante, lo que el poema presenta no es un viejo que alecciona a una niña, sino un viejo que, indefenso ante el dolor de la niña —dolor sobreentendido con los términos gramaticales *tú ahí, yo aquí*—, reflexiona y descubre que el punto de vista infantil es también el suyo: sabemos que sufrimos, no por qué y menos aún para qué. La vida, el transcurso del tiempo, nos curte, nos enseña (Manona ya aprende algo a costa suya en los vv. 2-4), pero al fin lo que aprendemos no es lo importante: ante el dolor estamos, prevenidos los mayores, desprevenidos los niños, todos igual de desvalidos sin saber qué hacer, sin respuesta coherente.

Cernuda, en su poema "Despedida", algo anterior, había llegado a la misma conclusión, a fingir que la esperanza lo conforta: "Adiós, adiós, compañeros imposibles. / Que ya tan solo aprendo / A morir, deseando / Veros de nuevo, hermosos igualmente / En alguna otra vida". La reminiscencia del viejo Cervantes —del prólogo del *Persiles*— era ahí doblemente irónica, sobre todo por esa frase "alguna otra vida" cuyos determinantes —*alguna otra*—, vagos e indefinidos, sirven para cancelar el asomo de esperanza. Cernuda aprendió bien la lección machadiana acerca del uso magistral de esos términos gramaticales por lo general neutros o apoéticos que confieren temporalidad a las coplas de Jorge Manrique: "¿Qué se hizo *aquel* danzar, / *aquellas* ropas chapadas / que traían?", cuyo énfasis temporal radica en los demostrativos.⁴ Por eso los reitera el estribillo de "Hablando a Manona", mientras las mudanzas van desgranando la secuencia: dos afirmativas al comienzo, una interrogativa en medio, dos hipotéticas al final. El futuro de la última —"*hallaremos* / Sonrientes las caras / De los que estaban lejos"— no es nada tajante, sino que depende de un término asimismo gramatical, la expresión adverbial dubitativa de la estrofa anterior: "*Tal vez* nuestros afectos /

⁴ Cf. "El arte poética de Juan de Mairena", núm. CLXVIII del *Cancionero apócrifo* (Obras. *Poesía y prosa*, ed. de A. de Albornoz y G. de Torre, Buenos Aires: Losada, 1964, pp. 313-317 especialmente). Se encuentra en las *Poesías completas* de Machado desde 1936.

Dios los pone a esa prueba". Pero los términos gramaticales del estribillo, puros pronombres y adverbios —*tú, yo, ahí, aquí*—, representan algo más de lo que aparentan: por un lado marcan bien las dos esferas, del poeta viejo y de la niña, cuya intersección es el afecto; por otro, dejan claro que estar o vivir ahí no es lo mismo que estar o vivir aquí. En México, acaso por el yeísmo que también existía en Sevilla, se aprecian menos que en la Península Ibérica los tres grados de proximidad o alejamiento en los deícticos: *aquí*, cerca de quien habla, *ahí*, cerca de quien escucha, y *allí*, lejos de ambos. Cernuda distingue el aquí desde el que habla del ahí de su pequeña interlocutora, y esos adverbios adquieren, a medida que el poema avanza, un carácter también temporal, más drástico que el locativo: el aquí de la vejez, de la soledad, solo abierto al pasado, frente al ahí de la inocencia infantil, solo abierto al futuro.⁵

El poema no usa el adverbio *allí*; sin embargo, es fácil apreciar la presencia de su ausencia. Cernuda vivió en un allí —la Sansueña lejana e inalcanzable— del que la guerra lo alejó hasta llevarlo al ahí que ahora señala, al exilio mexicano, donde reencontró lengua y familia. Ahora sus avatares vitales o profesionales lo han alejado también del ahí para situarlo en un aquí californiano cómodo, pero que no le agrada, que en el fondo equivale a exiliarse del exilio mismo, a un exilio, pues, de segundo grado. Al exilio de España Cernuda acabó por resignarse, no así al de México, según prueba su biografía: mucho antes de la estancia en San Francisco, había abandonado su trabajo en Mount Hoyoque (Massachusetts) para instalarse en México ciudad. Después de esta y otra temporada en California, cuando recibió una nueva invitación, buscó un pretexto para no aceptarla.

El refrán español afirma que el viejo es dos veces niño; en cambio, el poema "Hablando a Manona" presenta a la niña y al viejo en el mismo plano, el del cariño y el del dolor, que hace aquí de rasero. Las lágrimas

⁵ Para un análisis similar, centrado en el papel de dos adverbios de lugar contrapuestos, cfr. el de C. Segre a la célebre "Canção do Exílio", de Gonçalves Dias, en CS, *Las estructuras y el tiempo. Narración, poesía, modelos*, trad. de M. Arizmendi y M. Hernández Esteban (Barcelona: Planeta, 1976), pp. 219-249.

de la niña —lágrimas que el poema supone aunque no las mencione— reciben muy escaso consuelo textual —“tenemos que vivir”, afirma el v. 11, “Manonita, paciencia”, aconseja el v. 23—, pero el dolor se ve aliviado en lo posible por ese puente entre dos amigos a quienes ha separado el destino —el *aire* del v. 3—, un puente que es la carta misma, es decir, el poema.

16. RASGOS FORMALES EN LA POESÍA DE MAX AUB*

En nota preliminar a la *Antología traducida*, Max Aub se pregunta, con aparente ingenuidad, “por qué hay más poetas malos que buenos”. Poco después reconoce carecer de sentido musical y concluye con esta desalentadora confesión: “escribí muchos renglones cortos con la esperanza de que fuesen versos” (*Obra poética completa*, en adelante *OP*, p. 167), algo que también subraya en 1933 (“encallo en los versos”) y en otras declaraciones. Críticos bienintencionados han procurado llevarle la contraria, destacando el valor testimonial que encierra, por ejemplo, el *Diario de Djelfa*, o el que podría encerrar *Imposible Sinaí*, si no fuese enteramente apócrifo. Otros han preferido disimular la escasa entidad de su obra lírica bajo espesas capas de teoría literaria. Por nuestra parte, solo pretendemos analizar la problemática relación de Aub con los esquemas tradicionales que tendió a adoptar en métrica y retórica. Esperamos así contribuir a disipar la niebla que envuelve su lírica, a fin de situarla, sin florilegios, frente a la de sus contemporáneos.

Dejando a un lado la segunda parte de *Versiones y subversiones* (1971), que traduce textos de libros bien conocidos, Max Aub compuso cuatro poemarios originales: dos de apócrifos o heterónimos, según se prefiera, y otros dos, más tres plaquettes, firmados por el ortónimo. Unos y otras se distribuyen así: *Los poemas cotidianos*, de 1925, y la plaquette titulada *A*, de 1933, son obra del ortónimo. Este también, tras la guerra,

* *Homenaje a Max Aub*, edición de James Valender y Gabriel Rojo (México: El Colegio de México, Serie ‘Literatura del exilio español’, 2005), pp. 183-195.

compone el *Diario de Djelfa*, publicado en 1944 (ed. ampliada en 1970), más las dos plaquettes *Canciones de la esposa ausente*, de 1953, y *Lira perpetua*, de 1959, para dejar paso a los apócrifos en *Antología traducida* (1963, ampliada en 1972 con la primera parte de *Versiones y subversiones*), e *Imposible Sinaí*, ya póstumo (1982).¹

Las entregas se suceden, pues, cada diez años más o menos, entre 1925 y 1972. Aub, enfrascado en una producción enorme y genéricamente variada, no desiste de la lírica, aunque, a medida que adquiere maestría en el oficio, cambia un tanto de perspectiva, lo cual conllevará cambios formales que luego veremos. *Los poemas cotidianos*, según las fechas que ostentan al final, fueron compuestos cuando el autor tenía 18 y 19 años. Prescindamos ahora de la dedicatoria “a mi esposa”, que no lo será legalmente hasta mucho más tarde. Aub en 1925 ya había escrito varios relatos y pequeñas piezas dramáticas. No se entienden bien las razones por las que dio a conocer una obra tan inmadura, que por ningún lado que se la mire podía encajar en las corrientes en boga. Que se tomaba en serio como poeta lo acredita el haber solicitado el padrinazgo de Enrique Díez-Canedo, hombre sensible y benévolo que, además de revelarnos que por esas fechas Aub soñaba con la quietud del hogar a causa de sus frecuentes viajes, no dejó de notar el carácter balbuciente, inseguro de aquellos versos. “Parece que la musa los ha pensado en un idioma y ella misma los ha traducido a otro”, dice Canedo, y añade esta cautela: “No os arredre un consonante inoportuno ni una cadencia quebrada”. Si, en efecto, no nos arredran, porque la poesía española hacia 1925 ya estaba curada de espantos, bien puede ser que nos sorprendan. Y no solo por esas huellas visibles del forcejeo que Aub sostiene con el verso, la rima o la estrofa, sino con la misma lengua castellana. He aquí unas cuantas muestras: *era* como interjección (33, cuatro veces); preposición omitida: “No te ense-

¹ Todos ellos, junto con los poemas sueltos, las variantes y buena porción de inéditos, han sido reunidos por Arcadi López-Casanova en la *Obra poética completa*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2001. Por desgracia, a este libro puede aplicársele el aforismo de Max Aub: “nació con erratas” (*OP*, p. 356). Salvo contadas excepciones, limitaremos nuestro estudio a lo publicado o preparado para publicación por el autor.

ñaré amar” (5), “me torno embarrancar” (17), “vas... anegarte” (34); frases extrañas: “aun no esto nada” (33); términos rebuscados o inusitados: *redor* (1, 12, 14); *tibiez* (34), *regalamientos* (15); régimen falso: “rememoraba de” (14), todo ello unido a violencias métricas, sintácticas y semánticas: en el primer poema, que pretende ser un soneto, los cuartetos repiten las palabras rima *paisaje* y *ventana* en idéntica acepción. El poema 14 contiene estos versos que culminan en una frase embolismática: “El cielo... / forma miles y miles de charcos / que luego serviránle de marcos / para sus miles, miles de espejos, / en ellos se rompen los reflejos / de árboles los desnudos ramajes”, y no parece haber errata ni remedio, ya que son versos decasílabos, esta vez bien medidos. “El agua atropella y profana / los cristales de la ventana”, dice el poema 9, sin que la razón por qué los profana sea muy distinta de por qué a un *ósculo* de la amada se lo califica de *póstumo* (5), o por qué otro beso, dado antes de un *fruto*, resulta ser *absoluto* (7). Es inevitable recordar aquellos versos que puso Quevedo en boca de un poetastro: “Dije de una mujer que era absoluta, / y siendo más honesta que Lucrecia, / por dar fin al terceto la hice puta”. Tampoco es fácil saber por qué, en pleno invierno (si es cierto que el libro presenta al invierno rehabilitado, como quiere Canedo), un tronco *veranea* (3) en la chimenea, sino por *les torts de la rime*.

Si todo esto se hubiera escrito con intención de ironizar un cierto tipo de poesía hogareña, a lo Francis Jammes, deberían quedar las marcas textuales. Las hay, en cambio, de todo lo contrario: a Jammes se le invoca en el poema 16 no menos de cuatro veces, y en tono bien elogioso; una de ellas, tras demorarse en los temas característicos del poeta francés, el sujeto lírico, atribulado, se pregunta si le es lícito pasar por la vida sin hacer nada por salvar el cuerpo y el alma de tantos miles de hombres, y hace esta reflexión algo primaria, que solo cabe en un adolescente:

¿Tenemos derecho, poeta?
 ¿no nos valdría más hablar,
 hacer política
 en la acepción más pura de la palabra...?

La cosa no puede ser más prosaica, pero lo peor aún está por llegar: más abajo dice de esos mismos hombres que le preocupan: “quisiera inducirles a vivir / e intentar sus almas redimir”. Aquí el ripio y la simpleza se dan la mano. Los restantes poemas del libro no muestran tan al desnudo estos dilemas juveniles ni tienen tropiezos tan llamativos: son pueriles e inhábiles, sin más. Si Díez-Canedo, en lugar de prologar el libro, hubiera disuadido a su autor de publicarlo, quizás Aub, que no era ningún genio precoz como Rimbaud, tendría hacia él más motivos de agradecimiento. No se crea que estamos buscando los defectos, por otra parte nada recónditos, de un libro primerizo; lo que hemos intentado es ponerlos de manifiesto para expresar nuestra perplejidad. Aub es un escritor muy consciente desde sus primeros pasos, y por alguna razón que se nos escapa no ejerció la autocritica ante su primer libro de poemas, aunque, eso sí, tuvo el buen acuerdo de no reeditarlos; no podía cegarse hasta ese punto quien en su madurez escribió varios trabajos de crítica sobre poesía contemporánea.

La plaquette A, de 1933, reúne solo siete poemas: cuatro sonetos y tres romances. Aub se muestra aquí más dueño de la forma, si bien subsiste algún punto dudoso, no sabemos si de la edición original o de la *Obra poética completa*. Así, el v. 11 del primer soneto (núm. 194) tiene solo nueve sílabas: “rosa, jazmín, estrella, espuma”. Y la frase de vv. 9-10 en el siguiente (núm. 195) no se entiende bien, al menos tal como está puntuada: “Por qué huían de mí tus graves labios, / de oscura cueva guardia ya tan mía”. Aunque la medida consta, uno sospecha si no habrá querido decir, de nuevo, *guardida*, en lugar de *guardia*, como en v. 7 del mismo poema, o en el 26 del 200, lo que haría mejor sentido aunque arruinaría la prosodia del verso: “de oscura cueva guardida ya tan mía”. Más raro es lo que sucede con el soneto “Tus labios ardientísimos de frío” (núm. 198), que la *Obra poética* reproduce con dos lecturas discrepantes, o más bien erróneas, en el núm. 213. El poema canta los labios de la amada, y concluye con un retruécano que, debido a la cláusula absoluta, no acaba de ser convincente: “Que no importa el calor, por ti morados, / ni me importa el color de mis mora-

das”. En cualquier caso ya nos indica a las claras que Aub, en su primera época, es casi en exclusiva un poeta amoroso y, a lo largo de su vida, un autor muy proclive al conceptismo, cosa aún más notoria en su lírica que en los demás géneros. La forma soneto se le resiste un poco: a veces uno comienza bien, sigue así hasta la mitad del segundo cuarteto, y de pronto se atasca: “a fuerza de desearlos exactos los retuerzo y enredo más de la cuenta”, reconoce Aub en la carta inicial a José María de Cossío. Eso salta a la vista en el soneto “Nada tengo de ti que llevar pueda” (núm. 197), de elegante comienzo, cuyos versos 8 y 9 forman una frase dificultosa: “que ya de aires el viento carro y rueda / corre loco por nubes sus espejos”. Tampoco es que domine la forma romance, pero sí le resulta más hacedera. Prueba de ello es el discreto poema “¿Qué apuntala mi tristeza, / ciudad mía abandonada...?” (núm. 199), algo en la línea del primer Salinas. Max Aub, tan bien informado de las vanguardias europeas en narrativa y teatro, a pesar de ser amigo de muchos poetas del 27, si no de todos, en su obra lírica apenas acusa la influencia de ninguno. El fenómeno es chocante y podría deberse a que el Max Aub lírico se inserta con dificultad en la tradición castellana: de ahí también su extraña afición a versos inusitados en ella como el eneasílabo y el decasílabo.

El *Diario de Djelfa* (DD en lo sucesivo) es la mayor obra lírica del Aub ortónimo, quien declara deberles tal vez la vida a esos poemas, escritos en la situación más triste en que puede verse el ser humano y no muy diferentes de otros poemas o dibujos creados por los prisioneros del terror nazi. Algunos aforismos de la “Paremiología particular” aubiana, aunque publicados mucho más tarde, parecen extraídos de esa experiencia:

Callar nunca fue bueno.

Donde hay mugre, hay fe.

El que espera no desespera.

Grandeza del hombre: su impotencia.

Siempre queda el remedio de hablar mal de la gente (OP, pp. 351-353),

este último el más curioso, pues, en efecto, buena parte de los poemas del *DD* se dedican a increpar y a maldecir. A dichos aforismos puede agregarse aún otro, salido del prefacio inédito de *Imposible Sinái*: “¡Y yo que creí nacer para cantar la hermosura de lo vivo!” (*OP*, p. 417).

Bernard Sicot, en un reciente estudio sobre el *DD*,² destaca los siguientes puntos dignos de consideración:

1) *DD* es el único testimonio poético español de los campos de concentración del siglo xx.

2) *DD* proporciona documentos fotográficos que complementan y corroboran su contenido (y por tanto no deberían haberse omitido en la *Obra poética completa*).

3) En alguno aparece la imagen del autor, cuya es la voz que se escucha. Huelgan, por tanto, las precauciones teóricas en torno a la voz poética, el yo lírico o el sujeto de la enunciación.³

4) *DD* revela claras dotes poéticas en su autor.

5) Aub, en otro lugar, distingue entre los grandes poetas que no siempre son buenos (v. gr., Unamuno) y los buenos poetas que no siempre son grandes (v. gr., Juan Ramón Jiménez). Él mismo, poco dotado para apreciar o cuidar la forma, prefiere los primeros.

y 6) No obstante, abundan en el *DD* los elementos retóricos, usados con varia fortuna, que dan a esta poesía una “base musical”.

Mientras que los tres primeros puntos nos parecen indudables, los tres últimos, más cercanos a nuestro actual interés, se prestan a alguna matización o discrepancia.

² “Max Aub, poeta. *Diario de Djelfa* y unos textos inéditos: observaciones y proposiciones”. En Marie-Claude Chaput y Bernard Sicot (eds.), *Max Aub (1903-1972): enracinement et déracinement* (París: Université de Paris X-Nanterre, CRIIA/Publidix, 2003), pp. 239-285. Agradecemos a su autor habernos proporcionado copia de su trabajo.

³ Cuestiones de las que se ocupa Xelo Candel Vila en “Max Aub y la encrucijada poética. La ficción realista en el *Diario de Djelfa*”, *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”*, ed. de Cecilio Alonso (Valencia: Ayuntamiento, 1996), pp. 643-652.

Para empezar, recordemos unos versos pertenecientes al segundo poema:

Nada tiene que ver
lo hermoso con lo bueno.
Mas si lo hermoso es bueno
dos veces bello;
si lo bueno es hermoso,
dos veces bueno (núm. 97).

En ellos el adjetivo *bueno* cede el sentido estético a *hermoso*, y mantiene el ético de ‘verdadero’ que Aub atribuye a la gran poesía. Este fragmento forma como un paréntesis dentro de un poema que reflexiona sobre la naturaleza humana, a la que compara primero con la tierra de labor, luego con los cuatro elementos de los presocráticos. Se trata de una gradación bien trazada, dividida en 17 fragmentos numerados, de los que 1, 4, 6 y 17 son este misterioso estribillo: “Pero ¿cómo comparar / lo cierto con el azar?” Recuérdesse que el poema, según anotan sus editores, toma su título de una comedia de Lope: *Lo cierto por lo dudoso*. Cuál sea aquí lo cierto y cuál lo dudoso o aleatorio mencionado por el estribillo no resulta fácil de precisar. Tampoco en qué piensa exactamente Aub cuando transforma la sentencia gracianesca: “Lo bueno, si breve, dos veces bueno”. Los blancos dejados entre fragmentos es como si reprodujesen los saltos entre intuiciones. La palabra más repetida, después de *hombre*, es *tierra*. Su fonética atrae fatalmente otra: “Sola viene la guerra” (XV), y esta asociación conduce al clímax del poema (XVI), que contiene el juego formal inesperado, la paronomasia:

El hombre es como la tierra:
sementera,
cementerio,
sin frontera.

