

Los límites del lenguaje poético en las poéticas de Juan Ramón Jiménez y Emilio Prados

Patricio HERNÁNDEZ PÉREZ

Universidad Pública de Navarra. España

Resumen: Las limitaciones del lenguaje poético no estriban tanto en las posibilidades combinatorias o expresivas, siempre limitadas, sino en dar cuenta de realidades que superan con mucho los márgenes que impone el lenguaje. Esta ponencia hace un breve recorrido por nuestra historia literaria para esbozar algunas de las limitaciones lingüísticas con las que se han tenido que enfrentar los poetas para dar cuenta de la riqueza de su mundo interior. En ese recorrido se detiene en la obra de los místicos españoles, en el simbolismo y en otros movimientos de vanguardia del siglo XX para concluir, por su valor paradigmático, en un breve esbozo de las poéticas de Juan Ramón Jiménez y Emilio Prados.

Abstract: The limitations of poetic language do not rely so much on the combinations and expressive possibilities, always limited, but rather on giving an account of realities that go far beyond the limits imposed by the language. This paper gives brief tour of our literary history to outline some of the linguistic constraints which poets have faced in order to give an account of the richness of their inner world. This tour stops at the work of the Spanish mystics, at the symbolism and at other art movements of the twentieth century to conclude, on account of their paradigmatic values, with a brief sketch of the poetics of Juan Ramón Jiménez and Emilio Prados

A lo largo de nuestra tradición poética secular el poeta siempre ha expresado la dificultad de expresar sus sentimientos. Y no como un recurso fácil de falsa modestia, sino para realzar la importancia y grandeza de su sentimiento sobre el mero vehículo de transmisión que son las palabras. Ese abismo difícil de superar se ha dado sobre todo en la expresión de aquellos sentimientos más próximos al mundo ultrasensible, de la experiencia de la divinidad, vista siempre como inefable y, por tanto, imposible de transmitir en toda su grandeza.

De hecho, nuestros místicos más conocidos, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, no sentían la necesidad de escribir sobre su experiencia de la divinidad, pues se sentían colmados con ella. Si lo hacen es por imperativo de sus superiores o hermanos de la orden que creen que así puede aumentar su devoción o la de sus posibles lectores futuros. Y cuando expresan el sentimiento más directo e íntimo de la experiencia optan

por el lenguaje poético, el que les permite mayor ambigüedad por la posibilidad de emplear símbolos, metáforas e imágenes de todo tipo, sin importarles su uso anterior por parte de poetas laicos o de otras tradiciones religiosas. Así es habitual que muchos autores de nuestro Siglo de Oro vuelvan a lo divino composiciones anteriores cuyo trasfondo no es otro que el amor humano.

Llama la atención que San Juan de la Cruz tenga que recurrir, posteriormente, a la paráfrasis en prosa de sus propios textos poéticos para dar satisfacción a los deseos de conocer más a fondo el significado de su poesía por parte de sus compañeros, los carmelitas descalzos. ¿Acaso no bastaba el texto poético en verso, sus famosas liras, para dar explicación suficiente de sus estados místicos? Nos encontramos aquí, pues, ante dos limitaciones del lenguaje poético: por un lado no da cuenta veraz y directa de una experiencia que se vive como inefable, en la que el poeta nos dice “Que me quedé balbuciendo”¹ y, por otra parte, no es capaz de transmitir todo el valor simbólico que encierra, por lo que se hace precisa la exégesis del propio poeta para explicar sus personajes, todos los símbolos e imágenes poéticas a las que ha recurrido. Y no lo hace a la manera de un profesor de nuestra época que puede dedicarse a hacer un recuento de recursos y valorar su oportunidad y belleza, sino de un profesor universitario del siglo XVI dedicado a dar cuenta de textos bíblicos o literarios en otras lenguas y épocas, haciendo su necesaria y amplísima exégesis.

Tal vez nos preguntemos por qué no recurrió San Juan de la Cruz a expresar sus experiencias o estados místicos directamente en prosa. ¿Por qué lo hizo con un lenguaje más propio de la poesía tradicional amorosa? En un lenguaje más amplio en significados o connotaciones, pero evidentemente muy limitado en su forma expresiva, ya que se valió de un sistema de estrofas o liras de ritmo fijo, que le obliga a seleccionar muy cuidadosamente sus palabras, convirtiéndolas en imágenes o símbolos de difícil comprensión. Así, San Juan de la Cruz optó por un modelo de lenguaje, el que mejor expresaba los sentimientos amorosos, pues no otros eran los que se enaltecían en sus estados místicos: el deseo de anegarse en Dios o Cristo; de llegar a sentir el alma en el amado transformada. Tenía no sólo los modelos de poesía amorosa de su época (Boscán Gracilaso, Herrera), sino también los de la Biblia, especialmente del *Cantar de los Cantares* del Rey Salomón, cuya exégesis bien pudo haber escuchado en boca del profesor de la Universidad de Salamanca, Fray Luis de León.

Estos autores del siglo XVI español se interesaban por los textos poéticos y los consideraban superiores desde un punto de vista artístico y literario. Aunque carecieran de un claro valor denotativo o de significados unívocos, los textos poéticos se acercaban a la perfección o armonía del universo a través de sus valores musicales. La Oda de Fray Luis de León al músico de su tiempo Francisco Salinas nos ofrece la clave neoplatónica de su preferencia por el lenguaje poético. Fray Luis trata de emular por medio de su

1. Este verso forma parte de la copla: *De paz y de piedad/lera la ciencia perfecta./ en profunda soledad/ entendida vía recta/era cosa tan secreta/que me quedé balbuciendo/toda ciencia trascendiendo*. Según nos declara su autor esta copla fue hecha por sí mismo sobre “un éxtasis de harta contemplación”. En SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesía*, ed. Domingo Ynduráin, Cátedra, Letras Hispánicas n° 178, Madrid, 2004, p. 264.

palabra los estados del alma que genera la música de Salinas. No pretende otra cosa, sino que sus versos concierten con el ritmo de las estrellas y del universo, la perfección suma intuita propia de su Creador, Dios.

