

EN EL *JARDÍN CERRADO* DE EMILIO PRADOS Entre destierro y exilio interior

CARMELO SPADOLA
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract – The article examines the representation of exile and internal exile in *Jardín cerrado* (1946), work written by Emilio Prados, one of the “minor” members of the famous Spanish Generation of 1927. The poems contained in this work are analyzed according to the recent landscape studies, giving emphasis, however, also to the most recurring themes, such as nature, landscape, body, solitude, death, and God. The structure of *Jardín cerrado* is elaborate, composed of four main books and several sub-sections. It offers a wide selection of poems, ranging from classical to modern poetic forms and styles. Starting from an autobiographical history, the poet writes about his ups and downs during his Mexican exile and then confesses to his reader his expectations and his wishes to achieve a new reality of transcendence beyond the limits of his body and the misery of the world and death.

Keywords: Emilio Prados; exile, internal exile and Spanish civil war; *Jardín cerrado*; landscape and nature; thanatology.

1. La poesía de Emilio Prados

En este estudio nos proponemos analizar una de las obras más importantes de Emilio Prados, es decir el poemario *Jardín cerrado*, escrito durante su exilio mexicano, entre los años 1940-1946. Perteneciente al grupo de los poetas de la Generación del 27, el autor malagueño tiene un amplio repertorio poético que según la clasificación de José Sanchis-Banús (1979, p. 22) se puede clasificar en tres etapas: la primera empieza con la poesía pura siguiendo el modelo del maestro Juan Ramón Jiménez, como testimonian sus primeros poemarios *Tiempo. Veinte poemas en verso* (1925) y *Vuelta* (1928), y termina con su adhesión al surrealismo (Bodini, 1988; Hernández Pérez 1993)¹. Sin embargo, de este primer período no podemos pasar por alto los poemas de *Canciones del farero* (1926), un claro ejemplo de canciones del litoral de Málaga, de la bahía de Cádiz.

Una segunda fase comienza con su poesía de empeño civil y humano, o sea de compromiso político, género del cual fue iniciador en España durante

¹ El crítico Vittorio Bodini identifica la etapa surrealista de Emilio Prados en *El llanto subterráneo* (1936), como explica en *I poeti surrealisti spagnoli* (1988, pp. 490-499).

los años '30 de la Guerra Civil y que, como argumenta Caballero Wangüemert, fue superado solo por Rafael Alberti que publicó más que él sobre esta temática (1987, p. 133).

Una tercera y última etapa se inicia en Francia, aunque se despliega más durante su destierro, y coincide con el regreso a “una poesía pura que entrara en comunicación con los demás seres” (Hernández Pérez 2011, p. 67). Esta búsqueda de comunión con los otros no será siempre sustancial y patente, puesto que la soledad en el nuevo espacio causará en Prados un complejo sentido de melancolía y nostalgia combinado con el deseo de volver a su patria. Esta última etapa se caracteriza entonces por una terrible sensación de desarraigo en la nueva realidad mexicana. Pero hay más que subrayar, es decir que en obras como *Jardín cerrado* se refleja la lección de Juan Ramón Jiménez, conocido durante los años de formación en la Residencia de Estudiantes. No debe sorprender si en la poesía de Prados hallamos un maravilloso universo de frescura dado por la naturaleza que irrumpe siempre con lo inesperado y lo original, con algunos símbolos herméticos y con algunas metáforas vinculadas a los agentes atmosféricos.

1.1. Jardín cerrado. Estructura, contenido y prólogo de una obra universal

Jardín cerrado es considerada universalmente la obra maestra de Emilio Prados escrita durante su exilio mexicano. Es el resultado de una larga gestación, dado que el poeta iba publicando muchos de los textos que formarían parte del poemario a lo largo de los años 1940-1946, en varias revistas mexicanas e hispanoamericanas. Fue el mismo autor en vida que prestó especial atención a esta obra que volvió a proponer varias veces, a partir de la publicación de una amplia selección de los poemas en 1953 integrados, al año siguiente, con una *Antología* de un centenar de páginas y que en 1969 fueron ellas mismas incorporadas en una segunda edición completa de la obra por la editorial bonaerense Losada. En definitiva, Prados se ocupó a menudo de su *Jardín cerrado*, libro fundamental porque allí nos cuenta² su crisis existencial en el destierro, pese a que no todos los poemas fueron elaborados en México, puesto que ya una decena se había escrito previamente en España. Para Prados, el exilio se convierte gradualmente en una pesadilla, ya que la nueva realidad en la que se encuentra no la reconoce como suya, a pesar de la libertad de la que puede gozar ahora lejos de la guerra. La verdad es que su actitud frente a la vida fue siempre de aislamiento desde grupos de intelectuales, como opina incluso María Zambrano: “En

² Aunque se trata de un poemario, hay estudios que han propuesto una lectura épica a los poemas de Prados. Véase, entre otros, V.R. Lombardi (2000, pp. 159-175).

Emilio Prados hay la evidencia de que se trata de un lograr, al fin, quedarse a solas en otro espacio, en otro lugar del tiempo (1977, p. 56). Y es precisamente esto lo que lo diferencia de los demás, dado que Prados no interpreta el espacio del exilio como un espacio abierto, sino como un universo clausurado en el que vivir su propia soledad ante un mundo que siente ajeno.

Desde el punto de vista de la métrica, hay una sobreabundancia de versos cortos, irregulares, sueltos y libres. Recurren los imparisílabos de arte mayor, con raras combinaciones con versos de arte menor. Por lo que atañe al género de poemas utilizados hay una prevalencia de romances, canciones y endechas. La rima es principalmente asonante y los metros más empleados son el hexasílabo, el heptasílabo y el octosílabo, aunque no excluimos la presencia de endecasílabos y alejandrinos en algunos poemas (en realidad muy pocos). Cabe resaltar el empleo del verso agudo –aunque predominen los versos esdrújulos y sobreesdrújulos– para empujar el ritmo, sobre todo cuando el poeta quiere abordar temas donde el énfasis es fundamental: es el caso de momentos de sorpresa y ansiedad.

El título hace referencia al *Cantar de los cantares*, obra atribuida al rey de Israel Salomón, el cual emplea metafóricamente la locución “jardín cerrado” para describir a su amada Sulamita (véase específicamente el capítulo IV). Pero hay que señalar más, visto que el título nos remite también al *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652) de Soto de Rojas, al *Paraíso perdido* (1667) de Milton y *Los Paraísos artificiales* (1860) de Baudelaire.

El título alude también a otros significados, a partir del Edén coincidente en la interpretación de su autor con su Málaga natal antes del estallido de la guerra y de la cual Prados se siente expulsado; es la configuración de su cuerpo sujeto a la muerte que no le permite comunicar con los demás; y en última instancia, es el paisaje solitario del destierro. Pero es también la soledad causada por el curso del tiempo que lleva consigo todo lo que encuentra sin posibilidad de salvación. O, mejor dicho, el poeta puede evitar el naufragio existencial buscando refugio en el universo onírico.

Publicado después de *Mínima muerte*, primer libro de Prados en el destierro, y después de una larga tradición de textos poéticos que comúnmente definimos como parte de su cancionero bélico, véase en particular *Destino fiel* (1938), en el que surge su compromiso social y político y, por tanto, se diferencia de estos nuevos poemas compuestos en México. De hecho, su nueva manera de hacer poemas adquiere un significado más intimista y trascendental, interpretada por muchos críticos como un cambio de dirección, sobre todo por lo que concierne las fuentes literarias. Es por esta razón que afloran temas clásicos, como por ejemplo el cuerpo y el alma, los sentimientos de nostalgia y soledad, que pueden relacionarse a voces poéticas

de la tradición hispánica, es decir al San Juan de la Cruz de *Noche oscura del alma* (1618) y al Juan Ramón Jiménez autor de *Espacio* (1948), otra obra escrita en el exilio como la de Prados.

Mientras la influencia de San Juan de la Cruz se refleja a través de lo trascendental en los poemas de tono místico e intimista, en los cuales afloran los temas de la vida y la muerte, del cuerpo y el alma, Juan Ramón Jiménez representa para Prados un alto modelo poético de búsqueda lingüística y de expresión metaliteraria. Hernández Pérez sostiene que:

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 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, p. 64)

La poesía final de Emilio Prados se caracteriza entonces, por una parte, por una atención orientada hacia el pasado que asoma poderosamente a través de incursiones en la memoria –mediante la recuperación de los recuerdos arraigados supuestamente en el olvido y en la soledad–; y por otra se adentra en la representación de la belleza del paisaje y la naturaleza andaluzes, aunque siempre idealizado y nunca concreto, que, como en un juego de espejos, reflejan y se enfrentan con el nuevo espacio mexicano, espacio condicionado por la experiencia del exilio.

Cabe señalar que Juan Larrea fomentó la publicación de *Jardín cerrado* y que al final logró editarlo en los Cuadernos Americanos, con su célebre prólogo *Ingreso a una transfiguración* en el que define los textos poéticos fundados en un juego de contrastes entre la vida y la muerte, es decir una: “poética incorporeidad que vaga por otro mundo [...] entre el ser y el no ser por razones difícilmente accesibles donde, no la conciencia del poeta sino el universo entero, parece haberse desmaterializado” (Larrea 2000, p. 11)³, por lo tanto lo que se revela en este poemario es: “la conciencia de un pueblo que se desensimisma” (p. 14), donde la España de los desterrados republicanos en el mundo muestra su cara “transfigurada” (p. 19).

