SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Nuevos horizontes de la literatura comparada (Vol. 2)

LITERATURA Y NATURALEZA: VOCES ECOCRÍTICAS EN POESÍA Y PROSA

EDITORES
Bruno Echauri Galván
Julia Ori

Nuevos horizontes de la literatura comparada (Vol. 2): Ecocrítica, 2021.

ISBN: 978-84-09-27247-1

Comité científico: Laura Arenas García, Daniel Arrieta Domínguez, Isabel Berzal Ayuso, Carlota Cattermole, Elsa del Campo Ramírez, Silvia García Hernández, Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Alfonso Lombana Sánchez, Montserrat López Mújica y Lorena Silos Ribas

© de la edición: Sociedad Española de Literatura General y Comparada
© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

Nuevos horizontes de la literatura comparada
(Vol. 2)

LITERATURA Y NATURALEZA: VOCES ECOCRÍTICAS EN POESÍA Y PROSA

EDITORES
Bruno Echauri Galván
Julia Ori

SELGYC
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Índice

Dámaso López García
Prefacio: Ecocrítica y hoy 7

Agradecimientos 9

Bruno Echauri Galván y Julia Ori
Introducción 11

Axel Goodbody
Cli-Fi beyond the American thriller: Cultural and aesthetic alternatives in climate change fiction since 2010 19

Miguel Gómez Jiménez
La fábula de Faetón: el valor de un mito frente al cambio climático. Una llamada de atención desde la literatura española 31

Cristina Salcedo González
The Bluest Eye: *una lectura ecofeminista del mito de Perséfone* 43

Martha Asunción Alonso
De mujeres-junco y mujeres-árbol en la narrativa de Maryse Condé 52

Sergio Montalvo Mareca
Importancia de la naturaleza en la vida y obra de Emilio Prados 61

Marta Gort Paniello
Sembrando palabras y escribiendo jardines: el simbolismo de la naturaleza en los cuentos de Rodoreda y Munro 75

Laura Martín Morales
Naturaleza corporizada: una visión comparativa del cuerpo y la naturaleza en Gabriela Mistral y Kathleen Raine 84

Mónica Fernández Jiménez
América *de T.C. Boyle, ¿una novela fronteriza?: un estudio comparativo* 98

Juan Zhang
Civilización o naturaleza: la existencia humana en Canaima 108

Manuel Rodríguez Avís
Un jardín de Tennyson: consideraciones en torno a la proyección identitaria sobre el mundo vegetal en El cuento de la criada*, de Margaret Atwood. Una lectura ecocrítica* 116

Ema Galifi
Quels fondements (géo)poétiques de l'écologie ? 124

Ana Belén Soto
Figures aquatiques dans le projet scriptural d'Aliona Gloukhova, un exemple de xénographies francophones 137

Núria Vouillamoz Pajaro
Ecocrítica y Literatura Infantil y Juvenil. La naturaleza en el álbum ilustrado 146

Raymonda Nodis
Una mirada ecocrítica en la literatura infantil y juvenil: El valor del agua *de Julio Llamazares y* Le révolté de Savines *de Alain Surget* 158

Autores 165

Importancia de la naturaleza en la vida y obra de Emilio Prados[1]

Sergio Montalvo Mareca
Universidad Complutense de Madrid / Instituto Universitario Menéndez Pidal
sergmont@ucm.es

Resumen

La poesía de Emilio Prados, nacido en Málaga y exiliado en México tras la Guerra Civil, es un lienzo donde cada elemento del paisaje en el que creció aporta una huella inmarcesible. A través de la naturaleza es posible reproducir la biografía del poeta, pues en sus versos se aprecia un recurso simbólico que se sirve de imágenes del mar, de la vegetación o de las flores para expresar aquello que no alcanza el lenguaje. De este simbolismo pueden extraerse dos tendencias: la de las referencias a la naturaleza malagueña, alegoría de la libertad y felicidad; y la tendencia resultante tras el exilio. Prados experimentará una profunda depresión al perder su patria; después, la nostalgia inundará su creación poética. Este nuevo simbolismo se caracteriza por una mayor complejidad en los conceptos, que van más allá de lo estrictamente visual para alcanzar lo olfativo, las texturas y las sensaciones.

Palabras clave: Emilio Prados, naturaleza, Andalucía, flores, simbología.

Abstract

The poetry of Emilio Prados, a poet born in Malaga and exiled to Mexico during the Spanish Civil War, is a canvas where the elements of the nature of his childhood draw an unfading trace. Through nature it is possible to reproduce the biography of the poet because in his verses we can appreciate a symbolic resource that uses images of the sea, vegetation or flowers to express what language cannot say. Two tendencies can be extracted from this symbolism. On the one hand, that of the references to Malaga's nature, an allegory of freedom and happiness. On the other, the post-exile tendency. During this period, Prados suffered a deep depression and from then on, nostalgia permeated his poetic creation. This new symbolism is characterized by a greater depth in the concepts: they go beyond the strictly visual to reach the olfactory aspect or to convey textures and sensations.

Key words: Emilio Prados, nature, Andalusia, flowers, symbology.

1. Introducción

1.1. Aproximación al poeta

Los integrantes de la Generación del 27 fueron muchos y cada uno de ellos aportó un nuevo matiz para la renovación del pensamiento poético de la modernidad. No obstante, a lo largo del siglo xx esta nómina fue estrechándose cada vez más, con la consecuencia de que muchos autores quedaron fuera del círculo. En palabras de Antonio Carreira: "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" (2014: 246).