Así vemos que también en Fray Luis de León se produce otra limitación del lenguaje poético, pues no cree que pueda llegar a la perfección suma, al ideal neoplatónico de belleza vinculado a bondad. La música parece más cercana al ideal de armonía absoluta, al concertar lo humano con lo divino. No obstante, sí que concede a la palabra poética un valor de belleza muy superior al de la prosa. En realidad, los valores que utilizamos hoy en día para referirnos a los distintos géneros literarios proceden de un pasado muy reciente: el romanticismo del siglo XIX. En nuestros siglos de oro, los siglos XVI y XVII, el arte de la palabra tenía su expresión y plasmación en el lenguaje poético, ya se expresara en el poema, en la obra dramática o insertado en la prosa novelesca. De ahí que las epopeyas o gestas de esos siglos se escribieran en verso y que nuestro más insigne escritor, Miguel de Cervantes, se quejara de no haber sido dotado para el arte de la poesía, y se sintiera molesto por la poca aceptación y resonancia social que tuvieron sus obras dramáticas. Cervantes es un claro ejemplo del cambio de valores que se operan en las distintas épocas. Desde el romanticismo ha ido cobrando un gran realce su obra novelada, gracias en gran medida al predominio social que ha adquirido el arte de novelar, frente a la poesía.

El declinar de la poesía como expresión máxima de lo literario no se ha producido en nuestros siglos más recientes, se inició mucho antes con el auge del racionalismo que dominó nuestro siglo de las luces. El proceso de decadencia no ha sido regular, sino que más bien ha sufrido altibajos, pues su valoración se ha supeditado al auge o decadencia de los valores neoplatónicos de nuestra sociedad a lo largo de los últimos siglos. Hoy en día, en España, apenas valoramos la poesía ingeniosa, ofrecida como sátira política o como exaltación de valores patrios, que tanto éxito cosechó en nuestro siglo de las luces, el cual cabría situar a finales del XVIII y principios del XIX, por el retraso que siempre se dio en la aparición de las nuevas modas extranjeras, sobre todo francesas. En contraste, ahora sí valoramos los textos en prosa: ensayos, memorias o las propuestas de regeneración del país de nuestro siglo de las luces.

La exaltación del ego romántico permitió recuperar y enaltecer la figura del poeta. Sus ansias de libertad encuentran fácil acomodo en un tipo de lenguaje que no tiene que someterse al imperio de la denotación, únicamente a unas normas métricas que expresan con mayor realce la intensidad de sus anhelos. Pero aquel lenguaje que parecía no tener límites e incluso desafiar a la propia muerte, proponiendo la superioridad del amor y de la obra de arte frente a la miseria del cotidiano vivir, no fue más allá del corsé impuesto por unas reglas métricas y por un código. Un código basado en unos anhelos sin satisfacer y que, muy pronto, quedó petrificado y derivó en obsoleto. No obstante, es justo reconocer que los ideales románticos de exaltación del ego se han mantenido casi inalterables durante más de dos siglos, llegando hasta nuestra época, con evidente riesgo de que se perpetúen.

A finales del XIX cuando en España dominaba la poesía romántica más moderada, gracias al intimismo de Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro, surgía con ímpetu en Francia el simbolismo. Un nuevo movimiento poético de gran trascendencia

posterior, que dejará profunda huella en el modernismo y en todos los movimientos de vanguardia que jalonaron el siglo XX. Considero que ha sido tal vez uno de los últimos, o quizás el último intento, de elevar el lenguaje poético por encima del resto de lenguajes.

Desde la presencia preponderante del yo del poeta romántico al éxtasis de los objetos del poeta surrealista², hay una evolución significativa que no se comprendería sin pasar por la teoría de las correspondencias en la que basaron su poesía Baudelaire y Verlaine, y a los que podemos considerar como fundadores del simbolismo francés. Un movimiento que encontró fácil acomodo en nuestros autores modernistas de un lado y otro del Atlántico. La teoría de las correspondencias se basa en la analogía entre el ritmo poético y el ritmo universal. Tiene su correlato en la conexión que establecieron los círculos teosóficos entre Naturaleza y Espíritu.

Para los simbolistas el ritmo da cohesión y sentido al mundo de la diversidad, de las apariencias. Como si todo en el universo fuera ritmo que el poeta puede desvelar. Así, los objetos y las palabras cobran nuevo valor al convertirse en símbolos capaces de evocar e intuir realidades más dilatadas y vivas. Sería un nuevo platonismo pero, a diferencia del que se dio en el siglo XVI, desvinculado de la ortodoxia cristiana. Más bien estaría vinculado a las nuevas corrientes teosóficas y escuelas esotéricas que dominan en Europa y América, a finales del XIX, y a las que pertenecieron o se interesaron por ellas grandes poetas como W.B. Yeats, W. Blake o Fernando Pessoa. Y entre los autores hispánicos Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Asunción Silva o Valle Inclán, por citar sólo algunos nombres destacados.

El auge de las corrientes esotéricas tiene mucho que ver con el desprestigio del positivismo imperante por parte de los nuevos intelectuales y escritores. Como fruto de ese desprestigio, el lenguaje poético se desvincula todavía más de su carácter denotativo y adquiere una dimensión hasta entonces inusitada. Las palabras al igual que los objetos que designan tienen capacidad para crear “estados de alma”. El poeta puede evocar un elemento de la naturaleza o del espíritu, y hacer que todo vibre. Por tanto, las correspondencias ya no se dan sólo dentro del verso entre un color, un sonido o su evocación, sino que lo superan al ir más allá y crear nuevas realidades. En este contexto, el poeta se convierte en un demiurgo, en un creador de nuevos mundos gracias al poder de la palabra. Cualquier texto que escriba, poema, libro o la totalidad de su obra es capaz de transformar la realidad. No se trataría de la mera recreación o imaginación de nuevos mundos, como suele entenderse el carácter de la literatura, sino más bien de crear con el poema nuevas realidades, tan maravillosas y concertadas, como las de la propia naturaleza. Y no llegarán a ser concertadas, a menos que el poeta se adentre en el ritmo que preside la armonía universal. Según reconoció años más tarde el poeta chileno, Vicente Huidobro, el poeta tiene el don de crear un poema al igual que la na-

2. Utilizo deliberadamente los términos que empleó Agustín Sánchez Vidal para titular con gran acierto su artículo: “Extrañamiento e identidad de ‘su majestad el yo’ al ‘éxtasis de los objetos’”, en *El Surrealismo*, ed. de Víctor García de la Concha, Taurus, Madrid, 1982, pp. 50-73.

turaliza crea un árbol. Esa idea tuvo tal trascendencia que llegó a generar en las letras hispánicas el movimiento creacionista.