Para Larrea, *Jardín cerrado* es la manifestación de un viaje metafórico hacia la noche, pero no se trata de una suerte de “misticismo tradicional”, como nos sugiere López (1989, p. 226), donde el poeta enfoca su atención

³ Todas las referencias de *Jardín cerrado* remiten a la siguiente edición: E. Prados (2000). De ahora en adelante vamos a indicar solo los números de páginas entre paréntesis.

hacia la travesía del alma contra la angustia existencial, como ocurre en la obra de San Juan de la Cruz, sino de un viaje del cuerpo hacia la nada, o sea de una inmersión en la muerte del ser que sólo después de haber vivido una ineludible desintegración puede resurgir simbólicamente desde sus propias ruinas espirituales⁴. Lo que interesa a Larrea en *Jardín cerrado* es la representación de una transfiguración mística y universal a partir de un momento de crisis existencial de Prados el cual, sin embargo, ignora el valor colectivo de su obra. La angustia provocada por el exilio interior no concierne exclusivamente al poeta según la interpretación de Larrea, sino que puede manifestarse en todo ser humano que se encuentre o no en el destierro. En otros términos, *Jardín cerrado* se impone como una obra ejemplar en el amplio panorama literario de los autores republicanos exiliados en México. Su singularidad la otorga también el hecho de que su autor es inconsciente del resultado de desciframiento de la realidad, que tanto aprecia por el contrario Larrea, quien subraya que: “Las prodigiosas, las aparentemente desatinadas intuiciones de Emilio Prados coinciden de modo exactísimo con todos estos conceptos poéticos fundamentales que, según consta al que esto escribe, ignoraba el poeta prácticamente en absoluto” (Larrea 2000, p. 22). Prados se vuelve entonces emisor y receptor de su misma obra, y no es casual que testimoniara lo siguiente a su hermano Miguel, en una carta de 1946: “Mi libro no me ha dado alegría alguna; pero ahí está. No es eso lo que debo dar. Lo sé y aun no tengo el lenguaje hecho ni la forma construida”⁵. En resumidas cuentas, aunque siempre ha afirmado que consideraba el prólogo de Larrea como parte integrante del poemario, con eso nos declara también que entre el conjunto de poemas y la obra terminada existe una distancia que le hace percibir el producto final como ajeno en su forma y contenido. Por cierto, no se puede negar el hecho de que con *Jardín cerrado* Prados ganara un hondo reconocimiento respecto a sus obras anteriores, como lo testimonia incluso la alta consideración por parte de Gerardo Diego que, como es notorio, en su reseña de “Vuelta” de 1927, lo había denigrado acusándolo de excesivo intelectualismo y de haber emulado el patrón de Jorge Guillén.

1.2. Naturaleza y paisaje en el jardín del exilio

Jardín cerrado ofrece distintas claves de lectura, aunque el tema central es uno, como ya hemos afirmado, o sea la crisis existencial a la que tiene que

⁴ Entre los autores que han abordado la dimensión del ser y el cuerpo, desde una perspectiva filosófica y teleológica, mencionamos el peruano Jorge Eduardo Eielson que alcanza las cumbres más altas en *Noche oscura del cuerpo* (1955), título que es una clara paráfrasis de la obra de San Juan de la Cruz.

⁵ Carta a Miguel Prados del 24 de diciembre de 1946. Inédita y reproducida parcialmente en Prados (1946, p. 69).

enfrentarse el poeta. Lo que entristece su espíritu es la comprensión de que vivimos en un mundo efímero en el que todo perece, y que la salvación puede ocurrir solo encerrándose en lo onírico. De hecho, aunque Prados ha adherido al surrealismo solo durante un lapso de tiempo relativamente breve, el sueño representa una constante en su vida.

Dependiendo de si intentamos examinar uno u otro tema, *Jardín cerrado* se presta a un amplio abanico de interpretaciones de carácter en prevalencia temático, como el de la soledad, el tiempo, la muerte, el sueño y el espacio. Entre los sentimientos que se imponen principalmente, hay la nostalgia por el Edén perdido, el dolor de la existencia, el sentido de impotencia contra el *memento mori* y la caducidad de lo mundano, la transitoriedad de lo corporal y la eternidad del alma. Nuestro objetivo es adoptar un enfoque que tenga en consideración la presencia de la naturaleza en las distintas partes del poemario, para evaluar eventualmente el peso de ella en la visión hermenéutica de la existencia del poeta.

Nuestra elección interpretativa depende del hecho de que la naturaleza tiene un hondo sentido en todo el poemario y no es inusual encontrar textos vinculados al paisaje español, más específicamente andaluz, y al mexicano. A lo largo de *Jardín cerrado* aparecen muchos vocablos que remiten al mundo animal y vegetal, vinculados al interés del poeta por el universo natural. Con la precisión de un botánico, Prados cita varias especies de árboles, flores y plantas que podemos clasificar como un verdadero herbario, compuesto por: adelfas, alamedas, álamos, alhelíes, almoradujes, aulagas, azahares, cipreses, espinos, espliegos, habas, jaramagos, jaras, jazmines, juncos, mastranzos, olivares, oréganos, platanares, perejiles, pinares, rosas, sándalos, tomillos, toronjiles y yerbabuenas. Junto con el herbario cabe mencionar también el bestiario, aunque el número de los animales citados es mucho más bajo; de hecho, hay en prevalencia aves, como tordos y zorzales, y mariposas. Otros componentes recurrentes pertenecen a los cuatro elementos de la naturaleza, es decir el sol, el cielo, la arena, el agua, el mar, el río, la luna y el viento.

Compuesto de cuatro libros, cada uno con un propio título, el poemario tiene un carácter unitario. En particular, las varias secciones son: *Jardín perdido*, *Dormido en la yerba*, *Umbrales de la sombra* y *La sangre abierta*. Con el fin de investigar el papel de la naturaleza, vamos a destacar la presencia de cada elemento en una serie de poemas representativos en las distintas secciones que forman parte del poemario.

Jardín perdido se divide en *Nostalgias y sueños* y *Cantar de las alamedas*; la primera parte consta de treinta y tres poemas encabezados por un número romano y un título, mientras que la segunda incluye seis textos introducidos todos ellos también por un número romano y solo el quinto lleva un título, *Niños*. En su prevalencia se trata de coplas, refranes y romances con los cuales el poeta canta su angustia por haber perdido su jardín y, frente a la

imposibilidad de recuperación del pasado, denuncia su condena a la soledad. Está claro que el paraíso perdido al cual se alude es el Edén de Adán y Eva, o sea el de los primeros exiliados de la historia de la humanidad. Lo que crea el poeta es entonces un paralelismo entre su condición de desterrado y la de nuestros antepasados. Pero hay también otra clave de interpretación, considerando que no se trata solo de un exilio individual y personal, sino también de un destierro de carácter colectivo que atañe a todo ser humano. Por tanto, leído en clave bíblica, este exilio colectivo del cual escribe Prados puede referirse simbólicamente al destierro que cada uno de nosotros vivimos, el de la existencia terrenal, de la vida que conducimos y recorreremos para ganar al final la eternidad según una visión cristiana de la vida y de la muerte.

Esta interpretación de la vida se desprende igualmente ya en algunos textos de la primera parte del primer libro, *Nostalgias y sueños*, donde hay poemas como *Árboles I*, de tipo intimista y reflexivo, en el que el objeto de análisis es un arbusto que, con sus raíces hundidas en el suelo, evoca en la mente del lector un fuerte sentido de enraizamiento en un territorio, pues una posible pertinencia que no tiene nada que ver con el espacio del exilio. Por consiguiente, es muy probable que en este poema Prados quiera representar la imagen de la España de la guerra civil, considerando que nos cuenta casi la historia de su huida del régimen de Franco:

[...]
 cansado, se ha evadido
 del largo cautiverio,
 desatándose al río,
 interior, de mi cuerpo.

Pesada está mi frente...
 Tal vez mi pensamiento,
 voluntario, sus alas
 ha fundido en el tiempo.

Sin embargo, la descripción del nuevo espacio que lo acoge, el del destierro mexicano, parece no satisfacer completamente el ánimo del poeta, que compara sus pies a “dos sombras larguísimas”, en un lugar “peligroso y urbano” –nótese el empleo del adjetivo urbano, o sea ciudadano en contraposición al campo que en Prados siempre asume connotaciones positivas, como pasa por ejemplo en Miguel Hernández, otro amante de lo agreste–. El yo poético afirma aún que sus pies “están sujetos”, en un territorio que, al contrario, debería asegurarle protección lejos del conflicto.

Además, contra el cansancio, que aquí se refiere más a un tipo de agotamiento moral que corporal, el poeta prefiere encerrarse en la soledad, en una forma de recogimiento espiritual:

espacio del exilio. Se trata de un nuevo camino hacia arriba entonces, como sugieren las ramas del árbol que van hacia lo alto, es decir que ellos se dirigen metafóricamente hacia lo transcendental, comunicando al lector una sensación de libertad contra lo padecido en lo terrenal, a lo que el poeta declara estar sujeto.

En *Llanuras de sol* aflora una inquietud por la pérdida de Andalucía, como sugieren los versos siguientes, en los que el paisaje campestre y la búsqueda del paisaje marino remiten supuestamente al sur de España:

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. (p. 148)

O aún el recuerdo de los campos de olivos, árboles que como es notorio caracterizan gran parte del paisaje andaluz y que la voz poética combina con el olvido, en el poema *Vega del sueño*:

Oliva, olivar, olivo:

¡que viene el día!

(Y duerme el río...)

Olivo, olivar, oliva:

¡que viene el río!

(Y duerme el día...)

Olivo, oliva, olivar:

mi olvido, olvida olvidar...