1 Este trabajo se ha realizado durante el disfrute de un contrato predoctoral para la Formación del Profesorado Universitario (FPU17/02884) en el marco del proyecto "Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica: estudios filológicos y editoriales del Diálogo hispánico en dos momentos" (DIALOMOM). Nº ref. PGC2018-095886-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER) con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid.

La anterior afirmación responde, en parte, a la complejidad de la poética pradiana: los versos del malagueño están cargados de símbolos e imágenes cuidadosamente encriptadas, poco asumibles para los lectores y, a su vez, desconcertantes para la crítica (Manteiga 1991: 175). Con todo, supone un auténtico manual para la vida donde se tratan temas que han atraído el interés del ser humano desde la Antigüedad y que lo han movido a escribir, ora literatura ora filosofía; por ejemplo, el amor, la muerte, el problema del tiempo, la preocupación por la estética o la idea de Dios.

Si bien la biografía de Emilio Prados no es el objetivo de este trabajo, resulta ineludible referir algunos momentos de su vida, pues condicionaron su producción literaria y, en ocasiones, esta no puede explicarse sin recurrir a las vivencias del autor. Nació en Málaga en 1899 y tuvo una infancia difícil provocada por los terrores nocturnos y, en especial, por una enfermedad respiratoria. Desde muy joven se convirtió en un pilar para la cultura malagueña, lo que le llevó a establecer relaciones con diferentes intelectuales (Altolaguirre, Aleixandre, Dalí, Lorca...). Sin embargo, la Guerra Civil española truncó decisivamente su vida y su felicidad. Abandonó España en enero de 1939, ante la imagen de una ciudad de Málaga incendiada por las tropas franquistas. Tras su paso por Francia y un inviable exilio a Chile, el malagueño llegó a México el 23 de mayo de 1939 ayudado por Octavio Paz. Desde entonces, se instaló en su mente el recuerdo de su casa de la calle Larios en llamas, símbolo de una vida abrasada. Este sentimiento confirió a su poesía "el tono nostálgico y el constante volver los ojos hacia el recuerdo mediante el que se pretende recuperar el pasado, esa especie de 'paraíso perdido'" (Caballero Wangüemert 1987: 134).

1.2. Aproximación a la poesía y sus símbolos

Tradicionalmente, la obra poética de Emilio Prados se ha analizado dentro de una clasificación tripartita formulada por José Sanchis-Banús en su edición de *La piedra escrita* (1979: 22). La relación entre ambos fue siempre epistolar. Comenzó durante la etapa de Prados en Francia y continuó durante su exilio mexicano. A través de las misivas, Sanchis-Banús trató de comprender el genio creador del malagueño, quien le remitía nociones desordenadas y poco rigurosas sobre lo que significaba para él la poesía[2].

La clasificación en tres partes es, hasta hoy, la que ha gozado de una mejor aceptación por parte de la crítica literaria. De ella se sirven, entre otros, Patricio Hernández Pérez (2011: 65-67) o Rasha Ali Abdelazim (2016: 190-191). La primera de las etapas se encuentra más próxima al concepto de poesía pura, que deriva rápidamente en el surrealismo[3]. Este primer momento creador dio paso a una segunda etapa, marcada por la poesía social y política; composiciones más populares y, por tanto, más accesibles para los destinatarios de esta llamada poesía comprometida. Por último, la tercera y última fase comienza tras el exilio. El desconcierto provocado por la soledad y el aislamiento que experimentó el poeta en México permearon la vuelta a "una poesía pura que entrara en comunicación con los demás seres" (Hernández Pérez 2011: 67). Será esta una poesía en constante conflicto con los límites del lenguaje, plagada de símbolos e imágenes de la naturaleza.

Para poder abordar la importancia y la complejidad de los símbolos en la lírica pradiana es necesario acudir primero a la etapa inicial, fruto de la influencia de las vanguardias europeas y de las enseñanzas de Juan Ramón Jiménez en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Hernández Pérez ya menciona las similitudes entre la poética de Prados y la de su maestro, y se detiene en el compromiso de ambos poetas por adquirir un lenguaje óptimo, capaz, incluso, de sobrepasar lo meramente lingüístico:

> Para Juan Ramón Jiménez ese poner orden al caos se vinculaba con la misión de ir creando conciencia para que al final llegue el ser humano a verse como realmente es. Con todo

2 Remito a la edición de dicha correspondencia que publicó Díaz de Guereñu en la editorial Pre-textos (1995).

3 Sobre el surrealismo pradiano, véase Hernández Pérez (1993).

> lo criticable que pueda ser esta visión superior del poeta, nos merece un gran respeto, pues Juan Ramón Jiménez no solo creyó en ella, sino que consagró toda su vida. El lenguaje poético no era para él un medio de expresión sin más, sino que iba más allá de su capacidad comunicativa [...] Una evolución similar a la de Juan Ramón Jiménez se dio en la poesía última de Emilio Prados que la crítica en general considera hermética, pero que puede comprenderse mejor desde la óptica del pensamiento de Prados (2011: 64).

Por su parte, María Ángeles Lacalle Ciordia define así la génesis de la simbología pradiana: "hay una lucha constante por vencer los límites del cuerpo o de las cosas y por alcanzar las raíces del pensamiento que revelan 'lo maravilloso' al que el poeta queda magnetizado" (2003: 10). El resultado de este proceso de deconstrucción y posterior construcción no es otro que un sistema expresivo capaz de dar cuenta de todo lo que antes no podía, rasgo que mantendrá hasta el final de su vida.