A partir de estos ideales poéticos, muchos poetas modernistas y vanguardistas se entregaron con gran fervor a la tarea de crear su propia obra. La veían como una misión que se les había otorgado en vida y de la que no podían renunciar. Se convierten en verdaderos vates, sacerdotes, capaces de generar un nuevo espíritu o, cuanto menos, capaces de desvelarlo, y lograr así que la humanidad progrese. Ante esta encomienda tan alta, la preocupación del autor modernista radica en si lograrán su cometido a través de la limitación del lenguaje que tienen a su disposición. En otras palabras, su deseo de ir más allá de los límites denotativos del lenguaje los lleva a descontextualizar la palabra poética, a dotarla de una mayor carga simbólica, a alejarla de su realidad inmediata elevándola al máximo. De ahí su predilección por la lejanía.

Tanto los espacios como el tiempo e, incluso, la misma armonía que se les escapa de las manos, se presenta lo más alejada posible. La realidad se transforma en un sentimiento evocado, en una conciencia presente de un tiempo fugaz, ya ido. Nuestros jóvenes rebeldes modernistas nos presentan una literatura que en su deformación afectiva a través del alejamiento de las emociones resulta más propia de autores ancianos. Continuamente recurren a la evocación del pasado, como si el presente que no les satisficiera. Ciertamente, lo modernistas concitaron un sentimiento de rechazo de su realidad histórica, lo que les acercaba a la visión del anciano, pero su alejamiento también les lleva a descontextualizar la palabra para que se cargue de significado y se convierta en símbolo que origine en el poema el “*mot vague*”, la ambigüedad en la expresión que tanto propugnaba en su *Ars poétique* Paul Verlaine.

Muy pronto el lenguaje modernista consiguió alejarse de la realidad inmediata, del contexto político y social dominado por la hipocresía, así como por el positivismo científico reinante a principios del XX en nuestra sociedad, pero de nuevo se encontró limitado por la utilización recurrente de idénticos símbolos que fueron conformando con el tiempo una tópica modernista en la que predominaba la musicalidad de ciertos ritmos, especialmente del alejandrino que cobró así un nuevo realce. Sin embargo, la tópica modernista de Hispanoamérica se distanció de la española, al optar esta última por aquellas correspondencias más vinculadas en la teosofía con su visión del Oeste, frente al Este. En concreto, con imágenes de la muerte, el otoño, el crepúsculo, el parque viejo, la fuente, la melancolía o la fugacidad del tiempo. No nos extraña esa distancia con los modernistas hispanoamericanos, si tenemos en cuenta que cuando adopta carta de naturaleza el modernismo en España es precisamente en los años en los que se vive la decadencia de forma más intensa por la pérdida de las últimas colonias.

Al modernismo le sucedieron una serie de movimientos y escuelas literarias de corta duración que procuraron experimentar con el lenguaje y las formas poéticas, al igual que ocurría en otras artes. Nuevos formalismos que deseaban ir más allá de los límites de la forma, de códigos caducos o del retrato de la realidad inmediata. En España tuvo buena acogida el futurismo y el ultraísmo, gracias a Ramón Gómez de la Serna que siempre se mantuvo muy atento a las innovaciones literarias que llegaban de otros países europeos, y de las que se hacía eco inmediato en su revista *Prometeo* o en la tertulia semanal que mantenía en el Café Pombo de Madrid.

Podemos considerar el futurismo y el ultraísmo como los movimientos que, sin producir grandes obras, más ayudaron a ensanchar las posibilidades del lenguaje poético. No sólo llegaron a desprestigiar la puntuación ortográfica, sino incluso la disposición lineal del poema a través de su preferencia por el caligrama. Pero también aparecieron nuevos temas de inspiración poética: las máquinas y toda clase de inventos, la velocidad, el cinematógrafo o el deporte. Y en consonancia con esos nuevos temas la predilección por tecnicismos o palabras esdrújulas capaces de crear nuevas sensaciones auditivas, propias de la era técnica que se iniciaba. Adquiere así el poeta un aire de modernidad que apenas estuvo presente en los modernistas españoles.

Al futurismo y al ultraísmo le sucedieron de forma muy rápida el creacionismo y el surrealismo, que no se quedaron en meros formalismos de aquella época, sino que trataron de establecer una base teórica para sus movimientos. La rápida sucesión de estos movimientos en nuestras letras, ha originado que no siempre sea perceptible la influencia dominante de alguno de ellos en textos de autores que transitaron por varios de esos movimientos. Serían los casos paradigmáticos de Juan Larrea y Gerardo Diego. Si bien ahora valoramos como grandes logros estos intentos de revolucionar la poesía y su lenguaje, cabría preguntarse si los nuevos textos tuvieron eco o resonancia social más allá de los círculos literarios interesados por estas modas. Es como si el lector corriente diera la espalda a lo que le resulta complejo o de difícil comprensión. Pero para el objeto de esta ponencia, resultan sumamente relevantes estos intentos de superación de los límites del lenguaje poético tradicional. Sin duda, prepararon el camino de la renovación que se dio en la Generación poética del 27, que tuvo un gran calado e importancia social, y se ha mantenido hasta el presente.