¡Olivo! (p. 150)

El sentimiento de nostalgia aflora cuando se experimenta en el canto la ausencia de animales típicos del paisaje andaluz, como los tordos, o los zorzales, que antes volaban sobre campos. En el poema *Insomnio*, el poeta manifiesta su inquietud por la falta de pájaros en los olivares; y en *Campo*

abierto prevalece el silencio en el olivar, el cual señala la total ausencia de los zorzales:

¿Tordos en el olivar?...
–No, tordos, no.

(¿Qué tengo, que no duermo?
Soñar no quiero...
Pero, ¿qué tengo?)

–Tordos en el olivar, no.
No, tordos, no. (p. 150)

¿Sobre el olivo, el zorzal?
–Silencio en el olivar.
[...] (p. 151)

En *Bajo la alameda* el reenvío a la naturaleza se hace más patente ya a partir del texto 1, puesto que en ello observamos la percepción por parte del poeta de un fuerte sentido de extravío a causa de la lejanía desde su tierra natia, a través de un juego de palabras entre el tiempo de ayer y el de hoy:

Ayer, tan cerca el jardín.
Hoy, ¡qué lejos!

Me voy perdiendo de mí,
para buscarme en lo eterno...

–¿Hoy?...
¡Qué lejos! (p. 154)

Es indudable que los temas del recuerdo y la memoria tengan un hondo sentido en la poética de varios autores exiliados. Lo mismo pasa en la poesía de Prados, donde los elementos de la naturaleza, especialmente las flores y los árboles, tienen una función mnemónica expresada siempre mediante el empleo de preguntas y adverbios que hacen referencia a la lejanía. Es el caso de *Alegría*, texto en el que la voz poética exclama: “¡Ay, qué alta está, la alameda!” (p. 176) o el de *Temblor de estío*, en el que el poeta se pregunta: “¿Qué me importa la alameda, si no he de volver a ella? (p. 177), y también en el poema 2, en el que leemos: “¡Qué altos se mueven los álamos! / ¡Qué altos!” (pp. 178-179).

Otro poema en el cual observamos un interesante contraste entre el concepto de lejanía y cercanía, respectivamente indicados por el verbo

“acercar” y el adverbio “al fondo”, es *¿Todo se ha perdido?...* que aquí reproducimos parcialmente:

¡Ay, sombra, sombra,
búscame por el fuego!

Me acerco a la mariposa:
¡está al fondo del estanque!
Me acerco al árbol más bello:
¡está al fondo del estanque!
Me acerco al niño que juega:
¡está al fondo del estanque!
Me acerco al alma, en silencio:
¡está al fondo del estanque!...
[...]
Un jazmín cantaba
su aroma de estrella...

–¡Ay, jazmín!...
Me acerco;
su flor está en tierra.

Y la búsqueda sigue adelante en el poema, con la intención de alcanzar una serie de elementos que, sin embargo, al acercarse de la voz poética, desvanecen en la nada:

Un árbol soñaba
toda una alameda.

Me acerco...
Sus ramas,
sobre el suelo, secas...

Era una ascua el pájaro,
¡luz de primavera!

Me acerco...
Sus alas:
ceniza en la yerba.
[...]

Aún me queda una esperanza:
¿no seré yo el que está muerto?
[...] (pp. 180-181)

Por lo que concierne la temática del recuerdo con respecto al jardín perdido, – ahora en la semejanza de un huerto, como si el poeta quisiera indicarnos que algo ha mudado, que el jardín se ha convertido en algo más íntimo, como

veremos también más adelante en el poemario—, muy sugestivo resulta también el poema *Bajo el ciprés*, donde aflora el lado más triste del alma poética: “en el huerto estoy sentado. // Cuerpo triste: ¿en qué rocío / tu pena se está mojando?... [...] // En el huerto estoy llorando (p. 183). Recuerdo y pena vuelven igualmente en *La pena en el agua*, donde el poeta crea un verdadero paisaje olfativo, o *smellscape* según lo que nos sugieren los estudios de geografía humanística que se ocupa de los análisis sobre el paisaje literario⁶. A través de los olores de distintas plantas y flores, como por ejemplo el almoraduj, el jazmín, el azahar y el habar que llenan el aire del huerto con sus aromas, el poeta se dirige a un amigo suyo y vuelve con la memoria a su universo intimista, a su jardín de una vez, cuando se encontraba en su país de origen a contacto con el mundo de la naturaleza:

Recuerda conmigo,
amigo:

Platanares junto al mar;
almoraduj en el huerto,
jazmines bajo el pinar...
Y en la alberca, una guitarra
negra, con flores de azahar
clavando a la luna llena.

Llega el olor del habar,
hasta el chorro de la fuente...

Se oye al silencio cantar:
—¿Recuerdas conmigo,
amigo?... (p. 187)

La segunda parte del primer libro, *Las alamedas*, incluye seis poemas de *Cantar del atardecer*. Desde el punto de vista del contenido no hay mucha diferencia con la parte precedente, si bien ésta resulta ser más larga por número de textos. Lo que por el contrario hay que resaltar es el hecho de que contiene un rasgo autobiográfico importante, puesto en apertura como subtítulo: el topónimo Chapultepec, el único en todo el libro; así como otra indicación es la dedicatoria a José Luis, Paco y Odón, estudiantes del Colegio Luis Vives de México D.F., de los cuales Prados fue tutor. A tal propósito, es fundamental recordar que varios poemas fueron escritos en el bosque de Chapultepec, no muy lejos de la laguna del Tenochtitlán azteca. Julia Crespo confiesa que Prados: “Iba al parque que había cerca de su casa, al final de

⁶ Con *smellscape* o paisaje olfativo nos referimos a la capacidad que tiene un olor de activar en la mente de un individuo una emoción o un recuerdo. Véase J.D. Porteous (1985, pp. 356-378).

Ayotac. En un parquecito aislado con muchas plantas y una fuente en medio. Allí escribió muchos poemas del libro [...]”⁷. El testimonio de la estrecha relación entre Prados y la naturaleza vuelve otra vez en las palabras del prologuista Chica que afirma que: “escribía, leía y recogía a la vez las hojas que caían de los árboles, un detalle a valorar. Metidas y disecadas en sus libros, esas plantas surcadas por el tiempo son un símbolo del estado espiritual del que nacen los poemas” (Prados 2013, p. 5).

1.3. *En la soledad del jardín*

Acerca de *Dormido en la yerba* hemos afirmado que es el segundo libro de *Jardín cerrado* y que en él el poeta nos cuenta que está dormido en el jardín, mientras está creando cantares, coplas y sentencias sobre la vida. Este apartado se compone también de dos núcleos: *Cantares, coplas y sentencias* y *La soledad y el sueño*. Los temas son la soledad y la aflicción a causa de la presencia insoslayable de la muerte, así como la necesidad de dar un sentido a las experiencias de la vida humana.

Cantares, coplas y sentencias se compone de veinticuatro poemas (I-XXIV) que giran alrededor del tema del alma y la muerte vinculadas con el jardín y la interioridad más recóndita del poeta. De hecho, el lector tiene la sensación de hallarse ante un conjunto de contrarios, un espectáculo de luces y sombras, como sugieren la negrura de la noche del primer verso, la sombra del último y la blancura de los muros del jardín, de la nieve y del lucero de los versos tercero, cuarto y noveno del poema 1 de *El temor bajo el viento*:

Noche, cierra bien tus puertas
porque la muerte te ronda.

Muros blancos del jardín,
corona de tierra y nieve:
¡subid! ¡subid!
¡guardad la rosa!

Lágrima del surtidor,
rompe tu flor sin corola.

Baja al estanque, lucero.
Ven, luna.
¡Párate, sombra!...
[...]

—¿Pozo en el olvido?...

⁷ La cita de Julia Crespo se encuentra en el prólogo de E. Prados, *Jardín cerrado* (2013, p. 5).

–¡Sí!

Porque la muerte nos ronda. (p. 218)

En estos octosílabos es interesante notar cómo la presencia de la muerte está en todos lados. Más allá de la alternancia entre la claridad y la obscuridad, parece que el poeta quisiera mostrarnos al menos dos caminos de salvación contra la finitud; por un lado, hay el amor representado con el símbolo de la rosa, flor comúnmente asociada a este sentimiento y que aquí sugiere la aceptación de la muerte como parte integrante de la vida humana. Pero, por otro lado, es como si el poeta quisiera comunicarnos que existe otra solución, es decir el olvido, que con su acción de adormecimiento suaviza el peso de la agonía.

Agonía. Dolor. Tristeza. Sí, porque son estas las emociones que experimenta el yo poético, especialmente en toda esta sección. De hecho, podemos leer los textos de este conjunto como un viaje hacia la noche, una búsqueda que empieza con un cuerpo tendido sobre la yerba, indiferente a la acción destructora de la muerte que está llevando consigo todo lo que encuentra, mientras el poeta duerme, inerme e impasible al aviso de los demás que quisieran prevenirlo:

Todos vienen a darme consejo.
Yo estoy dormido junto a un pozo.

Todos se acercan y me dicen:

–La vida se te va,
y tú te tiendes en la yerba,
[...]

Y tú te tiendes sobre la yerba:
cuando ya tus cabellos
comienzan a sentir
más cerca y fríos que nunca,
la caricia y el beso
de la mano constante
y sueño de la luna.

Y tú te tiendes sobre la yerba:
cuando apenas si puedes
sentir en tu costado
el húmedo calor
del grano que germina
y el amargo crujir
de la rosa ya muerta.