Igual interés merece la hipótesis de Elena Reina. Esta tiene su fundamento en que el ser humano no es capaz de comprender su propia naturaleza ni tampoco la del universo en el que vive, por lo tanto necesita del símbolo para alcanzar esas nociones. Por consiguiente, los símbolos en la poesía de Emilio Prados tienen, por una parte, una función iluminadora y de orientación al sujeto y, por la otra, le permiten al poeta trascender los límites espaciotemporales que cohíben a los humanos (1988: 161-162).

2. *La importancia de la naturaleza dentro de la simbología pradiana*

Los símbolos ligados a los diferentes elementos de la naturaleza suponen una constante a lo largo de la obra poética de Emilio Prados, aunque es en la última etapa, la del exilio, donde se tornan más complejos. A través de los elementos naturales, como el agua, la luz, el fuego, los árboles o diversas familias de flores, Emilio Prados cantará a ese "paraíso perdido" mencionado antes, que no es otro que la España previa a la Guerra, y también cantará a su ciudad natal, Málaga. Este recurso aparece en otros poetas exiliados: se ve en *Sombra del paraíso* (1944) de Aleixandre, en *La arboleda perdida* (1959) de Alberti, pero también en *Ocnos* (1942) de Cernuda o en *Cántico* (1950) de Jorge Guillén (Caballero Wangüemert 1987: 134).

Ya Reina (1988) planteó –en un trabajo que hoy resulta relativamente antiguo, pero cuyos planteamientos continúan vigentes– una serie de ejes sobre los que se desarrolla el simbolismo pradiano a lo largo de la vida del poeta. A continuación se presentan aquellas líneas simbolistas cuyo fundamento se encuentra en la relación entre el sujeto poético y la naturaleza. De este modo, el objetivo de este trabajo no es otro que analizar el papel que cumplen estos elementos naturales, a menudo ligados al paisaje malagueño y la percepción que Prados posee de él en cada una de sus etapas vitales: la noche, el campo, las flores (con especial importancia de la rosa y el jazmín) o el mar. Para alcanzar dicha meta, se combinan explicaciones teóricas, que atienden a la bibliografía previa y a estudios clásicos como el de Reina o los ya mencionados de Hernández Pérez, con citas de diferentes poemas (completos cuando es posible o, en su defecto, pequeñas selecciones de las partes esenciales). Asimismo, la elección de las composiciones no solo está regida por el tema (el símbolo que se esté analizando), sino también por el tiempo, pues la voluntad de este trabajo es mostrar la evolución de un mismo referente a lo largo de la obra completa de Prados: "Toda tentativa por crear líneas divisorias arbitrarias no haría más que destruir la armonía u homogeneidad de la obra" (Manteiga 1991: 177); por ello, se hace referencia a diferentes poemarios y no a uno en particular, como sí hace, por ejemplo y con buenos resultados, Reina (1988: 21-46; 163-200).

Con todo, la idea central del símbolo en la poesía del autor del 27 recae en el deseo de alcanzar la fusión entre el individuo y su madre figurada, la naturaleza. En el poema «Atardecer (quietud)» (*PC* I: 282), perteneciente a *Cuerpo perseguido* (1927-1928), el poeta canta a su cuerpo, que se ha transfigurado en diferentes elementos:

Serena, igual que esta rama
se alza en el viento, mi sangre,
¡qué rojo tallo de pulsos
alza dentro de mi carne!
¡Qué fuente! ¡Qué claro río
en pie en mi cuerpo se abre,
igual que se abre en el cielo
este árbol! ¡Qué limpios cauces
bajo mi frente mis venas
enredan, como en el aire
sus blandas ramas el árbol
enreda bajo la tarde!
Como sus frutos mis ojos
temblando en mis sienes nacen.
¡Qué majestades de cumbre
las de sus dos altos mares!
¡Qué solemne actitud última
la de sus dos soledades!
Serena igual que esta rama
se alza en el viento mi sangre.

También Prados acudirá a este recurso para la descripción del amor y de la persona amada. En «Ascensión» (*PC* I: 329), también de *Cuerpo perseguido*, se funden amante y naturaleza para presentar una imagen del erotismo diferente a la habitual:

Como un río mi sangre
va cruzando tu cuerpo.
¡Qué posesión perfecta
de todo tu camino!
Árboles y ventanas
con los cabellos sueltos
levantan por tus ojos
mi corazón al viento.
¡Qué clamor en las ramas
enreda libre el sueño!
Tallos, pulsos, campanas,
desencajan el cielo...
Como un río mi sangre
cruza en ti pie tu silencio:
¡qué posesión tan clara
de Dios bajo tu pecho!

2.1. La noche

Desde su infancia, Emilio Prados sufrió ataques de pánico nocturnos que se prolongaron a lo largo de su adolescencia e, incluso, durante la edad adulta. Esto generó en su poesía un interés por los elementos relacionados: la oscuridad, la noche o los contrastes lumínicos. *Tiempo* fue su primer poemario, escrito entre 1923 y 1925. Los títulos de los dos primeros poemas resultan especialmente útiles para comprender esta idea: «Oscurecer» y «Noche».