Max Aub, el poeta, alcanza así, en vena simbolista, uno de sus momentos más felices, donde lo bello y lo verdadero se fusionan.

El siguiente poema, “Cuestión bizantina”, es una meditación acerca de los límites: “La playa ¿es orilla / de la mar o de la tierra?... / ¿Qué frontera separa / lo tuyo de lo mío?” La hilera de cuestiones o consejos bizantinas lo lleva, de nuevo, al retruécano, ya señalado por Sicot, esta vez por disociación: “Nada separa. / Nada se para”. La verdad de la primera frase hace sitio al ingenio de la segunda, en contraste con ella. Si entre pararse y separar no hay relación semántica, el juego retórico la crea, y el poema tiene como fin ponerla de manifiesto.

Los poemas mencionados hasta ahora fueron escritos en la cárcel de Marsella.⁴ El campo de Djelfa le inspirará otros más sombríos, pero en ellos el elemento lúdico no está del todo ausente: “Dice el moro en cuclillas / ¡Ay, de mi Alhambra! / y el cristiano rendido / ¡Mi alambrada!” (núm. 10 / 44).⁵ El floreo verbal se vuelve paronomasia en el núm. 12 (46): “Contra el hambre, alambrada, / noche y día”, refrán inventado *ad hoc*. Y se combina con el neologismo: “Tres años que vivimos más abajo del mundo, / erramundos” (núm. 13 / 47). Y también con el políptoton, en la “Elegía a un jugador de dominó” (núm. 17 / 51): “As, dos; seis cuatro. / Me doblo. / (Te doblaron. / Y doblan, por ti, a muerto.)”, aunque esto último sea dudoso en tales circunstancias, pues, como diría don Quijote, “entre moros no se usan campanas”. “Duna, duda, arena. / Lo único cierto: el hombre”, dice el núm. 18 (52), que parece simple variante del núm. 23 (57), y conserva su inicial ruptura de sistema: “Allá donde llega el ojo / llega la nada”, y aún más claramente: “Donde pones el ojo, / pones la nada”, escalofriante definición del desierto. Un poema de los más rastreros es una vuelta de tuerca a la frase hecha que le da título: “¡Que se pudra!”

⁴ La numeración a que remite Aub en la “Nota para la segunda edición” no ha sido conservada en la *Poesía completa*. Por ello daremos ambas en nuestras referencias.

⁵ Como es sabido, el moro no decía “¡Ay de mi Alhambra!”, sino “¡Ay de mi Alhama!”. Aub recuerda el romance “Passeávase el Rey Moro”, pero no la versión antigua incluida en el *Cancionero de Romances* sin año (Amberes: Martín Nucio), sino otra reelaborada por Pérez de Hita en su *Historia de los vandos de los Zegríes y Abencerrages*, Zaragoza: Miguel Ximeno Sánchez, 1595, cap. XVI (*Guerras civiles de Granada*, ed. de P. Blanchard-Demouge, Madrid, 1913, pp. 252-253. La editora interpreta el estribillo como “Ay de mí, Alhama”).

(núms. 22 / 56): “Tras lo que se dura / podredura, / tras lo que se alumbre, / podredumbre. / Tras danza y jolgorios / podrigorios”, palabra esta última que, según el glosario, es término familiar. La constante querencia de la rima a veces fuerza las cosas, como también la búsqueda del floreo verbal: “España desangrada / Tajo a tajo”, dice, al enumerar los ríos peninsulares, en el núm. 39 (73), que compara a España con Prometeo encadenado.

DD contiene varios poemas narrativos emparentados con las coplas de ciego por su lenguaje y su tremendismo: “In memoriam” (núms. 8 / 42), que cambia tres veces de asonancia, parece una escena sacada de las *Memorias de la casa de los muertos*, de Dostoyevski. El vaivén estilístico es muy violento: tras describir al desierto como “lomos de un mundo perdido / para quien no cuenta el tiempo”, se pinta la miseria de los exhombres –como Aub denomina a los prisioneros ateridos, tomando la expresión del título de Gorki–. Al amanecer, la muerte llega y elige a uno de ellos, tan yerto que ni siquiera puede enfriarlo. Uno comenta: “Este tío la ha espichado”, y el poema termina cuando “otro moribundo” propone quemar el cadáver para calentarse.

El titulado “Toda una historia”, que en algún momento evoca *La tierra de Alvargonzález*, de Machado, mezcla la forma romance (fragm. *a-e*) con otras de asonancia errática (*f-k*) para narrar la triste peripecia de un gallego, Manuel Vázquez González, compañero de desventura en Djelfa, primero cruelmente castigado, luego muerto al intentar fugarse. Lo narrado es tan terrible que casi resulta frívolo atender a la forma, ciertamente endeble, algo solviada en el fragmento final, “Cabo”, que evoca el delirio de la víctima con ecos lorquianos. Entre los poemas inéditos del ciclo de Djelfa que ha publicado López-Casanova hay uno, “Poética para lo anterior” (núm. 231), que, según se anota, se refiere a “Toda una historia”. En él Aub da a entender que cuando los hechos son de cierta naturaleza están de más las imágenes, la belleza y el yo del poeta; las palabras deben identificarse con su referente:

Quisiera decir las cosas
tal como son.

Dar con las palabras justas
como el filo de una hoz...
Escribir sin imágenes
como el sol.
Contar, sin más,
lo que sucedió.
Por falta de exactitud
la belleza se inventó:
lo que va de lo visto
a lo que se pintó.
En el cantar que quisiera
sobra todo cuanto soy.

No sabemos por qué esta poética fue excluida del libro, acaso por eso mismo: por ser una poética, que no habla de las cosas sino de la manera de expresarlas. La antigua queja respecto a lo inadecuado o lo insuficiente de las palabras para transmitir una realidad que las sobrepasa se funde aquí con el apóstrofe juanramoniano (“Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas”) y la aspiración a la objetividad narrativa, tan difícil de alcanzar cuando se es, como lo fue Aub, víctima, testigo y cronista de los hechos.

Mucho más se mantiene el tono en “Paisaje” (núms. 20 / 54), romance que compara la tierra y las gentes de Djelfa con las de Castilla y Aragón: “En idéntica pobreza, / idéntica desnudez, / desolación africana / igual a la de Teruel, / despellejadas mesetas / a lo Campos de Daimiel, / españoles en Castilla / y moros en el Magreb”. También el *Cancionerillo africano* ofrece notas amables: “En la pradera moza / la primera amapola, / colorada y sola” (núms. 38 / 72); “Borreguitos por los cielos, / verde primavera nueva: / ¡Borregos por los oteros!” (núms. 29 / 63); ambas pinceladas se encuentran en poemas dedicados por Aub a sus hijas. Otros textos apelan con frecuencia a la anáfora, recurso asimismo socorrido en los más jeremiacos: “Recuerdo de Barcelona...” (núms. 11 / 45), “Tres años” (núms. 13 / 47), “¿Dónde estás España?” (núms. 24 /

58), “Salmo CXXXVII” (núms. 34 / 68), “Plegaria a España” (núms. 36 / 70). Ya hacia el final del *DD* la inspiración decae, o deriva en otra cosa. Todavía “Domingo de pascua” (núms. 42 / 76) mantiene cierto humor en la escena de los moros que celebran la pascua. La forma es muy desgarrada: “montados en los cuartos traseros de”, así, con la preposición *de* colgada al final, intenta pasar por verso un par de veces;⁶ los restantes, más breves, entrecruzan asonancias y onomatopeyas. En cambio, “El palo entre las manos” (núms. 43 / 77), romancillo heptasílabo, es un esperpento que apela al estilo directo para reflejar la crueldad estúpida de unos mandamases. El siguiente, “No tienes tú la culpa” (núms. 44 / 78), es una pura invectiva o serie de insultos donde la indignación impide al lenguaje adquirir un mínimo de decoro. El “Romance de Gravela” (núms. 45 / 79), que también reproduce frases del personaje, contiene un paso donde falla la morfología: “¡Cómo quieres que te olvide, / tú, Gravela, hijo de puta! / No habrá cuerda ni cadena / que una vez muerto te exhuma”, verbo este que debería ir en subjuntivo como los que siguen. Aub no se percató de ello al revisar el libro en México, o no le dio importancia al detalle dentro de un texto que vierte espumarajos de odio.⁷

Quedan sin comentar algunos sonetos trabajosos y otros poemillas no muy significativos como “Impromptu” (núms. 15 / 49), “Otro eco”

⁶ La anomalía tiene muchos precedentes, ya en las vanguardias. Por ejemplo, el poeta Carlos Pellicer escribe: “Los nombres se olvidan poco a poco / bajo la estrella reinante del / collar de tu recuerdo”, “Nocturno de Constantinopla”, *Hora y 20* (París, 1927), p. 69. “Y se echan a volar los cometas con el mensaje de / las portentosas palabras” (“Estudio y poema”, *ibid.*, p. 119).

⁷ Transgresión parecida se da en “Tres años” (núms. 13 / 47): “Por mucho desierto / no hay quien se nos ponga sobre”. Esta última palabra debía rimar con *borre...* Del personaje fustigado en este romance se acuerda en *El cementerio de Djelfa*, de 1961: “¿Te acuerdas de Gravela? Cabezota de cono, boina calada, el pelo ralo, desdentado, la chaqueta remendada, botas de montar, la fusta siempre en la mano, la capa parda a los aires en seña de autoridad y dos cuernos como dos torres en lugar de ‘lo que hay que tener’. Le condenaron a veinte años. A los cuatro ya andaba por aquí, ahora está en Orán, puntal de la O.A.S. No me extrañaría volverle a ver aparecer cualquier día por aquí, aunque fuese cadáver, cómitre de otro campo de concentración” (*Historias de mala muerte*, México: Joaquín Mortiz, 1965, pp. 80-81).

(núms. 16 / 50), “Epitafio” (núms. 21 / 55), “Verano” (núms. 27 / 61), “Grita” (núms. 40 / 74) y el único en prosa, titulado “Djelfa” (núms. 14 / 48). Por muchas vueltas que le demos, *DD* es un libro muy desigual, con breves aciertos y graves caídas, donde brillan por su ausencia tanto la “base musical” como los poemas que Aub dice haber compuesto entonces “buscando olvido en ejercicios retóricos” (*OP*, p. 93). Es admirable que su autor haya podido sacar fuerzas de flaqueza para escribirlo, y se justifica de sobra su debilidad por aquel testimonio rescatado del infierno. Por ello sería injusto pedirles a estas poesías lo que no pueden dar: basta el aserto de que “todo cuanto en ellas se narra es real sucedido” (*ibid.*) para que despierten nuestra simpatía y nos hagan perdonarles sus muchas faltas, no para que dejemos de advertirlas. Si de la conjunción de musa aubiana con el desierto sahariano era poco esperable que saliese nada como *Cántico* o *La voz a ti debida*, también es verdad que el resultado se parece más a las coplas de Luis de Tapia que a la *Balada de la cárcel de Reading*.⁸

El Max Aub ortónimo dedicó también a su esposa y amigos poemas de circunstancias que muy poca gloria le aportan.⁹ En la *Obra poética* figura otro, extraído del *Luis Álvarez Petreña* y primero que se debe a un heterónimo. Este se confiesa admirador de Garcilaso, para asombrar nuestro, ya que el poema contiene los versos más chabacanos que cabe imaginar, en especial el que glosa el slogan de Stuart Mill: “Cada hombre un voto, / cada mujer un coño; / si esto no es democracia, / que

⁸ Un reciente libro que reúne textos de escritores encarcelados, traducidos de numerosas lenguas, no incluye a Max Aub. Cf. *La prisión donde vivo*, ed. de S. Dowd, trad. de A. Major y A. Levy (Barcelona: Círculo de Lectores, 1998).

⁹ Alguno más revelan sus diarios, inéditos hasta hace poco, por lo que no los tenemos en cuenta: el dedicado a Alfonso Reyes (*Diarios, 1939-1952*, ed. de M. Aznar Soler, México: Conaculta, 2000, pp. 198-199), que se autodenomina “renglones rotos / que no siendo versos, tampoco son prosa”, y el más inspirado, del 7 de noviembre de 1951, “Tampico, despedida de Mimín” (p. 202). Otros en pp. 70-73 y 148, de los cuales el segundo se titula “Entierro en Vernet”, romance en la línea de otros del *DD*. También en los *Diarios, 1953-1966*, ed. de M. Aznar Soler (México: Conaculta, 2002), pp. 49, 51-52 y 166.

venga Dios y lo diga”. Y algo más abajo: “El viento corre que te corre / cayendo aquí y allá. / Lo mismo hincha una vela / que yo me hincho la barriga, / yo por dentro, él por fuera. / Si me dices el porqué / te romperé la cara...” (núm. 207). Es penoso encontrar descontextualizadas tales exhibiciones de mal gusto, que casi parecen voluntaria búsqueda de lo antipoético, y comparadas con las cuales las *Canciones del suburbio* de Baroja resultan exquisitas. Y ya que mencionamos este libro, conviene recordar que Aub hizo de él una curiosa reseña que nos ilustra sobre sus vaivenes estéticos. He aquí unos extractos:

Este triste de don Pío acaba de publicar un libro de versos... Versos de sordo. Porque como hay cantares de ciego, también los hay de sordo. Don Pío, medio desterrado —mitad porque quería, mitad porque no quería—, sentía regurgitar a España en su amargo gáznate y le salieron sus estampas de siempre, pero esta vez, para desgracia de sus lectores, en romance... Cuantos tienen la poesía por música y encanto milagroso, dejarán aparte este libro cual apestado... Versos sin salida, descriptivos, tristes, sucios, de albañal, de charco y charca, últimos resplandores de la España del 98... Más que nunca sale a relucir esa desgana triste, ese renunciar sin haber hecho nada por conseguir, esa falaz humildad (“si tenía algún talento, se lo ha llevado la trampa”), esa creencia en el azar y la casualidad que le empujó a escribir sus libros sin concierto; ese romanticismo que le da pie para contentarse con el apunte, e ir, sin preocuparse, a un tema dispar, que también abandona, vagabundo, para distraerse en otro paisaje.¹⁰

Al leer esas palabras uno se pregunta si Aub está realmente hablando de Baroja o de sí mismo. Porque si hay alguien que no tenga a la poesía “por música y encanto milagroso” es él, devoto de Unamuno y León Felipe precisamente por el poco caso que hacen de tales músicas y encantos. “En las *Canciones del suburbio* Baroja intenta la música, una música si se quiere zarrapastrosa... un poco destemplada..., un ritmo

¹⁰ *El Hijo Pródigo*, VII (México, 24-III-1945), p. 187.

arcaico, bonito, plebeyo”, reconoce su sobrino Pío Caro Baroja en el libro que sobre su tío publicó en México.¹¹ No es otra la impresión que uno saca tras la lectura del *Diario de Djelfa*, o incluso de todo el Max Aub lírico, del cual se podría decir lo que Octavio Paz dijo del Villaurrutia dramaturgo: “admiro su constancia y me sorprende su obstinación”.

Los *Cuentos mexicanos con pilón* (1959) nos dan, en cambio, varios poemas valiosos dedicados a México, entre ellos el excelente soneto “Mediodía” (núm. 214), que remata con estos versos memorables: “Cae una hojilla a plomo, siendo pluma. / Sueño. Quietud, calor. Azul en suma, / rojo morado en las lejanas sierras. / Las chicharras chirrían, rasgan tierras. / Una culebra curva asida en ese, / si viva del calor, muerta parece”. Curiosamente, aquí no falta ni siquiera la rima propiciada por el seseo —que Aub no practicaba. Entre los experimentos aubianos hay que recordar, por último, una mezcla de poema ultraísta y caligrama titulado “El converso” (núm. 224), y dedicado a Francisco Ayala en 1965.

En un trabajo acerca de los rasgos formales en la poesía de Aub apenas tiene sentido ocuparse de sus poemas apócrifos reunidos en la *Antología traducida*, broma carnalesca que, como señala Soldevila, algunos han tomado demasiado en serio, ni tampoco de los que constituyen *Imposible Sinaí*, libro que Aub pudo componer inspirado en otro que aún hoy se encuentra por librerías de lance mexicanas: la *Antología de poetas muertos en la guerra (1914-1918)*, y que nada tienen de ficticios.¹² En primer lugar, es perfectamente posible apreciar en ambos libros más su montaje novelesco que su contenido poético, aun haciendo abstracción de descuidos y anacronismos detectables en los textos o en las semblanzas de sus autores, que ponen aún más de manifiesto la superchería. Pero, en segundo lugar, y ciñéndonos a los textos mismos, a Max Aub, como declaró repetidamente, no solo le era más natural expresarse

¹¹ *La soledad de Pío Baroja* (México: Pío Caro Baroja, editor, 1953), pp. 116 y 131.

¹² Versiones de Pedro Requena Lecarreta, prólogo y notas de Antonio Castro Leal, México: Cultura, X, 4, 1919, 142 pp. Contiene poemas, magníficamente traducidos y precedidos de una nota biobibliográfica, de Jean Allard, Maurice Bouignol, Rupert Brooke, Louis Gendreau, Charles Péguy, Edmond Rostand y Alan Seeger, entre otros.

a través de múltiples personajes —el *drama em gente* de Pessoa—, sino que el expediente de la traducción le permitía liberarse de una vez por todas de las constricciones formales atendiendo casi en exclusiva al sentido, como hace, agresivamente, al verter “La cara humana” de Artaud (núm. 164). Así lo declara con nitidez en el prólogo a *Imposible Sináí* recuperado por López-Casanova:

Ser traductor tiene sus ventajas. Basta con lo que dicen los demás, acomodando un poco para su propia sazón y gusto. La mayoría de las veces, ayuno como lo soy en artificio, por la prisa y la ignorancia —tan buena compañera— he recurrido a la prosa, si no es que, a mi pesar, todo no vino a serlo. Al fin y al cabo me¹³ interesó más el empuje que la forma: pecado mortal para la poesía, de él me acuso y no pido perdón, que no se me puede otorgar, sino benevolencia” (*OP*, pp. 414-415).

No es otra, en definitiva, la postura de muchos poetas jóvenes que, desnortados por tantas traducciones pedestres, han decidido que en poesía moderna todo vale, y que es verso cualquier renglón que no llegue al margen de la página. No vamos a discutirles su derecho de pensar así, y menos a Max Aub el de presentar desprovistas de toda gala formal sus supuestas versiones de otras lenguas, galas que esporádicamente reaparecen al transcribir unos textos de su homónimo Max Aub (núm. 144), otro de Jean Louis Camard, apócrifo compañero de infortunio en el campo de concentración (núm. 145), y, por supuesto, en el de Salomon Succa, sefardí “y con recuerdos vivos del romancero judío español” (núm. 185).¹⁴ En el caso de Justo Giménez Martínez de Ostos (núm. 138), brasileño, el peinado hecho a un texto de humor algo estrambó-

¹³ Corregimos la lectura *no*, que no hace sentido.