[...]
Todos se acercan para decirme:
–Tú duermes en la tierra
y tu corazón sangra

y sangra, gota a gota,
ya sin dolor, encima de tu sueño,
como en lo más oculto
del jardín, en la noche,
ya sin olor, se muere la violeta.

Todos vienen a darme consejo.
Yo estoy dormido junto a un pozo.

Sólo, si algún amigo
se acerca, y, sin pregunta
me da su abrazo entre las sombras:
lo llevo hasta asomarnos
al borde, juntos, del abismo,
[...] (pp. 235-236)

En estos poemas del segundo libro, notamos que el paisaje no tiene mucha función alegórica como ocurría en los textos que hemos analizado antes. El canto se despliega en un paisaje nocturno casi amorfo, caracterizado por elementos de la naturaleza sorprendentemente inexpresivos, sobre todo a causa de la presencia de la muerte que todo destruye. En el poema precedente, el poeta declaraba, por ejemplo, que las violetas estaban muertas, mientras ahora, en *Bajo la alameda*, nos confiesa que se siente agobiado y acosado por la muerte:

Era de noche;
era de noche,
amor,
y las hojas secas
eran de noche.

Junto al ciprés,
un lucero
–amor, sí,
que yo lo vi–,
¡tan alto,
como el negror
del silencio!
Amor, sí,
que era de noche.

Era de noche
y sentí
que la muerte me llamaba.
[...]
De noche
y te abandoné,
amor, sí;

porque yo vi
 que era de noche
 y la muerte me llamaba.
 Era de noche
 y las hojas secas
 eran de noche.

¡Ay, qué solo me quedé,
 amor, cuando te perdí:
 que era de noche!
 ¡Qué solo, amor,
 cuando vi
 que era de noche,
 y las hojas secas
 eran de noche!

Y aquel dolor
 que sentí
 –amor, sí,
 que era de noche–:
 ¡qué solo!...
 Que era de noche
 aquel frío,
 amor, ¡sí!...
 ¡Qué solo! (pp. 240-241)

Después de haber perdido su amor, todo lo que está alrededor del poeta se vuelve silente y oscuro; las hojas secas remiten a la esterilidad y a la muerte, quizás al abandono del amante. El único rayo de luz procede de un lucero que se encuentra lejos, pero bastante próximo a un ciprés. Este último es un árbol que en nuestro imaginario solemos hallar en lugares silentes, como los cementerios, y que asociamos a la muerte, a la desolación y a la soledad. Este sentimiento es omnipresente en *Jardín cerrado*, como demuestra el poema largo *Tres tiempos de soledad*. El texto fue publicado por primera vez completo en “Cuadernos Americanos” (Prados 1942, pp. 175-180) y en él Prados confiesa su predisposición a una vida solitaria, hasta el punto de hallar en sí mismo el origen de la soledad, una emoción que construye lentamente en su ser:

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.
 [...]
 Soledad infalible más pura que la muerte,
 noche a noche en la linfa del tiempo te levanto,
 sin querer complicada igual que el pensamiento

que nace en mi memoria sin temor y huye al mundo.

[...]

Soledad, noble espera de mi llanto infecundo,
 hoy te elevan mis brazos como a un niño o a un muerto,
 como a una gran semilla que en el cielo clavara
 junto a esta misma luna con que alumbras mi insomnio.

[...]

A ti yo vivo atado, invisible y activo,
 como el tallo del aire que sostiene tus torres.

Bajo mis pies contemplo tus cuadernos en tierra
 y arriba la imprecisa concavidad del cielo.

Hoy te quiero y te busco como a una gran herida
 fuente y tumba en el tiempo de mi olvido sin causa.

¿Quién me dará la forma que una nuestras figuras
 y me muestre en tu cuerpo como un solo edificio?

[...]

Soledad, te construyo, constante, noche a noche,
 en la carne intangible del cuerpo de mi alma.

Soledad, noche a noche te vengo levantando
 de mi sangre, tendida como sombra a tus plantas. (pp. 251-256)

Como es evidente, en cada estrofa que acabamos de reproducir, asoma la certeza de que el poeta es el artífice de su soledad que edifica, construye y refina como si fuera un Pigmalión ante su obra de arte.

La soledad se puede calificar como una condición interior que al sujeto permite evitar toda forma de distracción, como la seducción y la atracción hacia imágenes procedentes del exterior (Prete 2016, p. 66). Como afirma Montaigne en sus *Ensayos*, cabe alejarse y aislarse del mundo para encontrar la paz interior, es decir que resulta insuficiente evitar a la gente y a los espacios públicos si no tenemos la tranquilidad de la mente. La soledad es entonces una suerte de teatro del yo en acción, o como diría todavía Montaigne, este sentimiento comporta la creación de una “trastienda” en la que encontramos nuestra verdadera libertad en plena soledad. En su trabajo, Prete cita un célebre verso de Tibullo que dice: *In solis sis tibi turba locis* (en la soledad sea para ti una muchedumbre), al cual nosotros añadimos otro verso famoso de Heráclito que parece hacerlo eco: *γνώθι σεαυτόν*, en griego moderno *gnōthi seautón* (conócete a ti mismo). Esto significa que no obstante estemos acostumbrados a vivir la soledad como una emoción que nos aleja de todo y todos, en realidad ella nos permite hallar y enfrentar nuestras sombras (término que Prados aprecia particularmente, hasta el punto de repetirlo con insistencia en su poesía).

En definitiva, la soledad representa para Prados una manera de protegerse a sí mismo del mundo externo en disonancia con su intimidad cándida y sosegada, como declara en la tercera parte de *Tres canciones*:

Me pierdo en mi soledad
y en ella misma me encuentro
que estoy tan preso en mí mismo
come en la fruta está el hueso.

Si miro dentro de mí,
lo que busco veo tan lejos,
que por temor a no hallarlo
más en mí mismo me encierro.

Así, por dentro y por fuera
se equilibra mi destierro:
dentro de mí por temor,
fuera, por falta de miedo.

[...]

Pero lo que busco en él
de tal manera lo anhelo,
que sólo quiero alcanzarlo
cuando esté libre del cuerpo

Hoy, mi soledad me basta,
que en ella sé lo que espero,
lo que por ella he perdido
y lo que con ella tengo. (pp. 260-261)

1.4. El cuerpo, ese límite entre la realidad y el sueño de la trascendencia

Umbrales de la sombra. Meditaciones, coplas, insomnios y presentimientos al margen de un jardín es el libro más extenso y está formado por cuatro secciones: *Noche humana*, *Otro amor*, *Constante amigo* y *Ángel de la noche*. El tema de la soledad no desaparece totalmente, como se puede constatar en textos cuales *Tres coplas de guitarra en la noche*, *Yunques de soledad* y *Soledad*, así como no desvanece la temática del jardín perdido. Sin embargo, los argumentos principales son los motivos del alma y del cuerpo, tema, este último, que ya Prados había abordado en *Cuerpo perseguido*, escrito entre 1927-1928 y publicado en 1946.

El cuerpo y sus partes –cabellos, ojos, piel, pies, y sienes entre otros– se convierten en la entidad de la expresión ética y estética del poeta, lo cual crea paralelismos y contrastes con el sujeto del alma en una dimensión ya de trascendencia, ya de realidad física concreta. Siguiendo la filosofía de Merleau-Ponty, podemos afirmar que Prados empieza una búsqueda ontológica, o sea una búsqueda de lo sensible, del ser a través del cuerpo y del mundo mediante el otro. Recordemos que, según la fenomenología, el cuerpo es el único “residente” de la *Lebenswelt* y se caracteriza por su ambigüedad, siendo al mismo tiempo objeto y sujeto del conocimiento (Merleau-Ponty

1945). En otros términos, el filósofo francés define el cuerpo como lo que podemos percibir y que representa una cosa en el mundo, algo que puede definirse con la expresión “j’ai un corps”; y también como cuerpo lo que no podemos percibir y que solemos expresar con la frase “je suis un corps” y que en fenomenología llamamos cuerpo fenomenal. En el primer caso se trata del cuerpo objetivo, el que puede examinarse en sus rasgos anatómicos y materiales, mientras que el segundo corresponde a un cuerpo-sujeto que cambia de individuo a individuo según sus propias necesidades. Cada cuerpo es entonces al mismo tiempo un cuerpo fisiológico y un cuerpo vehículo de emociones y del propio ser-en-el-mundo. La diferencia entre las dos tipologías corporales es la distinción primordial entre necesidades (*besoin*) y deseos (*désir*).

En el primer caso hablamos de una necesidad que es esencialmente intermitente, ya que nos encontramos ante un cuerpo fisiológico que requiere ser satisfecho, de vez en cuando, por ejemplo, con víveres; en el segundo caso, el deseo que nuestro cuerpo requiere es constante e incesante, puesto que no existe un deseo que podamos extinguir totalmente.

Hemos incluido algunos conceptos teórico-metodológicos inherentes a la filosofía fenomenológica acerca del tema del cuerpo porque en *Jardín cerrado*, así como en otras obras de Prados que aquí no podemos abordar por motivos obvios, la dialéctica corporal tiene una importancia fundamental. Más adelante damos solo algunos ejemplos de textos poéticos que abordan este argumento, sin detenernos, considerando que nuestro intento es el de no alejarnos mucho del hilo rojo emprendido.

Como punto de partida, cabe aclarar que es sobre todo el cuerpo fenomenal lo que le interesa tratar a Prados en su poesía. De hecho, casi siempre la escritura se convierte en testimonio autobiográfico, en una posibilidad de rastreo del propio yo en el mundo a través de la expresión esencial de deseos y necesidades físicos y morales.