La noche suele mostrarse en su poesía, al menos en la anterior al exilio, en oposición al día; así ocurre también con los conceptos de luz–oscuridad. En el poema «Noche» (*PC* I: 9) es donde mejor se aprecian estas relaciones dialécticas:

El sol, como un espejo,
por un lado es brillante
y por el otro negro.

Esta idea enlaza con otras de la corriente pradiana basadas en una relación de dependencia dual, como los binomios vida–muerte, yo–tú o sueño–realidad (Suárez Zarallo 2006: 103-112). La noche se convierte en un símbolo de espacio, tiempo y oscuridad reunidos. También, en palabras de Reina, es un "momento para la abstracción e introspección" (1988: 45, 69-72); además, aunque la investigadora no lo recoge allí, es, por lo expuesto, el momento óptimo para la conexión con lo divino. Así, el ambiente nocturno se presenta como un mundo sin límites –pues no se ven– en el que la poesía y las sensaciones pueden fluir libremente, desatadas de las cadenas que las ligan a lo real y tangible, como sucedía con el lenguaje, que debía romperse para expresar su esencia. Esta idea emerge del poema «Letanía de la noche», también de *Tiempo* (*PC*, I: 10-11). En él, la noche se presenta como el momento idóneo para la creación, pero también como la única fuerza que puede liberar la realidad de los límites que la encierran:

Noche,
rosa negra
con estambres
de estrellas.
Noche,
tintero de poetas.
Noche,
parra embrujada.
Noche,
colmena abierta
[...]
Noche,
catedral sin campanas.
Noche, reloj sin esfera.
¡Piel del día al revés!

Parece lícita la tesis de que la noche en la poética del malagueño supone un infinito que conocer y que, cuando se accede a ella, los resultados sensoriales y expresivos son prácticamente ilimitados[4] (Lacalle Ciordia 2003: 14). A esta misma idea aludirá en *Vuelta* (1924-1925); concretamente en «Oscuridad» (*PC* I: 120):

Flojo el contorno,
en dádiva, a la sombra
va cediendo fronteras.
La forma que desea
desconoce la vista,
que huye.
Pero
percibe el alma
la ráfaga del gesto
y adivina los términos

4 Sobre la importancia de la noche para la creación surrealista poética de Emilio Prados, remito a Reina (1988: 69-89).

hallando fiel la orilla.
Aciertan los estudios
en la memoria fértil.
El ojo se acomoda,
y en él entra la imagen
a diminuta estancia.
Céntrase la alegría
y cúrase la sombra.

Hasta el momento, las tres composiciones presentadas correspondían a periodos previos al exilio. Tras su llegada a México, la simbología de la noche en los poemas de Emilio Prados se transforma: "Noche y muerte funcionan como binomio de desolación, angustia y pesimismo en su obra" (Caballero Wangüemert 1987: 136). La relación del poeta con la oscuridad se vuelve más amarga, fruto de la ansiedad de quien se observa lejos del lugar en el que fue feliz y quiere desaparecer: "La identificación entre el yo noche y el yo poeta alcanza el máximo nivel expresivo con el uso de las formas imperativas en el seno de un clímax apasionado e intensísimo" (Garrido Moranga 2001: 27). El poema que inserta el autor –aunque sin la debida cita– carece de título, pero es la composición que abre el tercer libro de *Jardín Cerrado* (*PC* II: 163-164). En él, la noche se presenta en la casa del poeta y le pide auxilio:

La noche, perseguida, se entró por mi ventana
–Méteme por tus ojos, escóndeme en tu olvido;
aún tu cuerpo, entreabierto, puede muy bien guardarme,
antes de que se entregue al cerrado abandono
que ya está descendiendo tu ardiente vestidura.
[...]
Me acerco dolorida, no niegues tu desvelo.
Guárdame, como al trigo el agua se incorpora
y, en él, la flor engendra, que ha de ser paz del cielo.
Méteme por tus ojos, escóndeme en tu olvido...

2.2. *El campo y la alameda*

Dentro del universo de los símbolos de la poesía del malagueño, los elementos vegetales son los que atesoran una mayor importancia. Sin embargo, y aunque su presencia en los poemarios previos a la guerra civil española es habitual, será tras su llegada a México cuando estas referencias alcancen su cénit. Por otra parte, el exilio de Prados se presenta de una manera compleja, pues el poeta no se siente solo como un exiliado de España y de su querida Málaga (a la que cantará en múltiples ocasiones); su realidad se detiene, y él pasa a considerarse un exiliado del espacio-tiempo (Prados 1979: 42).

Con el paso de los años, y siempre desde el exilio, se advierte en sus versos una tendencia a identificar la patria perdida con la naturaleza: "La evocación nostálgica se puede transformar en fuente de esperanza, consciente el poeta de que aquello que permanece en la memoria nunca se pierde" (Reina 1988: 152). En este marco cobrarán especial importancia elementos como el campo, la alameda, las flores... De esta manera, todo lo que el exilio dejó atrás se contempla como un paraíso perdido. Así lo expresa en uno de los poemas de sus primeras *Penumbras* (1939-1941), escritas a su llegada a México (*PC* I: 780):

¡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.