Sería difícil comprender la evolución del lenguaje poético que se produce en la Generación del 27, sin tener en cuenta los vanguardismos que convergieron temporalmente en las etapas de formación de muchos de sus poetas, pero sería insuficiente este retrato sin contar con la figura magistral de Juan Ramón Jiménez, que desde del modernismo supo evolucionar hacia el simbolismo más depurado, en su búsqueda de la palabra exacta, de la palabra pura desprovista de todo artificio. A Juan Ramón Jiménez no sólo le debemos su magisterio como tutor de aquellos jóvenes del 27 que en la Residencia de Estudiantes madrileña se iniciaban en el oficio de poetas, sino también una vida consagrada a la poesía y a la renovación de nuestras letras. Ya en 1916 nos sorprendía con su *Diario de un poeta recién casado* que, en un sentido moderno, rompía con los moldes tradicionales de los géneros literarios. Nos daba una visión desconocida de la nueva cosmópolis neoyorquina mezclando toda clase de géneros literarios: estampas en prosa poética, anuncios que copia literalmente, poemas propios, poemas recordados, descripciones o impresiones personales. Y todo ello organizado cronológicamente. No obstante, la unidad del libro la encontramos en la visión múltiple del mismo poeta, quien evoluciona al mismo tiempo que lo hace el libro.

A partir del *Diario* Juan Ramón Jiménez se dedicó con ahínco a experimentar con el lenguaje poético en busca de la palabra pura y exacta de las cosas. El término “pureza” o “poesía pura” va a ser predominante en esta época en nuestras letras, si bien ya provenía del siglo anterior, impulsado como objetivo universal de la lírica romántica por Victor Hugo. Para entender mejor el sentido de “poesía pura” para Juan Ramón Jiménez

nez y, posteriormente, para los poetas del 27, es conveniente acudir a la polémica que se originó en Francia entre Paul Valery, quien se había interesado por la relación entre poesía pura y la música del simbolismo francés del XIX, y el abate Bremond, autor de una monumental *Historia del sentimiento religioso en Francia*, y al que se le encomendó que respaldaba la candidatura de Valery a la Academia en 1925.

Para el abate Bremond la poesía contiene dos tiempos. En el primero, el poeta, al igual que el místico, experimenta un conocimiento inefable. Mientras que, en el segundo tiempo, el poeta trata de plasmar en verso lo que ha intuitido. El poeta sabe que la sublime experiencia pura se contaminará, necesariamente por su traducción en palabras. Por tanto, deberá esforzarse para que las funciones discursivas comuniquen con la máxima eficacia lo experimentado, pero el poema acabará por ser una copia siempre imperfecta de lo intuitido. Como vemos estas ideas provienen de la poesía mística tradicional, en las que se suele presentar como sublime la experiencia y, por lo tanto, muy superior respecto a su pobre instrumento: la palabra poética.

Paul Valery muy imbuido del simbolismo francés no parece estar de acuerdo con esta concepción. No considera que haya más poesía que la que se produce en el espacio del poema. Y no es una copia o traslación de otra experiencia inefable, sino la creación de una realidad nueva por medio de un sistema de relaciones entre palabras. Así poesía pura sería lo que permanece después de haber eliminado todo lo que no es poesía. Parece más bien un forcejeo entre sonido y sentido, en el que hay que eliminar todo lo superfluo. Como se comprenderá, estas definiciones resultan sumamente complejas si no se explica qué es lo superfluo o lo no poético. No obstante, lo que importa de la nueva visión es que el acto mismo de crear y su lectura posterior se convierten en experiencias poéticas en sí mismas, sin referencia a otras vivencias, si bien autor ni lector pueden fácilmente evadirse de lecturas o vivencias previas.

No resulta extraño que de todos los autores de nuestra tradición literaria, se eligiera como modelo de poeta puro a don Luis de Góngora, cuya fecha del tercer centenario sirvió para aglutinar y dar nombre a los poetas del 27. Jorge Guillén, el autor del 27 más volcado en la poesía pura y atento lector de Mallarmé y Valery, le dedicó su tesis doctoral. En varios estudios sobre el lenguaje de Góngora, Jorge Guillén³ insistió en que el poeta cordobés logró hacer poesía por eliminación. Evitaba siempre el lenguaje directo o el nombrar una cosa con su simple nombre. Sus constantes perífrasis y forzadas metáforas van siempre encaminadas a crear, así, una nueva realidad, muy alejada de su propio entorno. Todo ello con el fin de otorgarle autonomía y sentido real en el mismo texto.

Todavía no se ha valorado la importancia capital que tuvo en el impulso de la poesía pura la obra de Juan Ramón Jiménez, quien a partir de 1916 abogaba en su libro *Eternidades* por la desnudez de la palabra poética y pedía a la “inteligencia” o mente intelectual que le diera el nombre exacto de las cosas: “que mi palabra sea la cosa misma, creada por mi alma nuevamente”. Y en un gesto hacia el lector, solicita “Que por mí vayan todos los que ya las olvidan, a las cosas”. Bajo esta concepción la poesía no sólo tiene la

3. Jorge GUILLÉN, *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Revista de Occidente, Madrid, 1969. *Hacia Cántico. Escritos de los años 20*, recopilación y prólogo de K.M. Sibbald, Ariel, Barcelona, 1980.

capacidad de nombrar la realidad en su esencia, sino de que el lector llegue a conocerla en su verdadero sentido. De este modo, el nombre exacto es auténtica creación del yo como conciencia, a la vez que auténtica creación de la realidad de las cosas. No está lejos, pues, de esta concepción la visión idealista que transmitió Ortega y Gasset. En su obra *Meditaciones del Quijote*⁴, nos dice:

Imaginemos, pues, el hombre como un animal enfermo, de una enfermedad que simbólicamente llamo paludismo, porque vivía sobre pantanos infectados. Y esa enfermedad, que no logró destruir la especie, le causó una intoxicación que produjo en él una hipertensión cerebral; ésta origino una consiguiente hipertrofia de los órganos cerebrales que trajo consigo, a su vez, un grado mayor de hipertensión mental –cuyo resultado fue que el hombre se llenó de imágenes, de fantasía–, en que, como es sabido, aun los animales superiores son tan pobres (...) se encontró dentro con todo un mundo imaginario, frente y aparte y contra el mundo exterior. (...) Y la historia universal es el esfuerzo (...) de ir poniendo orden en esa desaforada, anti-animal fantasía. Lo que llamamos razón no es sino fantasía puesta en forma.