Ya en *Noche humana*, sección compuesta de veintinueve textos, hay poemas en los cuales la voz poética explora la dialéctica del cuerpo, como por ejemplo *Insomnio*, editado precedentemente en 1939 como *Primer insomnio* en *Tres Canciones de Despedida* y un *Insomnio* en la revista “Letras de México”. Es un texto que da espacio a varias imágenes corporales bastantes inesperadas, a partir de una sien golpeada por una azada hasta dos ojos abiertos y algunos cabellos sueltos seguidos por la nada del tiempo:

¿Quién persigue en mi cuerpo como a golpes de azada
esta sien imprecisa que va acabando el mundo?

¿Qué deserción la enciende, sin luz, sobre la angustia,
ánima de la fiebre que en su vena atiranta?

[...]

Se me quedó en el borde del descanso

como junto a un abismo, medio cuerpo hacia fuera,
con los ojos abiertos, los cabellos colgantes,
frente a frente a la nada perezosa del tiempo.

No sé dónde la luna medrosa se levanta;
no sé qué nueva imagen me alumbró en su desierto;
qué pecado persigue mis ojos sin herencia,
qué destierro infecunda la razón de mi sangre...

Perdido estoy en cuévano infinito,
sin tacto y sin espera que mi dolor razone.
No sé —¿lo dije?— el sueño, no es tierra de mi raza.
No sé dónde el olvido devana el nacimiento
futuro de mi vida...
[...] (pp. 292-293)

Pero, más allá de las imágenes referidas al cuerpo hay que señalar otra presencia en el texto. En *Insomnio* vislumbramos, por momentos, la representación del mito de Prometeo, el célebre Titán amigo de los seres humanos, castigado por Zeus después de haber robado el fuego a los dioses, para entregarlo a los mortales:

[...]
Me duele el pensamiento, desnudo y agitado
dándome gota a gota por la noche, inconsciente.
Gota a gota, su herida va fluyendo constante,
sobre un papel de arena, carne de inútil tierra.

¿Qué pecado la muerte hunde en la piel del día?...
¿Qué pesada cadena le rueda entre la sombra?...
No sé dónde mi sueño quema su nueva raza;
dónde derrama el pueblo, sin razón, de sus límites.
[...] (p. 292)

Prados retrata el momento en el que Hefesto encadena a Prometeo en el fin del mundo, donde el padre de los dioses lo ha enviado. El castigo no comporta solo las penas corporales, sino también el dolor del alma por el confinamiento. Y es este aspecto de la tragedia de Esquilo lo que interesa excepcionalmente al poeta malagueño, considerando que percibe como parte de sí mismo el tema del destierro, vivido y sufrido en México.

Con respecto a la tragedia griega, el poema se nos presenta bajo la forma de una reescritura mitológica, lo que conlleva algunos cambios y variaciones. Los diferentes personajes presentes en la tragedia de Esquilo no participan en el desarrollo del poema. En el texto desaparecen Hefesto, Fuerza, Bía, Hermes, el coro de oceánidas, Ío y todos los demás. Además, no aparece el episodio del banquete, o sea del engaño a los dioses, ni el robo del fuego. Por el contrario, la escena central es la del castigo, que recordemos

que ocurre en el destierro.

El mito de Prometeo vuelve a aparecer en *Jazmín nocturno*, en el que en vez del robo del fuego Prados emplea la sinécdoque de la luz, no robada por el Titán como ocurre en la tragedia, sino por los seres humanos mismos:

... 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. (p. 298)

Además de la reescritura del mito prometeico, en este poema la naturaleza vuelve a asumir una considerable importancia que, junto con sus elementos, como el agua, la yerba, el mar y la flor, desempeña un papel fundamental en la producción de recuerdos asociados a experiencias vividas en España. En particular, la voz poética confirma que el aroma de una flor engendra en su mente otro paisaje olfativo vinculado con la imagen de su país antes del destierro.

El empleo del adverbio “aquí” expresa el nuevo mundo del exilio en un juego de opuestos entre “este o aquel país”:

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... (p. 298)

En *La rosa en la mano* el paisaje aparece otra vez bastante despojado, con sus agentes naturales adormecidos, como por ejemplo las hojas silenciosas, el agua agotada, la luna desaparecida y las estrellas apagadas. En resumen, todo lo que podría liberar energía y desprender vida, al contrario, está condicionado por la muerte. El único animal que se entrevé es un pájaro que, de todos modos, ha perdido el “abrigo” de su cuerpo. Y esta pérdida, asociada a los límites de la materia corporal, metafóricamente le otorga libertad:

Ahora, tal vez duerman las hojas
y el agua se retira, sin luna, confiada,
a ensayar el oscuro corazón de otra
fuente...

Desnudo, el mar,
 igual que un astro muerto,
 yacerá en el reflejo de su olvido...

Quizás el pájaro en la sombra,
 sin cuerpo, al fin,
 se abandonó a su canto,
 y sube en paz, perenne, hacia
 la estrella. (p. 95)

En *Vuelta de la sombra* los límites del cuerpo son los del yo poético que gracias al recuerdo vuelve a vivir cuando había franqueado los confines de la materia corporal, aunque en su espíritu se hallaba prisionero, dado que se encontraba bajo el régimen. Entonces ahora goza de más libertad, pero, paradójicamente, sigue percibiendo la cautividad y se ve a sí mismo nada menos que como “carne del infierno”:

¿Adónde, adónde llega,
 la piel de lo infinito?...

Si después de haber dado
 los límites que el cuerpo
 con sombra o con dolor me dibujaba,
 hoy, más preso de mí, más diminuto,
 temerosa semilla sólo entrego,
 infecunda y opaca
 –pupila ciega–, carne del infierno

Por lo que concierne la temática corporal, en las últimas estrofas, hay varios momentos en los que el poeta declara haber salido de su cuerpo, haber dejado los límites físicos a favor de otra realidad. Por esta razón no sería exagerado argumentar que las referencias a las salidas de su cuerpo –como ya veremos en los versos que reproducimos a continuación– pueden estar vinculadas a sus continuas crisis nerviosas, bien conocidas por los lectores de Prados, crisis que lo llevan a vivir incluso experiencias extracorporales. Éstas son sensaciones principalmente psíquicas, según las cuales se cree estar flotando en el aire proyectado fuera del cuerpo, a veces experimentadas con acontecimientos de bilocación y de autoscopia, es decir que el individuo percibe y ve su cuerpo desde afuera, como si fuera un observador exterior (Muldoon 2011).

En resumidas cuentas, podemos afirmar que son disociaciones provocadas por varios fenómenos psicológicos y neurológicos y puede ser que Prados haya vivido realmente estas experiencias, según lo que explica en los siguientes versos:

[...]
 Fuera de mí ¿qué mano mueve al sol
 que así le ordena
 su ritmo cotidiano y amoroso?
 [...]
 Hoy, tanto me miré, tanto he salido,
 que he vuelto a ver sus nombres separados.
 He visto el mío, al fin, tan diminuto,
 que al volver a nacer me encuentro ciego.

Pero... ¿en dónde está, pues, el Infinito?... (pp. 310-311)

El motivo del cuerpo aparece también en *Otro amor*, o sea la segunda parte del tercer libro, que incluye treinta poemas, a lo largo de los cuales la voz poética confiesa sentirse afligida y desorientada en el mundo, considerando que no logra encontrar un sentido a su existencia.

La voz en el jardín nos muestra un perfil inédito y fragmentado del cuerpo del poeta, que aborda el dolor físico con un lenguaje hermético y aparentemente absurdo. Pero, al mismo tiempo, expresa de manera concreta rastros de su autobiografía, como demuestran algunos vocablos empleados, propios del campo lexical de la esfera militar: “espada”, “golpe”, “ruinas”, el gerundio del verbo “colonizar”, “campo”, “sangre”, “fuego”, el verbo “desatar”, “ejército” y el término “fronteras”. La terminología utilizada remite a una nueva vida lejos del país de pertenencia del poeta que ha vivido la guerra y que tuvo que huir más allá de los confines nacionales:

Como una blanca espada,
 de golpe por mis ojos
 clavó el dolor mi cuerpo.
 Bajó por mí, pisando mis ruinas;
 colonizando el campo de mi sueño.

Como un rayo de luz mojó mi sangre
 su lágrima de fuego
 y quedé iluminado, perseguido:
 toda mi entraña abierta al nuevo dueño.
 La heredera al dolor de mi locura
 desató las corrientes de su ejército
 y hallando ya mis ojos sin fronteras,
 mi plaza tomó en ellos.

Hoy canto con la flor de mi tristeza
 oculta en el silencio:
 ¿Para qué voy a entrar en la alameda

si no llega a lo Eterno? (p. 330)⁸

2. Emilio Prados en el jardín panteístico. En búsqueda de Dios contra la muerte

El cuerpo y el sentido metafísico de la vida vuelve en *Puñal de luz*, ya que después que en la vida del poeta han quedado solo los sentimientos de melancolía y angustia, no logra gozar ni siquiera ante la presencia de Dios, que podría salvarlo de la soledad, pero que, al contrario, lo encamina con el peso de un cuerpo anónimo hacia el olvido:

Este cuerpo que Dios pone en mis brazos
para enseñarme a andar por el olvido,
no sé ni de quién es.