Jardín cerrado será la obra en la que la naturaleza cobre mayor protagonismo, algo que el mismo título ya anticipa. De hecho, el malagueño inserta una sección titulada «Cantar de las alamedas». La alameda simboliza sus vivencias positivas en España, especialmente en la ciudad de Málaga, donde creció (Caballero Wangüemert 1986: 134-135). Una vez más, los nombres no son azarosos: la vía principal de la ciudad lleva el nombre de Alameda, aunque posteriormente se rebautizó con diferentes nombres de acuerdo con los intereses políticos de cada momento de la historia reciente de España. Una muestra de esto es el poema «Desvelo» (*PC* II: 127), donde el poeta sueña con el retorno:

¿Y si las alamedas
me llevaran al sueño?...
(Y en el sueño, dormido
espero.)
Ay, si me llevarán...
Ay, si me llevan...
(Y un silencio
me sale del corazón;
me recorre todo el cuerpo.)
Ay, si me llevarán...
Ay, si me llevan.

2.3. El olivar

Esta agonía se produce porque la nueva naturaleza mexicana le resulta árida y vacía. Estas percepciones son siempre en comparación con Málaga, a menudo representada a través del mar y el olivo. De hecho, el título del siguiente poema es «Llanuras de sol» (*PC* II: 34). Por medio de la geminación de «Campo, campo y más campo», Prados consigue que quien lee los versos perciba el mismo hastío provocado por la homogeneidad paisajística:

Campo, campo y más campo...
–¿Y el olivar?
(Mi corazón, soñando.)
Campo, campo y más campo.
(¿Qué me persigue, Dios,
qué me persigue?...)
Campo, campo y más campo...
Y ¿dónde el mar?
(Mi corazón, llorando.)
Campo, campo y más campo.

La identificación de la ciudad andaluza con el campo de olivos vuelve a aparecer en *Río Natural* (*PC* II: 501-502).:

Al sol, del sol al sol,
hablo a mi soledad:
¿es olivar mi Agosto?...

"¡No hay Agosto en mi tiempo!"
–Ni hay olivar sin sueño.
"¿Entro por ti a soñar?"
–Mi Agosto es soledad...
"¡Y el olivar es mi sueño!"

2.4. El jardín

El jardín es uno de los símbolos más complejos. Esta idea ha de entenderse desde el motivo pictórico y literario, derivado a su vez de la tradición bíblica, del *hortus conclusus*. El jardín es una construcción humana, artificial y delimitada, por lo que se opone directamente a la figura del campo: ajeno a la mano del ser humano y libre. De esta manera, Prados recupera la esencia de los términos: el Edén (campo abierto) era el Paraíso, pues en él no existía el pecado. En el lado contrario se encuentra el jardín doméstico, marcado por el dolor. En ocasiones, el jardín pradiano se ha entendido como una alegoría del propio Infierno (Ramírez Castro 2005: 100-101). Retomo la cita propuesta por la autora y que pertenece al «Cantar del dormido en la yerba» (*PC* II: 99-100):

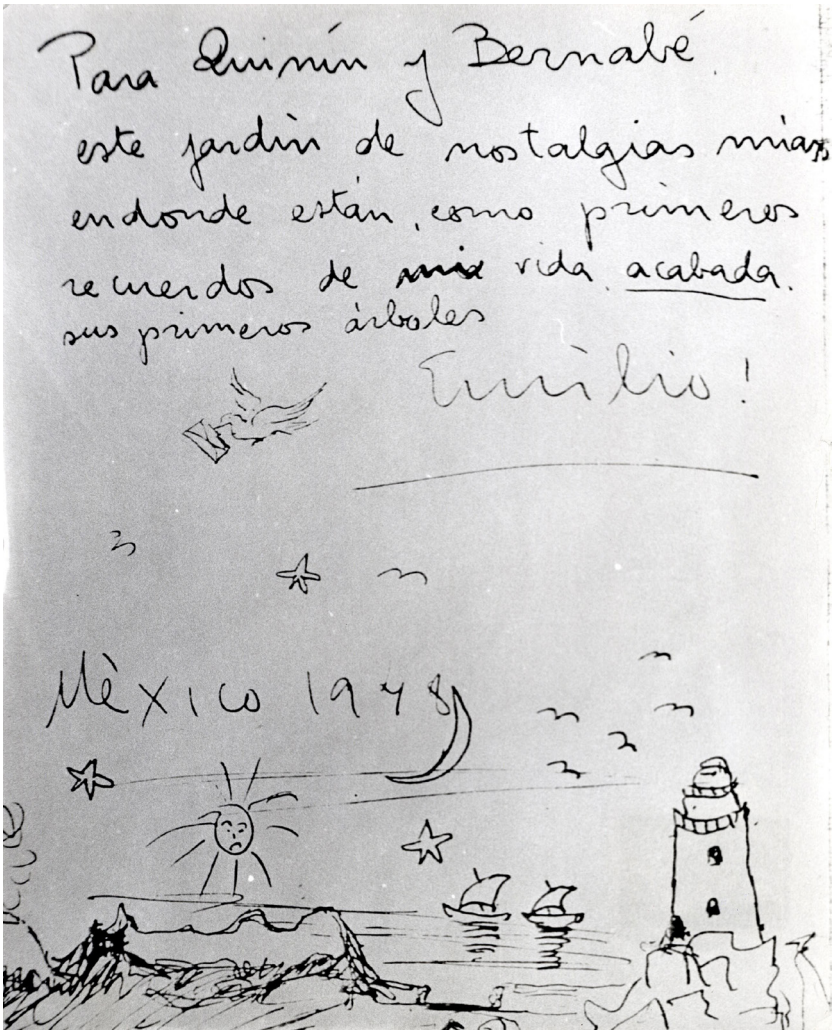
La muerte está conmigo;
mas la muerte es jardín
cerrado, espacio, coto,
silencio amurallado
por la piel de mi cuerpo,
donde, inmóvil –almendra
viva, virgen–, mi luz
contempla y da la imagen
redimida, del fuego.
Si he de morir, ya es muerte:
la estrella, la avenida,
el silencio, la noche
el agua y el amor.

