

LA POESÍA DE EMILIO PRADOS EN LOS AÑOS 1933 Y 1934

Antonio García Velasco

Calendario incompleto del pan y del pescado (1933-1934). La voz cautiva (1933-1934). Dos libros en las mismas fechas. Dos libros muy distintos y un solo poeta muy verdadero. En el primero nos plantea un tema social, en la línea de la poesía comprometida políticamente con una ideología marxista. En el segundo reflexiona desde la duda, desde la permanente interrogación, sobre el papel de la poesía, de la voz cautiva, de la palabra poética. En ambos, aparece la chispa creadora, las imágenes de innegable valor lírico, la expresión del verdadero poeta.

Emilio Prados fue, posiblemente, el primer poeta que, en español, escribe poesía comprometida desde el marxismo. Rafael Alberti publica antes que él poemas de este tipo. Tanto es así que su *Elegía cívica*, de 1930, es considerada como el "primer intento de poesía social y política". Pero el poema *¡Alerta!* de Prados es de 1929. Naturalmente, la obra de Alberti influyó más que la del malagueño, por la oportunidad de su publicación, porque éste no quiso publicarla, aunque sí la leyó a propósito de actos públicos de marcadas intenciones de agitación social.

Desde 1929 hasta 1939, Emilio Prados va a alternar la poesía con temática que, para simplificar ahora, llamaremos convencional y la poesía de compromiso político. Pero, en esta ocasión, nos vamos a limitar a los dos libros citados, por la exacta coincidencia de sus fechas y para no dispersar la atención que su obra merece.

Es sabido el origen burgués de Emilio Prados, dicho sea a conciencia de que estamos empleando una terminología que sólo tiene sentido desde la interpretación histórica de lucha de clases. No se diferencia en ello del resto de los miembros del 27. Pero ya, en 1921-1922, en su estancia en Friburgo de Brisgovia, don-

de pasa un año con el pretexto de estudiar filosofía, observa la gran crisis alemana, el fervor revolucionario de izquierdas, antes del nazismo, y el interés intelectual por la realidad antes que por el arte. Tal contacto con la izquierda alemana crea en Prados unos altos ideales éticos y sociales que lo conducen al marxismo y a la acción política. Incluso, a decir de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, prologistas y editores de sus obras completas¹, le hacen volver a los orígenes obreros de su familia².

A su estancia en Alemania se une su paso por París, ya de regreso a España. En la capital francesa conoce el surrealismo, todavía en sus inicios, pero ya con la vinculación clara a la lucha revolucionaria, lejos del esteticismo "frívolo", intimista, despreocupado de la sociedad y de la política. Desde aquellos años, nuestro poeta manifiesta su interés por cuestiones sociales y espirituales, la influencia del surrealismo y un cierto rechazo a la actitud de algunos compañeros de generación, que normalmente toman la poesía como juego. De hecho, en una cena que le dan en Madrid, para celebrar su regreso, se siente molesto por las bromas de que es objeto debido a sus ideas y desaparece —famosas serán las "huidas" de Emilio Prados— volviéndose a Málaga, y, en Málaga, a la naturaleza y al trabajo solitario. Tales bromas se centran en llamarlo o considerarlo un "místico alemán", un "revolucionario pesadísimo" o "un San Sebastián demasiado flechado". Ahora bien, si esto provoca su vuelta a Málaga, no es motivo para desvincularse de la obra generacional. Vivirá al margen de sus actividades, pero no de la creación poética. Tanto es así que la revista *Litoral*, fundada con Manuel Altolaguirre, servirá de vehículo de publicación de poemas y libros de todo el grupo del 27: *La amante* de Alberti; *Perfil del aire* de Cernuda; *Ámbito* de Aleixandre; *Canciones* de Lorca; *Las islas invitadas* y *Ejemplo* de Altolaguirre; *Jacinta la Pelirroja* de Moreno Villa; *La toriada* de Villalón; *Vuelta* del propio Prados...

Siente Emilio Prados la complejidad del ser humano y de las contradicciones que lo caracterizan, lo acosan y en las que se manifiesta. Vivirá siempre en la búsqueda de un equilibrio o, al menos, en la búsqueda de explicación del ser humano y de sus peculiaridades en el marco de la naturaleza y de la sociedad. Es la contradicción la que nos acerca de nuevo a las dos obras que serán objeto de comparación en este trabajo. Los citados libros (*Calendario incompleto del pan y del pescado* y *La voz cautiva*) son, en efecto, contradictorios y mucho más si fueron escritos en las mismas fechas. Veremos la razón.

Calendario incompleto del pan y del pescado

Una breve ojeada a los temas tratados en este libro nos dará, para esta ocasión, la primera clave del talante de un poeta tan rico en matices como Emilio Prados y nos ayudará a comprender la contradicción a la que hemos hecho referencia y el carácter de poesía social desde una actitud marxista.

Enero en el mar nos presenta la imagen tétrica de un niño ahogado en la playa. Es enero, no estaría bañándose precisamente. Tal temática conecta con la de *¡Alerta!* (de *No podréis*, 1930-1932, aunque tal poema ya es de 1929), dedicado a "Manuel Jiménez Ojeda, "El Capitán", niño asperonero de las playas de Málaga que murió sepultado bajo la arena, y a todos los niños de las playas del mundo". En *¡Alerta!* pinta el panorama de los niños que se ven forzados a trabajar pero que, por sucios y desamparados, "la ciudad no los quiere y quiere sus servicios", niños a los que alienta a la rebelión: "Alzaos igual que fuego. / Juntos pioneros rojos / ALERTA / Son vuestras esas casas de que os arrojan". En *Enero en el mar* centra su atención en el patetismo del descubrimiento de un niño muerto, blanco, sin ojos, de carne hinchada comida por los peces, cuyo cadáver es descubierto en la playa. Como comentaré después, pese a la tragedia, se acentúan los elementos líricos en un juego de luna, noche clara, mar y callada arena que conecta, sin duda, con el "Romance de la luna, luna" de García Lorca. Estamos también, además, en un romance y, como en éste, en el tema de la muerte de un niño.