Al encontrarlo,
un ángel negro, una gigante sombra,
se me acercó a los ojos y entró en ellos
silencioso y tenaz igual que un río. (p. 320)

De todas maneras, cabe destacar que Emilio Prados nunca se ha declarado contra la religión y que entonces no podemos sellar su poesía como apóstata. Aunque no tenemos registro oficial de su afiliación religiosa, es bastante notorio que, hacia el final de su vida, en coincidencia por tanto con los años del destierro, el poeta desafía su obsesión por la muerte con el panteísmo. Hay un poema construido en forma de monólogo que lleva un título que se repite en varios poemas, *La voz en el jardín* (XXVI), en el que abre su espíritu al lector y su interlocutor es nada menos que Dios:

Mírame, ya en el silencio
que otras veces me uncía
con la red que mis venas
sobre el mundo arrastraban,
lejano está, Dios mío.
La red abandonada
como un islote muerto
sin forma y sin calor;
mi voz, perdida...

Turbio me acerco a ti,
no sé por dónde,

⁸ Este texto ya había aparecido con algunas modificaciones en *Memoria del olvido* como *Posesión luminosa* (pp. 133-134).

ni qué fuerza interior
de ti me llama.
Yo me dejo llevar...
Soy como un barco.
Como una nube más
sobre tu cielo. (p. 358)

En la primera parte del poema es fácilmente reconocible el episodio del *Evangelio* de Mateo (4:18-20), cuando Jesús encuentra en el mar de Galilea a los entonces pescadores Simón Pedro y su hermano Andrés, que echan la red en el mar. Y les invita a unirse a él, que los hará pescadores de hombres. Aquí, al contrario, Prados efectúa una reescritura de la Palabra de Cristo, ya que la voz poética se presenta descarriada y con una red –término que repite dos veces, como si quisiera indicar su importancia– abandonada y vacía. El episodio vuelve también en la segunda estrofa, mediante una analogía, cuando en el antepenúltimo verso afirma: “Soy como un barco”.

No obstante el tono de extravío del que sufre el poeta, en el texto vislumbramos un aliento de esperanza, considerando el ímpetu con el que afirma: “Yo me dejo llevar...”. Naturalmente él se deja transportar por la fuerza divina, ya que únicamente Dios puede salvarlo de la sensación de una muerte apremiante.

En la tercera parte de *Umbrales de sombra*, o sea *Constante amigo*, compuesta por trece poemas, el motivo imperante es siempre el de la muerte inminente, puesto que como asevera el poeta en *La muerte y el jardín*: “Sólo la muerte me acompaña y sigue // como constante amigo” (p. 367); y en *La voz del jardín. Soledad* el tono existencialista se vuelve aún más sentencioso: “Una cosa es renacer // y otra vivir con la muerte // para no quererla ver (p. 372).

Además, hay textos que muestran cómo la cuestión tanatológica sea central en la última etapa poética de Emilio Prados; entre los poemas paradigmáticos inherentes a este argumento no podemos dejar de mencionar *De pie bajo un árbol*. Es un poema en octosílabos distribuidos en cuatro tercetos y un dístico, que siguen la técnica de los tercetos encadenados, aunque de modo no regular. El dístico final podría interpretarse como los dos versos iniciales de un terceto final, dado que las rimas respetan el orden del terceto precedente; otra licencia es que la rima del primer verso no es consonante, sino asonante (espero-cuerpo), como también ocurre con el verso central del último terceto (cuerpo-muerto).

Cabe señalar que todos los versos riman, salvo uno: “y otro es cerrar los ojos”, lo cual pone de relieve el vocablo “ojos”, que remite al órgano del cuerpo que trabaja para conectarnos con el mundo circunstante y que con su cierre, que puede ser voluntario, nos permite el retiro y el aislamiento:

Una cosa es estar muerto y otra es cerrar los ojos por temor a estar despierto.	a b (único verso libre) a
Yo sé bien lo que es morir y sé lo que es despertar por temor a no dormir.	c d c
Dejadme morir despierto, que yo no quiero soñar que dormir es estar muerto.	a d a
Lo que quiero es despertar, cuando se acerque a mi cuerpo quien lo tiene que llamar.	d a (asonante) d
Llámeme, que ya lo espero y ya no puedo esperar.	a (asonante) d

Otro poema emblemático con respecto al tema de Tánatos es *Invitación a la muerte*, título homónimo del drama en tres actos del autor mexicano Xavier Villaurrutia. Aparecido en *Memoria del olvido*, el texto de Prados se puede leer como un testamento poético, a partir de los primeros versos en los cuales confiesa:

Estoy aquí, preparado
a caminar por lo eterno
y a soportar el viaje
sin sed y sin llanto.

Mira

la blanca cruz de mi pecho,
signo final de la suma
de mis actos.

Mira el huerto

que, sobre el papel, labrado,
dejo tras mí floreciendo.
Mira el árbol de mi pluma
tendido sobre mi huerto.

En este poema la relación entre la naturaleza y el hombre adquiere algunas connotaciones extraordinarias; a medida que vamos acercándonos al final de la obra, el jardín muda otra vez su tamaño y se convierte en un huerto, como ya había ocurrido antes. Entonces se vuelve algo más pequeño e íntimo, ahora que las cuestiones abordadas se relacionan con el fin de vida del poeta, en cuanto hombre y artista. Y dado que la transcendencia ha tomado el dominio y el argumento central tiene un sentido más profundo con respecto al pasado,

también se debe calibrar el espacio de acción inherente a la sacralidad del momento.

Invitación a la muerte tiene una fuerte tendencia religiosa, en parte panteísta como ocurre en toda la obra de Prados, aunque aquí es innegable la presencia de un hondo sentido cristiano. De hecho, hay varias referencias a la simbología del cristianismo, como por ejemplo demuestra el empleo del vocablo “cruz” –que aparece tres veces, como si el poeta quisiera evocarnos el peso que ha llevado durante su vida–, además de su declaración de estar listo para la eternidad, como precisa en el segundo verso del poema; hay incluso una explícita referencia a la vida de tipo binario, basada en la cohabitación del bien con el mal en cada ser, como leemos a continuación:

[...]
 Detrás de mi cruz, se alzan
 los fantasmas de mis hechos,
 al lado izquierdo los malos
 y a la derecha los buenos,
 para ahorrarle a la balanza,
 de tu justicia, su peso.
 De tanto estar aguardando
 se van cambiando en recuerdos
 y mi cruz, en tu balanza
 y en ti, yo mismo, en mi cuerpo.
 [...] (p. 385)

El término “balanza” remite todavía al sentido cristiano de la existencia, o mejor dicho al momento del traspaso, cuando según el *Evangelio* se nos juzgará en el Juicio Final en base a una evaluación del peso de nuestras acciones pasadas.

Umbrales de sombra concluye su cuarta y última parte con el poema largo *Ángel de la noche*. En él, Prados retoma lo que ha afirmado en los textos anteriores del tercer libro y sigue preguntándose sobre el sentido de la existencia del ser humano, todavía en forma de monólogo, considerando que el ángel, que tendría que ser el interlocutor, nunca dialoga con el poeta:

Yo no me conocía.
 Estaba solo, en medio de la cumbre
 alta y plana del mundo;
 debajo de una noche
 tan honda, tan lejana
 [...]
 Era en ella el silencio
 aún mucho más silencio
 que el silencio del alma,
 porque estaba su sangre
 sin carne, piel, ni huesos,

siendo cuerpo en la noche suspendido
de pie y ante los ojos:
universal presencia
de la sombra, tan hueca,
que a cada estrella parecía
poder pasársele
la mano por la espalda.

Sin carne el mundo así, sin carne el cielo:
¡qué angustiada existencia
la del hombre, esperando
fuera cada minuto
el fin del equilibrio!

[...]

Ángel mío: ¿estás aquí?
Sí; porque este frío,
que va cuajando mi cintura,
es –presiento– la luna
bajo esa noche

[...]

Ángel mío: sé bien,
que tu verdad pudiera serme irresistible;
pero sigue cercano a mi cuerpo mortal,
porque sólo el sonido
del batir de tus alas misteriosas
sobre la doble noche de mis ojos,
me hace pensar que el hombre
por lo bello persiste y soporta el dolor
de su terrible sangre inconsistente;
porque también, a veces él,
cuando se olvida de sí mismo
para mirar a los luceros,
es, como tú, ángel mío,
un sollozo de Dios
puesto en el mundo
y como el mundo, en pena
sólo por el amor
del cuerpo más perfecto. (pp. 391-396)

En este texto vuelve a imponerse la atención hacia la importancia del cuerpo, aunque no pretende sustituir otros temas que el poeta ha abordado hasta ahora, como la noche vivida metafóricamente por el alma que aspira a su encuentro con Dios, la belleza del hombre, la tolerancia del dolor físico en el mundo y otros motivos más.

Jardín cerrado termina con su cuarto y último libro compuesto de cuatro partes: *La voz es río*, *Puerta de la sangre*, *El germen que se cumple* y *El cuerpo en el alba*.

En la primera observamos el regreso del tema de la naturaleza, a tal

punto que entre el poeta y los elementos naturales se produce una verdadera identificación, una relación casi de parentesco, como leemos en *Jazmín de la noche*:

[...]
 Y, así, jazmín, por olvido,
 soy tu flor y sueño vivo
 en la noche, entre suspiros
 de amor que, sin ti, perdía
 [...]
 Vengo de la flor, tan lejos,
 que ya desconozco el sueño,
 y, al desconocerlo, entrego
 mi flor entera, a su vida...
 [...] (pp. 409-410)

Y en el poema *Jacinto en el alba* se instaura una relación de igualdad entre la voz poética y el mundo de la naturaleza, cada vez más intensa e íntima, como nos sugiere la serie de paralelismos e identificaciones en el siguiente texto:

Verde y pequeño, entre espadas,
 jacinto, tu flor abrasa.