Esta misma visión esbozada y desarrollada por Juan Ramón Jiménez, quien veía al poeta como llamado a poner orden en el caos, fue y sigue siendo muy criticada por las generaciones poéticas posteriores. Pero 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, convirtiéndose en un medio de transformación y cambio.

Además, Juan Ramón Jiménez creía vivamente en la idea platónica de que a través de la belleza el ser humano se hacía bondadoso. Por tanto, su estética siempre tenía un valor ético, muy en consonancia con los ideales krausistas de la Institución Libre de Enseñanza a la que perteneció. Fue precisamente ese valor ético el que dio sentido a su esfuerzo y consagración a la palabra poética, a que fuera lo más ajustada posible a su propia estética. Al final de sus días se dedicó con ahínco a cerrar su obra, volviendo sobre algunos libros anteriores y tratando de otorgarles nuevas formas. También tomó del krausismo la idea de que el hombre progresa hacia un dios final y que, con su escritura, está ayudando a dicho progreso. Su último libro *Animal de fondo*, no deja de ser retrospectivo de toda su obra, un canto de celebración del encuentro o fusión “en lucha hermosa de amor” de ese dios deseante que es el poeta en su historia, con ese otro dios deseado al que aspira como eternidad.

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. Tras un impulso inicial de la mano de

4. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 142.

Juan Ramón Jiménez para dedicarse a la poesía, Prados supo buscar después su propio camino, no sin antes pasar por poesía pura, surrealismo, poesía circunstancial de guerra y, finalmente, crear una de las obras más significativas del siglo XX, que por su relevancia respecto a los límites del lenguaje poético merece la pena que nos detengamos en ella.

Prados vivió una época convulsa, que coincidió con la aparición de las vanguardias y las grandes ideologías, que llevadas al terreno político provocaron las dos guerras mundiales. Vivió en su propia carne la Guerra Civil española y acabó desterrado en México, de donde no se movió hasta su muerte, acaecida en abril de 1962. Sus dos primeros libros de tendencia purista (*Tiempo y Vuelta*) no fueron bien aceptados por la crítica, que no veía que ese estilo congeniara con el temperamento exaltado de un Prados juvenil que había conocido de primera mano, en París, el surgimiento del surrealismo. Un movimiento que al principio, según él mismo reconoció en su epistolario, lo había dejado deslumbrado⁵. Aunque no dio a conocer en su época la escritura surrealista que compuso junto con otros escritores malagueños, por los borradores que han llegado hasta nosotros sabemos que se interesó vivamente por experimentar con el nuevo lenguaje propuesto por el surrealismo.

Sus textos nos ofrecen retratos, por lo general de sí mismo, en los que se autoanaliza en tercera persona y trata de desvelar y captar una realidad superior que integre el mundo de la vigilia y del sueño, de los estados subjetivos y objetivos. Son textos aparentemente automáticos en los que emplea un lenguaje semi-inconsciente cargado de imágenes oníricas. Las imágenes se presentan de forma caótica, aunque es fácil reconocer el nexo inconsciente que las hilvana entre sí. No cabe duda de que la práctica de la escritura surrealista atentaba contra los principios del lenguaje racional llegando a extremos insospechados hasta ese momento. Es más, Prados deliberadamente trata de huir de toda racionalidad en la expresión. De ahí que sus textos no sean trasladables a un lenguaje lógico, ni resulte fácil hacer su exégesis. La realidad que expresa no es otra que la que emerge del interior del propio poeta. Por tanto, su referente más inmediato es el mismo autor con sus preocupaciones, angustias o anhelos. Suelen ser textos breves, como si Prados no pudiera mantener por mucho tiempo el estado de duermevela que provoca la aparición del texto. No obstante, sus textos resultan sorprendentes por la riqueza de imágenes y de asociaciones inesperadas, y sin que falte por ello cierto ritmo en la expresión. Un ritmo que en ocasiones se nos hace agobiante, y en otras ocasiones liviano o evanescente, muy determinado por el fluir automático de esta escritura. Veamos un ejemplo de estilo remansado y presentación caótica de objetos, para presentarnos su propia figura:

Un día al levantarse, se olvidó se su piel, dormida entre las sábanas. Ya de vuelta, a la tarde trajo colgando de sus hombros como milagros de cartón, un árbol, cuatro barcos, un cuchillo, la luna, dos escapularios, tres niños; y luego en su muerte comenzó una piedra.

5. En carta al profesor José Sanchis Banús del 13 de octubre de 1958, le confiesa: “Me interesaba más del *surréalisme* “la experiencia vital” de la que Ud. habla. Desde mis salidas a Suiza y Alemania hasta el *Manifeste* de Breton, todo fue encauzarme; al llegar a él deslumbrarme y después (casi inmediatamente) separarme, para buscar a solas en mi mundo”, en Patricio HERNÁNDEZ, *Emilio Prados: la memoria del olvido*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1988, vol. II, pp. 426-427.

(...) No estaba herido como todos creían, aunque cruzara el río su cuerpo, ni aunque toda su carne era ya leña desclavada⁶.

Difícilmente podía encontrar este tipo de escritura un público amplio. Parecía más bien limitado al propio autor y a sus correligionarios o compañeros del *atelier* de escritura. Su valor radica en las posibilidades que ofreció para ensanchar el lenguaje poético con multitud de nuevas y sorprendentes imágenes, cuyo significado no se encerraba en sí mismas, sino que derivaba del conjunto de interrelaciones creadas por la visión o intentos de presentación de una supra-realidad por parte del autor. Sin embargo, el intercambio de textos surrealistas y las lecturas de grupo facilitaron que este lenguaje que atentaba contra todos los códigos racionales conocidos acabara generando un código propio, que fue compartido por muchos autores. Su gran virtud fue el uso deliberado de algunas de sus técnicas e imágenes para expresar el malestar o rebeldía de algunos autores que precisaban un nuevo lenguaje. Sería el caso de Federico García Lorca y de Rafael Alberti, quienes en 1929 se valen del surrealismo para dar forma a su rebeldía en sus poemarios *Poeta en Nueva York* y *Sobre los ángeles*, respectivamente.