Marzo en el mar presenta el naufragio del sardinal "San Francisco", con estampas del hijo y la mujer de uno de los pescadores muertos, en diálogo premonitorio de la tragedia, aceptada, no obstante porque "más mata el hambre que el agua": "–Madre, salió el "San Francisco"/ ayer, por la madrugada / y aún no ha vuelto y está el cielo/ más negro que una amenaza..."; "–Madre, entre sueños he visto / hundirse a padre en el agua...". El tema de las diferencias de clase: "Madre, que duro es ser pobre / y llevar la muerte atada / como la sombra del hambre / por detrás de nuestra espalda / y sentir que el mar alumbra / donde no faltó la calma / y sobra el pan en la mesa / y la negrura en el alma. /– Madre, qué duro es ser pobre /.../ A cualquier perro de rico / nunca la carne le falta, / y en nuestras bocas tan solo / entra el sabor de las lágrimas. / Madre, qué duro es ser pobre / y sentir la sangre atada".

Julio en el campo presenta la dureza de la vida del campesino. Las dificultades se acentúan con el calor, la sequía y un incendio intencionado: "Están los campos quemados. / Crujen las ascuas del trigo. / Sediento sueña el ganado / con el agua azul del río. / Se hunde el olivar ahogado /.../ ¿Quién puso en la espiga el

fuego? / ¿Quién dejó que el pan, perdido / antes de ser pan, por tierra / se derramara encendido?" Así va gritando "...un cuerpo desfallecido / que sólo es cuerpo del hambre". Pero otros ni se compadecen de los que trabajan para ellos: "...Un pecho que hoy temeroso / y antes odiado y temido, / aún niega a su propio dueño / lo que en su mano ha nacido". Por tanto "La justicia en su balanza / solo hallará en sus platillos / en lado un corazón, / en otro, un pecho vacío". El poema queda ambiguo, aunque insinúa que el dueño del campo ha preferido incendiarlo antes que el fruto sea aprovechado por el que trabaja la tierra.

Agosto en el mar presenta, de nuevo, la durísima vida de los pescadores, bajo el sol abrasador, "como un ascua cada piedra", "como una navaja abierta, / su verde cuchilla el mar / tiende brillante en la arena" y, los pescadores, "medio desnudos, descalzos", "sangrando, sus pies se apoyan / sobre la candente arena". Y, para colmo, la pesca es escasa: "...una miserable pesca / que ya prendida en las redes / temblando aún viva les muestra, / mayor hambre a su descanso, / menor justicia a su fuerza".

Primavera en rumbo pinta el panorama espléndido de un mayo primaveral que anuncia una magnífica cosecha que se pregunta para quién será, para el que ha labrado la tierra y cuidado los sembrados, para el que recogerá los frutos, molerá el trigo y cuida los ganados o para el otro, para el que ni conoce los campos, "el que le roba la sangre / al que su sangre procura, / el que hasta del lecho priva / al que sus riquezas junta, / el que hambre da por salario / y muerte da por ternura, / el que ante el dolor no quiebra / ni oculta al dolor sus burlas, / el que a la verdad se niega / y a la justicia se oculta".

Los amos no duermen plantea nuevamente el tema de los que trabajan los campos frente a los "amos" que ni siquiera saben "coger el grano", pero, en esta ocasión, el poema anuncia que se acerca "mal tiempo para los amos".

Hambre en el campo es el título temático del siguiente romance. Casi verano, el cielo arde sobre la campiña. En unas casas, "sus graneros / aún rebosan las semillas / del año anterior. Sus mesas / llenas de fruta se olvidan", mientras en otras, "el hambre siega otras vidas". La ira parece levantar su amenaza en una imagen repetida: "...Las hoces / tiemblan bajo sus cuchillas".

Huelga en el campo es un grito de alerta y aliento a la huelga y a la rebelión, dirigido a los trabajadores del campo. Aparece el Gobierno como culpable de una situación de injusticia: "¡Ya el Gobierno, malas leyes, / que al que trabaja no amparan / y al que descansa defienden, / alza contra una justicia / que ya en vuestros pechos prende!". De nuevo la justificación es la injusticia distributiva, la desigualdad de las clases sociales.

Agosto en el campo es el último romance del libro. Escenas de cosecha y trilla, el trigo en montones, pero no será del que hace que la tierra produzca, no será del trabajador. Por ello. "Cómo se aprietan las manos / bajo sus recios tendones, / prendiendo rencor y fuerza / entre sus vivos barrotes, / cuando ven cruzar a agosto, / fecundo en fruta y sudores, / bien endulzado en sus uvas / y amargo en sus sinsabores, / llevando por tierra y viento / su riqueza y sinrazones / hasta otras manos lejanas / que los trigos no conocen, / que al corazón se resisten / y a la conciencia se oponen". En consecuencia "Malhaya sea el mal pago / y las leyes que lo acogen. / Malhaya sea el ladrón / que su corazón esconde".