Mis pies van buscando tierra.
 Todo el jardín es estrella
 de la noche, en que la hoguera
 de tu flor tierna naufraga.

[...]
 Yo estoy, como tú, cautivo
 de aroma. Tu aroma sigo...
 Y, como tú, en él me olvido,
 humilde marfil en llamas...

[...]
 Como tú, al nacer, no olvidas
 el suelo y hasta él inclinas
 tu olor y nieve, flor cándida,
 en él mi desmayo salvas.

[...]
 Y, en ti, contigo, hallo tierra.
 Y de nuevo en la alameda
 la estrella luce entreabierto
 mientras el surtidor canta.
 [...] (pp. 413-414)

En *Árboles*, poema contenido en *Puerta de la Sangre*, asistimos a la unión intrínseca entre el ser del poeta y la madre naturaleza. No se trata solo de una relación amistosa o de parentesco entre el yo poético y los elementos

naturales como los arbustos, sino de una incorporación del jardín en el poeta –y viceversa–, mediante la participación de cada agente del cosmos:

[...]
 –¿Un árbol? – ¡Sólo un árbol!...
 Y mi mano se acerca
 para tocar el tronco
 o el sueño que la asedia.

Mas ¡no hay árbol!...

La mano

abierta, insiste y palpa.
 (Como la piel de un eco
 una sombra resbala.)

Y... ¡otro árbol!

Y voy

y otra vez se me escapa.
 (Sobre mi mano, el viento
 se va cuajando en lágrimas.)

De árbol en árbol voy
 formando mi alameda.
 Del cielo entré en su sombra:
 ahora soy sombra en ella.

¿Sombra en ella?...

¿Y mi cuerpo?...

(Un álamo, sus ramas,
 húmedas por la luna,
 hacia mis hombros baja.)

[...]
 Un árbol y otro y otro
 y ninguno, son todos
 los árboles que llaman... (pp. 419-420)

Cabe subrayar que si en un primer momento el poeta siente el jardín encerrado en sí mismo y le cuesta percibir el sentido de su cuerpo, o en otros términos lo percibe oníricamente como un obstáculo para su fusión total con la naturaleza, de pronto entrevé la luz dentro de sí, como advierte en *Réplica*, texto de *Canción de dos rumbos*:

[...]
 Mira, que el jardín nació.
 –¿En dónde?
 En mi corazón.
 [...]
 ¿Árbol en tu corazón?

–Sangre de luz en mis ramas. (p. 424)

Las voces del jardín asoman en el alma del poeta y ahora él se siente identificado totalmente con la naturaleza y sus elementos, convirtiéndose en árbol gracias al poder del pensamiento y del sueño que lo llevan a una dimensión ascética y mística, aunque todavía no logra gozar plenamente de la presencia de Dios (Lombardi 2000, p. 173). Entonces el poeta tiene necesidad de seguir adelante con su búsqueda del jardín, dado que ya no es suficiente idealizarlo y crearlo en su pensamiento. Lo que falta es el encuentro final, conseguirlo para que pueda ocurrir el matrimonio del alma con la divinidad. A partir del texto 1 de *Un árbol nace*⁹, incluido en la tercera parte del cuarto libro, *El germen que se cumple*, el poeta empieza a formular una serie de preguntas como las siguientes:

Pero el jardín, tan cerrado,
¿en dónde está?
[...]
Jardín sin tiempo, dolor–:
¿dónde está tu cuerpo?
¿hacia dónde huye?...
«El misterio nos hace vivir»
lo sé, jardín cerrado;
pero... ¿en dónde tu misterio?
[...] (p. 436)

Y el poeta se contesta a sí mismo e ilumina al lector acerca de su misterio, revelándonos cómo y dónde encontrarlo en la naturaleza:

[...]
Pero búscame en el árbol.
Bajo la sombra del árbol.
Verde, en la tierra, a su sombra;
tierno en la yerba, en la sombra
del árbol:
¡toda mi sangre a tus labios!
[...] (p. 444)

O sea que ha llegado a la conclusión de que el jardín está cerrado y guardado en sí, como admite en el texto 5 de *El germen que se cumple*:

[...]
(Semilla soy, fecundada
del tiempo, en la tierra eterna...)

⁹ En la primera edición de *Jardín cerrado* este poema llevaba el título *El germen que se cumple*.

–Semilla, no, cuerpo y luz
hacia arriba...

¿Y árbol ya?

–¡Árbol! (p. 436)

En conclusión, para terminar este estudio de *Jardín cerrado* hace falta comprobar, como sugiriera San Juan de la Cruz, si la esposa logra encontrar a su esposo y el poeta alcanza su unión con Dios; o si no consigue ir más allá de la incorporación panteística de su alma en la naturaleza. El poema *El cuerpo en el alba*, que es el título homónimo de la cuarta y última parte del libro cuarto, resulta eficazmente explicativo:

Ahora sí que ya os miro
cielo, tierra, sol, piedra,
como si al contemplaros
viera mi propia carne.
[...]
Hoy, siento que mi lengua
confunde su saliva
con la gota más tierna del rocío
y prolonga sus tactos
fuera de mí, en la yerba
o en la oscura raíz secreta y húmeda.
[...]
Hoy sí, mi piel existe,
mas no ya como límite
que antes me perseguía,
sino también como vosotros mismos,
cielo hermoso y azul,
tierra tendida...

Ya soy, Todo: Unidad
de un cuerpo verdadero.
De este cuerpo que Dios llamó su cuerpo
y hoy empieza a sentirse
ya, sin muerte ni vida,
como rosa en presencia constante
de su verbo acabado y, en olvido
de lo que antes pensó aun sin llamarlo
y temió ser: Demonio de la Nada.

Lo que se desprende de la lectura de este poema es que al final la voz poética logra unirse a la totalidad representada por un Dios que vive panteísticamente en la naturaleza (véanse los elementos citados, cuales “tierra, cielo, sol,

piedra”) y, al mismo tiempo, por un Dios cristiano que crea sus criaturas a su imagen y las ama sin reservas. El poeta se deshace de sus límites corporales y se vuelve, como diría Huidobro, “un pequeño Dios”, un verdadero poeta, un creacionista de su materia literaria, sin experimentar el miedo del fracaso y de la nada.

3. Conclusiones

La experiencia del exilio de Emilio Prados es indiscutible, aunque no podemos ignorar que haya experimentado varios tipos de destierro, porque cuando abordamos el tema del exiliado no tenemos que detenernos en las apariencias. Por su parte, Ilie distingue: «entre exilio “residencial”, que afecta a la totalidad de la población de la España peninsular en lo que se refiere a emigrados y emigrantes, y el exilio “interior”, limitado a los sectores descontentos dentro de esa población en relación con esa cultura oficial» (1981, p. 11). De todos modos, Ramírez pone en duda esta clasificación de tipo binario y asevera que estamos acostumbrados a aceptar la idea errónea según la cual solo el que se queda en su país vive el exilio interior, y el más de las veces este exilio está asociado únicamente a la esfera política. En efecto, si aceptamos la propuesta de Ilia, el exiliado interior piensa y vive en disonancia con el régimen o el sistema político vigente, como en el caso de los españoles que se quedaron en España durante el franquismo, en vez de ser desterrados o de haber elegido espontáneamente ir a otro lugar.

En definitiva, hay que considerar que existen diversas facetas del exilio interior, ya a partir de su denominación incierta, dado que hay quien habla de exilio residencial y quien de exilio interior. Este último término fue acuñado en 1958 por el periodista y escritor español Miguel Salabert, que lo utiliza en un artículo sobre la España de Franco, titulado *L'exil intérieur*, en el semanario francés “L'Express”. La locución tuvo tan éxito que en 1961 Salabert volvió a emplearla como título de su novela *El exilio interior*, edita en París en traducción de Claude Couffon.

El insilio o exilio interior es de carácter más íntimo y se percibe mediante una elaboración interior en el ánimo del ‘exiliado’, el cual experimenta un profundo sentido de aislamiento y extrañamiento frente a la sociedad en la que vive, independientemente del hecho de que se encuentre en su propia patria o en el extranjero. Éste es el caso de Emilio Prados, que no experimenta solo el exilio residencial, sino también el interior en un país al que tiene que agradecer por su acogida, pero en el que nunca se sentirá integrado.

Jardín cerrado es una obra representativa del exilio mexicano del poeta, pero al mismo tiempo nos ofrece una amplia gama de lecturas; en

nuestro caso, nos hemos propuesto hacer hincapié en la representación de la naturaleza en esta obra de Prados, mediante un estudio de la relación establecida entre el poeta como ser humano y la madre naturaleza. En conclusión, podemos afirmar que, gracias a su contacto con los elementos del mundo vegetal, se produce en el poeta un enriquecimiento espiritual, una correspondencia que lo empuja a identificarse por ejemplo con los árboles, para luego madurar una visión panteísta y metafísica del cosmos, liberándose metafóricamente de los límites del cuerpo y poder subir a una realidad trascendente, no exenta de la presencia del Dios cristiano.