¹⁴ Si tuviésemos en cuenta los inéditos, habría que añadir el poema del mexicano Alberto Guzmán Magdaleno (“Jacobo Joim”, núm. 249), presumiblemente compuesto en castellano, como también el de Miguel Covarrubias Nerja (núm. 291). En cambio, el texto de Guadalupe Ceballos y Jorge Monterroso, mexicano y español, parece traducido (núm. 302), así como el de Manóce Mohrenwitz (núm. 179), trasunto del propio Aub.

tico le parece satisfactorio, pues aclara: “adapto más que traduzco”. Sorprendente resulta su prefacio al poema de Li Ping-Hang (núm. 130), en el que asegura que el original no pierde en ningún momento “la compostura que no he acertado a dar”, como si el captar la eufonía del verso coreano estuviera al alcance de cualquiera. Esto, si se excluyen algunas asonancias o isometrías desperdigadas, ocurre en la mayoría de los demás textos de la *Antología traducida*, y en la práctica totalidad de *Imposible Sinaí*: falta la “compostura”, lo cual no significa restarles cualquier otro mérito que posean, sino que ahora no nos corresponde estudiarlo.¹⁵

¹⁵ La irresistible tendencia de Aub a jugar con las palabras lo traiciona alguna vez. En el poema atribuido a Salomon Chavsky (núm. 178) hay estos versos: “Pobres árabes, / árabes pobres. / ¿Cuál es el adjetivo, / cuál es el sustantivo?”, lo cual supone que en el hebreo ambos términos tienen el mismo doble valor gramatical que en español. En el de David Zvi Alterman (núm. 279), en cuya libreta “manchada de sangre” incluso aparece un cantarillo tradicional, viene luego este floreo verbal, solo posible en castellano: “El Mediterráneo / al costado, / buen sarcófago, / según Nasser / (Nacer otra vez / tal vez...)”. Y en el de Moshe Israel (núm. 286), este chiste sobre una frase hecha bien idiomática: “Nasser. / Te abriremos en canal / de Suez”. Estos dos últimos quedaron inéditos hasta la *Obra poética*. Pilar Moraleda García pone bien de relieve las diferencias que separan a *Imposible Sinaí* del ejercicio lúdico que es la *Antología traducida*. Cf. “Un Sinaí imposible: entre la verdad, la superchería y el deseo”, en AA. VV., *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*, ed. de Rosa María Grillo (Salerno: Università, 1995), pp. 161-174.

17. MANUEL ALTOLAGUIRRE, EDITOR DE LOS CLÁSICOS*

Altolaguirre publicó sus primeros versos en una revista del colegio de jesuitas donde estudió el bachillerato.¹ Es de suponer que allí tendría también sus primeros contactos con los clásicos españoles. Luego vinieron la carrera de Derecho en Granada, la amistad con García Lorca y la tutoría literaria a cargo de Emilio Prados. Este fue quien asesoró a Altolaguirre, José María Hinojosa y José María Souvirón en su primera andadura, la revista malagueña *Ambos*, cuyo número 4 y último, de agosto de 1923, ya abría un espacio dedicado a los clásicos. En él aparecen tres poemas: el cosante (“Aquel árbol que mueve la foxa”) del almirante don Diego Hurtado de Mendoza, *el viejo* († 1404), cantar paralelístico descubierto por José Amador de los Ríos en el ms. 594 (*olim* A.VII.3) de la biblioteca del Palacio Real, y publicado, con el dístico liminar y solo cinco estrofas, en su *Historia crítica de la literatura española* (vol. V, Madrid, 1864, pp. 293-294), de donde lo habrá copiado la revista.² Luego, una cancioncilla anónima (“A los baños dell amor”),

* *Viaje a las islas invitadas. Manuel Altolaguirre 1905-1959*, edición de James Valender (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Residencia de Estudiantes, 2005), pp. 523-551. El autor agradece su ayuda a Almudena de la Cueva, Amelia de Paz, James Valender y Alfredo Valverde.

¹ Es lo que afirma el poeta en sus memorias tituladas *El caballo griego* (Altolaguirre, *Obras completas*, ed. de James Valender, Madrid: Istmo, 1986, I, p. 38).

² El cosante lo reproduce Pedro Henríquez Ureña con el dístico más seis estrofas (*La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, 1920, p. 68). Según el crítico dominicano, la última, “que faltaba en el original”, fue reconstruida por Carolina Michaëlis de Vasconcellos en su ed. del *Cancioneiro da Ajuda* (Halle a. S.: Max Nieme-

seguramente tomada del *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* editado por Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1890, núm. 101). Y las décimas “El pensar como pensar”, adjudicadas a Góngora por hacerlo así la colección de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* publicada por Adolfo de Castro en la Biblioteca de Autores Españoles (vol. 32, p. 489).³ No sabemos qué parte cupo a Altolaguirre en la selección de los poemas; sí, que el primero de ellos reaparecerá en una antología suya de 1941.

Ya convertido en poeta, uno de los primeros que le habrá interesado sería Góngora; en 1927 *Litoral* conmemoró el tricentenario de su muerte con un número triple al que Altolaguirre aportó estrofas de su *Poema del agua*, que había de quedar inacabado. Pero si consideramos su actividad como editor independiente, habrá que esperar a su revista *Poesía*, de 1930, para verle pagar tributo a los poetas clásicos, que serán solo algunos de sus preferidos: san Juan de la Cruz, fray Luis de León y Lope de Vega. En palabras de Margarita Abella, “como en algunos conciertos de música moderna, que comienzan con un respetuoso homenaje a las obras de Bach, Beethoven o Mozart, tres de los folletos de *Poesía* contienen varias páginas iniciales dedicadas a los grandes clásicos españoles”.⁴ En eso Altolaguirre no hizo sino seguir el ejemplo de Gerardo Diego,⁵

yer, 1904, II, p. 929), pero la edición del *Cancionero de Palacio* (hoy de nuevo en Salamanca, núm. 2653 de la Biblioteca Universitaria) hecha por Francisca Vendrell Gallos-tra de Millás (Madrid, 1945, p. 137) y la reciente de Ana M^a Álvarez Pellitero (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1993, p. 16) acreditan que el original consta del dístico y seis estrofas. Con esa versión coincide la del ms. 3757 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que es la incluida por Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas líricos castellanos* y por Julio Cejador en *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*, vol. V (Madrid, 1924), pp. 175-176.

³ Sobre su transmisión textual cf. A. Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora* (Barcelona: Sirmio, 1994), p. 349.

⁴ “Manuel Altolaguirre, poeta y artesano”, en *Manuel Altolaguirre. Los pasos profundos. Litoral*, núms. 181-182, coordinados por James Valender (Málaga, 1989), p. 109.

⁵ “Si Altolaguirre en *Poesía* incluye una antología de fray Luis, otra de Lope y otra de poetas uruguayos, en un caso es patente que está prosiguiendo la brecha abierta por *Carmen*, y en los otros equilibrando el olvido que los generacionales habían tenido de Lope y de los hispanoamericanos” (Rafael Osuna, *Las revistas del 27*, Valencia: Pre-tex-

quien, buen catador de antiguos y modernos, había publicado en *Carmen* antologías de Bartolomé Leonardo de Argensola (núm. 1, 1927), fray Luis de León (núms. 3-4, de 1928, año que conmemoraba el cuatricentenario de su nacimiento), Bocángel (núms. 5 y 6-7, 1928) y un misterioso poema titulado “Medusa”, de Juan de Jáuregui, cuya procedencia no especifica (núms. 6-7, 1928).⁶ También rindió homenaje a fray Luis de León el núm. XI de *Mediodía* (marzo de 1928), con breve antología en sus primeras páginas.

El número 1 de *Poesía* se abre, pues, con una cuidada edición del *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz. De las dos versiones existentes, CA (ms. de Sanlúcar de Barrameda) y CB (ms. de Jaén), Altolaguirre reproduce la última, que presenta una estrofa más (la núm. 11) y un orden considerado menos poético. Esto, y la ortografía arcaica mantenida con todo rigor, hace pensar que sigue el texto del ms. de Jaén publicado por Matías Martínez de Burgos en la colección de La Lectura.⁷ Altolaguirre no suele indicar de dónde toma los textos que publica en libro o en revista, ni a qué obra pertenecen los fragmentos. Haremos lo posible por precisarlo en cada caso, advirtiendo que no es cosa fácil ni de resultado seguro, porque a veces entre las erratas y las intervenciones para aclarar un determinado pasaje se borran las huellas de la fuente seguida. Aparte de ello, no se debe olvidar que Altolaguirre nunca se

tos, 1993, p. 120). El propio Osuna recuerda que *Gallo*, la revista granadina inspirada por García Lorca, se proponía editar una Colección de Clásicos Granadinos con obras de Soto de Rojas, Mira de Amescua y Pedro Espinosa (p. 223).

⁶ No le habrá sido fácil al curioso lector localizar esas once octavas en el canto XVIII de su versión de la *Farsalia*, publicada póstumamente (1684), y reimpressa en la Biblioteca Clásica (1888).

⁷ Madrid, 1924 (Clásicos Castellanos, núm. 55). La revista *Poesía*, hoy una rareza bibliográfica, fue reproducida en facsímil por Topos Verlag (Vaduz, 1979), con prólogo de Juan Manuel Rozas, y los tres primeros números, por la Diputación Provincial de Badajoz, en 1986, con prólogo de Jorge Guillén. La ed. de Liechtenstein añade entre corchetes la paginación, inexistente en el original, y comete un grave desliz: el texto de las páginas 11 y 12 debería ir tras el de la 4. Tal como está, la secuencia de estrofas del *Cántico Espiritual* es un disparate. Algo similar sucede con la selección de fray Luis en el facsímil de Badajoz.

sintió filólogo ni erudito, ni siquiera a la hora de escribir la vida de Garcilaso, por lo que las ediciones que manejara serían de valor desigual, sobre todo después de la guerra, ya que salió de España con lo puesto, y al comenzar de nuevo sus actividades en Cuba y México, los libros a su alcance habrán sido bastante aleatorios.

El núm. 2 de *Poesía* incluye una antología de fray Luis de León que lleva como lema tres fragmentos traducidos del Salmo 103, de la oda primera de Píndaro y de la égloga quinta de Virgilio. Los cuatro poemas elegidos son de los menos tópicos: “El apartamento” (“¡Oh ya seguro puerto...!”), la oda “A Felipe Ruiz” (“¿Cuándo será que pueda...?”), la “Noche Serena” (“Cuando contemplo el cielo”) y el soneto atribuido, “Agora con la aurora se levanta”. Su texto no depende de la ed. póstuma de Menéndez Pelayo ni de la de José Rogerio Sánchez, ambas de 1928, que siguen al P. Merino (1816), sino que concuerda con el publicado por Mayans (1761) y reproducido en la Biblioteca de Autores Españoles, vol. 37 (1855), que se basa en la ed. de Quevedo (1631).⁸

En núm. 3 de *Poesía* es el turno de Lope de Vega, de quien se publican trece sonetos. Ocho, no seis como dice Jorge Guillén en el prólogo del facsímil pacense (p. 17), pertenecen a *Rimas* (1602); dos, a *Rimas sacras* (1614); uno, a *Triunfos divinos* (1625); la versión de “Hermosas plantas fértiles de rosas” es la de las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (1605), que mejora bastante la aparecida en la primera jornada de *El ganso de oro*. “Son diez los sonetos situados. ¿Y los otros tres? Mañana lo sabremos... ¿Dónde habrá encontrado Altolaguirre esas dispersas piezas? En algunas antologías no es probable”, se pregunta Guillén, y conjetura que le hubiera ayudado Edward M. Wilson que estaba en Málaga por esas fechas. Pues bien: el soneto que falta (“Luciente estrella, con quien nace el día”) está en las *Rimas de Burquillos*, y Altolaguirre sacó todos ellos de la *Colección escogida de obras no dramáticas de frey Lope*

⁸ Como se dijo en la nota anterior, en el facsímil de Badajoz se inserta el soneto entre las últimas estrofas de la “Noche Serena”, error fácil de detectar.

de Vega Carpio, por don Cayetano Rosell.⁹ Por lo demás, hay que decir que la selección de sonetos es muy razonable (en la medida en que trece sonetos pueden representar a mil quinientos), y entre ellos están algunos de los mejores de Lope, si se exceptúa el de Europa y Júpiter, que Altolaguirre mantendrá en la antología de 1943 y que solo sirve para justificar el juego de palabras del último verso.

Abundan las cartas donde Altolaguirre expone los proyectos editoriales de su primera etapa.¹⁰ En la 146, de 6 de marzo de 1930, a León Sánchez Cuesta, afirma su propósito de publicar 12 números de la revista *Poesía*, cosa que reitera en la 162, de junio del mismo año, a Gerardo Diego. En otras se ve que hasta el último momento no decidió cuál era el clásico que iba a abrir cada cuaderno. El primero iba a llevar una selección de Gil Vicente, y el segundo otra de Garcilaso (cartas 149, de 8 de marzo, a Gerardo Diego, y 153, de 15 de abril, a Juan Guerrero). De la carta 155, dirigida a Guillén el 4 de mayo, se deduce que fue este quien eligió las poesías de fray Luis aparecidas en el número 2, aunque no cuantas Guillén deseaba, a juzgar por la 160, de junio. Para el núm. 3 pensó en primer lugar en Quevedo (carta 163, de 20 de junio, a Alfonso Reyes), luego sustituido por Lope de Vega, y en el núm. 4 se proponía incluir una selección de Góngora hecha por Gerardo Diego (carta 166, de septiembre, a Guillén). Como se sabe, los números 4-5 de *Poesía*, impresos en París, carecen de clásicos españoles. Pero a fines de 1930 Altolaguirre preparaba “una biblioteca de poetas clásicos y actuales

⁹ Biblioteca de Autores Españoles, núm. 38 (Madrid: Rivadeneyra, 1856). Hay indicios que no dejan lugar a dudas. Altolaguirre y Rosell publican sin títulos los sonetos que lo llevan en las ediciones antiguas de *Rimas*, porque sin él están en la *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso de D. frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de san Juan*, publicada por Antonio de Sancha, tomo IV (Madrid, 1776). En las tres ediciones aparece la errata *collados* (por *collares*) en el v. 6 de “Suelta mi mano...”. Lo mismo sucede con la variante *miserias* (por *desdichas*) en el v. 12 de “Cuando en mis manos...” (*Colección de las obras sueltas...*, tomo XIII, Madrid: Sancha, 1777, p. 78; ed. Rosell, p. 396b).

¹⁰ Cf. Manuel Altolaguirre, *Epistolario (1925-1959)*, ed. de James Valender, Madrid: Residencia de Estudiantes, 2005.

españoles”, cuya primera serie, compuesta por Garcilaso, San Juan de la Cruz, Góngora y Quevedo, daba como en prensa, aunque solo vería la luz trece años después en México, en nivel más modesto. Estos volúmenes iban a ser de 50 páginas en papel de hilo, con algunos ejemplares en papel Japón, y formato de 20 × 14 cms. (carta 175, de 24 de diciembre, a Sánchez Cuesta). A Guillén le comunica poco después que “podría editar a los gongorinos del xvii” (carta 186, de enero-febrero de 1931). Por último, acariciaba la idea de dedicar un número de *1.616* a Lope de Vega (carta 282, de 1 de noviembre de 1934, a Edward Sarmiento).

En efecto, la lujosa revista *1.616 (English & Spanish Poetry)*, cuyos diez números publicó Altolaguirre en Londres entre 1934 y 1935, prestó no poca atención a los clásicos, en forma algo peculiar. El núm. 1 incluía “A Very Mournful Ballad of the Siege and Conquest of Alhama”, de Lord Byron (1818), quien tenía por árabe su original. Traduce, sin embargo, el romance “Paseábase el rey moro / por la ciudad de Granada”, refundición hecha por Ginés Pérez de Hita (*Historia de los Vandos de los Zegries y Abencerrages...*, 1595, cap. XVI) de otro sin estribillo, inserto en el *Cancionero de romances* de 1550.¹¹ La traducción de Byron es muy fiel, aunque le falta la última copla, quizá porque Altolaguirre, o quienquiera que fuese su asesor, cortó antes de tiempo la mezcla de romances hecha por el autor de *Childe Harold*: además del citado, “Moro alcaide, moro alcaide, / el de la vellida barba” y “En las torres del Alhambra / sonaba gran vocería”, todos tres incluidos en el libro de Pérez de Hita, caps. XVI y XII respectivamente.¹² La presencia de los clásicos aumenta en el número 2, también de 1934: una “Cantiga” de Gil Vicente, en versión

¹¹ Cf. *Guerras civiles de Granada*, ed. de Paula Blanchard-Demouge (Madrid: Junta para la Ampliación de Estudios, 1913), I, pp. 252-253. Pérez de Hita añade a renglón seguido: “Este Romance se hizo en arávido en aquella ocasión de la pérdida de Alhama, el qual era en aquella lengua muy doloroso y triste, tanto, que vino a vedarse en Granada que no se cantasse, porque cada vez que lo cantavan en qualquiera parte, provocava a llanto y dolor” (p. 254). La editora cita una versión inglesa: *The Civil Wars of Granada and the History of the Zegries and Abencerrages...* by Thomas Rodd, London, 1803.

¹² Cf. Erasmo Buceta, “Traducciones inglesas de romances”, *Revue Hispanique*, LXII (1924), pp. 459-555, en especial pp. 500-502.

inglesa de J. B. Trend. Se trata de la cantiga *Muy graciosa es la doncella*, “feyta e ensoada pollo author”, que se canta al final del *Auto da Sebila Casandra*, y cuyo delicioso texto castellano no se entiende por qué fue omitido por Altolaguirre. El traductor, en las dos últimas estrofas, personaliza algo en exceso la figura del locutor a fin de mantener la rima. También en el núm. 2 aparecen tres sonetos de Garcilaso enfrentados a su versión inglesa, con ortografía arcaica, por William Drummond of Hawthornden (1585-1649), el poeta escocés amigo de Ben Jonson. El núm. 3, ya de 1935, año del tricentenario de la muerte de Lope, publica tres poemas breves suyos traducidos al inglés por John Heron Lepper, discreteos de dos y cuatro versos que parecen extraídos de comedias; dar con su fuente, aun si se contara con el original español, supondría buscar una aguja en un pajar. En el núm. 4 aparece la *Llama de amor viva*, de san Juan de la Cruz, en ceñida versión inglesa de E. Allison Peers, el conocido profesor de Liverpool, traductor y especialista de los místicos, que aquí conserva las liras de seis del original. Hasta ahora, como vemos, Altolaguirre ha seguido rastros ingleses de sus poetas favoritos. En el núm. 8 hará lo mismo con Jorge de Montemayor, publicando dos poemas de la *Diana* (1561) traducidos por sir Philip Sidney (1554-1586), el Petrarca británico muerto en Flandes mientras luchaba contra españoles. Se trata de las redondillas “Cabellos, cuánta mudanza”, y de las coplas novenas “De merced tan extremada”, ambas del primer libro.¹³ El proyectado homenaje a Lope de Vega se redujo a la inclusión, en el núm. 10 de la revista, de la *Canción a la muerte de Carlos Félix*, de las *Rimas sacras* (1614), poema importante que Altolaguirre, por razones personales, hubo de preferir a cualquier fragmento de la *Dragontea* o de la *Corona trágica*, obras vinculadas con Inglaterra, pero de resonancia acaso menos grata.

¹³ Altolaguirre dice que las versiones de Sidney fueron publicadas en 1590. Eugenia Fosalba las localiza en el “apéndice *Certain Sonnets (never before printed)*” añadido a *The Countesse of Pembrokes Arcadia...* London, Imprinted for William Ponsonbie, 1598” (*La “Diana” en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Barcelona: Universitat Autònoma, 1994, p. 280).