En «El germen que se cumple» el poeta malagueño hace una descripción, quizás más clara, de lo que supone para él un jardín cerrado, metáfora de su vivencia en México. Esta definición debe entenderse en oposición con la idea del jardín abierto, que se identifica con la España que dejó (*PC* II: 336-337):

Pero el jardín, tan cerrado,
¿en dónde está?
Ni sus muros
dan la sombra –seña
de su retiro–; ni el agua
correr se siente;
ni el rumor de la alameda
levanta el sueño,
ni el ciprés vierte
su llanto de pena o luna
sobre el temor de la fuente.
[...]
¿Acaso estás y no hay ojos?
Tu luz, ¿ha roto la vista?,
¿el tacto?, ¿el olor?

(No se oye, en ti, ni el recuerdo.)
Sobre el labio, la saliva
y tu rocío
confunden sus dos deseos.
Jardín cerrado: tus muros,
¿en dónde elevan sus pétalos?

Como otros muchos miembros del grupo del 27, Prados sentía una unión especial con el mundo del arte, de ahí que en la intimidad hiciese algunos dibujos y se los regalara a sus amistades. Un ejemplo de ello es la imagen que sigue[5]. En ella están presentes los árboles, como testigos de la España perdida y de esa "vida acabada" que describe el poeta a sus destinatarios:



5 Se trata de una dedicatoria para el matrimonio formado por Quinín García de la Bárcena y el poeta Bernabé Fernández-Canivell. El folio original está custodiado en la Biblioteca del Centro Cultural Generación del 27 de Málaga, dentro del Fondo Emilio Prados, posible, en su mayoría, a la labor recopilatoria de Carlos Blanco Aguinaga. Quienes catalogaron tal fondo especularon sobre la procedencia del dibujo. La teoría más aceptada es que sea la hoja de guarda de un ejemplar de Jardín cerrado que el poeta mandó al matrimonio. Como carece de signatura, adjunto su reproducción fotográfica, recuperada a través del perfil oficial del Centro Cultural Generación del 27 en la red social Pinterest, accesible desde https://www.pinterest.es/generaciondel27/ [28/01/2020]. Allí también se indica esta hipótesis de la procedencia del papel.

2.5. Las flores (I)

Las flores son otro de los elementos que acogen una mayor carga simbólica dentro de la poesía pradiana: "Los recuerdos se plasman a través de una imagen impresionista de la naturaleza de Andalucía, llena de colores y olores intensos" (Ali Abdelazim 2016: 193). Como señala la investigadora, el poeta malagueño encuentra en las flores la vía esencial para reconstruir su idea de patria; le brindan, no solo una imagen visual, sino todo un universo sensorial donde el olfato impera sobre el resto de los sentidos. Los poemas en los que aparecen flores surgen especialmente tras las primeras *Penumbras*, escritas al llegar a México; por ejemplo, la segunda composición (*PC* I: 758):

Me agacho a coger la flor
casi tomillo,
casi tomillo...
Y no es flor:
es un olvido
casi tomillo,
casi tomillo.
Me levanto en un silencio
casi tomillo,
casi tomillo...
¡Una flor llevo en mi cuerpo
casi tomillo!

De acuerdo con esta idea, no resulta extraña la identificación de la España prefranquista con la primera estación del año, la primavera. Esta España primaveral constituye una nación de olores agradables, cálida y llena de belleza. Como realidad opuesta se presenta la España fruto de la Guerra Civil, aquella que Prados identifica con el invierno, la muerte, la tristeza o el olvido. Los siguientes versos proceden también de las primeras *Penumbras* (*PC* I: 765-766). El fragmento del poema refuerza aquella idea del "paraíso perdido", aunque la carga poética recae en el adverbio del verso final, "antes", señal inequívoca de que la primavera de su patria concluyó:

Cuando era primavera en España:
todos los hombres desnudaban su muerte
y se tendían juntos sobre la tierra
hasta olvidarse el tiempo
y el corazón tan débil por el que ardían...
¡Cuando era primavera!
Cuando era primavera en España:
yo buscaba en el cielo,
yo buscaba
las huellas tan antiguas
de mis primeras lágrimas,
y todas las estrellas levantaban mi cuerpo
siempre tendido en una misma arena,
al igual que el perfume tan lento,
nocturno, de las magnolias....
¡Cuando era primavera!
Pero, ¡ay! tan sólo
cuando era primavera en España...
¡Solamente en España
antes, cuando era primavera!

Por otra parte, Ramírez Castro plantea un estudio sobre los tipos de flores nombrados a lo largo de *Jardín cerrado*. La autora sostiene que la mayoría de las especies que aparecen en el poemario no evocan un momento feliz, sino que buscan reforzar la tortuosa idea de un jardín clausurado:

> Los aromas de las plantas configuran un espacio aislado y febril más acorde con el ambiente de un sanatorio o una prisión; y, en general, más ligado al pasado y a la nostalgia. Partiendo de esa circunstancia, señalará que el enclaustramiento y pesantez producidos por la concentración de aromas contribuyen a que el jardín del exilio pradiano se convierta en un espacio tan opresivo e irrespirable como la España franquista. La tesis propuesta por la investigadora se apoya sobre una sólida nómina de plantas, todas provistas de un olor fuerte y peculiar, que aporta en el mismo trabajo[6] (2005: 96-100).