En última instancia, cabe subrayar que además de los motivos de la naturaleza y del cuerpo, existe en la poética de Prados una tendencia casi obsesiva hacia la dimensión tanatológica. ¿Cómo interpretar esta manía psicótica? ¿Aspiración al suicidio o simplemente interés filosófico hacia otra realidad? Para poder dar una respuesta plausible, nuestro punto de partida debe empezar necesariamente con una constatación más amplia acerca de *Jardín cerrado*. Lo que notamos mediante la lectura del motivo de la muerte en Prados es que ella es siempre impelente, pero nunca amenazante o intimidante. Al contrario, ella coincide con algo de reconfortante y paradójicamente pacífico. En resumidas cuentas, la visión de Tánatos en Prados concuerda con los juegos de palabras con los que otro poeta contemporáneo y precisamente mexicano, Xavier Villaurrutia, trata serenamente el fin de la vida. Recordemos su poema *Volver*, contenido en su obra maestra *Nostalgia de la muerte*, con el que expresa su voluntad de regresar a los orígenes, a la nada, después de haber vivido lo que los cristianos llaman el exilio, que es la vida terrenal:

Volver a una patria lejana,
 volver a una patria olvidada,
 oscuramente deformada
 por el destierro de esta tierra.
 ¡Salir del aire que me encierra!
 y anclar otra vez en la nada.
 La noche es mi madre y mi hermana,
 la nada es mi patria lejana,
 la nada llena de silencio,
 la nada llena de vacío,
 la nada sin tiempo ni frío,
 La nada en que no pasa nada. (p. 72)

Poema de la nada o de la vida el de Villaurrutia, al que Prados parece hacerle eco cuando escribe:

[...]
 Muerto mi cuerpo, en mi alma

vivirá el mundo cautivo.
 El mundo muerto, en mi alma
 se alzaré mi cuerpo vivo.
 Vencida tengo a la muerte
 que anduve el mismo camino
 [...] (p. 375)

Es tal vez pertinente concluir estas reflexiones recordando lo que Octavio Paz sugiere en *El laberinto de la soledad* con respecto a la representación de la muerte en los mexicanos:

[...] Para los antiguos mexicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía insaciable. La vida no tenía función más alta que desembocar en la muerte, su contrario y complemento; y la muerte, a su vez, no era un fin en sí; el hombre alimentaba con su muerte la voracidad de la vida, siempre insatisfecha. El sacrificio poseía un doble objeto: por una parte, el hombre accedía al proceso creador (pagando a los dioses, simultáneamente, la deuda contraída por la especie); por la otra, alimentaba la vida cósmica y la social, que se nutría de la primera. [...] Los muertos [...] desaparecerían al cabo de algún tiempo, ya para volver al país indiferenciado de las sombras, ya para fundirse al aire, a la tierra, al fuego, a la substancia animadora del universo. (Paz 1998, p. 21)

En definitiva, podemos afirmar que puede ser que el exilio en México haya sido demasiado impactante para Emilio Prados, al punto de hacerle preferir muchas veces la vía del silencio y la soledad en lugar de adherir a los grupos de intelectuales españoles que allí solían congregarse. Sin embargo, cabe observar que el poeta ha logrado integrarse en la cultura nacional, ya que al igual que la mayoría de los mexicanos, Prados celebra la vida y sobre todo la muerte en su obra, puesto que como nos ha mostrado en *Jardín cerrado* su deseo de alcanzar la transcendencia del más allá se ha realizado, de modo que no tiene nada que envidiar a los máximos poetas de México con respecto a este tema, cuales fueron José Gorostiza y Xavier Villaurrutia. Sin duda construir una obra poética como la de Emilio Prados ha sido una manera excepcional de abordar y vencer los límites impuestos por el destierro y el exilio interior.

Nota biográfica: Carmelo Spadola es Doctor de Investigación en Lenguas, Literaturas y Culturas Comparadas por la Universidad de Florencia y ha obtenido su acreditación como Profesor Asociado en Hispanismo por el Ministerio de Educación Italiano. Trabaja en la Universidad de Padua, Lecce y Catania donde enseña lengua y literatura española. Se

ocupa de la temática del paisaje literario, de ecocrítica, de exilio e insilio, de la reescritura de los mitos clásicos en la literatura contemporánea y de la relación entre poesía y melancolía. Ha publicado *El paisaje literario en las voces femeninas del Uruguay del siglo XX* (2018), *Il linguaggio poetico di César Moro* (2019), la versión italiana de *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia (2019), además de varios ensayos y resultados de investigación en revistas científicas. Ha organizado y participado en distintos congresos internacionales y dirige el grupo de investigación permanente *El paisaje literario. Naturaleza, cultura y bestiarios de géneros en la literatura de lengua española..*

Dirección del autor: carmelo.spadola@unisalento.it

Agradecimientos: Quisiera dar las gracias a los Proff. Martha L. Canfield y Diego Símini por haber compartido conmigo la preparación del congreso y de esta publicación.

Bibliografía

- Altolaguirre M. 1986, *El caballo griego. Reflexiones y recuerdos (1927-1958)*, Istmo, Madrid.
- Aznar Soler M., López García J.R. 2011, *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Editorial Renacimiento, Sevilla.
- Blanco Aguinaga C. 1962, *Vida de Emilio Prados*, “Índice”, n. 168, diciembre, pp. 15-17.
- Bodini V. 1988 [1963], *I poeti surrealisti spagnoli. Nuova edizione a cura di O. Macrí*, t. I – II, Einaudi, Torino.
- Caballero Wangüemert M.M. 1987, *La vivencia del exilio en Emilio Prados*, en B. Torres Ramírez, J.J. Hernández Palomo (coords.), *Andalucía y América en el siglo XX: Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América, Escuela de Estudios Hispanoamericanos-CSIC*, Sevilla, pp. 131-138.
- Chica Hermoso F. 1995, *Emilio Prados: una visión de la totalidad (biografía y poesía): de los orígenes a la culminación del exilio*, Universidad de Málaga, Málaga.
- Chica Hermoso F. 1999, *Emilio Prados 1889-1962*, Residencia de Estudiantes, Madrid.
- Díaz Silva E. 2018, *Las heterodoxias del exilio: Emilio Prados a través de su correspondencia*, en Ead., A. Reimann, R. Sheppard, *Horizontes del exilio: nuevas experimentaciones a la experiencia de los exilios entre Europa y América Latina durante el siglo XX*, Ediciones de Iberoamericana 101, Madrid.
- Hernández P. 1988, *Emilio Prados: la memoria del olvido*, Universidad de Zaragoza – Secretariado de Prensas Universitarias, Zaragoza.
- Ilie P. 1981, *Literatura y exilio interior (escritores y sociedad en la España franquista)*, Editorial Fundamentos, Madrid.
- Larrea J., *Ingreso a una transfiguración*, en E. Prados [1946] 2000, *Jardín Cerrado*, Cuadernos Americanos, México.
- Lida C.E. 1991, *Del destierro a la morada*, en J.M. Naharro-Calderón (coord.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿adónde fue la canción?*, Anthropos, Barcelona.
- Lombardi V.R. 2000, *Una épica del espíritu: el poemario Jardín cerrado de Emilio Prados*, “Milenio. Revista de arte y ciencia” 4, pp. 159-175.
- López I.-J. 1989, *Larrea y Prados: la poesía como mística y transfiguración*, “Nueva Revista de Filología Hispánica” 37 [1], pp. 221-236.
- Merleau-Ponty M. 1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris.
- Muldoon S. [1973] 2011, *Projection of the Astral Body*, Muller Press, Zürich.
- Pascual Buxó J. 1996, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, UNAM – IMC, México.
- Pascual Buxó J. 2006, *Sor Juana Inés de la Cruz – lectura barroca de la poesía*, Editorial Renacimiento, Madrid.
- Pascual Buxó J. 2010, *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, UNAM, México.
- Paz O. [1950] 1998, *Todos Santos, Días de Muertos*, en *El laberinto de la soledad*, FCE, Madrid.
- Paz O. 1938, *Voces de España (Breve Antología de Poetas Españoles Contemporáneos)*, Ediciones Letras de México, México.
- Porteous Douglas J. 1985, *Smellscape*, “Progress in Human Geography” 9 [3], pp. 356-378.
- Prados E. [1946] 2000, *Jardín cerrado*, Cuadernos Americanos, México.

- Prados E. 15 de septiembre de 1939, *Primer Insomnio*, en *Tres Canciones de Despedida y un Insomnio*, “Letras de México” II [9], p. 3.
- Prados E. 1942, *Tres tiempos de soledad*, en “Cuadernos Americanos” I [4], julio-agosto, pp. 175-180.
- Prados E. 2014 [1946], *Jardín cerrado*, edición, introducción y selección de F. Chica.
- Preto A. 2016, *Per una grammatica dell’interiorità: la solitudine*, en Id., *Il cielo nascosto. Grammatica dell’interiorità*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Remacha B. 2020, *Franco creó 300 campos de concentración en España, un 50% más de lo calculado hasta ahora*. https://www.eldiario.es/sociedad/franco-campos-concentracion-espana-calculado_1_1164756.html *creó 300 campos de concentración en España, un 50% más de lo calculado hasta ahora (eldiario.es)* (23.12.2021).
- Sanchis-Banús J., Prados E. 1995, *Correspondencia (1957-1962)*, J.M. Díaz de Guereñu, Pre-Textos, Valencia.
- Valender J. 2002, *Los pasos perdidos: Emilio Prados sale al exilio*, en F. Chica, J.M. Espinasa, J. Valender, P. Altolaguirre, et al. (eds.), *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las terceras jornadas (dedicada a Emilio Prados)*, Colegio de México – Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, México.
- Valender J., Rojo Leyva G. 2006, *Poetas del exilio español: una antología*, El Colegio de México, México.
- Villaurrutia X. [1938] 2015, *Nostalgia de la muerte*, FCE, México.
- Villaurrutia X. 2019, *Nostalgia della morte*, introduzione, traduzione e note a cura di C. Spadola, Edizioni Centro Eielson, Firenze.
- Zambrano M. 1977, *Pensamiento y poesía de Emilio Prados*, “Revista de Occidente” 15, pp. 56-59.