Por supuesto, en la España anterior a la guerra civil la actividad filológica era muy notable. Baste recordar que el Centro de Estudios Históricos, dirigido por Menéndez Pidal, estaba llevando a cabo investigaciones y ediciones del máximo nivel en torno a la *Revista de Filología Española* y sus anejos. Por su parte, la revista *Cruz y Raya*, dirigida por Bergamín, en los tres años de su corta vida (1933-1936) quiso dar una nota más tradicional que la *Revista de Occidente*, publicando extractos y estudios de autores antiguos y modernos, entre los que se cuentan varios poetas clásicos: la lírica de Gil Vicente, al cuidado de Dámaso Alonso (núm. 10, enero de 1934), Gregorio Silvestre, seleccionado por Rodríguez Moñino (núm. 26, mayo de 1935), Medrano, Arguijo y Rioja, a cargo de Luis Cernuda (núm. 36, marzo de 1936), Villamediana y Quedo, antologizados por Neruda (núms. 28, julio, y 33, diciembre de 1935), una selección anónima de poesía de Lope de Vega (núms. 23-24, febrero-marzo de 1935), y la epístola de Aldana a Arias Montano en edición de José María de Cossío (núm. 13, abril de 1934), quien también publicó una antología titulada “Imperio y milicia” (núm. 22, enero de 1935), junto con un estudio de los sonetos amorosos de Camoens (núm. 19, octubre de 1934), un “Anecdotario incompleto de don Luis de Góngora” (núm. 5, agosto de 1933), y otros trabajos sobre Calderón, Gracián y la *Fábula de Genil*, de Espinosa (núm. 33, diciembre de 1935), no incluida en su selección de este poeta (“Pedro de Jesús”, núm. 7, octubre de 1933). Fuese eco de esta tendencia, iniciativa de Cossío (estudioso del tema en la poesía áurea), o fusión con los proyectos de Altolaguirre, la editorial Cruz y Raya, en 1935, decidió publicar fábulas mitológicas de poetas clásicos, de las que se anunciaron estas:

1. Cristóbal de Castillejo, *Fábula de Polifemo*
2. Gregorio Silvestre, *Fábula de Narciso*
3. Gaspar de Aguilar, *Fábula de Endimión y la Luna*
4. Luis Barahona de Soto, *Fábula de Vertumno y Pomona*
5. Pedro Espinosa, *Fábula de Genil*
6. Lope de Vega, *La rosa blanca*

7. Baltasar Elisio de Medinilla, *Fábula de la rosa*
8. Tirso de Molina, *Fábula de Píramo y Tisbe*
9. Jerónimo de Porras, *Fábula de Céfalos y Procris*
10. Juan de Jáuregui, *Fábula de Orfeo*
11. Gabriel Bocángel, *Fábula de Hero y Leandro*
12. Fray Plácido de Aguilar, *Fábula de Pan y Siringa*
13. Pedro Soto de Rojas, *Fábula de Adonis*
14. Antonio Mira de Amescua, *Fábula de Acteón*

Una de ellas, *La Rosa Blanca*, de Lope de Vega, núm. 6 y epónima de la colección, quedó inédita.¹⁴ La núm. 11, de Bocángel, debió de estar próxima a salir, porque Altolaguirre le reclama el prólogo a Gerardo Diego en la carta 327, de 23 de marzo de 1936. Las tres que vieron la luz las estampó Altolaguirre en sus talleres de Viriato, 73, o Zurbano, 87. La edición, impresa a dos y tres tintas en cuerpo de letra grande, constaba de 500 ejemplares numerados en papel de hilo y con cubierta de cartulina. Curiosamente, el núm. 1, la *Fábula de Polifemo*, de Cristóbal de Castillejo, aunque lleva la fecha 1935 en la portada, hubo de ser el último, pues según el colofón se imprimió el 15 de febrero de 1936. Cuidó la edición José F. Montesinos, quien en su breve prefacio (pp. 7-8) dice seguir el texto de la Biblioteca de Rivadeneyra.¹⁵ El núm. 3, la *Fábula de Endimión y la Luna*, de Gaspar de Aguilar, fue la primera en imprimirse, el 18 de octubre de 1935; prologada por José María de Cossío, reproduce el texto, falto de un verso, copiado en el *Ensayo* de

¹⁴ Se trata de un poema mitológico de 109 octavas dedicado a doña María de Guzmán, hija del conde de Olivares, e impreso en *La Circe* (Madrid: Alonso Martín, 1624), ff. 90-108. De este libro se hizo edición facsímil precisamente en 1935, al conmemorarse el tricentenario de la muerte de Lope de Vega.

¹⁵ Acaso preferible al publicado por J. Domínguez Bordona en las *Obras de Castillejo*, II (Madrid: La Lectura, 1927), pp. 102-117, aunque un cotejo con él hubiera evitado un par de erratas. Solo hemos visto una imputable al impresor en p. 26. El poema de Castillejo, en octosílabos de pie quebrado, no es exactamente una fábula, sino que, como indica su título, *Canto de Polifemo traducido de Ovidio*, solo vierte y amplifica el canto del cíclope a Galatea.

Gallardo (I, cols. 41-48).¹⁶ El núm. 5, la *Fábula de Genil*, de Pedro Espinosa, se imprimió unos días después, el 29 de octubre, y la edición estuvo a cargo del mismo erudito, que, sin aclararlo, transcribe el texto de las *Flores de poetas ilustres* del mismo Espinosa.¹⁷ Desde el punto de vista filológico esta fábula es, por tanto, la más segura de las tres impresas. La “Noticia” de Cossío (pp. 7-8) extracta su artículo de Cruz y Raya, recogido luego en sus *Notas y estudios de crítica literaria. Siglo XVII*.¹⁸

Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre es el título de un pequeño volumen de 59 pp. y 13 × 9 cms. terminado de imprimir por Altolaguirre el 23 de agosto de 1939 en La Habana (La Verónica, colección “el ciervo herido”, así, con minúscula). Como los dedicados a Garcilaso, Espronceda y García Lorca, lleva una pequeña nota lírica del editor, especialmente devoto de Manrique.¹⁹ El texto es un tanto ecléctico, pues adopta el orden de estrofas de los mss. que Foulché-Delbosc (1912) designa A y D, con variantes de B y C; no coincide por tanto con el publicado en Clásicos Castellanos (núm. 94, Madrid, 1929) por A. Cortina, que sigue el del Cancionero de Llavía, ni con el inserto por Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas líricos*, sino que procederá de cualquier recopilación de poesía medieval que no hemos identificado.

¹⁶ Francisco de A. Carreres de Calatayud, en su edición del ms. de la condesa de Cocentaina, ha comparado esta versión con la publicada en el *Ensayo* de Gallardo, cuyas variantes registra (Gaspar Aguilar, *Rimas humanas y divinas*, Valencia, 1951, pp. 52-62 y 108-134).

¹⁷ Valladolid: Luis Sánchez, 1605, ff. 107v-112v.

¹⁸ Madrid: Espasa-Calpe, 1939, pp. 11-33. Del prefacio de Cossío cabe destacar estas líneas: “La invención de un mito para narrar poéticamente el origen de un río no era absoluta novedad en nuestra poesía... Acaso la de Mondego, contada por Sá de Miranda, sea el ejemplo más próximo en la intención, aunque harto distante en el resultado y en el tiempo” (p. 7). La *Fábula* fue reimpresa por José Esteban en Madrid, 1983.

¹⁹ Todas, menos la referida a Garcilaso, las reproduce J. Valender en las *Obras completas* de Altolaguirre, I (Madrid: Istmo, 1986), pp. 408-409. Cf. también el ensayo titulado “Homenaje a Jorge Manrique” (1947), donde el comentario a las coplas enlaza con su propia elegía y la de Moreno Villa en memoria de García Lorca (*ibid.*, pp. 312-322).

El único percance tipográfico sucede en la copla 34, donde se ha invertido el orden de los versos 4 y 5.²⁰

En la misma colección y el mismo año (30 de agosto) salió un tomito, también de 59 pp., con *Églogas de Garcilaso de la Vega* [1 y 3], precedidas de esta nota:

La vida para Garcilaso no es un río que va a dar en la mar sino una empinada senda en cuyos bordes continuamente encuentra *ejemplos tristes de los que han caído*. Y su destino no es el agua sino la noche. Yo le veo remontar las oscuras regiones del olvido, selva sin horizonte, falto *de la esperanza con que andar solía*...

El contenido es lo mejor de Garcilaso, poeta que Altolaguirre conocía bien, y el texto se ajusta al establecido por Tomás Navarro Tomás en su edición de *La Lectura*.²¹

El 15 de octubre de 1941, en La Habana, también en ediciones La Verónica, pero fuera de colección, se terminó de imprimir el volumen *Poesía popular española*, I. *Los primitivos desde Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, hasta Gil Vicente*, en selección de Bernardo Clariana y Manuel Altolaguirre.²² Se trata de un libro de 20 × 13.5 cms., y 55 pp., cuyo título responde a un ambicioso proyecto, ya que sus autores, según explican en el prólogo, habían pensado editar cuatro tomos, de los que los nonnatos irían “desde Baltasar del Alcázar hasta Quevedo, desde Moratín a Zorrilla, desde Juan Ramón a García Lorca, brotando de la oculta corriente que a través de la historia nos mantiene”. Es obvio que el concepto de popular no parece tomado en sentido propio, genético, en oposición a

²⁰ Acaso por culpa de la ç de distinto cuerpo que Altolaguirre hubo de sustituir en *esfuerzo* (v. 5), para ser fiel al grafema del original.

²¹ Madrid, 1911 (Clásicos Castellanos, núm. 3).

²² Del valenciano Bernardo Clariana (1912-1962), poeta y latinista, se ha ocupado también James Valender: “Bernardo Clariana y su *Ardiente desnacer*”, *Exils et migrations ibériques*, núm. 6 (1999), pp. 147-159, y “Poesía y desolación: cinco poemas de Bernardo Clariana”, *Exils et migrations ibériques*, núm. 8 (2000), pp. 193-205.

culto, sino más bien en sentido lato, casi equivalente a poesía famosa, con o sin remotas raíces en lo popular. Los textos recogidos en este volumen son: las coplas 1606-1617 del *Libro de Buen Amor*, que tratan “De las propiedades que las dueñas chicas han”, en versión de. ms. S, reproducido por Jean Ducamin (1901) y seguido por Alfonso Reyes (Madrid: Calleja, 1926), con alguna que otra modernización didáctica a cargo de los editores; sigue uno de los varios elogios a Sevilla hechos por Alfonso Álvarez de Villasandino (“Linda sin comparación”), el célebre cosante del Almirante don Diego Hurtado de Mendoza mencionado *supra* (“Aquel árbol que mueve la hoja”, versión amañada con algún *que* completivo inexistente en el original), una serranilla de su hijo, el marqués de Santillana (“Moza tan hermosa”), y, tras una sección dedicada a poemas anónimos, un villancico de Juan del Encina (“Repastemos el ganado”, del final de la égloga VII), falto de tres estrofas. Huelga decir que ninguna de las composiciones anónimas tiene cabida en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk, lo que es mala señal.²³ Sí, en cambio, las tres canciones transmitidas por Gil Vicente (pp. 51-53), y que ya estaban en *La verdadera poesía castellana*, de Cejador.²⁴ Los editores no parecen conocer las *Poesías castellanas* de Gil Vicente reimpresas por Dámaso Alonso en México (1940), según se ve en “Del rosál vengo, mi madre”, que invierte el orden de las dos primeras estrofas (p. 52), como hace también la antología de

²³ México: UNAM-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003; 2 vols. con 2204 pp. Más prudente hubiera sido denominar a estos poemas, como hacen Dámaso Alonso y José M^a Alín, lírica de tipo tradicional, aunque tampoco todos caben bajo el concepto.

²⁴ “Muy graciosa es la doncella”, vol. VII (1930), núm. 2843; “Del rosál vengo, mi madre”, vol. VI (1930), núm. 2467; “Vanse mis amores, madre”, vol. IX (1930), núm. 3324. Cf. asimismo, del propio Altolaguirre, “En el campo de la poesía primitiva española” (1942), *Obras completas*, I, ed. cit., pp. 270-275. Este ensayo y el titulado “En el campo de la poesía clásica española” (1943, *ibid.*, pp. 275-280), según James Valender, son retazos de un curso sobre lírica castellana impartido por Altolaguirre en la Universidad de La Habana. En uno y otro cita y comenta varios de los poemas que figuran en los libros publicados por él en esos años.

Aubrey G. Bell.²⁵ Resulta chocante asimismo que solo los textos anónimos dependan de la *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional* de Dámaso Alonso:²⁶ diez poemas en total, uno de ellos falto de dos versos.²⁷ Romances solo editan el del conde Arnaldos y el del Prisionero, este con dos versos anómalos. Todos los poemas, excepto el de Juan del Encina, se encuentran en la antología de Alonso, mucho más voluminosa (en ella se publican 143 cantares y romances anónimos), aunque, como se ha dicho, en versiones diferentes. En resumen, el libro de Clariana y Altolaguirre nació lastrado por una concepción errónea, y su escaso contenido no hace más que confirmarlo.

En 1942 y aún en La Habana, Altolaguirre hizo un intento de revivir sus “Ediciones 1.616. English and Spanish Poetry” bajo el sello de La Verónica. Al parecer, solo llegó a publicar *Life is a Dream, by Calderón de la Barca. A Play in Three Acts. Translated by William F. Stirling*, libro de 259 pp. de 18 × 13 cms. A pesar de la portada, ofrece enfrentado un texto bilingüe, con breve prólogo del editor, que no puede menos de aludir a los tristes momentos por que atraviesa el mundo.²⁸ El texto castellano es el canónico de una comedia editada infinidad de veces, con algún descuido que otro: por ejemplo, en un parlamento de Segismundo (I, esc. 2ª), falta un verso cuya versión inglesa sí figura, lo cual denota un fallo no del original, sino del tipógrafo.

De las revistas que Altolaguirre editó tras la guerra civil, una de ellas, *La Verónica que aparece los lunes*, impresa en La Habana entre octubre y noviembre de 1942, vuelve tímidamente a los clásicos insertando un emblema de Saavedra Fajardo en el núm. 4, y un párrafo del mismo autor sobre las guerras en el núm. 5. El núm. 6, último de la serie, celebra el centenario de san Juan de la Cruz, de quien se incluyen fragmen-

²⁵ Gil Vicente, *Lyrics* (Oxford: Basil Blackwell, 1921), p. 48.

²⁶ Madrid: Signo, 1935.

²⁷ Se trata del poemilla “Yo me iba, mi madre, / a Villa Reale”, cuyo contenido narrativo lo excluye del *Corpus* de M. Frenk. Fue reconstruido por Menéndez Pidal en 1905 (*La serranilla de la Zarzuela*).

²⁸ Texto en *Obras completas*, ed. cit., I, pp. 418-419.

tos en prosa y verso en medio de ensayos y poemas dedicados al santo, con ilustraciones de cuadros del Greco.²⁹ Al año siguiente, en las ediciones La Verónica de México inició Altolaguirre una colección de vida efímera titulada “Aires de mi España”, continuación de “el ciervo herido”. Según Rafael Heliodoro Valle, iba a constar de veinte volúmenes, con obras de Berceo, Juan Ruiz, Jorge Manrique, Romancero anónimo, Gil Vicente, santa Teresa, fray Luis de León y Cervantes, además de los cuatro que llegaron a aparecer en 1943: Poesía de san Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega y Quevedo, siempre en selección de Manuel Altolaguirre.³⁰ Como no van numerados, y su único colofón se limita a indicar “Tip. Morales”, no sabemos en qué orden fueron impresos. Son libritos de 12.5 × 8.5 cms., cubierta a dos tintas, forrada con una camisa de papel cebolla, y entre 120 y 125 páginas. Nota peculiar de estos pequeños volúmenes es que tras la portada llevan una página con la “Dedicatoria de esta edición” por M. A. El de san Juan, dedicado “al poeta Juan M. Ruiz Esparza”, reproduce los 22 poemas del carmelita, hasta la p. 74; el resto son “Dichos de luz y amor”, “Comentarios” a algunos versos del *Cántico Espiritual*, y cuatro cartas. Para el *Cántico* Altolaguirre no hace uso del texto impreso en *Poesía*, I (1930), sino que publica una versión híbrida, con el orden de CA, y la estrofa 11 añadida por CB. No hemos podido averiguar qué edición sigue: no es la de Pedro Salinas (Madrid, 1936) ni tampoco la de Gallegos Rocafull (México, 1942), que solo publican la versión de CB, ni ninguna de las canónicas, que mantienen separadas ambas redacciones del *Cántico*. No obstante, en otros poemas, las lecturas y los errores coinciden con la ed. de Salinas; no la selección de páginas en prosa. Un par de detalles singularizan esta edición: el más sorprendente es encontrar, antes de los poemas y como sirviéndoles de pórtico (p. 9), una página donde san Juan de la Cruz habla de la “librea” que lleva el alma cuando sale “disfrazada con aquel dis-

²⁹ James Valender ha reproducido en facsímil las revistas *Atentamente*, *La Verónica* y *Antología de España en el Recuerdo*, con excelente estudio preliminar: *El impresor en el exilio. Tres revistas de Manuel Altolaguirre*, Madrid: Residencia de Estudiantes, 2003.

³⁰ Rafael Heliodoro Valle, “Libros y editores”, *Excelsior* (México D. F.), 16-VII-43.

fraz que más al vivo represente las aficiones de su espíritu”, y que son blanco, verde y colorado. Esto hizo a Altolaguirre titularla “Los colores de México”, en emocionado, aunque anacrónico, homenaje al país que acogió a tantos refugiados.³¹ El segundo es el leve despiste de titular “Cántico espiritual” (p. 11) al poema *Noche oscura*, que los mss. titulan *Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección*, etc., no porque deje de ser un cántico espiritual, sino por la confusión que origina con el así denominado por antonomasia.

Poesía de Góngora, dedicado a Enrique González Martínez, era una empresa fácil. No solo la obra del cordobés es de amplitud más manejable y de calidad más sostenida que la de Lope y Quevedo, sino que contaba con una edición reciente que Altolaguirre siguió sin lugar a dudas y de forma acrítica: la de Juan e Isabel Millé y Giménez impresa en Madrid por Manuel Aguilar (1932). La selección se abre con doce sonetos, cuyos epígrafes se rescatan de las notas de Millé. Siguen once romances, en orden cronológico inverso, comenzando con el de Angélica y Medoro. Luego tres letrillas, una sacra y dos satíricas. Se incluye completo el *Polifemo*, dividido en dedicatoria y dos partes, algo ajeno a la tradición textual del poema: la segunda comienza en la estrofa 43. Por último están la dedicatoria de las *Soledades*, el canto del peregrino al albergue, y el epitalamio amebeo de la primera *Soledad*. Todo ello con un texto tolerablemente fiel en el que sobrenadan algunas erratas o faltas ortográficas.

El volumen titulado *Poesía* de Lope de Vega, de la misma fecha y colección, y dedicado “al poeta dramático Miguel N. Lira”, contiene una selección de cuarenta y siete poemas de extensión muy diversa, todos completos excepto dos, clasificados en alternancia de métrica castellana e italiana en letrillas, canciones, romances y sonetos, y precedidos del soneto de Cervantes impreso al frente de la *Tercera parte de las*

³¹ Como de costumbre, Altolaguirre se abstiene de indicar la procedencia de su texto, que da ligeramente modernizado. Está en los comentarios a la *Noche oscura del alma* (*noche pasiva*), cap. 21, párrafo 3.