El mensaje del libro queda claro: el trabajador produce y vive en condiciones miserables, mientras los amos recogen tal producción y viven en la abundancia. Es una situación injusta que "enciende la sangre" del que la conoce y lleva o llevará, o alienta, a tomar medidas. Estamos, pues, ante una poesía de claro matiz social, revolucionario, incitador, desde posturas marxistas.

Los recursos estéticos quedan totalmente al servicio de una causa extraliteraria, pero Emilio Prados no olvida que está escribiendo poesía. Escoge el romance como forma de poesía popular, pero reitera las anáforas y elabora imágenes, metáforas, hipérboles y otros recursos para conseguir la expresividad lírica. Alterna lenguaje directo (*Malhaya sea el mal pago / y las leyes que lo acogen*) y expresión sintética y metafórica de ciertas situaciones: *Cómo se encienden los ojos / cuando, abiertos en la noche, / redondas eras sin sueño, / solo trillan sus dolores*. Versos de "Agosto en el campo" en los que, como vemos, en correspondencia con el ambiente de trilla y recolección, el insomnio de la preocupación sólo trilla dolores en "redondas eras sin sueño". Fácilmente podríamos enumerar recursos expresivos de gran eficacia tanto por sus valores poéticos como por el papel que cumplen al servicio de la causa social que defiende o denuncia el autor. Veamos algunos ejemplos.

En el primer poema del libro, *Enero en el mar*, en medio de la tragedia del niño ahogado y deformado por la hinchazón y las mordeduras de los peces, el poeta nos hace contemplar la luna que brilla "como una hoz sobre el agua", que "su hoz sobre la arena clava". Es una imagen lírica de claro valor por sí misma. Pero no podemos olvidar el simbolismo de la hoz y el martillo. Si la hoz viene dada por la luna, el martillo viene dado por los golpes del corazón: *Como un martillo en el pecho / pide el corazón venganza*. Y, para mayor abundancia en los símbolos, el romance termina con la imagen de una estrella roja que bien podría simbolizar la tragedia del momento junto al paradigma de la revolución comunista que ha triunfado en Rusia: *Noche clara sobre el cielo. / Sobre la arena y el agua, / iluminando*

la tierra, / una estrella roja sangra. Naturalmente, estos símbolos pueden hacernos sonreír a la altura de finales de siglo, después de haber vivido el fin de la Unión soviética y de los regímenes comunistas y la desaparición o ocultación del concepto marxismo en los partidos llamados de izquierdas. Un poema de Prados, de *No podréis*, nos pone el modelo de la Unión soviética donde viven "millones de hombres que han sembrado el vigor de sus músculos y sus voluntades / y ya germinan sonrientes limpios y venturosos / bajo cielos labrados en nueva inteligencia", donde ...es cada fábrica "como un árbol que crece / el corazón de Lenin que se eleva cantando / iluminando el universo". Los tiempos han cambiado, la historia anula ciertas creencias. Pero la poesía permanece. Desde una perspectiva revisionista, ¿qué ocurriría hoy con aquella elegía de Jorge Manrique en la que, como méritos supremos de su padre, señala que "Non dejó grandes tesoros / ni alcanzó muchas riquezas / ni vajillas; / mas fizo guerra a los moros, / ganando sus fortalezas / e sus villas; / y en las lides que venció, / cuántos moros e caballos / se perdieron; / y en este oficio ganó / las rentas e los vasallos / que le dieron". Eran tiempos de guerras santas, como en los tiempos en que Emilio Prados escribe estos poemas eran años de lucha por la justicia y Rusia ofrecía el modelo de una nueva sociedad. Otros poetas de su tiempo nos dejaron el mismo mensaje.

Naturalmente, la calidad de un poema no ha de justificarse por la ideología, fe religiosa o política que lo sustenta, aunque tal ideología o fe, si se comparte, pueda ser un ingrediente más de la emoción, valoración y el aprecio. En este caso, estudiamos dos libros de poemas, radicalmente distintos, con la objetividad que el caso requiere y que el paso de los años permite. Por ello, sigamos con la valoración de los recursos estéticos del *Calendario incompleto del pan y el pescado*.

Por ejemplo, la tormenta que provoca el naufragio del sardinal "San Francisco", en *Marzo en el mar*, es expresada, en la primera parte, primero mediante la repetición machacona y acertada del verso *Viento negro, viento negro* en el impar y las variantes de sus consecuencias en el par: *trae la mar alborotada; hincha las venas del agua; mueve la arena en la playa; empuja a las nubes altas*. Después alterna, como si el viento hubiese contagiado los demás elementos, "noche negra, viento recio", "agua recia, viento negro, "agua negra, tiempo recio", "tiempo duro, tiempo negro" siempre en los impares, y, los efectos en los pares: *ciñen las barcas varadas; ciñen sus curvadas tablas; ciñen las velas plegadas... sobre la tierra mojada*. Presentada la tormenta, insiste en los efectos: *Ni se posa el pie en el suelo / ni en el viento la palabra. / Crujen las ramas del cielo / contra las puertas cerradas. / Ni aprieta la mano el remo, / ni abren las redes sus mallas, / ni abre el pájaro su vuelo / ni el pez nada bajo el agua*. Sólo al final de la primera parte anuncia que, como consecuencia de la tormenta, *malas hambres se prepa-*