2.6. Las flores (II): la rosa y el jazmín

En la poesía de Emilio Prados destacan dos tipos de flores por encima del resto; me refiero a la rosa y al jazmín. Quizá la presencia de la rosa sea más constante en su obra completa, mientras que el jazmín es, como apunta Ramírez Castro, uno de los grandes protagonistas de *Jardín cerrado*.

La rosa será, entre otras, una de las flores que representa el paraíso perdido, pero también estará ligada a otras nociones más complejas como la belleza o el tiempo (Caballero Wangüemert 1986: 135). Emilio Prados siente una gran necesidad de identificar todos los cambios que van construyendo su mundo interior y en la rosa ve el modelo para localizarlos. En el poema «Meditación última», dentro de las primeras *Penumbras* (PC I: 788) se aprecia nítidamente esta noción:

> No es presente la flor: no vive al lado
> de su imagen de flor en la que vino.
> Su existencia pasó por contemplarse
> cautiva en sí, mirándose a sí misma.
> Persistió con su luz; entró a la sombra
> –flor de la luz la rosa fugitiva–
> y tuvo espejo en ella su hermosura.
> Venció a la sombra; se apoyó en el tiempo,
> insistió más y al verse en el olvido
> huyó del tiempo y otra vez fue rosa.
> ¡Rosa es también la flor que en mí contemplo!

Por otro lado, la rosa es el ideal de simbiosis con la naturaleza que ansía el yo poético: es una flor y, por tanto, emerge de la tierra. Está al ras del suelo y sus raíces, que la mantienen con vida, están enterradas en lo más hondo de la Creación. De este fondo recogen lo que necesitan para desarrollarse; solo mientras se mantenga unida a la tierra, podrá seguir viviendo y transformándose. Por su parte, la flor y el poeta se asemejan en que son seres mortales, por tanto, condenados a contemplar en el agua el testimonio gráfico de su continua mutación, fruto del avance del tiempo (Reina 1988: 165-171).

6 Los números entre paréntesis remiten a las páginas de la edición de *Jardín cerrado* de Díaz de Guereñu: adelfa (185, 199, 262), alhelí (183), alhucema (236), almoraduj (174, 187), azahar (187, 222, 303), azucena (171), espino (198), espliego (198), jacinto (413), jara (198), jazmín (155, 167, 171, 173, 175, 176, 180, 182, 183, 187, 190, 191, 197, 214, 226, 228, 236, 238, 254, 263, 316, 409, 435), lirio (262), mastranzo (176, 198), mirto (171), orégano (199, 200), perejil (199), romero (198, 235), rosa (216, 218, 283, 343), sándalo (183), tomillo (198), toronjil (199), violeta (171) o yerbabuena (199).

El jazmín le interesa a Prados por su comportamiento. Según su poética, sobre el jazmín operan los opuestos muerte–vida: por la noche brilla por encima de todo lo demás, mientras que por el día, en el momento en el que el resto de las flores resplandecen, el jazmín baja su cabeza para mirar al agua, como si estuviese muerto (Reina 1988: 155-160). Es, pues, un cadáver presente en un campo lleno de vida; paradoja que enlaza con la situación que sufre el autor desde su llegada al país americano. Cito aquí el poema «Muerto en el sueño» de *Jardín cerrado* (*PC* II: 116):

Aquí estoy. ¡Junto al jazmín!
Si por mi preguntan,
aquí estoy junto al jazmín.
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...
Amor: bajo el agua, muerto
junto al jazmín.
Amor, si por mí preguntan,
amor, sí, junto al jazmín:
¡toda la noche me oculta!

Del mismo poemario procede la composición «Jazmín nocturno» (*PC* II: 189), donde la contemplación de la flor permea una reflexión introspectiva, casi onírica, sobre aquello que se ha perdido:

...Al fin, la luna
yo no sé si al crepúsculo pregunta
si sus rayos deben o no dorar
–soñando entre la nieve–
este o aquel país
donde los hombres luchan
y luchan siempre
por la luz de los dioses tan querida.
Yo no lo sé; pero aquí estoy contigo,
agua dormida en paz sobre la yerba,
y pienso en una flor
que, junto al mar nacida,
casi se ve y es dueña por su aroma
del mundo que perdí
y el sueño en que recuerdo...

2.7. El mar

Otro elemento de la naturaleza que aparece acusadamente en los versos de Prados es el mar. Además, se trata de uno de los más cambiantes, pues al principio el mar simboliza la felicidad, la infancia del poeta y los tiempos de bonanza; es el mar de su Málaga natal. Conforme el pensamiento poético de Prados madura, la imagen se transforma y adquirie mayor peso. El mar ahora está estrechamente relacionado con el alma del autor y, por ende, con sus pensamientos, que llegan al sujeto como el agua a la orilla (Manteiga 1991: 181). El poemario *País* (1924-1925) abre con una selección de poemas titulada «Canciones del farero». En la segunda composición (*PC* I: 50) puede advertirse cierta fusión entre el poeta y el mar, estableciéndose así una relación de armonía entre ambos:

La rosa verde del mar,
la trajo un pez en la boca,
y ese pez
lo tengo yo...
(El gato ronda la jaula
y el pez vuela por el agua).
Por fuera de mi ventana,
sobre el mar, corren los barcos.
De día con su bandera,
y de noche con su luz.
(Cuando me asomo yo arriba,
todos los peces me miran.)