Rimas de Lope.³² Casi todos figuran en las *Poesías líricas* de Lope de Vega publicadas por José F. Montesinos en los dos tomos de *La Lectura*,³³ pero hay siete que no, aparte el de Cervantes, lo cual parece indicar cierto trabajo adicional del colector, difícil de rastrear, dado que en 1935 se celebró el tricentenario de la muerte de Lope con multitud de ediciones. Una de ellas contiene solo poesías “buscadas por las comedias y autos” (p. 7).³⁴ Otras se limitan a textos religiosos (como “Hola que me lleva la ola”, p. 28, de *El viaje del alma*), y una célebre, impresa con lujo de colores e ilustraciones, a los puestos en música: *Treinta canciones de Lope de Vega*,³⁵ que contiene el “Canto del caballero” (p. 62, de *El caballero de Olmedo*, III), también seleccionado por Altolaguirre (p. 23). Los sonetos “Daba sustento a un pajarillo un día” y “Herida vais de serafín, Teresa”, ausentes de la antología de Montesinos, se encuentran en las *Obras sueltas*, de Sancha. Algunas rarezas presenta la edición de Altolaguirre, que no facilitan las cosas al curioso lector: la letrilla “Pues andáis en las palmas” (p. 32) es la desfecha del romance “La niña a quien dijo el ángel”, de *Pastores de Belén* (1612), libro III (Montesinos, II, p. 175). El poema “Hoy que a estos montes y a la muerte llego”, aquí titulado

³² Se encuentra al final de *La hermosura de Angélica, con otras diversas Rimas*, antes de *La Dragonteia* (Madrid: Pedro Madrigal, 1602, f. 348v). Cf. Cervantes, *Comedias y Entremeses*, VI. *Poesías sueltas*, ed. de R. Schevill y A. Bonilla (Madrid: Gráficas Reunidas, 1922), p. 79.

³³ Madrid, 1925 y 1926 (Clásicos Castellanos, núms. 68 y 75).

³⁴ Lope de Vega, *Las cien mejores poesías*, selección y prólogo de Manuel Hidalgo, Madrid: S. Quemades, 1935. De aquí podría haber tomado Altolaguirre las canciones “Ay fortuna” (p. 27), de *El villano en su rincón*, III, y “Piraguamonte, piragua” (p. 24), de *El Arauco domado*, III. “Deja las avellanicas, moro” (p. 29), de *El villano en su rincón*, III, estará en alguna obra similar, por ejemplo en *La verdadera poesía castellana* de Cejador (vol. VI, Madrid, 1930, núm. 2448), que recoge casi todos estos cantares: “Hola que me lleva la ola” (vol. III, Madrid 1922, núm. 1759), “Que de noche lo mataron” (*ibid.*, núm. 1938), “Ay fortuna” (vol. IV, Madrid, 1923, núm. 2289).

³⁵ Madrid: Residencia de Estudiantes, 1935. J. Valender ha exhumado fragmentos de una conferencia de Altolaguirre sobre “La poesía en el teatro español”, fechada en enero de 1945, donde cita varios cantarcillos procedentes de comedias de Lope (*Obras completas*, ed. cit., I, pp. 333-339).

“A Lucinda”, sin más (p. 65), es en realidad la epístola “Serrana hermosa, que de nieve helada”, inserta en el libro tercero de *El peregrino en su patria* (1604), pero privada de sus cuatro tercetos iniciales (Montesinos, II, p. 150). Y el poema “En una playa amena” (p. 108), que procedente del primer libro de *La Arcadia* (1599) figura también en la antología de Montesinos (II, p. 101), Altolaguirre lo presenta como “liras del anterior romance”, es decir, “De pechos sobre una torre” (p. 106), cuando en realidad este alude a Lisboa y la canción, posterior en opinión de Montesinos (quien los relaciona en el prólogo al segundo volumen, p. 21), alude a Valencia. Aunque ambos poemas deriven del mismo hecho (el embarque de Lope, recién casado con Isabel de Urbina, en la Armada Invincible surta en Lisboa por mayo de 1588), no conocemos edición antigua donde se hayan publicado juntos. Aclarado esto, hay que decir que el tomito de Altolaguirre, que recoge ocho de los trece sonetos publicados en *Poesía* (1930), da una idea bastante cabal de la lírica de Lope, aunque, como siempre, sin el menor aporte de fechas o procedencias, lo cual, en una obra tan frecuentemente autobiográfica, es notoria desventaja.

Quevedo es el poeta peor parado de esta colección. Su volumen, dedicado a Pablo Neruda, comienza con catorce sonetos, morales y amorosos, bien conocidos. Siguen unas redondillas y romances bastante flojos, entre los que destacan únicamente “Son las torres de Joray” (p. 47) y “Antiyer se dieron vaya” (p. 52), este ya con un número excesivo de erratas y falta de los dos versos finales. Vienen luego varias letrillas, y a continuación canciones, idilios y octavas, de lo más verboso de su autor. En una canción (“En estos versos de mi amor dictados”, Blecua 392) ocurre el desastre, pues, sin solución de continuidad, en la p. 90, se le agregan dos sonetos (Blecua 376 y 377), como si todo ello fuese el mismo poema. El libro remata con la “Epístola satírica y censoria al Conde Duque de Olivares”, excelente poema de contenido retrógrado a más no poder. Uno se pregunta si Altolaguirre tuvo realmente algo que ver en la confección de esta antología, que, además de descuidada y poco representativa, incluye cuatro poemas de autoría dudosa (pp. 37, 44, 89 y 92). La edición que parecería más razonable como punto de partida hubiera

sido la de Astrana Marín, publicada en 1932; pero la presencia de estos poemas, rechazados por Astrana, demuestra que el colector se sirvió de las *Poesías* de Quevedo reunidas por Florencio Janer en la Biblioteca de Autores Españoles, vol. 69 (1877).

1945 es año de gran actividad por parte de la editorial Isla que regentaba Altolaguirre en México. Dos colecciones albergan ocho ediciones de clásicos en volúmenes de pequeño formato (11 × 7.5 cms.) encuadernados en cartulina cubierta de papel rojo, verde o azul. “El siglo de oro” atiende al teatro áureo: el dedicado a los *Entremeses* de Cervantes (139 pp.), terminado de estampar el 16 de enero en “la séptima imprenta de Manuel Altolaguirre”, como precisa el colofón de cada volumen, es el primero de la serie. La extraña selección contiene dos muy conocidos, *El retablo de las maravillas*³⁶ y *El viejo celoso*, otro que no lo es tanto, *La cueva de Salamanca*, y uno más que ni siquiera consta que sea de Cervantes: *Los habladores*, pero que aquí se le adjudica sin sombra de duda. El texto de los tres entremeses genuinos es el establecido desde la primera edición, con ligeras variantes de puntuación respecto a la de E. Cotarelo.³⁷ En cambio, el de *Los habladores*, incluido también en la colección de Cotarelo y reimpresso por Dámaso Alonso,³⁸ no sabemos de dónde procede, ya que su texto está variado y modernizado, con expresiones impropias de la lengua en 1617, fecha en que se editó por primera vez.³⁹

³⁶ De este entremés cervantino hizo Altolaguirre un guión cinematográfico que puede verse en sus *Obras completas*, ed. cit., II, pp. 427-440.

³⁷ *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. 17 (Madrid: Bailly-Baillière, 1911), pp. 1-46. Hay reimpresión facsímil, con buenos índices a cargo de José Luis Suárez y Abraham Madroñal (Granada: Universidad, 2000).

³⁸ *El hospital de los podridos y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*, ed. de Dámaso Alonso, Madrid: Signo, 1936.

³⁹ No hemos averiguado cuándo comenzó el proceso de injerir en el texto, como si fuese *res nullius*, las ocurrencias de los sucesivos editores; sí que ya estaba iniciado en la ed. de *Teatro completo* de Cervantes publicado en la Biblioteca Clásica (Madrid: Hernando, 1897), vol. III, pp. 213-224, aunque las alteraciones no siempre coinciden con las de la ed. de Altolaguirre.

El cerco de Numancia, también de Cervantes (140 pp.), se terminó de imprimir el 27 de enero. *La Numancia* es obra por la que Altolaguirre siempre mostró simpatía, quizá por haberla visto representar durante la guerra civil en el teatro de la Zarzuela, “a poca distancia de las trincheras enemigas”, según dice Rafael Alberti en el prólogo a su adaptación.⁴⁰ Como es sabido, la tragedia se ha transmitido en solo dos manuscritos, el mejor de los cuales, que perteneció a Sancho Rayón, se conserva en la Hispanic Society de Nueva York y sirvió de base en las ediciones corrientes a partir de la de Sancha (1784). Altolaguirre parte del incluido en el tomo de *Comedias: El trato de Argel. El cerco de Numancia*, de la Colección Universal, que reproduce el texto de la Biblioteca Nacional (ms. 15 000) modernizado, con ayuda de la ed. Schevill y Bonilla.⁴¹

Don Gil de las calzas verdes (235 pp.), de Tirso de Molina, fue el siguiente volumen, a juzgar por el colofón (19 de febrero). La enrevesada comedia del mercedario no figura en la edición de Cotarelo, así que Altolaguirre utilizó el texto publicado por Juan Eugenio Hartzenbusch en la Biblioteca de Autores Españoles, con algún retoque en las didascalías.⁴²

Tras esta obra vino *La vida es sueño*, de Calderón (204 pp.), terminada de imprimir el 26 de febrero. La división en escenas y las acotacio-

⁴⁰ *Numancia. Tragedia en tres jornadas*. Adaptación y versión actualizada de Rafael Alberti (Madrid: Signo, 1937, 111 pp.). Alberti, que, después de reducir a tres las cuatro jornadas del original, añade una escena al principio y un diálogo al fin, se despacha a gusto al enjuiciar la obra de Cervantes: “*Numancia* es monótona en su realización técnica. Sus columnas de octavas reales son, a veces, interminables, torpes en muchos versos, feos de forma y expresión... Donde se dice *romanos* escribo, con frecuencia, *italianos*” (pp. 8-9). Según James Valender, Altolaguirre utilizó alguna escena de *La Numancia* en su drama perdido *El triunfo de las Germanías*, escrito en colaboración con Bergamín y estrenado en Valencia en 1937 (Altolaguirre, *Obras completas*, ed. cit., II, pp. 166-172).

⁴¹ Madrid: Espasa-Calpe, 1922 (col. Universal, núms. 644-646), pp. 137-251. Los textos de ambas versiones pueden verse en la edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Madrid: Alianza, 1996).

⁴² Vol. 5 (Madrid, 1848), pp. 402-422.

nes indican que se ha seguido el texto de las *Comedias* cuidado también por Hartzenbusch en la Biblioteca de Autores Españoles.⁴³

La comedia *El tejedor de Segovia*, de Juan Ruiz de Alarcón (216 pp.), impresa el 12 de abril, lleva un epílogo donde Altolaguirre desvela la procedencia de su texto,⁴⁴ así como las razones de su elección: el tipo del bandolero, o incluso de guerrillero, que representa el protagonista no vuelve al teatro con igual esplendor hasta *Los bandidos* de Schiller.

La edición de *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega (173 pp.) carece de colofón, por lo que no podemos precisar qué lugar ocupa en la secuencia. El texto, impreso en la *Dozena parte de las comedias de Lope de Vega* (Madrid: viuda de Alonso Martín, 1619), fue revisado y publicado por Américo Castro,⁴⁵ quien comenta como hecho curioso que las representaciones de *Fuente Ovejuna*, traducida al ruso, “provocaron frenético entusiasmo entre las masas oprimidas por el zarismo” (p. 6). Probablemente es esto lo que animó a Antonio Olivares a reproducir, sin confesarlo, la edición de don Américo en plena guerra civil, pasando sus notas a un glosario final.⁴⁶ Pero la edición mexicana no deriva de la de Olivares, sino que sigue tan de cerca la de Castro, que conserva los mismos términos añadidos en paréntesis cuadrados. Sin embargo, al suprimir

⁴³ Vol. 7 (Madrid, 1848), pp. 1-19.

⁴⁴ Epílogo recogido en las *Obras completas*, I, ed. cit., pp. 434-435. Sigue las *Comedias* de Ruiz de Alarcón, ed. de Hartzenbusch (Biblioteca de Autores Españoles, núm. 20, Madrid, 1852, pp. 395-414), y es, al parecer, la única edición exenta de la comedia hecha hasta entonces.

⁴⁵ Colección Universal, núms. 5-6, Madrid: Espasa-Calpe, 1919 (reimpresa en 1935 y 1940). Don Américo se duele de no haber podido consultar el manuscrito de lord Ilchester, que hoy sabemos no es autógrafo (cf. Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, *El caballero de Olmedo*, ed. de Maria Grazia Profeti, Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, p. 50), y añade: “Como las ediciones llamadas monumentales están hechas, en realidad, con una gran negligencia, no hemos podido limitarnos, en este caso, a reproducir, sin más, una edición anterior” (p. 7). Estas palabras, que apuntan a Hartzenbusch, Menéndez Pelayo y Emilio Cotarelo, deberían haber servido de saludable advertencia para editores como Altolaguirre y otros que vinieron después.

⁴⁶ Madrid: Signo, 1937; 165 pp. En la misma colección se publicó *Los bandidos* de Schiller, obra a la que alude Altolaguirre en su epílogo a *El tejedor de Segovia*.

las notas, Altolaguirre se olvidó de hacer lo mismo con las llamadas del texto, que quedó así sembrado de números esporádicos que no remiten a ningún sitio.

La otra colección de Isla, “Los Clásicos”, llegó a publicar dos volúmenes terminados de imprimir el mismo día: el 18 de agosto. El primero es las *Poesías* de Garcilaso (234 pp.). El otro, *La perfecta casada*, de fray Luis de León (267 pp.). Las *Poesías* de Garcilaso, contrariamente a lo esperable, no siguen la edición de T. Navarro Tomás como hacían las *Églogas*, sino el texto de Herrera reproducido en la *Poesía* de Garcilaso de la Colección Universal.⁴⁷ El texto, bastante fiel al modelo, adopta el orden canónico: églogas, elegías, epístola, canciones, 38 sonetos y 8 canciones breves, es decir, en metro castellano.

La perfecta casada de fray Luis de León (267 pp.) es una obra de prosa tan tersa como de contenido inactual, ya cuando fue editada por Altolaguirre, lo que no deja de suscitar preguntas respecto a la oportunidad de su publicación. El libro, habitualmente distribuido en Introducción y 20 capítulos, tiene aquí 21, por seguir, una vez más, la edición de Mayans reproducida en la Biblioteca de Autores Españoles, que a su vez se basa en la quinta, algo ampliada y retocada por el agustino en 1587.⁴⁸

Ya hemos mencionado la revista *Antología de España en el Recuerdo* (*Verso, prosa, grabados*), de la que Altolaguirre editó dos números en México, sin fecha (1946, según James Valender). El primero incluye un fragmento de fray Luis de Granada sobre la envidia, una letrilla de Torres Naharro (aclarando que pertenece al prólogo de la *Soldadesca*),⁴⁹ y unos

⁴⁷ Núms. 83-84 (Madrid: Espasa-Calpe, 1929).

⁴⁸ Vol. 37 (Madrid, 1855), pp. 211-246. Como se recordará, fray Luis cita uno de los Proverbios atribuidos a Salomón al frente de cada capítulo, que consiste en su glosa. Pero como el primero lo cita también en la introducción, la ed. Mayans considera que el texto que le sigue es ya su glosa, y pone el epígrafe de Capítulo I a algo que no es más que el final del prefacio. De ahí la discrepancia en el número de capítulos de las distintas ediciones.

⁴⁹ Altolaguirre dice también que la comedia fue “representada en Roma ante la corte del Papa León X”, quizá porque Menéndez Pelayo, de quien parece copiar el fragmento (modernizando el “yo recuerdo” en “yo despierto”), afirma que “tales bufo-

versos del Arcipreste de Hita tomados del episodio de doña Endrina.⁵⁰ En la última página, y antes de unos fragmentos de Ganivet, aparecen dos octavas de Cervantes, extrañamente escindidas en grupos de cuatro versos y sin indicar procedencia, que es el pasaje de *La Numancia*, I, escena 2ª (vv. 369-384), en que la propia España lamenta las discordias entre sus hijos. Aquí Altolaguirre, a diferencia de su edición del año anterior, sigue la versión del ms. Sancho Rayón publicada por Sancha. El segundo número de la revista se abre con el soneto “A un ciprés junto a un almendro” de Pedro de Quirós († 1667): “Árbol funesto a cuya pira debe”. No se encuentra en la selección de Quirós incluida en la Biblioteca de Autores Españoles, vol. 32, ni la versión coincide con la publicada por Menéndez Pelayo en las *Poesías divinas y humanas* de Quirós (Sevilla, 1887), p. 13, pero sí con la que el mismo don Marcelino transcribe en el prólogo de esa edición, p. xxx, reproducida en sus *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, vol. II (Madrid, 1941), p. 215. Luego vienen unos tercetos de la *Epístola moral a Fabio*, todavía considerada de “anónimo sevillano”, y un fragmento de la *Electra* de Sófocles en versión de Fernán Pérez de Oliva (*La vengança de Agamenón*), reimpressa por William C. Atkinson en la *Revue Hispanique*, LXIX (1927), pp. 583-623, y antes, en facsímil de la ed. de Burgos, 1528, por Adolfo Bonilla y San Martín, en su libro *Obras dramáticas del siglo XVI*.⁵¹ Las infidelidades, aquí de mucho bulto, deben achacarse a algún intermediario que desconocemos.

* * *

nadas... a nadie hacían arrugar el ceño en la corte de León X” (*Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, vol. II, Madrid, 1941, pp. 336-337). Joseph E. Gillet, que denomina el Introito y Argumento “the most biting, bold, and contemptuous of all the prologues...”, no se atreve a precisar tanto: “It was no doubt performed in the palace of some prince of the Church, probably after a dinner” (*Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*. Vol. IV, *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, ed. de O. H. Green, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1961, p. 503).

⁵⁰ Coplas 807-811 según la ed. de *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, ed. de Florencio Janer, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 57 (Madrid, 1864), p. 251b.

⁵¹ Madrid: Imprenta Clásica, 1914, sin numeración de páginas.