ran. En la segunda parte, madre e hijo, en su conversación, anuncian premonitoriamente la muerte del padre, pescador del sardinal "San Francisco". La tercera parte, anuncia la calma: *Viento limpio, mar sereno / llamó a las puertas del alba. /.../ Viento limpio, mar sereno / peina la arena en la playa*. Pero tal imagen, bella y lírica, de la calma tras la tormenta, tal peinado de la arena de la playa es "para el que nunca trabaja / ni sabe que el hambre hiere / y que las aguas amargan". Tal es la idea que desarrolla en la cuarta parte, en la que madre e hijo, de nuevo, hablan de la suerte que espera al pobre: *Madre, qué duro es ser pobre / y ver que el pescado pasa / por nuestros ojos hambrientos / tan solo como una estampa*. Por fin, en la última parte, anuncia que si bien ya soplan los buenos vientos, *el corazón no se olvida / de su tormenta pasada*. Un sutil mensaje de esperanza en que el mundo cambie cierra el poema: *...¡Que bien se ciñe el reflejo / de la roja luz del alba. /.../ Viento limpio, sol de fuego / trae la sangre alborotada.../ Viento limpio, mar de fuego / ¡nuevos tiempos se preparan*.

Los paralelismos que nos muestran los ejemplos, la alternancia del panorama externo (la tormenta y sus efectos naturales) con las consecuencias que produce en los seres humanos según su situación social, la profundidad con que analiza la aceptación de la vida dura por la madre y el hijo... tales valores literarios bien excusan el carácter tendencioso del poema. No obstante, Emilio Prados tuvo muchas reservas para publicar este tipo de poesía, aunque ninguno para usarla como forma de agitación social. Este libro fue, en efecto, publicado en 1937, como primera parte de *Llanto en la sangre*, en Valencia, en plena guerra civil. Pero, cuando, ya en el exilio mexicano, Editorial Losada le pide una antología³, no selecciona ninguno de *Calendario*...

La técnica de presentar primero el panorama natural, el marco temporal de una situación, para después profundizar en las consecuencias humanas y en las diferencias sociales, es frecuente en los poemas del libro. La personificación de los elementos naturales aparece como recurso literario que intensifica el "clímax" de una situación extrema. Dirá en *Julio en el campo*: "Como una brasa el silencio / tiembla en el viento prendido". Donde "brasa" forma isotopía con "campos quemados", "crujen las ascuas del trigo", "olivar ahogado bajo el humo ennegrecido" y otras expresiones de gran fuerza expresiva, adecuadas a la trágica situación que atraviesa el campo y que quiere comunicar. Este poema se cierra con otro de los recursos típicos del libro y de la poesía de Prados: el juego de palabras consistente en variaciones combinatorias: si dijo "Como una brasa el silencio / tiembla en el viento prendido", al final escribe: "Como una brasa del viento / tiembla el silencio encendido".

Tal recurso de acabar el poema con variantes de un determinado enunciado es, como queda dicho, frecuente en nuestro poeta. Por ejemplo, en el siguiente, *Agosto en el mar*, comienza "Arde el sol sobre las playas. / Como una navaja abierta / su verde cuchilla el mar / tiende brillante en la arena", y termina: "Arde el sol sobre las playas... / Como una navaja abierta, / su verde cuchilla, el mar / clava brillando en la arena". Donde podemos observar el recurso y la expresividad de las variantes, ya que en esta segunda expresión lo que era "tiende brillante en la arena" se convierte en "clava brillando en la arena". Sólo considerando la sustitución de "tiende" por "clava" nos damos cuenta de la violencia del calor de agosto en la playa, cuya función, por otra parte, es poner de relieve la dureza de la vida de los pescadores. A esta intención responden también las hipérboles de este poema: "Como un ascua cada piedra, / encendida por agosto, / su boca de fuego enseña", "Sangrando, sus pies se apoyan / sobre la candente arena, / que, al cubrirlos con su fuego, / llagas abiertas les deja", "Hierva en el aire la siesta. / Arde el sol sobre las playas"...

En *Primavera en rumbo* encontramos de nuevo la técnica de la pintura de un panorama externo para introducir después el tema político-social de "saca más fruto de la tierra el dueño legal que el trabajador que la cultiva". La primera parte constituye un magnífico canto a la primavera, con la anáfora como rasgo expresivo intensificador: *Ya tiembla el verde en los montes. / Verde tiembla en la llanura. / Ya cambia su flor el árbol / para madurar la fruta. / Ya corre el agua más clara. / Ya se acabaron las lluvias. / Ya es más limpia la mañana / y la noche es más oscura. / Ya medio crecido el trigo / blanda la espiga se anuncia. / Ya busca el pájaro nido, / la yegua al caballo busca. / Ya las estrellas se agrandan / y cuaja el vino en las uvas. / Mayo su pecho levanta / hacia el sol que lo fecunda, / y aún caliente, entre las sombras, / alegre su carne oculta...* Y, en este caso, es por medio de la personificación como introduce el tema de la denuncia social: "Ya la cosecha pregunta / en él (en el pecho de mayo) si ha de ser su dueño / el que sus ganados junta, / el que la tierra le labra /... / o aquel de quien ni la sombra / conocen de su figura; / el que le roba la sangre / al que su sangre procura, /... / el que hasta del lecho priva / al que sus riquezas junta, / el que hambre da por salario / y muerte da por ternura, / ...".