Caballero Wangüemert (1987:136) expone que, tras el exilio, el mar tomará un nuevo valor ligado a la nostalgia en la poesía pradiana. Si bien esto es cierto, es necesario matizar que desde el poemario *Tiempo*, el malagueño ya se sirvió del mar como elemento para expresar el transcurso temporal y su inquietud por ello (Manteiga 1991: 179). Lo que sucede en la poesía posterior al exilio es que se añade un rasgo locativo: el nuevo mar de los versos pradianos supone un recuerdo doloroso de la imposibilidad de recuperar el pasado, planteada a través de una perspectiva temporal y espacial. Dentro de *Río Natural*, en el poema «Mar como el mar» (*PC* II: 465-466), el autor reflexiona sobre su idea de mar: los límites, el carácter inmutable o la unión entre el mar y el individuo:

¿Son costumbres del mar como del tiempo
la distancia y la sed que por mí clava?
Y tiendo al mar la imagen de mi mano.
Regreso azul y un barco la nivelan.
El mar viene hacia el mar como el mar vivo.
Salgo hacia el mar, soy mar y el mar no encuentro...
Descoyunto a mi forma interior del mar
externo y, mar del mar, sin el mar soy.
Canto del mar, canté del mar que tuve,
canción: tú me has dejado lo que digo.
Soy el mar como el mar, nada me apura.
Llegó el mar, se fue el mar, sigo en mi cuerpo.
Azul, azul, azul: tu espuma canta,
borra mi voz y acaba el mediodía.

3. *Conclusiones*

A lo largo de este artículo se ha dado cuenta de la importancia de un solo rasgo de la poesía del malagueño Emilio Prados, sus símbolos (pero solo de aquellos que están vinculados a la naturaleza). Aunque se partía de una pregunta de investigación concreta, ¿cuáles son, qué expresan y por qué existen estos símbolos en su poética?, ha sido posible hacer un desarrollo completo del objeto de estudio. Así lo ha permitido, por ejemplo, la revisión de la poesía completa del autor o, más importante, la lectura atenta de la bibliografía previa. Se trata de diferentes trabajos, en su mayoría del siglo XX, que, aunque no tenían como meta investigar el papel de la naturaleza en Prados, aportan nuevas e interesantes directrices que permiten desgajar el universo del poeta.

Por lo tanto, es, quizás, el momento de desmitificar la poesía de Emilio Prados y abandonar las referencias a su hermetismo como parapeto para justificar la falta de estudios críticos.

Se trata, en efecto, de una de las poéticas más complejas del siglo XX en España, pero también de las más ricas. Su estudio abre un abanico de posibilidades investigadoras que van desde el análisis minucioso de motivos concretos, aquí se ha hecho referencia, por ejemplo, a su etapa surrealista, hasta la elaboración de estudios comparativos con otros poetas como Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén o Vicente Aleixandre.

Bibliografía

Ali Abdelazim, R., «Poesía desde el exilio: Muhsin Al-Ramli y Emilio Prados», *Espéculo 56* (2016), 188-203.

Caballero Wangüemert, M.M., «La vivencia del exilio en la poesía de Emilio Prados», en: Torres Ramírez, B. / J.J. Hernández Palomo (coords.): *Andalucía y América en el siglo XX: Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos-CSIC, vol. 2. 1986, 131-138.

Carreira, A., «Emilio Prados: las dos versiones de *Jardín cerrado*», *Creneida 2* (2014), 246-257.

Díaz de Guereñu, J.M., «Emilio Prados: el sentido en la ausencia», en: Abellán García González, J.L. (coord.): *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las primeras jornadas, celebradas en la Residencia de Estudiantes en noviembre de 1994*. México: El Colegio de México 1991, 49-62.

—, *Correspondencia (1957-1962)*. Valencia: Pre-textos 1995.

Garrido Moraga, A, «Notas a la lírica de Emilio Prados», *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo* (2001), 23-34.

Hernández Pérez, P., «La poética surrealista de Emilio Prados», *Notas y estudios filológicos 8* (1993), 91-114.

—, «Los límites del lenguaje poético en las poéticas de Juan Ramón Jiménez y Emilio Prados», *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua 11* (2011), 57-72.

Lacalle Ciordia, M.A., «Emilio Prados y la ausencia iluminante de lo real maravilloso», *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua 6* (2003), 9-21.

Manteiga, R. C., «En torno al binomio barcomar en la poesía temprana de Emilio Prados», *Anales de literatura española contemporánea 16:1* (1991), 175-191.

Prados, E., *Poesías completas*, ed. C. Blanco Aguinaga / A. Carreira. México: Aguilar 1975.

—, *La piedra escrita*, ed. J. Sanchis-Banús. Madrid: Castalia 1979.

—, *Jardín cerrado*, ed. J.M. Díaz de Guereñu. Madrid: Cátedra 2000.

Ramírez Castro, G., «Emilio Prados: el jardín cerrado del exilio», *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje 32* (2005), 95-107.

Reina, E., *Hacia la luz: simbolización en la poesía de Emilio Prado*. Ámsteram: Rodopi 1988.

Suárez Zarallo, P., «Aproximación a las raíces oníricas de Emilio Prados», *Campo abierto 25:1* (2006), 103-112.