Hacer balance de la actividad de Altolaguirre como editor de clásicos españoles requiere tener en cuenta sus difíciles circunstancias. No solo careció de una formación filológica sólida, sino que, según ha mostrado James Valender, fue hombre laborioso pero poco organizado, ansioso de ayudar a los demás, pero agobiado por la falta de tiempo y dinero, y últimamente por angustias vitales nada compatibles con el trabajo intelectual. Cuando Altolaguirre se limitó a imprimir textos preparados por especialistas para otras editoriales, como Cruz y Raya, su labor pudo estar a la altura deseable. Esperar que sus propias ediciones fuesen simplemente correctas sería pedir que se reuniese en una misma persona el investigador, el lector de buen criterio, el cajista y el impresor, con el sosiego necesario para realizar bien cada tarea. Por si todo ello fuese poco, Altolaguirre anduvo con su imprentilla a cuestas por varios países antes y después de la guerra, editando libros y revistas a veces inverosímiles y de venta dificultosa. Si sorprende no encontrar entre sus clásicos un romancero viejo, el *Don Duados* de Gil Vicente, el *Diálogo de la lengua* de Valdés, el *Lazarillo*, el *Abencerraje*, el *Viaje de Turquía*, las *Novelas ejemplares* de Cervantes, el *Buscón* de Quevedo, una obra cualquiera de Gracián o de sor Juana, para no hablar de libros más extensos y difundidos, habría que preguntarse, primero, hasta qué punto la formación literaria de Altolaguirre le permitía tener un juicio claro acerca de su importancia; segundo, si disponía de textos fidedignos de los que echar mano; y tercero, si los consideraría algo rentable, sobre todo en países como Cuba o México donde ciertos clásicos españoles son venerados solo de lejos y por un público restringido. Preguntas que no podemos responder, como tampoco las que nos suscitan los volúmenes impresos: esa extraña tentativa de *Poesía popular española* que no se plantea siquiera lo que deba entenderse por popular, o cuáles sean los límites del término; esa selección de Quevedo que parece dejada en manos del azar; *La perfecta casada* tan paulinamente ortodoxa y contraria al movimiento feminista que el propio Altolaguirre pudo vivir en España y en su propia casa; una poesía de Góngora desprovista del menor asidero para un lector medio, a cualquier editor sensato le parecerían palos

de ciego en un mercado problemático. Quedan los volúmenes dedicados al teatro áureo como los más certeros: los dramas de Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina y Calderón, y los entremeses de Cervantes, sí son representativos de nuestro mejor teatro, aunque sus contenidos no siempre tuviesen mucho que ver con el momento en que se reeditaron, o tal vez sí en la intención del editor, que habitualmente no la explicita. La empecatada costumbre de ofrecer las obras desnudas de toda nota editorial deja al lector a solas ante un texto que consume su tiempo y su dinero, pero del que no sabe si puede fiarse y para cuya comprensión no recibe la menor ayuda. Ello, en una edición más o menos lograda estéticamente y con un autor moderno y desconocido, puede pasar. En un clásico es menos disculpable, porque los siglos han arrojado sobre los libros, como sobre los cuadros, una pátina de suciedad que impide apreciarlos debidamente, no solo por la propia deturpación del texto transmitido, sino por la misma lejanía de su lengua y su sistema de referencias. Pero, como decíamos antes, si Altolaguirre hubiera tenido en cuenta todo esto, no habría publicado quizá ni la mitad de las cosas que llegó a editar, y cuyo número completo aún desconocemos. Al revés de lo que pedía Cervantes, a Altolaguirre hay que juzgarlo por lo que hizo, no por lo que dejó de hacer.

18. VISITA SIN GUÍA: ALUSIONES RECÓNDITAS EN LA POESÍA DE GERARDO DENIZ*

El 20 de diciembre de 2014 murió el poeta así conocido (es un decir), cuyo nombre real era Juan Almela, y cuyo padre, homónimo, era a su vez hijo adoptivo de Pablo Iglesias. Exiliado en Suiza desde 1936, en 1942 se asentó en México, de donde no salió más que en 1992 para visitar España, invitado por su amigo Eduardo Mateo Gambarte. Tras estudiar diversas materias, se dedicó a corregir pruebas (“erratonero de editorial”, se define en una ocasión) y traducir autores ilustres como Roman Jakobson, Georges Dumézil y Claude Lévi-Strauss. Deniz, nada precoz como poeta, llamó la atención de Octavio Paz desde sus primeros libros (*Adrede*, 1970, *Gatuperio*, 1978), y acabó por figurar en la generación de poetas hispano-mexicanos, bien representados en la antología *Ecos del exilio* que preparó Bernard Sicot (2003): Tomás Segovia, Jomi García Ascot, Nuria Parés, Rodríguez-Chicharro, Luis Rius, entre los desaparecidos; Ramón Xirau, Manuel Durán, Enrique de Rivas (sobrino de Azahar), Angelina Muñiz, Federico Patán y Francisca Perujo, entre los aún vivos. No obstante, Deniz se distingue de ellos en que no se siente exi-

* Publicado en *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 416 (México, agosto de 2005), pp. 12-15. En esta ocasión encabezan el texto unas palabras escritas con motivo de la muerte del poeta. Se citan con siglas los títulos y ediciones siguientes de Gerardo Deniz (= GD): *Ad* = *Adrede* (México: Joaquín Mortiz, 1970; reimpreso, con *Gatuperio*, en México: Conaculta, 1998, prólogo de Fernando Fernández y nota de G. D., más 10 sonetos “postergados”); *Gat* = *Gatuperio* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978); *En* = *Enroque* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986); *PP* = *Picos pardos* (México: Vuelta, 1987); *GM* = *Grosso modo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1988); *MN* = *Mundonuevos* (México: El Tucán de Virginia, 1991, nota

liado político en ningún momento, estándolo de casi todo lo que ofrece el mundo actual; de hecho, al exilio mismo dedicó un ensayo autobiográfico que parece escrito con vitriolo (*Paños menores*, 2002). Sus grandes aficiones fueron siempre la Química Orgánica, las lenguas raras (en especial las caucásicas, vestigios del Indoeuropeo), la música clásica (en especial Brahms, Prokófiev, Bartók) y los gatos. Sus bestias negras, Marx, Freud, Neruda... y José Emilio Pacheco. Entre los españoles, de otro librito no menos venenoso (*Red de agujeritos*, 2012) se desprende que tampoco soportaba a Alberti, Aleixandre, Diego, Garfias, Guillén... Es decir, que Deniz, literato *malgré lui*, es, como Gaya, lector hipercrítico de poesía, y prefiere la música a la literatura. Todo eso resulta visible en su obra crítica o narrativa, que pronto se recogerá en volumen. Pero no menos en su obra en verso, por fortuna ya recopilada y con título vasco bien expresivo: *Erdera* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005). En efecto, “lengua extraña” designa bien lo que Deniz llamaba sus poemoides o pseudopoemas, que, por decirlo en breve, son todo lo contrario de la lírica que hoy se estila. Consciente de ello, y de su dificultad por haberlos empedrado de referencias culturales a veces muy remotas, él mismo publicó unas *Visitas guiadas* (2000) donde aclara muchas de ellas, no sin tomar el pelo al lector, según su costumbre. Si es cierto que la ironía da frescura y perennidad al estilo, estamos ante un autor perdurable que, irónico y cáustico, en prosa o verso, no deja títere con cabeza de cuantos mitos ha cultivado el siglo xx.

introdutoria de Manuel Ulacia); AO = *Amor y Oxidente* (México: Vuelta, 1991); OC = *Op. cit.* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992); TS = *Ton y son* (México: Conaculta, 1996); Let = *Letritus* (México: Ditoria, 1996); VG = *Visitas guiadas. 36 poemas comentados por su autor* (México: Gatuperio, 2000); FE = *Fosa escéptica* (Madrid: Ave del Paraíso, 2002); CP = *Cubiertos de una piel* (México: Ditoria, 2002); SF = *Semifusas* (México: Ditoria, 2004). GD también ha publicado: *Mansalva* [selección de *Adrede*, Gatuperio y *Enroque*], México: SEP, 1987; *Poemas / Poems*, ed. de Mónica de la Torre, con “Apuntes de una vida agnóstica”, de Josué Ramírez (México: Ditoria / Lost Roads Publishers, 2000); ... (junio 2000). Diez textos sobre gatos, ilustrados con nueve dibujos (incluidos en *Erdera*); *Cuatronarices (Bothrops asper)*, México: Ediciones Sin Nombre, 2005; *Erdera* [que reúne todos los libros anteriores], México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Cuenta T. S. Eliot con cierta sorna que, una vez descubierta la cita del *Bhagavad-Gîta* encerrada en *The Waste Land*, los lectores se negaban a comprar su libro si la edición no llevaba notas (“citó hecho un Eliot”, se dice de alguien en *Gat*, p. 82). Medrados estaríamos si hiciésemos lo mismo con GD, vistos los materiales que constituyen algunos de sus poemas desvelados en VG. Los materiales no son el poema, ni sus orígenes proporcionan la clave para desentrañarlo, más que lo haría, por ejemplo, el precisar que el trozo de periódico usado por un pintor en su *collage* pertenece al *Times* de tal o cual fecha. Con todo, es preciso insistir en que las connotaciones de citas y *collages* tampoco son peso muerto. GD tiende a jugar con las palabras y sus equivalentes, las frases hechas, desde el mismo título de sus libros o desde su pseudónimo. (Que *Deniz* significa “mar” en turco lo ha aclarado el propio poeta, y en esa lengua sirve de gentilicio. También en español: ciertas *Nociones de literatura española*, publicadas en Madrid en 1853, tienen como autor a un Domingo Deniz, acaso canario, que no sabemos si ha llegado a noticia del Deniz hispano-mexicano, tan aquejado de libropesía). Y las frases hechas, una vez reproducidas, deshechas o deformadas al incrustarse en el poema, conservan su carga connotativa más o menos indemne. En opinión de Adorno (“ese Everest de la pedantería”, según GD), quien al escuchar música solo espera las frases bonitas es un snob, y quien no las percibe es un sordo. En los poemas, o poemoides, de GD la idea puede aplicarse a las citas, que están ahí para algo, aunque no para probar la infinitud de los sentidos, contra la que se encrespa el “Aguafiestas” de GM. Cuál sea ese sentido, o si lo hay, no aspiramos ahora a decidirlo; tan solo a ayudar al lector, señalando el origen de algunos hilos entrelazados en el texto.

La poesía deniziana produce fascinación por varias razones, una de ellas su dificultad, muy a menudo su condición invadible, de la cual Gracián (a quien GD declara “ilegible”) habría dicho que “amaga misterio en todo, y con su misma arcanidad provoca la veneración” (*Oráculo manual*, f. 2). Otra, que cuando la arcanidad baja la guardia, como en ocasiones sucede también en Hegel, es deslumbrante: véanse, por ejemplo, los poemas “Fecal” (OC, p. 9), “Delación” y “Nevermore” (GM, pp. 80 y

107), “En blanc et noir” (MN, p. 31), y buena parte de los aforismos-greuerías epigrafiados como *letritus*. Según suele ocurrir con los poetas autocríticos, ya GD lo había dicho a su manera: “El misterio es fruto de la imaginación, / no receta para la falta de imaginación” (“Pedestre”, *Let*, p. 35). Las veces que hemos podido platicar con el poeta, gracias a la amistad multifocal de David Huerta, la conversación fue por derroteros musicales o antropológicos más que literarios. Nunca se nos ocurrió preguntarle qué significa este o aquel de sus poemas. El sentido se establece en el diálogo del texto con el lector, a quien el autor no puede suplir ni casi auxiliar. Octavio Paz y muchos otros han sentido que el poema no quiere decir sino que dice. Saber qué dice, puesto que el verbo es transitivo, y cómo se llega a averiguar, es harina de otro costal. En un grado mayor de abstracción se podría aceptar que el poema no dice sino que es, aunque la afirmación, algo metafísica, se preste a abusos y malentendidos: es la conversión del poema en fetiche. Eso sucede con la música, de la que está muy cerca un poeta como GD, que soslaya casi siempre el verso pero paladea las palabras y los fonemas de distintas lenguas.

En rigor, el origen de los materiales que componen un texto de GD es imposible de establecer. Para hacerlo, el lector debería conocer al dedillo las *Erlebnisse* de Juan Almela, sobre todo las derivadas de muchas horas de audición musical e insondables lecturas de Química, Lingüística comparada y Antropología, entre otras materias, ser capaz de conservarlas en la memoria, y organizarlas en paradigmas como una especie de *langue* capaz de generar una *parole* según la misma intención del poeta. Lo cual, obviamente, es pedir demasiado. De ahí la declaración del propio GD: “comprendo que no se me comprenda pues no hay nada que comprender” (TS, p. 28). Aceptemos que esta frase de aspecto paradójico, en su contexto probablemente restringida a la actitud del autor ante el exilio, sea extensible a toda su obra poética. ¿Habría que tomarla al pie de la letra? Veamos algunas opiniones al respecto:

“Ser comprendido é prostituirse”, dejó dicho Pessoa, que no solía pecar de hermético (*Livro do Desassossego*). Menos radical, para Eliot “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” (*Función de la poesía y función de la crítica*). “Comprender un poema viene a ser lo mismo que gustar de él por las debidas razones” (Eliot, *Sobre la poesía y los poetas*). “Es cierto 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” (*ibid.*). De las opiniones transcritas, quizá la última sea la más descorazonadora, porque parece llevarnos a un círculo vicioso. No obstante, como se dijo antes, la equivalencia de fruición y comprensión se da en la música, la más hermética de las artes, y nadie se escandaliza. Más aún en la música contemporánea, cuyas sutilezas técnicas son inasequibles al simple melómano. Basta recordar el concepto de disonancia que Hugo Friedrich aplica a la lírica moderna para reconocerla en tantos poemas de GD, una disonancia que no resuelve en consonancia, sino que vale *per se*. Claro que los artistas renovadores, implacables con su público, pueden pecar de optimistas, y en el pecado llevan la penitencia. Hace un siglo Berg y Webern creían que sus canciones atonales acabarían tarareadas por las gentes, algo que hoy parece más lejos que nunca. Lo mismo sucede con la asimilación de cierta literatura hermética, desde *Finnegans Wake* a GD.

VG es un libro muy útil, porque no solo explicita los ingredientes de 36 poemas denizianos, sino que ofrece la lógica oculta que los rige, permite calibrar hasta qué punto el poeta es exigente consigo mismo y con el lector. Aunque no son necesariamente los más crípticos, la exégesis los ilumina de tal forma que se hace deseable para los demás. Conocer las circunstancias en que se genera un texto contribuye decisivamente a su recta interpretación, y tal cosa suele presentar variedad de niveles, que oscilan entre el del lector despistado que toma el rábano por las hojas, el de aquel que solo capta fogonazos en medio de la oscuridad, y el ideal, que alcanza a percibir el texto y su estructura como algo insustituible. Ahora nos proponemos tan solo señalar algunas de esas alusiones, que forzosamente serán recónditas para unos y no tanto para otros, como quien se entretiene en leer las inscripciones de lápidas usadas

para construir un edificio. Todo ello quitada la solemnidad, a sabiendas de que GD es un poeta lúdico que, al jugar con las palabras y con el lector, tiende a “echar mano de cualquier cosa en cualquier momento” (VG, p. 68). Obviamente, prescindiremos de lo ya explicado por el autor en VG, de ahí el título de nuestro trabajo. Como las alusiones provienen de los medios más insospechados, nos limitaremos a unos cuantos, en especial los procedentes de la lengua, la literatura y la música, por ese orden. La reconditez de algo, además, es variable y relativa: para un lector no mexicano pueden ser crípticos, por ejemplo, la *chaquetita* de “Autosuficiencia” (Let, p. 11), o el espléndido calambur *Nalgador Sovo*, de “Unidades” (GM, p. 55), que hubiera divertido al personaje aludido, mientras que un americano no tiene por qué reconocer el don Hilarión mencionado en “Casa natal” (TS, p. 51), el terremoto de Lisboa del mismo poema, v. 4, o el cantar infantil de cambiantes desinencias sobre Fernando VII (“Doni”, AO, p. 17). Pero hay que correr el riesgo.

El primero de “Tres motetes muy adultos” afirma que “todo animal se entristece después del poema” (Gat, p. 106): *omne animal post coitum triste* reza el proverbio medieval que le sirve de trasfondo. “Dormir con un cálculo pequeño en la garra” (“Trova”, En, p. 33) es algo que se atribuía a las grullas, como signo de vigilancia; Quevedo también se sirve del vocablo *cálculo*, “piedrecilla”, hoy usual en nefrología. Las *simplegades* mencionadas en “Enigma” (En, p. 43) son esas rocas de la Propóntide que entrechocaban, a cuyo través logró pasar la nave de los argonautas; el sentido erótico que adquieren en el poema es palmario. Los *Magna Moralia* de “Verano de 1942” (MN, p. 50) son, claro, obra de Aristóteles; en el mismo poema, p. 52, no es tan evidente el sintagma *días geniales o lúdicos*, obra de Rodrigo Caro. La *tamarbuta* que aparece en “El mito de la taberna”, título de resonancia platónica (TS, p. 64), es la *ha* del alifato árabe que con dos puntos encima se transforma en *ta* y sirve como desinencia femenina. En dos ocasiones usa GD el término *huebos*: la primera en “Oni” (AO, p. 43), y según VG, p. 123, “merece ser buscado en la Academia”, donde no figura; la segunda, en “Solidaridad” (FE, p. 57). La palabra, derivada del latín *opus*, suscitó este comentario

de María Rosa Lida: “¿Qué estudiante primerizo se ha asomado al *Cantar [de Mío Cid]* que no se haya regocijado, pongo por caso, con aquellos *huebos de pro* (v. 1374: bien casariemos con sus hijas pora huebos de pro)?” “Latitud” (*Let*, p. 20) comienza con una transparente cita evangélica y termina con otra mucho menos fácil: “íbero según me cuadra / también reclamo cuniculus”; en efecto, *span*, étimo de *Hispania*, significaba ‘conejo’ en púnico. “Los límites de mi lengua son los límites de mi demi-monde”, en “Partes de la oración” (*CP*, p. 19), es cita irreverente de un célebre aforismo de Wittgenstein; en ese mismo poema hay al menos otras dos: “nuestro lecho florido”, de san Juan de la Cruz, y “eine feste Burg”, coral musicado por Bach en su cantata núm. 80. *Apenas* (*lusismo*) en el sentido de ‘sólo’ lo es, en efecto, como el verso advierte (“Rasca-cielos”, *CP*, p. 47).

“De ruina” (*Ad*, ed. 1998, p. 35) lleva un lema de la *Soledad* I, vv. 220-221. “Visión” (*ibid.*, p. 65) termina adaptando el verso final del soneto “Bien dispuesta madera en nueva traza”, también de Góngora o a él atribuido. *Gat* contiene varias citas no muy difíciles: en “Vehículo”, p. 9, *enseñar deleitando* es frase horaciana que da título a un libro de Tirso de Molina; en “Nueva Eloísa”, p. 21, se transcribe un verso de Mallarmé; el lema de “Inquisición”, p. 47, es de Cernuda; en “Bañomaría”, p. 48, el verso latino pertenece a Marcial (I, 4); “Due nuove Scienze”, p. 65, cita un poema de Uhland convertido en canción durante la segunda guerra mundial; “Revelación”, p. 72, termina con alusión al último verso (1091) de la *Soledad* I: “a batallas de amor, campo de pluma”.