Es un tópico el hablar de la maldad, del pago de jornales injustos y de falta de conciencia de los ricos. Ya, por remontarnos a un ejemplo lejano, en la Epístola de Santiago (5, 3 y siguientes) se anuncia: "... Atesorasteis para los días postrimeros. He aquí que el jornal de los trabajadores que segaron vuestros campos, defraudado por vosotros, está clamando... Condenasteis, matasteis al justo..." Desde su

ideología de estos años, Emilio Prados, sobre todo en el libro que comentamos, reitera la idea tópica pero con formas renovadas: "¡Qué cuchillada tan negra / la de la noche del amo; / noche de conciencia muerta / y de corazón parado!..." Pese a tal conciencia muerta, la realidad se impone: son los trabajadores los que hacen producir a la tierra, los que cuidan el ganado, los que son conocidos por los animales... y ello clama al cielo, como en la epístola del apóstol: "Ahora, pues, vosotros los ricos llorad dando alaridos por las desventuras que están para sobrevenir..." Y en el poeta: "Malas nubes. Tiempo fuerte. / Nubes de sangre y espanto. / Malas nubes. Tiempo fuerte. / Mal tiempo para los amos". Poco, sin embargo, han cambiado las cosas en dos mil años, sobre todo si consideramos el conjunto de la humanidad.

Hambre en el campo presenta de nuevo el símbolo de la hoz que se afila frente a las casas de blancas paredes limpias donde rebosan los graneros y la fruta llena las mesas. Constituye este poema una estampa de la desigualdad social en las horas de la siesta de un día de calor. En las casas de unos, "...la siesta, / sueña su flor de avaricia; / sueña esa flor, mientras tanto / el hambre siega otras vidas". En la casa de los otros "...Las hoces / tiemblan bajo las cuchillas. / Quietos los hombres aguardan / su pan... /.../ Quieren trabajar los hombres. / Quietos aguardan. Su vista, / sobre anchas casas lejanas, / se clava como cuchillas. / Casi es verano..." El contraste entre los graneros llenos del año anterior y la indigencia del que no tiene nada y ni siquiera puede trabajar para ganar su pan: "...Sobre el campo / hambre parada, hambre fría".

El simbolismo del rojo constituye un elemento recurrente. Así, si antes, por ejemplo, nos ha mostrado la estrella roja, en *Huelga en el campo* termina el poeta, tras la arenga animadora a que los trabajadores no dejen que otras manos "lo vuestro a sus bocas lleven": *Todo el campo se levanta; / como una mancha de aceite / sobre las verdes campiñas / la huelga roja se extiende.*

Al llegar al último poema del libro, hemos de comentar el tono exclamativo que Prados emplea siguiendo la tradición de la poesía popular, en general, y de los romances invocativos en particular: "¡Ay, cómo dora en los ojos / la parva abierta en el monte! / Cómo calienta en la sangre / su redonda flor de voces". Lorca también nos ofrecerá cumplidos ejemplos de tales tonos: "¡Ay San Gabriel que reluces! / ¡Gabrielillo de mi vida!..." Y, de la misma forma que se emplea la personificación de atribución de cualidades humanas a seres inanimados, también emplea la personificación que, a falta de otra denominación, llamaremos vocativa: el poeta se dirige a los elementos: "...¡Ay agosto! ...¡Ay agosto! / ¡qué hondo suenan tus clamores! / ¡Ay, cómo brillan tus frentes / abiertas contra tus noches!"

La voz cautiva

Si el libro anteriormente comentado ofrece un panorama político-social, tanto en su temática como en los tonos empleados, *La voz cautiva* constituye un ejemplo de introspección: el poeta reflexiona sobre la libertad o no del poeta para cantar sobre lo que desee⁴. Se trata de una reflexión lírica y no de un ensayo, lo que quiere decir que hemos de juzgarla por sus valores poéticos y no, naturalmente, por las ideas que desarrolla. Para ello, como en el caso anterior, iremos recorriendo uno a uno los poemas del libro.

La voz cautiva es también el título del primer poema. Ya aparecen en él, como es de suponer, características temáticas y formales comunes a los catorce que componen la totalidad. En un primer momento nos describe la voz: pesadumbre, coagulación interna, goterón errabundo golpe a golpe, cuajarón o desierto, piedra o lodo que en pena se atesora... esta voz que vive errante en sus prisiones cóncavas invocando huéspedes. Se pregunta en segundo lugar por la finalidad de la voz: *¿Adónde van sus golpes?* Y, dadas sus características, expuestas en tono exclamativo, *¿Quién te escucha? ¿Contra quién esos golpes / si son paredes sordas sus gemidos?* La duda prende en el ánimo del poeta: "¡Ay vacilante sombra!" y le causa dolor: "¡Oh viento doloroso en la condena!" Nadie escucha. También ello es causa de contradicción y dolor: *¡Qué pesadumbre voz contra el silencio! / ¡Qué restallar de sangre contra duros barrotes!* La conclusión llega al final del poema, destacada en letras versalitas: **FECUNDA MUERTE: LA PRISIÓN ES EL MUNDO.**

A nivel formal se caracteriza el poema por un barroquismo de sintaxis gongorina (complejidad sintáctica, donde no faltan hipérbatos), de imágenes no lejanas del surrealismo, de duplicidad de voces y de compleja reflexión en la que barajan elementos tanto exteriores como interiores, tanto de impresiones de estímulos procedentes del mundo externo como valoraciones personales, a veces contradictorias. Analicemos algunas expresiones:

¡Ay vacilante sombra! / ¡Oh voz clamante! / ¡Oh viento doloroso en la condena! / ¿Contra quién ese empuje que aún te anima? / Mírate. / Nadie escucha. / Fuera suenan descargas.