Sin embargo, otros autores militantes del surrealismo ideológico, como Luis Buñuel o Salvador Dalí, optarán por otro medio de expresión tras algunos balbuceos en la escritura automática. Vieron que las posibilidades del cine eran mayores para plasmar y superponer imágenes irracionales, y conseguir así evitar las connotaciones culturalmente añadidas que acompañan por necesidad a las palabras. También les permitía asociar a la imagen filmica música y textos que desconcertaran al espectador. Ese tal vez sea el único propósito de los rótulos que señalan una temporalidad irracional en la película *Un perro andaluz*. O bien, los sonidos entremezclados de realidades temporalmente distantes que observamos en una secuencia de *La edad de Oro*, en la que se entremezcla el sonido del viento, el de un cencerro de vaca y el ladrido de un perro, que no figuran visualmente en el mismo plano.

Emilio Prados también fue consciente, a partir de los años treinta, de las limitaciones de la escritura automática del surrealismo, aunque siguiera valorando la importancia de sus fundamentos, y especialmente el postulado que abogaba por la abolición de todas las antinomias racionalistas para, una vez liberados de ellas, observar con ojos inocentes una nueva realidad y ofrecerla en la obra de arte. También André Breton, principal impulsor del surrealismo, matizó con el paso del tiempo la importancia que al principio revistió la escritura automática. Se percató que en algunos autores resultaba sospechosa de haber sido manipulada posteriormente en busca de afinar el estilo, y en otros autores parecía haber sido creada buscando el mero artificio o la imitación.

Al igual que a Lorca y Alberti, el nuevo lenguaje surrealista le va a servir a Prados para denunciar airadamente la situación de injusticia social y política que vivía España a finales de la segunda década del siglo XX. Surgirán así sus textos más comprometidos: *El llanto subterráneo* y *Andando, andando por el mundo*. Pero no tardó en percatarse

6. Emilio PRADOS, *Textos surrealistas*, ed. de Patricio Hernández, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1990, p. 52.

de que ese tipo de escritura no llegaba fácilmente a las personas que sufrían injusticia y a las que iba destinada. Por tanto, a partir de 1934 da un cambio radical a sus textos y opta por un molde poético tradicional: el romancero, de clara estirpe popular. En este sentido también fue Emilio Prados un pionero, pues sus romances se harán populares durante la Guerra Civil española. Y no sólo serán recitados por los soldados republicanos, sino también imitados por otros muchos poetas. Se hizo incluso famosa la idea de que los republicanos esperaban vencer casi exclusivamente con sus armas poéticas.

Al acabar la Guerra Civil, Prados vivió una etapa de desconcierto hasta que asumió la idea de que el destierro iba a ser largo o de por vida. Así, dejó de frecuentar los círculos de exiliados españoles en México que sólo se dedicaban a forjarse ilusiones sobre la inminente vuelta a la patria. Optó por dedicarse a la poesía volviendo a sus orígenes, a la concepción inicial que le había transmitido Juan Ramón Jiménez. Es decir, a la búsqueda de una poesía pura que entrara en comunión con los demás seres. Descarta una y otra vez toda poesía circunstancial, incluso sus famosos romances de la Guerra Civil, y trata de crear un nuevo lenguaje poético que adquiera la máxima autonomía respecto a la realidad temporal en la que se ubicaba el poeta. Sabe que sólo así conseguirá que su poesía trascienda su contingente y limitado período de vida. A esa labor se consagró durante más de 30 años de destierro, y muy especialmente en los tres últimos años de su vida.

En este aspecto, la última etapa poética de Emilio Prados se vincula estrechamente con la vivida por Juan Ramón Jiménez en su exilio de Puerto Rico. Ambos trataron de dar forma a través de un lenguaje que les era desconocido a una nueva realidad intuida, que tiraba de ellos y les impulsaba a plasmarla en el poema. En su intento llegaron hasta extremos insospechados dentro de la línea marcada por el simbolismo en busca de la palabra pura, justa y definitiva que diera vida a una realidad intuida. Prados se distancia así claramente del lenguaje del místico o del surrealista, y se vincula al simbolista.

En el lenguaje del místico los límites venían determinados por la imposibilidad de trasladar al poema una experiencia vivida como muy superior y sentida como inefable, tal como señalaba el abate Bremon en su polémica con Paul Valéry. Y los límites en el caso del surrealismo vienen determinados por la imposibilidad de expresar la riqueza del mundo onírico con un lenguaje racional que no puede dar cuenta de la mezcolanza de tiempos ni de imágenes, lo que dio lugar a la búsqueda de nuevos instrumentos expresivos como el cine de Buñuel o la pintura de Dalí. Pero en la poesía última de Juan Ramón Jiménez y de Emilio Prados, sin embargo no podemos hablar de límites de lenguaje, sino de un forcejeo con el mismo lenguaje para llegar a expresar la esencia de la realidad, que intuían y sentían en el mismo acto de escritura. Si tenemos que hablar de límites, estos no se encontrarían en el lenguaje poético, sino más bien en los propios poetas que no tenían la certeza de haberse entregado totalmente en el mismo acto de escritura.

Se convirtieron, así, en lectores interesados de su propia palabra, pero no únicamente para valorar el resultado estético o la expresión justa, sino para conocer mejor la realidad intuida que expresaban sus propias palabras. Pero no siempre quedaban satisfechos del resultado obtenido, ya fuera porque pensaban que no se habían sabido entregar en el acto de escritura y, por tanto, su palabra poética no daba cuenta certera de la realidad intuida, o ya fuera por el temor de que otros lectores no llegaran, tal como pretendían a través de su palabra, a esa otra realidad que trataban de descifrar y plasmar

en el poema. En cualquier caso, su principal preocupación radicaba en saber si cumplían adecuadamente con la misión que como poetas se les había asignado. Al margen de si lo conseguían o no, poseían una gran fe en que si ellos no habían sabido cumplir fielmente con su misión, otros poetas lo harían en el futuro. Creían, en este aspecto, en un desarrollo de la conciencia, que permitiría la evolución del ser humano, dotado de nuevas potencialidades, lo que facilitaría la generación de ese nuevo lenguaje, que para ellos sería mucho más intuitivo y poético que racional.