“Respuesta de las criaturas” (*En*, p. 58) es epígrafe que figura en algún manuscrito antes de la lira 5ª del *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz, poema frecuentado por GD. “Necesario y suficiente” (*ibid.*, p. 60) alude a la frase evangélica: *Spiritus ubi vult spirat* (Joh., 3: 8). “Cultura” (*ibid.*, p. 64) juega con el primer verso del poemilla de Adriano transmitido por su biógrafo, Elio Esparciano. VG desvela la cita de la primera *Soledad* que hay en “Campestre” (*ibid.*, p. 85), pero no un raro sintagma, *globos de agua*, que toma del *Polifemo* gongorino, v. 441. “Continuación” (*GM*, p. 38) parece remitir al poema de Cernuda “J. R. J.

contempla el crepúsculo”. “Metáfora en vocativo” (*ibid.*, p. 51) es refacción de un verso de Darío (*Cantos de vida y esperanza*, IX). En “Ini” (AO, p. 27) el inocente paréntesis “¡espantable referirlo!” es cita de la *Eneida*, II, 204. Más misterio encierra la frase “así sea mirra y almizcle entre algodones” (“Nari”, AO, p. 40), que parece trasunto del *Quijote*, I, 4: “No le mana, digo, eso que decís, sino ámbar y algalia entre algodones”. El estribillo *el agua es lo mejor*, de “La inyección a Irma”, III (AO, p. 61), coincide con la sentencia de Píndaro en *Ol.*, I, 1, y III, 42. En “Crónico” (TS, p. 26) se recuerda un verso de la última estrofa de las *Coplas* de Manrique: “dio el alma a quien se la dio”. Y en “Janua: Puerta” (*ibid.*, p. 46), de nuevo otro de san Juan de la Cruz: “En la noche dichosa”. “Fiesta de guardar” (*ibid.*, p. 48) se cierra con una chusca reminiscencia de Virgilio: *Ite meae, quondam felix pecus, ite capellae* (*Ecl.*, I, 74).

Los versos “Ven, muerte, tan escondida, / que no te sienta venir”, del comendador Escrivá, cantados en el *Quijote* (II, 38), son objeto de parodia en “Fatalismo” (*Let*, p. 17): “Ven sida tan escondido”, etc., casi tan cruel como “Temor” (*SF*, p. 90), que machaca un verso (“Salí tras ti clamando y eras ido”) del *Cántico Espiritual*: “salí tras ti clamando / ¡y era sida!” Tampoco es difícil reconocer un verso del *Canto de los Arva-*les al final de “!” (*FE*, p. 47), y el dantesco *gran rifiuto* en “Velada” (*ibid.*, p. 54), quizá con apoyatura de Unamuno (*Rosario de sonetos líricos*, 28) o de Cavafis. Lo mismo cabe decir de la venia a Pessoa en el “Intermezzo interrotto” (*FE*, p. 61). “Ciertos versos de Millé 64” (*ibid.*, pp. 70-71) es metonimia: Juan Millé y Giménez y su hermana Isabel fueron los editores de Góngora en 1932, y el poema 64 es el romance burlesco “Aunque entiendo poco griego”, del que GD aprovecha los versos 1º y 4º. La frase *nos libra, docta, la imprenta*, de “Deriva” (*ibid.*, p. 89), es también acuñación clásica: se encuentra en el soneto “Retirado en la paz de estos desiertos”, de Quevedo. “*De Iside et Osiride*” (*FE*, p. 91) es quizá la última obra de Plutarco, una de las más importantes que se conservan sobre la religión egipcia. Mayor complicación reviste “el yunque de Hesíodo” (“Teogónica”, *ibid.*, p. 94): los vv. 724-726 de la *Teogonía* hablan de lo que tardaría un yunque en llegar al Tártaro; *filoctean*, en el

mismo poema, tendrá que ver con Filoctetes, abandonado en Lemnos (donde habría caído Hefesto, arrojado del Olimpo), pero quién sabe. En “Ducha” (CP, p. 11) creemos ver una lejana reminiscencia de Cetina, y otra más clara de Mallarmé en “Maduras” (*ibid.*, p. 23). ¿De dónde sale la *biznaga honrada* de “Rascacielos” (*ibid.*, p. 49)? Pues de una graciosa letrilla de Góngora: “Que pida a un galán Minguilla”, v. 34. “Mixtura mirabilis” (SF, p. 115) es una ensalada de versos clásicos: Garcilaso, Rodrigo Caro, Quevedo, Góngora, fray Luis, Manrique, san Juan de la Cruz, Lope y Cervantes; el género ya lo había practicado Max Aub. En “Voto” (*ibid.*, p. 117) surge un recuerdo más del *Polifemo*: “Lilibeo argentado de plata”.

La relación de Deniz con la música es tan intensa, por lo menos, como la que mantiene con la Química o la Lingüística, siempre desde la perspectiva de melómano impenitente. Para no confundirse, conviene recordar su andanada contra cierta pedantería musical, puesta de moda en algún momento “culturalista”:

A veces resulta que un poeta que jamás ha aludido a la música ni de cerca ni de lejos, y cuya sordera musical es un hecho empírico, de repente se saca de la manga una obra o compositor muy definidos (de preferencia algo consagradísimos —Bach, digamos—, o bien recóndito y ultramoderno —Zolla Scoreggia). No hagamos gran caso. Con estos episodios, es de sospecharse, el poeta solo aspira a corroborar que, en lo tocante a sensibilidad y cultura, nada le es ajeno, aunque en realidad se nota a leguas que no reconocería, el pobre, un impromptu de Schubert ni podría tararear la primera de Brahms (G. Deniz, *Anticuerpos*, México: Sin Nombre, 1998, pp. 178-179).

Y su obra poética, como no podía ser menos, está impregnada de alusiones musicales, incluido el acorde inicial del *Tristan* (GM, p. 103). Muchas son fáciles de identificar; otras no tanto. “Defunción” (Ad, p. 82) cita la gratulatoria del tercer movimiento del cuarteto op. 132 de Beethoven. El título “Pavana para una víbora lúbrica” (En, p. 67) es casi tan claro como el de Cabrera Infante, en un libro cuya cubierta ostenta la particella

de violín del segundo tiempo de la Sonata de Ravel. Antes destacamos “En blanc et noir” (MN, p. 31), epígrafe de los “Trois morceaux pour deux pianos à quatre mains” de Debussy. El verso 2 de “Sambenardo” (OC, p. 30) adapta el primero de la *Entrückung*, de Stefan George, que canta la soprano en el cuarto movimiento del segundo cuarteto de Schoenberg, op. 10, compases 21-25: *Ich fühle luft von anderen planeten* (SG no pone mayúsculas en los sustantivos), subrayando la primera pieza programáticamente atonal. El lema de “Envío” (TS, p. 22) alude a la autocrítica de Shostakóvich al presentar su quinta sinfonía tras la censura sufrida por su ópera *Lady Macbeth de Msensk*. La consagración casera op. 124, de “Fagotes” (TS, p. 31), es *Die Weihe des Hauses*, de Beethoven. “Contrapiporro” (TS, p. 33) evoca los rugidos del contrafagot al comienzo del Concierto para la mano izquierda, de Ravel. “Schliemann” (TS, p. 65) cita una simpleza del capitán en el primer acto de *Wozzeck*, de Alban Berg, compases 116-118, más los asentimientos del soldado-barbero, compases 25-26, 49-50 y 83-85. La “Novena” (Let, p. 10) es, por antonomasia, la sinfonía de Beethoven, de la cual se cita una frase cantada en el cuarto movimiento, compases 219-221, errata incluida (*Tone* por *Töne*). No sabemos a qué quinto cuarteto alude la “Noche oscura” de Let., p. 14: ¿al de Bartók? (La cita que sigue es de san Agustín). “Ambas” (FE, p. 75), con toda coherencia mitográfica, hace que sea Elena uno de los polluelos que bailan dentro del cascarón en el quinto de los *Cuadros de una exposición* de Mússorgski. Los “Surtidores de Villa d’Este” (“Abate”, FE, p. 99) vienen de los *Années de Pèlerinage*, III, 4, de Liszt. “Redundonce” (SF, p. 44) propone, como hubiera hecho Des Esseintes, un catálogo Köchel olfativo. Y tras un verso de Rilke, “Hernieder” (SF, p. 103) se refiere al *Ludus tonalis*, obra didáctica compuesta por Hindemith en 1942 y grabada por la pianista sueca Käbi Laretei en 1965.

Si quisiéramos rematar en clave jocosa y modo menor esta tarea cuya ingenuidad hará sonreír a GD, habría que aplicarle su pregunta respecto a Rilke: “cómo tan enorme poeta / puede despilfarrarse en líos absurdos, / por bien que suenen” (SF, p. 39). A lo que quizá nos replicaría con una cita más: *aliter non fit, Avite, liber*.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abella, Margarita, 338
Abreu Gómez, Ermilo, 289
Acevedo, Joaquín, 301
Acevedo, Leonor de, 304
Adorno, Theodor Wiesengrund, 98, 363
Aguiar, Diego de, 27
Aguilar, Gaspar, 344-346
Aguilar, Plácido de, 345
Akenside, Mark, 197
Alatorre, Antonio, 122
Alazraki, Jaime, 287
Alberti, Rafael, 9, 13, 21, 22, 47, 52, 67, 134, 163, 172, 260, 264, 265, 355, 362
Albornoz, Aurora de, 42, 317
Albornoz, Concha de, 289
Alcázar, Baltasar del, 347
Aldana, Francisco de, 266, 344
Aleixandre, Vicente, 20-22, 27, 48, 67, 70, 129, 134, 135, 137, 142, 172, 181, 194, 199, 250, 256, 264, 265, 362
Alín, José María, 348
Allard, Jean, 334
Allison Peers, E., 343
Almela, Juan, 361, 364
Alonso, Amado, 98
Alonso, Cecilio, 326
Alonso, Dámaso, 20, 21, 28, 29, 32, 228, 229, 273, 277, 344, 348, 349, 354
Altolaguirre, Manuel, 10, 11, 27, 66, 67, 69, 76, 124, 133, 174, 175, 176, 183, 266, 282, 290, 291, 305, 313, 315, 337-360
Altolaguirre, Paloma, 313, 315
Álvarez de Villasandino, Alfonso, 348
Álvarez Pellitero, Ana María, 338
Amador de los Ríos, José, 337
Amat, Jordi, 227
Amor y Vázquez, José, 287
Amorín, Marta, 305
Arellano, Ignacio, 287
Argensola, Lupercio y Bartolomé, 40, 339
Arguijo, Juan de, 344
Arias Montano, Benito, 344

- Aristóteles, 366
 Arizmendi, Milagros, 318
 Arnim, Achim von, 74, 90
 Arnold, Matthew, 250
 Artaud, Antonin, 335
 Artigas, Miguel, 28, 44
 Asenjo Barbieri, Francisco, 338
 Astrana Marín, Luis, 354
 Atkinson, William C., 358
 Aub, Max, 9, 11-13, 18, 40, 47, 178, 179, 321-336, 369
 Ávila, Pablo Luis, 269
 Ayala, Francisco, 11, 185, 276, 334
 Azaña, Manuel, 15, 19, 21, 46, 361
 Aznar Soler, Manuel, 45, 288, 332

 Bacarisse, Mauricio, 19
 Bach, Johann Sebastian, 126, 129, 131, 338, 367, 369
 Balibrea, María Paz, 119, 167
 Barahona de Soto, Luis, 344
 Barbusse, Henri, 30
 Barea, Arturo, 13
 Baroja, Pío, 304, 333
 Barón, Emilio, 286, 288
 Barranco Bosch, José, 129
 Barranco Bosch, Ventura, 129
 Barreda, Octavio G., 305
 Barrios, Miguel de, 47
 Bartók, Béla, 362, 370
 Basterra, Ramón de, 40, 263
 Bécquer, Gustavo Adolfo, 254, 257, 260, 262

 Beethoven, Ludwig van, 129, 148, 163, 338, 369, 370
 Bègue, Alain, 44
 Béguin, Albert, 71, 74, 76, 81, 85, 86, 89, 90
 Bell, Aubrey G., 349
 Bellver, Catherine G., 22, 33
 Beltrametti, Franco, 129
 Ben Jonson, 343
 Bengolea, María Raquel, 197, 249
 Berceo, Gonzalo de, 27, 350
 Berg, Alban, 30, 98, 365, 370
 Bergamín, José, 11, 42, 55, 120, 174, 192, 290, 344, 355
 Berne-Joffroy, A., 91
 Blanchard-Demouge, Paula, 328, 342
 Blanco Aguinaga, Carlos, 18, 42, 68, 75, 87, 95, 99, 103, 124, 131, 136, 159, 167, 175, 179, 186, 189, 190, 193, 201, 213, 224, 225, 229, 231, 245, 247, 281, 288
 Blanco White, José María, 47
 Blecua, José Manuel, 40, 54, 353
 Bleiberg, Germán, 17
 Bocángel, Gabriel, 345
 Bollnow, Otto von, 150
 Bonilla, Adolfo, 352, 355, 358
 Bouignol, Maurice, 334
 Braga, Teófilo, 36
 Brahms, Johannes, 279, 362, 369
 Brauner, Víctor, 15
 Breton, André, 72, 97
 Brooke, Rupert, 334

- Browning, Robert, 280, 312
 Buceta, Erasmo, 28, 342
 Bula, Roberto, 24
 Buñuel, Luis, 240
 Byron, lord, 254, 342
- Cabada, Juan de la, 289
 Caffarena, Ángel, 20, 228, 234
 Calderón, Pedro, 41, 253, 256, 262, 344, 349, 355, 360
 Calles, Plutarco Elías, 301, 304
 Camões, Luis de, 344
 Campoamor, Ramón de, 253, 254, 255, 262, 263
 Candel Vila, Xelo, 326
 Canek, Jacinto, 299
 Cano, José Luis, 20, 22, 80, 142, 228, 229, 234, 289
 Capote Benot, José María, 303
 Cárdenas, Lázaro, 299
 Cardew, C., 30
 Carlos II, 298
 Carmody, F. J., 66
 Carner, Josep, 17
 Caro, Rodrigo, 366, 369
 Caro Baroja, Pío, 334
 Carreira, Antonio, 42, 69, 122, 124, 136, 199, 201, 224, 225, 231, 269, 313, 338
 Carreres de Calatayud, Francisco de A., 346
 Castelao, Alfonso R., 13
 Castellani, Jean-Pierre, 120
- Castillejo, Cristóbal de, 344, 345
 Castro Leal, Antonio, 334
 Castro, Adolfo de, 338
 Castro, Américo, 356
 Castro, Rosalía de, 55
 Cavafis, Constantinos, 368
 Cejador, Julio, 338, 348
 Cela, Camilo José, 171, 186, 227, 229, 235, 237, 245, 246, 247, 248
 Cerdan, Francis, 287
 Cernuda, Luis, 12-14, 20-22, 27, 41-43, 45-48, 51, 73, 76, 134, 149, 163, 172, 174, 176, 183, 184, 199, 200, 211, 227, 228, 236, 242, 245, 249-319, 344, 367
 Cervantes, Miguel de, 194, 261, 266, 317, 350-352, 354, 359, 360, 368, 369
 Cetina, Gutierre de, 369
 Cézanne, Paul, 275
 Chabás, Juan, 13
 Chacel, Rosa, 67
 Chamorro, Eduardo, 227
 Champourcin, Ernestina de, 19, 20, 43, 67, 145
 Chaput, Marie-Claude, 326
 Chardin, Teilhard de, 100, 106, 112, 190
 Chica, Francisco, 75, 76, 133, 137, 142, 170, 184, 189, 191, 235-237, 242
 Chopin, Frédéric, 129, 262
 Ciplijauskaitė, Birutė, 24

- Cirre, José Francisco, 22
 Clairouin, Denis, 304
 Clariana, Bernardo, 347, 349
 Cocentina, condesa de, 346
 Coleman, Alexander, 281
 Coleridge, Samuel, 149, 250, 254
 Collantes de Terán, Alejandro, 42
 Corral, Rose, 309
 Cortázar, Julio, 276, 287
 Cortina, A., 346
 Cosmin Pascal, Ionut, 6
 Cossío, José María de, 324, 344-346
 Cotarelo, Emilio, 354-356
 Cruz, Juan de la, 76, 168, 230, 256, 266, 338, 339, 342, 343, 349, 367-369
 Cruz, Juana Inés de la, 359
 Cuervo y Jaén, Luis, 131
 Cueva, Almudena de la, 337

 Darío, Rubén, 19, 28, 249, 255, 262, 263, 368
 Dávalos Bracamonte, Alonso, 298
 Debicki, Andrew P., 20
 Debussy, Claude, 23, 125, 131, 194, 370
 Dehennin, Elsa, 20, 23
 Deniz, Domingo, 363
 Deniz, Gerardo, 9, 10, 17, 361-370
 Dennis, Nigel, 45
 Díaz de Guereñu, Juan Manuel, 68, 99, 170, 195, 229
 Díaz del Castillo, Bernal, 280
 Diego, Gerardo, 20, 22, 39-43, 52, 66, 67, 134, 177, 184, 188, 230, 251, 265, 338, 341, 345, 362
 Díez de Revenga, Francisco Javier, 42
 Díez-Canedo, Enrique, 19, 51, 322-324
 Díez-Canedo, Joaquín, 300
 Domenchina, Juan José, 15, 16, 19-67, 73, 134, 137, 163, 172, 176, 183, 227, 292, 300
 Domínguez Bordona, Jesús, 345
 Donne, John, 97
 Dostoyevski, Fiodor M., 329
 Dowd, S., 332
 Drummond of Hawthornden, William, 343
 Ducamin, Jean, 348
 Dumézil, Georges, 361
 Durán, Manuel, 17, 361

 Eça de Queiroz, José Maria, 30
 Eckhart, meister, 76
 El Greco, 277, 350
 Elgar, Edward, 240
 Eliade, Mircea, 114
 Eliot, Thomas S., 97, 195, 197-199, 209, 211, 212, 249-252, 254-256, 259, 260, 263, 266, 267, 363-365
 Ellis, P. J., 99, 103, 106, 114, 115, 117, 121-125
 Encina, Juan del, 348, 349
 Enríquez Gómez, Antonio, 47

- Enríquez Perea, Alberto, 297
 Escher, Maurits C., 150
 Escrivá, comendador, 368
 Esparciano, Elio, 367
 Espina, Antonio, 21
 Espinasa, José María, 192
 Espinosa, Pedro, 339, 344, 346
 Espronceda, José de, 47, 249, 346
 Esteban, José, 346
 Estiú, E., 112
 Estrada, Genaro, 291, 302, 305

 Faulkner, William, 251
 Felipe II, 270
 Felipe, León, 9, 10, 115, 185, 264, 333
 Fernández Canivell, Bernabé, 78, 80, 81, 112, 142, 178, 228, 254
 Fernández de Andrada, Andrés, 266
 Fernández de Ribera, Rodrigo, 44
 Fernández Figueroa, Juan, 251
 Fernández Moreno, Baldomero, 43
 Ferrater Mora, José, 113
 Ferreiro Alemparte, Jaime, 150
 Firbank, Ronald, 249
 Flaubert, Gustave, 171
 Fosalba, Eugenia, 343
 Foucault, Michel, 40
 Foulché-Delbosc, Raymond, 346
 Franco, Francisco, 10, 12
 Frazer, James G., 190
 Frenk, Margit, 348
 Freud, Sigmund, 21, 362
 Friedrich, Hugo, 90, 91, 365
 Gallardo de Mesa, Carmen, 304
 Gallardo, Bartolomé José, 28, 346
 Gallegos Rocafull, José Manuel, 350
 Ganivet, Ángel, 358
 Gaos, José, 113
 Gaos, Vicente, 254
 García Ascot, Jomi, 17, 18, 361
 García Bacca, Juan David, 76, 113
 García del Olmo, Manuel, 142
 García Gómez, Emilio, 142
 García Lorca, Federico, 13, 19, 21, 22, 42, 120, 134, 174, 228, 264-266, 277, 282, 296, 311, 337, 339, 346, 347
 García Morente, Manuel, 195
 Garcilaso, 16, 47, 64, 168, 253, 257-260, 262, 276, 332, 340-343, 346, 347, 357, 369
 Garfias, Pedro, 13, 172, 362
 Gaya, Ramón, 290, 362
 Gebser, Hans, 75, 76
 Gendreau, Louis, 334
 George, Stefan, 370
 Gide, André, 249, 262, 277
 Gil de Biedma, Jaime, 195, 198, 212, 251
 Gil-Albert, Juan, 10, 227, 290
 Gillet, Joseph E., 358
 Giménez Caballero, Ernesto, 19
 Giner de los Ríos, Francisco, 12, 291, 300, 301, 309