El primer verso de la cita expresa su duda, como en penoso suspiro. En el segundo invoca a la propia voz, la poesía que clama. En el tercero, el viento representa, o puede representar, la condena exterior a "su" actitud poética. ¿A cuál: la de la poesía político-social, la poesía pura, las dos, según el observador? En el cuarto, se constata que su voz poética sigue animada a luchar ("Contra quién") con empuje, con pasión. Pero, el mismo se invita a reflexionar. *Mírate.* Porque

nadie escucha, debido, quizás, a la conflictividad de las circunstancias históricas: *Fuera suenan descargas*.

Este comentario precedente, nos evidencia el complejo entramado de consideraciones de las que parte nuestro autor: la duda motivada por el papel que juega la poesía en el mundo de la cultura frente al que puede jugar para un poeta preocupado por la justicia social; la duda ante la idea de coger una u otra: si escoge el primer camino, el tradicional, parece seguir el camino de la frivolidad; si escoge el segundo, recibe la condena de los intelectuales, de la censura y, además, *nadie escucha*: ¿Quién se va a ocupar de la poesía en unas circunstancias de violencia y conflictividad social y política? Por ello, cualquier camino será doloroso:

¡Qué pesadumbre voz contra el silencio!

¡Qué restallar de sangre contra duros barrotes!

En *¿Para qué está tu sangre?*, el segundo poema del libro, dirigiéndose a un tú que es él mismo, se muestra decidido a cantar o estallar, a quemar, sin miedos, impulsado por la situación: mundo parado y perseguido, dolor sin lamento, polen temblando en los bordes... y pese a cualquier oposición. Dice: *Sí, voz, / que escuchan tu palabra: / ¡oh luz del mundo!* Sólo al final surge la sombra de la duda, nuevamente.

Cerco al amanecer plantea directamente el cerco al que se ve sometida la voz, su voz poética: *Te atacan dos ejércitos: / sombra y luz arremeten tus costados; / desenvainan fantasmas de dos filos / contra tu inaccesible torre o palma*. "Inaccesible torre o palma" apunta la idea de que la voz del poeta es libre y, por tanto, puede escoger, aunque: *¿Quién eres que tanto te persiguen? / ¿Qué ven en ti que temen tanto al mundo? / ¡Qué duro cuerpo debes presentarles!* La voz poética es poderosa: "Pocos son dos ejércitos para vencer tu entrada. / Luz y sombra están ciegos. / Se arremolinan torpemente en balde / contra tus altas sienes".

Afirmación de la materia podemos interpretarlo como la exposición de un argumento para clamar por la justicia social que proporcione bienes materiales a los indigentes: el cuerpo es necesario para vivir, como *con dolor es el brillo que un Universo enciende*. El miedo alza falsos caminos, pero éstos no olvidan, no pueden o no deben hacer olvidar, *los gemidos sin voz de la miseria*. Termina el poema con dos versos lapidarios: *El gozo se percibe cuando anima una carne. / El cuerpo es cuerpo sólo si está en la tierra firme*.

Onda muerta comienza exponiendo de manera directa un panorama de actitudes humanas ante la voz: *Todos cantan o escuchan / o sordamente agitan sus cobardes miradas*. Pero inmediatamente, surge el simbolismo: *La selva se levanta y es un jardín minúsculo / donde los cuerpos chocan; / donde los cuerpos se*

preparan torpemente a la herida. La paradoja "selva = jardín minúsculo" sólo tiene sentido si consideramos dos momentos: en el primero la complejidad del mundo (o del mundo poético) impone como una selva, pero, tras la reflexión, queda reducido a un pequeño jardín, donde los cuerpos chocan y torpemente se preparan para la herida, sufrida o inferida. Después, *Todo se calla.* Este verso constituye una afirmación simple y directa. Pero, callar, *calla*, adquiere un valor metafórico cuando consideramos la explicación que sigue: *El eco sólo escupe su miseria en el viento. / Ni la memoria enseña ni compara, / ni se tienden los brazos, / ni las ramas transcurren sobre las aguas lenguas mansamente.* Si, primero, pues, parece pintar el panorama de un acto de lectura de poesía, ahora nos presenta la trascendencia del mismo: un eco pobre, un olvido. Ante ese panorama, el poeta invoca la libertad interior, la libertad de su palabra poética: *¡Oh libertad sin tallos sumergida! / ¿Dónde mueven tus bosques / las altas venas verdes de sus ramas?* Frente a esta libertad sentida como un bosque, la voz también, y de nuevo, es sentida como prisión: *¡Oh prisiones profundas! / sueño, / estanque...* Y, consecuentemente, en determinados momentos al menos: *Solo escucho una nube que cruza tus reflejos.* ¿No está diciendo que de todo cuanto siente sólo aparece o aflora —en forma de poema— una mínima parte? El tema merece una reflexión.

Cuando un autor que domina la técnica de la expresión poética se enfrenta a temas externos o ajenos al propio ser, parece resultarle fácil, incluso quedan claros al lector los referentes. Hemos visto, en el propio Emilio Prados, que, en *Calendario...*, al hablar de los males ajenos, de la injusticia social, de las miserables condiciones de vida de campesinos y pescadores, el lenguaje es más transparente. Existe elaboración poética (lenguaje trabajado), pero los referentes son concretos, reconocibles, comunes a todos. Cuando se trata de experiencias personales o de conflictos internos fruto de complejidad psíquica, el lenguaje se hace hermético y, en consecuencia, los referentes aparecen ocultos y oscuros. En ocasiones los autores recurren a técnicas o expresiones propias para expresar otros temas y, después, tras el "raptó" de la inspiración, explican el simbolismo. Tal ocurre, por ejemplo, con los poetas que han expresado sus experiencias místicas (¡gran ejemplo el de San Juan de la Cruz!) con el lenguaje del amor, hasta tal punto que sus poemas figuran en antologías de poesía erótica.