Tal vez tenga que ver ese nuevo lenguaje con el de la poesía última de Prados, que se configura en la trilogía: *La piedra escrita*, *Signos del Ser* y *Cita sin límites*⁷. La crítica ha evitado adentrarse en ellos por el carácter hermético de su lenguaje, pero que adquieren todo su sentido si se analizan desde la cosmovisión de Prados que ve al ser humano como signo o indicio del Ser. El poeta se presenta como un nombre que utiliza por ahora un lenguaje cargado de preguntas, balbuceos y exclamaciones, o bien de paradojas y antinomias, muchas de ellas irreductibles racionalmente, que se resuelven en la idea de que todo es armonía, y que, en definitiva, donde hay armonía no hay lenguaje. Prados sería ese nombre que va dando relación completa de su vida y experiencia y que es sabedor de que, al finalizar su vida, volverá al mundo de la armonía, enriquecida por sus propios actos. Una idea positivista que da sentido a su oficio de poeta y que como ya señalamos procede del idealismo krausista que imperaba en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Uno de los poemas del libro de Emilio Prados, *Signos del Ser*, cuyo colofón coincidió con la fecha de la muerte del poeta, resulta bien revelador de estas ideas:

Bueno, sí, me visitan, se van, vuelven,
me cruzan, me alimentan, me devoran.
No hay paz. Sin relación, se ha desatado
y queda en mí la vida. La armonía
es fuerza externa que me da su gracia.
En mi piel no hay contacto. No hay fronteras
entre el color, la forma y el aroma
de esta violeta que me han dado y miro.
Mejor, mejor me siento ahora así.
No es mía esta intención de buen deseo
y mi albedrío preso está en su acción.
Lo sé. Y también sé que no hay lenguaje.
Y sigo. Tal vez pronto he de dejar
mi relación consciente y, lo elegido,
libre de mí será mi propia herencia
y gracia en propiedad de la armonía.
Abierta en ella –externo, sin sentido:
ley de vida en acción nueva mi fuerza–,
si el que la flor me trajo me comprende,
lleno estará de mí, lleno de él mismo.

7. Emilio PRADOS, *Poesía completa*, ed. de Carlos Blanco y Antonio Carrera, Visor, Madrid, 1999.

Ahora el poema ya está liberado de la mano que le dio vida y constituye su herencia, tal como había previsto Prados. Estamos seguros de que su gracia forma parte de la armonía que en estos momentos se abre y se nos ofrece como ley de vida. Su escritura ha cumplido con su finalidad, el lenguaje se ha convertido en instrumento para dar cuenta de la realidad armónica que vive el poeta.

Consciente de los límites del lenguaje, Prados se ve impelido a escribir, pues la misión encomendada es muy superior al mero instrumento. Así lo reconoce de forma descarnada y directa en otro poema de *Signos del Ser*:

Escribo y sé que mi escritura es falsa,
 porque tan sólo vierte a golpes mínimos
 –deformado en la lucha–, un pensamiento
 que internándose en mí, buscó crecerse.
 Tal vez en el silencio su armonía
 mejor aumenta y da mejor su fuerza.
 ¿Por qué me obliga entonces a escribirlo?

Aunque preferiría callar y mantener silencio para, tal vez así, aumentar la fuerza de la armonía de un pensamiento, que consideramos estrechamente vinculado a una visión trascendente que le fue dada en su juventud, Prados se ve obligado a escribir y a establecer una lucha con el propio lenguaje. En esa lucha trata de verter, aunque sea a golpes mínimos, la realidad trascendente y su armonía. El campo de batalla sería el mismo poema, dejando desfalleciente a Emilio Prados tras la composición de cada uno de sus libros finales. Para él el campo de batalla del poema tenía mucho que ver con el nombre bíblico de Peniel que encontramos en el relato del Génesis (32,31). Allí Jacob también se ve impelido a luchar a lo largo de una noche con un desconocido, el cual desaparece al rayar el alba, pero no sin antes bendecir a Jacob y otorgarle un nombre nuevo. Adquiere el nombre de Israel, cuya etimología popular es “fuerte ha sido él contra Dios” y al lugar de batalla Jacob lo denominó “Peniel”, pues se dijo: “He visto a Dios cara a cara, y tengo la vida salva”.

De forma parecida, consideró Prados que por medio de la poesía también adquiriría un nombre nuevo. La inscripción del nombre equivaldría a la gradual apropiación de nuestro ser, al camino que nos permite saber que somos unidad, que no estamos destinados a la desaparición o muerte. Precisamente, el título de uno de sus libros finales, *La piedra escrita* está tomado del Apocalipsis de San Juan (2,17) en el que se nos dice: “al que venciere le daré maná escondido; y le daré también una piedrecita blanca, y, grabado en la piedrecita, un nombre nuevo, que nadie conoce, sino el que lo recibe”. Encontramos, pues, que tanto en la elección consciente del nombre Peniel como del título *La piedra escrita*, subyace el mismo interés por presentarnos la idea de un nombre o lenguaje nuevo al que debemos aspirar. En ambos relatos bíblicos aparece la lucha que para Prados era permanente, en el campo de batalla de la poesía, y la posterior victoria con la recompensa de un nombre. La fascinación por el simbolismo de Peniel es constante en la poesía de Prados y se encuentra de forma

muy elocuente en uno de los poemas que iba a configurar su último libro, *Cita sin límites*, que no llegó a concluir:

Disuelto en nube roja de terral
lucho conmigo en otro cuerpo, extraño,
del que admiro el poder. Casi vencido
por él estoy. ¿Caigo? ¡No! Raya el alba
y el cuerpo extraño huye de mí, Presiento
que nazco en nuevos ojos. El cristal
–despegado de mi frente– da vista,
transparencia y color a un doble campo.
Yo estoy en medio de él –interno, externo–
involuntario de un mirar: el mío...
limpio y libre al luchar, me transparente.