- Giraudoux, Jean, 251
 Godoy Alcántara, José, 52
 Goethe, Johann Wolfgang von, 75, 112, 172, 240, 250, 271, 277
 Goll, Yvan, 66
 Gonçalves Dias, António, 318
 Góngora, Luis de, 20 22-25, 27-29, 33, 35-37, 39, 40, 42, 44, 52, 97, 120, 168, 181, 253, 254, 257-260, 263, 265, 270, 276-278, 338, 342, 350, 351, 359, 367, 369
 González de Salas, José, 169
 González Martínez, Enrique, 351
 González Ruano, César, 20, 142
 Gorki, Maxim, 329
 Goytisolo, Juan, 17
 Gracián, Baltasar, 261, 327, 344, 359, 363
 Granada, Luis de, 357
 Gravela (Jean Gravelle), 331
 Gray, Thomas, 285
 Green, Otis H., 358
 Greif, Harriet K., 99-107, 114, 117, 125, 129
 Grillo, Rosa María, 336
 Guerrero Zamora, Juan, 142, 341
 Guillén, Jorge, 10, 11, 17, 21, 22, 33, 36, 40-43, 100, 134, 156, 163, 184, 199, 228, 263-266, 339, 340-342, 362
 Gutiérrez, Antonio, 142
 Gutiérrez, Fernando, 142
 Guzmán, María de, 345
 Hammett, Dashiell, 249
 Harris, Derek, 169, 199, 250, 252, 289, 308
 Hartzenbusch, Juan Eugenio, 355, 356
 Havard, Robert G., 42
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 112, 190, 195, 363
 Heidegger, Martin, 76, 98, 106, 112, 113, 190, 195, 309
 Hemingway, Ernest, 251
 Henríquez Ureña, Pedro, 337
 Heráclito, 104, 106, 112, 158, 247
 Hernández, Miguel, 42
 Hernández, Patricio, 68, 72, 74, 77, 83, 87, 92, 99, 100, 103, 104, 112, 113, 116, 120, 122-124, 130, 150, 228, 231, 234
 Hernández Esteban, M., 318
 Herrera, Fernando de, 357
 Herrera Petere, José, 9
 Herrera y Reissig, Julio, 24, 33, 40, 262, 263
 Hesiodo, 368
 Hidalgo, Manuel, 352
 Hindemith, Paul, 370
 Hinojosa, José María, 337
 Hjelmslev, Ludwig, 141
 Hölderlin, Friedrich, 75, 76, 223, 277
 Horacio, 28
 Huerta, David, 364
 Hulewicz, Witold von, 163

- Hurtado, Eduardo, 287
 Hurtado de Mendoza, Diego, el viejo, 40, 337, 348
 Husserl, Edmund, 195
- Iglesia, Ramón, 300
 Iglesias, Pablo, 361
 Ímaz, Eugenio, 113
 Insausti, Gabriel, 275, 279, 280, 286, 288
- Jakobson, Roman, 361
 Jammes, Francis, 323
 Janer, Florencio, 354, 358
 Jarnés, Benjamín, 10
 Jáuregui, Juan de, 28, 339, 345
 Jiménez Tomé, María José, 131, 142
 Jiménez, Juan Ramón, 10, 17, 19-23, 29, 41, 45, 103, 133, 143, 162, 170, 171, 187, 200, 224, 236, 249, 255, 260, 263-265, 277, 300, 326, 330, 347
 Johnson, Samuel, 197
 Johnson, Willard, 305
 Joyce, James, 365
 Juárez, Benito, 299
 Jung, Carl, 114, 190
- Keats, John, 277
 Kitching-Schulman, Aline, 287
 Kraus, Karl, 52
 Kristéva, Julia, 94, 186
- Laing, R. D., 103
 Lalau, René, 304
 Laretei, Kābi, 370
 Larrea, Juan, 14, 15, 47, 76, 102, 113, 182, 192, 213, 214, 224, 225, 256
 Lasso de la Vega, Rafael, 40
 Lawrence, David H., 303-308
 Lechner, Jan, 20
 Ledford, L., 287
 Lenau, Nikolas, 194
 León X, 358
 León, fray Luis de, 168, 266, 276, 338-340, 350, 357, 369
 Lepper, John Heron, 343
 Lévi-Strauss, Claude, 361
 Levy, A. 332
 Licofrón, 97
 Lida, María Rosa, 27, 367
 Lida, Raimundo, 24, 40, 41
 Liszt, Ferenc, 370
 Llamazares, Julio, 11
 Londero, Renata, 287, 309
 López-Casanova, Arcadio, 322, 329, 335
 Lucano, 36
 Luelmo, José María, 42
 Lugones, Leopoldo, 28, 40, 263
 Luis II de Baviera, 270
- Mac Leish, Archibald, 97
 Machado, Antonio, 18, 19, 31, 42, 128, 133, 172, 192, 201, 240, 251, 257, 263, 266, 285, 315, 317, 329

- Machado, Manuel, 40
 Madariaga, Salvador de, 14, 281, 285
 Madroñal, Abraham, 354
 Mahler, Gustav, 98, 163
 Major, A., 332
 Mallarmé, Stéphane, 24, 71, 72, 84, 85, 91, 367, 369
 Mandrell, J., 287
 Manrique, Jorge, 51, 252, 253, 257, 259, 261, 317, 350, 368, 369
 Manuel, Juan, 27
 Marcial, 367, 370
 Marías, Javier, 170
 Maristany, Luis, 199, 250-252, 269, 289
 Marrast, Robert, 31
 Martín, Georges, 287
 Martínez de Burgos, Matías, 339
 Martínez de Castilla, Nuria, 289
 Martínez López, Ramón, 31
 Marx, Carl, 362
 Masip, Paulino, 15
 Massoli, Marco, 89
 Matamoro, Blas, 242
 Mateo Gambarte, Eduardo, 361
 Mayans, Gregorio, 340, 357
 McClelland, Ivy L., 287
 Medinilla, Baltasar Elisio de, 345
 Medrano, Francisco de, 28, 344
 Mena, Juan de, 27
 Mendelssohn, Felix, 125, 188
 Méndez, Concha, 10, 290, 313, 315
 Mendoza, Íñigo de, 89
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 149, 255, 261, 266, 338, 340, 346, 356, 358
 Menéndez Pidal, Ramón, 344, 349
 Merino, Antolín, 340
 Michaëlis de Vasconcellos, Carolina, 337
 Millé y Giménez, Isabel, 351, 368
 Millé y Giménez, Juan, 351, 368
 Milton, John, 275
 Mira de Amescua, Antonio, 339, 345
 Miranda, José, 300
 Miró, Gabriel, 28, 33
 Monteforte, Mario, 71
 Montemayor, Jorge de, 343
 Montero, Juan, 44
 Montesinos, José F., 345, 351, 353
 Montezuma de Carvalho, Joaquín, 81
 Moraleda García, Pilar, 336
 Morand, Paul, 301-303
 Moratín, Leandro Fernández de, 347
 Moreno, Salvador, 290
 Moreno Báez, Enrique, 142
 Moreno Villa, José, 12, 17, 20, 47, 67, 246, 266, 290-297, 300, 302, 305, 309, 346
 Mörike, Eduard, 279
 Morris, C. B., 21, 23
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 130, 270, 338
 Muñiz, Angelina, 17, 18, 361
 Mússorgski, Modest P., 370
 Mu'tamid de Sevilla, 142

- Nagel, Blanca, 126, 127
 Navarro Tomás, Tomás, 347, 357
 Neruda, Pablo, 19, 27, 98, 181, 344, 353, 362
 Nerval, Gerard de, 149
 Neumann, Erich, 114
 Nietzsche, Friedrich, 21, 184, 194, 233, 235, 248
 Nora, Eugenio de, 31
 Noulet, Emilie, 71
 Novalis, 74- 76, 81, 84, 87, 89, 90, 92, 94, 112, 184
 Novo, Salvador, 366
 Núñez, Vicente, 246

 Olea Franco, Rafael, 252
 Olivares, Antonio, 356
 Olivares, conde-duque de, 168, 345, 353
 Onaindia, Tomás, 288
 Onís, Federico de, 20
 Ortega y Gasset, José 37, 255
 Ortiz, Fernando, 254
 Ortiz Echagüe, José, 255
 Osuna, Rafael, 338, 339
 Ovejero, Eduardo, 235
 Ovidio, 47

 Pacheco, José Emilio, 362
 Paravicino, Hortensio Félix, 277
 Parés, Nuria, 17, 361
 Parmenter, Ross, 307
 Pascual Buxó, José, 17

 Patán, Federico, 361
 Patmore, Coventry, 264
 Paz, Amelia de, 19, 27, 45, 46, 49, 50, 55, 337
 Paz, Octavio, 97, 101, 103, 113, 126, 200, 207, 209-211, 228, 250, 251, 283, 290, 294, 296, 308, 334, 361, 364
 Péguy, Charles, 334
 Pellicer, Carlos, 331
 Pérez Corral, J., 98
 Pérez de Ayala, Ramón, 19, 23, 28
 Pérez de Hita, Ginés, 328, 342
 Pérez de Oliva, Fernán, 358
 Pérez Galdós, Benito, 262, 277
 Pérez Lasheras, Antonio, 44
 Perujo, Francisca, 17, 361
 Pessoa, Fernando, 295, 335, 364, 368
 Petit, Joan, 90
 Petrarca, Francesco, 47
 Peyrègne, Françoise, 20, 102, 103, 125
 Picasso, Pablo, 14
 Píndaro, 46, 97, 340, 368
 Platón, 87
 Plotino, 106, 112
 Plutarco, 368
 Pope, Alexander, 254
 Porras, Jerónimo de, 345
 Pousa, N., 305
 Prados, Carmen, 79
 Prados, Emilio, 10, 15, 21, 22, 38, 42, 43, 46, 48, 49, 66-248, 290, 337

- Prados, Miguel, 73, 75, 79, 83, 122, 124, 157, 195, 213, 228, 247
 Prellwitz, Norbert von, 287
 Prieto, Miguel, 297
 Profeti, Maria Grazia, 356
 Prokófiev, Serguéi S., 362
 Proust, Marcel, 114, 303

 Quental, Antero de, 36, 280
 Quevedo, Francisco de, 22, 28, 33, 38, 40, 47, 49, 51-54, 168, 169, 261, 323, 340-342, 344, 347, 350, 351, 353, 359, 366, 368, 369
 Quirós, Pedro de, 358

 Ramírez, Josué, 362
 Ramos, Samuel, 113
 Ravel, Maurice, 131, 370
 Reckert, Stephen, 28
 Reger, Max, 30, 126
 Reich, Willi, 30
 Reina, Elena, 103, 107-110, 112, 116
 Rejano, Juan, 11, 12, 55, 291, 296-299, 309
 Rémy de Gourmont, 267
 Requena Lecarreta, Pedro, 334
 Retif del Moral, Jaime, 307
 Rey, Antonio, 355
 Reyes, Alfonso, 16, 23, 24, 291, 303, 332, 341, 348
 Riba, Carles, 10
 Richter, Jean-Paul, 76
 Rilke, Rainer Maria, 22, 150, 163-165, 171, 249, 273, 275, 370
 Rimbaud, Arthur, 72, 76, 184, 277, 324
 Río, Ángel del, 43
 Rioja, Francisco de, 344
 Ríos, Antonio, 82, 126, 127
 Rius, Luis, 17, 115, 361
 Rivas, Enrique de, 17, 361
 Rivas Corral, M., 200
 Rivas Panedas, José, 9
 Rivera, Diego, 302
 Rodin, Auguste, 275
 Rodríguez Chicharro, César, 17, 361
 Rodríguez Moñino, Antonio, 124, 344
 Rogerio Sánchez, José, 340
 Roig, Alfonso, 71, 81, 186
 Rojo, Gabriel, 321
 Rolán, Feliciano, 19
 Rorschach, Hermann, 116
 Rosales, Luis, 42, 242
 Rosalino, 305
 Rosell, Cayetano, 341, 341
 Roses Lozano, Joaquín, 287
 Rostand, Edmond, 334
 Rousseau, aduanero, 301
 Rozas, Juan Manuel, 339
 Rubia Barcia, José, 11
 Rubio, Joaquín, 43
 Rueda, Salvador, 40
 Ruiz de Alarcón, Juan, 356, 360
 Ruiz Esparza, Juan M., 350

- Ruiz, Juan, arcipreste de Hita, 350, 358
- Sá de Miranda, Francisco, 346
- Saavedra Fajardo, Diego de, 349
- Sahagún, Bernardino de, 281
- Sainz de Robles, Federico Carlos, 142
- Sala, Francisco, 163
- Salas y Guirior, José, 142
- Salazar Chapela, Esteban, 13, 29
- Salinas, Pedro, 10, 12, 14, 17, 19-22, 45, 47, 133, 134, 163, 180, 185, 199, 228, 245, 251, 266, 277, 294, 300, 325, 350
- Salinas, Juan de, 260
- Sánchez Barbudo, Antonio, 75, 76
- Sánchez Cuesta, León, 341, 342
- Sanchis Banús, José, 68, 72, 75, 80, 87, 96, 97, 99, 100, 103-105, 108, 116, 119-122, 124, 170, 186, 189, 190, 195, 228-230, 233, 237, 242, 245
- Sancho Rayón, José, 355
- Santillana, Marqués de, 348
- Santonja, Gonzalo, 76
- Santos Chocano, José, 40, 263
- Saraiva, António José, 149
- Saramago, José, 17
- Sarmiento, Edward, 342
- Saval, Carmen, 122
- Schevill, Rudolph, 352, 355
- Schiller, Friedrich von, 254, 260, 356
- Schloezer, Boris de, 125
- Schoenberg, Arnold, 30, 98, 370
- Schubert, Franz, 271, 369
- Scoreggia, Zoila, 369
- Seeger, Alan, 334
- Segovia, Tomás, 18, 76, 190, 194, 361
- Segre, Cesare, 318
- Seignolle, Claude, 275
- Selke, Ángela, 75, 76
- Sender, Ramón José, 9, 11, 47
- Séneca, 26
- Serrano de la Torre, José Miguel, 271, 287
- Serrano Plaja, Arturo, 67
- Sevilla, Florencio, 355
- Shostakóvich, Dmitri D., 370
- Sibbald, K. M., 41
- Sicot, Bernard, 45, 274, 276, 280, 288, 290, 298, 309, 326, 361
- Sidney, Philip, 343
- Siebenmann, Gustav, 20
- Silver, Philip, 275
- Silvestre, Gregorio, 344
- Sobejano, Gonzalo, 287
- Sófocles, 358
- Soldevila, Ignacio, 334
- Soto de Rojas, Pedro, 339, 345
- Souto Alabarce, Arturo, 309
- Souvirón, José María, 337
- Spinoza, Baruch, 112
- Stevenson, Robert Louis, 30
- Strauss, Richard, 194

- Stuart Mill, John, 332
 Suárez, José Luis, 354
 Suárez Argüello, Roberto, 292
 Suetonio, 312
 Suñé, Gemma, 189, 190

 Talens, Jenaro, 251, 258
 Tapia, Luis de, 332
 Teócrito, 258, 271, 282
 Teresa, Santa, 350
 Thomas, Lucien-Paul, 28
 Tiberio, 270, 312
 Tirso de Molina, 345, 355, 360, 367
 Tolkien, John R. R., 271
 Torbado, Jesús, 13
 Torre, Guillermo de, 29, 42, 317
 Torres Naharro, Bartolomé de, 357
 Trend, J. B., 343

 Uhland, Ludwig, 367
 Ulacia, Isabel, 313
 Ulacia, Luis, 313
 Ulacia, Manuel, 286, 288, 313, 315, 362
 Ulacia, Paloma, 311, 313
 Unamuno, Miguel de, 46, 52, 133, 187, 262, 263, 326, 333, 368
 Uranga, Emilio, 308, 309
 Urbina, Isabel de, 353

 Valdés, Juan de, 359
 Valencia, Guillermo, 40
 Valender, James, 174, 176, 183, 249, 250, 252, 255, 256, 258, 262, 269, 271, 281, 285, 286, 288-291, 303, 305, 309, 316, 321, 337, 338, 341, 346-348, 350, 352, 355, 357, 359
 Valéry, Paul, 40, 94, 265
 Valle, Adriano del, 42
 Valle, Rafael Heliodoro, 350
 Valle-Inclán, Ramón del, 12, 21, 28
 Vallejo, César, 14, 211
 Valverde, Alfredo, 337
 Valverde, José María, 165
 Vaz de Soto, José María, 288
 Vázquez González, Manuel, 329
 Vega, Lope de, 22, 40, 47, 49, 260, 266, 327, 338, 340-345, 350-353, 356, 360, 369
 Velázquez, Diego de Silva y, 277
 Vendrell Gallostra de Millás, Francisca, 338
 Verlaine, Paul, 76, 277
 Vicente, Gil, 242, 341, 344, 348, 350, 359
 Vidal, Raymond, 29
 Videla, Gloria, 20
 Villalón, Fernando, 42
 Villamediana, conde de, 40, 47, 344
 Villaurrutia, Xavier, 301, 303, 305, 334
 Virgilio, 258, 282, 340, 368

 Wagner, Richard, 98, 369
 Webern, Anton, 365
 Weekley-Richtofen, Frieda, 303
 Wilson, Edward M., 340

Wittgenstein, Ludwig, 367

Wordsworth, William, 254

Xirau, Joaquín, 113

Xirau, Ramón, 18, 361

Yeats, William Butler, 255, 284

Zaid, Gabriel, 252

Zambrano, María, 39, 87, 186, 195,
229-231, 233, 235, 247

Zardoya, Concha, 67

Zea, Leopoldo, 308, 309

Zorrilla, José, 249, 347

Zuleta, Emilia de, 20

A vueltas con el exilio
(de Juan José Domenchina a Gerardo Deniz)
se terminó de imprimir en agosto de 2015
en los talleres de Gráfica Premier, S.A. de C.V.
Calle 5 de Febrero 2309, col. San Jerónimo Chicahualco
52170 Metepec, Estado de México
Portada: Pablo Reyna.
Formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.



s e r i e

LITERATURA

DEL EXILIO

ESPAÑOL

13

Según Ramón Gaya, pintor y poeta refugiado en México, la situación del exiliado «no está mal..., es como una habitación con los balcones abiertos». Si tal parecer resulta duro de aceptar, no pocos poetas llegados al exilio al borde de su madurez la alcanzaron de lleno gracias a él, aunque fuese de forma dolorosa, prueba de que la paradoja es certera. Es el caso de Domenchina, Prados y Cernuda, a los que este libro dedica la mayoría de sus páginas. Las restantes se ocupan de Max Aub en cuanto poeta, Altolaguirre editor de los clásicos, y una *rara avis*, Gerardo Deniz, quien, después de unos viajes tempranos que lo alejaron de su origen, apenas volvió a moverse más que con su poderosa imaginación.

ISBN: 978-607-462-794-7



9 786074 627947