En este sentido, estos dos libros de Emilio Prados ofrecen dos paradigmas: el de la poesía clara, aunque elaborada, de referente objetivo y ajeno al autor, caso del *Calendario incompleto del pan y el pescado*, y el de la poesía de experiencia personal y conflicto interior, cuyos referentes suelen quedar ocultos a las prime-

ras miradas, tanto por la complejidad de los mismos como del lenguaje que los expresa, caso de *La voz cautiva*.

Y volviendo a *Onda muerta*, hemos de añadir que, en la parte analizada anteriormente, el planteamiento no parece excesivamente complejo, sobre todo si consideramos los restantes versos. El poeta se dirige a un tú que bien puede ser, de nuevo, la voz, en prisión profunda o en libertad, y condiciona la última afirmación: *Pero no: / ese cristal tan limpio que limitas / -piel, pupila o destello en abandono-, / sin potencia destruye que gérmenes renace; / desconocidos ímpetus aún en su ignorante vuelco*. Sea, pues, lo que sea, sea el conflicto destructivo que sea, su fuerza no puede con el impulso poético, que renace siempre, que un "corazón dilata en sus prisiones" y alimenta siempre la esperanza: *una esperanza habita en su interno follaje*. Pero la temática del poema no termina aquí, ya que, para finalizar, se dirige a la mano -¿ejecutora del actor de escribir, cantar?-. *¡Oh mano aprehende el tiempo! / ¡Ten las bridas, que el pulso te desarma!* Y, junto a la exhortación, una aseveración: *Una lengua o la orilla se rompe entre tus uñas, y consejo final: no entres la entraña fría: / ella muerte o corteza partirá con su carne*.

Interno sol es la voz que, en determinados momentos, muestra prisa por responder al mundo que la hiere: *Presumo, voz, que hirieron tus costados; / que han subido a las torres de tu pecho; / que te cercan, / te oprimen, / que aprietan tus candados. / Quieren entrar, / rendirte, / sacarte a luz, / perderte, ofrecerte el pavor de sus disparos*. La consigna, el consejo es la resistencia.

Primera salida es el séptimo poema del libro, de cierta extensión tanto en sus versos de arte mayor como en el número de éstos, y presenta el discurso de recomendación a la voz para que no baje al mundo, a *este mundo falso* donde "los hombres mueven / las anchas cintas blancas de sus vidas / como vueltas raíces encrespadas sobre agitado cielo". A las preguntas sobre la causa de la salida, la voz responde: *-Óyeme: / si aún los cuerpos se mueven el dolor que persisten, / ese dolor me llama: / esa piedra fugaz o piel que incita*. Queda claro: el dolor llama a la voz, a la poesía a salir al mundo.

Vuelta constituye un grito que reclama el encierro, es decir, el silencio: *Hombre, / hombre, / soy hombre entre cadenas; / soy voz entera que levanta; / sangrienta voz que se derrama, / carne que se conoce; / pero cárcel reclamo, / prisión, / prisiones pido*. La razón está clara: *Mira: / fuera el pavor se siente: / no anda el río; / el pájaro está en tierra muerto; / tronchado el árbol, / el hombre perseguido...*

S.O.S. reclama, en grito de socorro, libertad, campanas, afiladas cuchillas que rajen ojos y venas. Es un poema tan breve como un grito: trece versos de arte menor, salvo dos.

Canto habla dirigiéndose a la "ancha lengua que subes", de nuevo la voz, a la que increpa a "actuar" con todas sus consecuencias: *Ataca, punza, desmorona la carne, / el canto o el cemento*. Se inclina por una poesía de combate.

Pero en *Foco interno* vuelve a la interrogación: *Quieta el agua profunda de la sangre: / ¡qué crisálida eleva de su centro! / ¡Qué luz votiva o cinta interrogante! / Como un cisne, allí en medio / -¡qué fecunda palma!-, vive la voz cautiva*.

En *Ventana al agua* se dirige al "hondo estanque redondo", al "horizontal engaño", al "vivo espejo que captas figuración de sueño por libertad de forma", al "cristal limpio". Sin profundizar en los simbolismos del agua en la poesía de Emilio Prados, tema que requiere para sí un largo ensayo; sin constatar la reiteración de la imagen del agua en este mismo libro, tema que alargaría más de lo prudente este trabajo, hemos de señalar, siquiera, que tal estanque o mar es el misterio de la existencia. Por ello, *...mi carne que se inclina por conocer tu entraña / o esa piedra en los vientos luces de otros planetas, / ¿qué son sino ladrones que tu sangre suspiran?* Estamos ante un poema de corte existencial, donde, por supuesto no faltan las preguntas: *¿Qué luces te iluminan? / ¿Qué magia o pulso en ondas tu corazón levanta, / que esa mitad del mundo que fuera de ti habita / sólo por conocerte en tu orilla se cuaja? / ¿Qué virtud da tu ejemplo? / ¿Quizás tu transparencia? / ¿Qué flor o verbo encierra tu pupila?* Le pide, como si de un dios se tratara, que liberte nuestra culpa, porque "acaso tu agua invita con su quietud serena / la forma en gestación inmersa de la lucha".