Esta ubicación entre lo interno y lo externo en la que se transparenta Prados, no le impedía el continuo transitar entre poesía y lenguaje poético, que para él tenían una clara diferenciación. La poesía la ubicaba en el ámbito indiferenciado y más profundo del ser. La entrega de la poesía en la palabra equivalía, como en el relato del Génesis, a un bautismo del ser. Es un resonar efímero y fugaz del decir auténtico, pues en cuanto se plasma en lenguaje poético, parece disiparse su armonía, su carácter indiferenciado. Y sólo queda su ausencia, el cuerpo nuevo de un lenguaje del que tenemos noticia por los versos elocuentes del libro *Signos del Ser*, cuyo título⁸ alude al carácter de signo o indicio que posee el ser humano.

En uno sus poemas, tal vez el más evidente del proceso de escritura, Prados nos habla de cómo el tiempo deja señal de vida en un nombre, dentro del campo de batalla figurado de la poesía. Aunque insatisfecho con el resultado de su escritura, sabe que su misión se habrá completado si ese nombre nuevo es capaz de convertirse en símbolo continuo del Ser, si el vacío de ayer se convierte hoy, mediante la actualización de la lectura del poema, en símbolo lleno de su origen continuo. Aunque nos parezca paradójica la expresión “origen continuo”, cobra pleno sentido en el poema, al enlazar el acto de escritura, el origen de la expresión poética, con el carácter continuo del Ser. Prados, además, prolonga con gran acierto eufónico en el verso final dicha paradoja, calificándola de “innominada unión del alba”. He aquí el poema:

8. Prados subraya de la introducción de Emilio Estiú a la obra de Martín HEIDEGGER, *Introducción a la metafísica*, Editorial Noval, Buenos Aires, 1956, las palabras “Puesto que, en sentido propio, se llama signo a lo que indica algo, el hombre también lo será. Es signo del ser. Un signo que se oculta.” De esta cita presuponemos que surgió el título del libro central de su trilogía última.

No hubo combate. No hubo encuentro. El sitio
de la lucha –figurada– no existe
y, sin embargo, allí quedó el vacío:
la ausencia, el cuerpo nuevo de un lenguaje.
Mire quien mire en él, toque quien toque:
el lugar de una historia inacabada
escuchará: su olfato tendrá el índice
del sabor verdadero de la sangre
y, al descifrar la voz que ella pronuncia,
sentirá que, en sus límites, el tiempo,
dejó señal de vida, no principio
ni fin de una batalla. Dejó un nombre.
El vacío de ayer –lugar de lucha–,
es hoy símbolo lleno de su origen
continuo: innominada unión del alba.

Tal como acabamos de leer, Prados nos habla del cuerpo nuevo de un lenguaje. Como si su poesía estuviera dando cuenta o transmitiendo los indicios de ese nuevo lenguaje del Ser, y se viera obligado a utilizar el vehículo de un lenguaje tradicional que lo deja insatisfecho. A pesar de todas las paradojas y silencios que emplee para alejarlo de su pura racionalidad, ese lenguaje no dejará de ser un mero indicio. Llegamos, así, a otro límite del lenguaje poético, que se produce en el mismo acto de escritura y, no sólo en la traslación de una experiencia inefable o mística. Sin embargo, en el caso de Prados se adivina un horizonte optimista en el que el ser humano superará toda limitación. Su poesía, y de ahí su importancia, formaría parte de uno de los tantos eslabones históricos que permitirán la confluencia del ser humano con lo divino de su fundamento. Así parece concebirlo Prados según las notas que escribió para componer su libro *La piedra escrita*:

[El hombre tiene que] llegar a ser él, el Reino de Dios que hoy solamente está en él. Esto creará lo que pudiéramos llamar el alma del Universo. [...] De esta forma, el hombre evolucionando progresivamente hacia Dios, llegará a Él, a ser en Él, como Él, Vida Eterna (“Seréis como dioses”). La resurrección de la carne es la total espiritualización de la materia⁹.

Para Emilio Prados el alma del universo está todavía por crearse y que, si bien el Reino de Dios está en nosotros, todavía no nos hemos identificado en él. Nuestro poeta sabe que por ahora está aportando su pequeño grano de arena para constituir lo que Juan Ramón Jiménez denominó la Patria invulnerable de Prados, tratando de esforzarse por superar todas las limitaciones de los instrumentos a su alcance.

9. Rollo 9, caja 14 del microfilm de los papeles que dejó al morir Emilio Prados, que actualmente están depositados en la Residencia de Estudiantes de Madrid. En esta cita se alude a la primera epístola de San Pablo a los Corintios (15,53-57).

Concluimos con la idea de que las limitaciones del lenguaje poético actual, distinto al que vislumbra Prados, no estriban tanto en las posibilidades combinatorias o expresivas, siempre ilimitadas, sino en dar cuenta de realidades que superan con mucho los márgenes que impone el lenguaje. No importan que esas realidades sean sentimientos amorosos, éxtasis inefables, el mundo de los sueños surrealistas o la armonía universal entendida como pura poesía de una realidad presente bajo este mundo de apariencias.

Tal vez, como fruto de la propia limitación del lenguaje, la evolución de nuestra poesía ha ensanchado considerablemente sus formas expresivas con nuevos esquemas estróficos o ritmos que han llegado hasta el campo de otros géneros y subgéneros literarios. La capacidad sugeridora y evocadora que permite la ambigüedad del lenguaje poético ha facilitado su utilización masiva en el mundo de la publicidad y del cine. Nuestra cultura ha establecido nuevos parámetros y difícilmente se puede hablar ya de géneros literarios acotados y de sus expresiones artísticas. No obstante, he pretendido hacer un breve recorrido por nuestra historia literaria para esbozar algunas de las limitaciones lingüísticas con las que se han tenido que enfrentar los poetas hasta ahora para plasmar sus vivencias más íntimas.