Última lucha plantea, de nuevo, la llamada a cántar, a liberar la voz. Fuera llegan multitudes que "aprietan cielos de lucha, estrellas íntimas", "devastan las ciudades ráfagas sin viento", "las ventanas claman". La victoria contra la muerte parece segura: *¡Oh dura bocanada de la Muerte, / tu arboleda se rinde / tus torres se desploman ya vencidas! / ¡Qué torrentes de vida se levantan / de tus sombras caídas!* Pero, tal vez, todo sea un espejismo, por ello termina: *¡Oh solemne espectro, / emerge pronto del escombros o la carne!*

Llegamos al final, a *Hondo cielo*. Constituye una serena reflexión existencial: una enumeración de elementos del mundo, del real y del otro, del soñado, cantado o expresado. *La culpa no existe donde el hombre está ausente. / Ni allí la voz acusa / ni la frente redime. / Ni es el llanto la muerte / ni es el ardor la sangre*. Clama al "profundo secreto", al "hondo abismo", ante el que "nuestra presencia aún muestra sus mensajes", pero "¿quién le dará respuesta?" Puede que, sin el hombre, no haya culpa, pero ese universo es frío. El último verso, como constatando que, a veces, ha cantado a elementos sin presencia humana y, por tanto, sin conflicto, dice: *¡Oh voz, tú misma te haces astro de este Universo frío!*

No queda espacio para pormenorizar sobre los recursos poéticos y la expresividad del lenguaje de este libro. Pero las numerosas citas nos pueden servir de punto de referencia para evidenciar el contraste entre un libro y otro, a la vez que ponen de manifiesto, cada libro en sí y ambos en contraste, la riqueza de matices del mundo poético de Emilio Prados. *La voz cautiva* no da soluciones al problema de las actitudes más válidas en poesía. Desarrolla con profundidad el tema, pero no corresponde al arte dar soluciones. Él opta por escribir contra la injusticia y la desigualdad social y los males que aquejaban a la sociedad de su época, cuando las circunstancias así lo requerían. Tuvo un claro compromiso político y fue consecuente. Pero, a la vez, cambiadas las circunstancias, o alternando con la poesía de circunstancias, también desarrolla otros temas que le inquietan. Porque la poesía, como tantas formas de arte, o tantas manifestaciones técnicas o científicas, o tantos ensayos filosóficos y humanísticos, no parece sino modos de buscar una explicación a nuestra existencia como individuos de una especie y como colectivo humano. Puede que lo apasionante no sea encontrar la respuesta, sino el hecho mismo de buscarla. Por ello lo apasionante de este libro, su gran valor, no sea la claridad de sus referentes, sino la sugerencia de sus imágenes, de sus símbolos, de la complejidad de sentimientos y experiencias íntimas que su autor ha tratado de expresar.

Queda claro el mundo que denuncia en *Calendario...*, por medio también de un adecuado lenguaje poético. Queda relativamente oscuro el mundo que expresa en *La voz cautiva*. Pero ambos libros, como dijimos al principio, proceden de un poeta profundo y complejo como el Universo y la Humanidad.

NOTAS

- ¹ EMILIO PRADOS, *Poesías completas. Edición y prólogo de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira*; Ed. Aguilar, México, 1975.
- ² Pensemos, en este sentido, que el padre de Emilio Prados, era el decimonoveno hijo de una familia de campesinos pobres de Alhama de Granada, que tuvo que abandonar su casa desde niño, para no ser una carga, que a los trece años trabajó en las minas de Río Tinto, que, después de pasar por Sevilla, llegó a Málaga, donde trabajó de dependiente primero y, después, ya con la fortuna a su favor, llegó a ser dueño de una mueblería que dará la posición acomodada, que permitirá la educación y estudios superiores a sus hijos.
- ³ EMILIO PRADOS, *Antología (1923-1953)*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1954. En este libro, publica poemas de *Llanto en la sangre*, de los que, incluso fueron leídos por radio para el combatiente, alentando a la lucha. Ciertamente modifica algunos versos para paliar el localismo de la situación en la que fueron escritos y la finalidad primera, pero lo mismo podría haber hecho los poemas que comentamos y prefiere no incluir ninguno.
- ⁴ En el prólogo a *Poesías completas*, Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, resumen de este modo la temática de *La voz cautiva*: "...Pero, poeta de origen burgués al fin, educado -nacido, incluso, a la poesía- en la problemática estética derivada de los diversos planteamientos, contradictorios o no, del concepto de poesía "pura", no deja Prados de preguntarse si la poesía no será para cantar otras cosas (distintas a las político-sociales que ya hemos visto). El resultado de estas meditaciones, que paradójicamente se intensifican bajo la actividad política y la entrega a la poesía social, es *La voz cautiva*, libro escrito al parecer entre 1933 y 1934 (o sea, por el mismo tiempo que el *Calendario del pan y el pescado*). Viene Prados en este libro a declarar que ya su voz no tiene la libertad que había tenido. Sin embargo -y he aquí en acción su conciencia de la verdad y de la necesidad histórica-, *La voz cautiva* nos dice que si la voz del poeta no es libre y abandona alegrías quizás más diletas, ello es así porque no es libre la voz de nadie, salvo del privilegio: el cautiverio, por tanto, es en su caso voluntario, libre; espejo de la realidad y ejemplo de cuál ha de ser el primer paso de todo intelectual consciente. El don del poeta no es privilegio que lo exima de nada, sino obligación hacia la clase ascendente que no canta en letras de molde porque no puede". Según los autores, pues, Emilio Prados toma partido en cuanto a las obligaciones del poeta y del intelectual en la línea del más puro marxismo, en la que años más tarde se pronunciaran otros intelectuales, incluido, de manera destacada, Sartre.