

Emilio Prados: el jardín cerrado del exilio

Goretti Ramírez

El poemario Jardín cerrado (México, 1946), de Emilio Prados, presenta una serie de recurrencias textuales ya analizadas por la crítica. Sin embargo, no se ha reparado en otra más sutil: las referencias al sentido del olfato, desveladas cuando se advierte en que prácticamente todas las plantas mencionadas se caracterizan por un aroma intenso. El sentido del olfato configura un espacio clausurado y febril más acorde con un sanatorio, una prisión o incluso una dictadura; y, según la historia cultural de los sentidos, más ligado al pasado y la nostalgia. Es posible cuestionar entonces la idea tradicionalmente aceptada de que la sensación de enclaustramiento en un exilio interior sea una condición experimentada por los que se quedaron en la España franquista. Al mismo tiempo, la división entre exilio interior y exilio exterior da paso a unos parámetros críticos más flexibles para comprender la historia cultural del exilio republicano.

The collection of poems, Jardín cerrado (Mexico, 1946), from the exiled Republican Emilio Prados present a series of textual recurrences that have already been analyzed by the critics. However, a more subtle recurrence has gone unnoticed: the references to the sense of smell which are revealed when one takes notice of the fact that practically all of the plants mentioned are characterized by an intense aroma. The sense of smell forms a closed and feverish space more in agreement with a hospital, a prison or even a dictatorship; and, according to the cultural history of the senses, more linked with the past and nostalgia. It is then possible to question the traditionally accepted idea that the sensation of being shut up in an interior exile is a condition experienced by those that remained in Franco's Spain. At the same time, the division between an interior and exterior exile gives way to some more flexible critical parameters for understanding the cultural history of Republican exile.

La historia cultural del exilio republicano tuvo en México uno de sus episodios cruciales. Más allá de la inicial confluencia de intelectuales en La Casa de España, el país fue progresivamente desplegando posibilidades para el desarrollo de una cultura española que había sido mutilada tras el estallido de la guerra. México se

convirtió así en el lugar propicio para proyectos editoriales de la relevancia de la revista *España peregrina* o la Editorial Séneca, por ejemplo. Esta misma riqueza de la actividad intelectual es índice de la imposibilidad de abarcar todo el fenómeno bajo un solo rótulo. Naharro Calderón señala que es posible matizar diversas manifestaciones dentro del exilio de 1939, ensayando términos como “infraexilio”, “exilio latente” o “supraexilio” (1994, 37-43); e incluso sugiere buscar “no una Historia sino una serie de micronarrativas que luego no tienen que conformarse bajo una Idea o fuerza conjunta” (1994, 61). De este modo, puede replantearse también la división entre exilio interior y exilio territorial.

El caso de Emilio Prados (1899-1962) ilustra la complejidad que supone trazar esquemas para abarcar el exilio republicano, tanto en las circunstancias concretas de México como en un marco más global. En realidad, su progresivo aislamiento durante el exilio mexicano es sólo una manifestación más de una constante en su trayectoria intelectual. Episodios como su polémica con la *Antología* de Gerardo Diego, de 1932, por ejemplo, muestran que fue un intelectual con una voluntad de independencia (de exilio) con respecto a grupos literarios incluso antes de la diáspora republicana. A propósito del desconocimiento de su figura, que propició el aislamiento voluntario, observa María Zambrano: “En Emilio Prados hay la evidencia de que se trata de un lograr, al fin, quedarse a solas en otro espacio, en otro lugar del tiempo; no ser coetáneo” (56).

En parte por su singularidad, sólo recientemente se ha empezado a acceder a una visión cabal de su extensa obra poética. Uno de los poemarios que ha recibido más atención es *Jardín cerrado*, publicado en México en 1946. Existen varios estudios sobre la significación de este libro, cuidadosamente estructurado mediante una serie de recurrencias temáticas y formales que mencionaré en este artículo. En particular, pondré el acento sobre una de las recurrencias hasta ahora no consideradas por la crítica: las continuas referencias al sentido del olfato, desveladas cuando se repara en que prácticamente todas las plantas mencionadas se caracterizan por un aroma intenso. Lejos de los espacios abiertos y libres que otros intelectuales republicanos vieron en el exilio, los aromas

de las plantas configuran un espacio clausurado y febril más acorde con el ambiente de un sanatorio o una prisión; y, en general, más ligado al pasado y a la nostalgia. Partiendo de esta circunstancia, señalaré que el enclaustramiento y pesantez producidos por la concentración de aromas contribuyen a que el jardín del exilio pradiano se convierta en un espacio tan opresivo e irrespirable como la España franquista. De este modo, es posible cuestionar la idea tradicionalmente aceptada de que la sensación de enclaustramiento en un exilio interior sea una condición experimentada únicamente por los republicanos que se quedaron en España.

Jardín cerrado (1946) inaugura una etapa no sólo en la poesía pradiana, sino también en la poesía española del exilio. Es un libro largo y denso, casi hermético. Transcurre con un *tempo* moroso y ensimismado que podría parecer estancado; pero que, paradójicamente, es el marco para una clara evolución del sujeto poético hacia la trascendencia. Harriet Greif interpreta que el libro va marcando escalas en una trayectoria de recreación y transformación con un signo inequívoco:

Divided into four “Libros” –or Books– each of which designates a stage in the line of descent and ascent that describes the self in search of its secret center, *Jardín cerrado* is further divided into parts and sections that alternatively evoke and analyze those existential and psychological conditions which have determined the nature of the quest and which accompany the self along the route to rediscovery (125).

En este sentido, la progresión que describe *Jardín cerrado* puede considerarse como una evolución ensimismada del ser: una trayectoria a menudo ralentizada por múltiples recurrencias, pero que siempre avanza hacia un nivel de trascendencia. Precisamente estas recurrencias (textuales y temáticas) conceden a *Jardín cerrado* uno de sus rasgos definitorios: la conjunción entre lo estático y lo que evoluciona.

Una enumeración de las diferentes recurrencias en *Jardín cerrado* muestra una extensa casuística. En todos los casos, las repeticiones funcionan a modo de ejes estructuradores que dan uni-

dad al conjunto. La composición del libro es el primer signo que apunta en esta dirección, pues recoge y reelabora una parte de lo publicado en *Memoria del olvido* (1940) y *Mínima muerte* (1944). Según Díaz de Guereñu, esta “canibalización de los dos poemarios anteriores” (76) arroja una pista para comprender que el conjunto se concibe según “la idea de la obra estructurada y unitaria” (77), de poema único y no de varios poemas. Sostiene, además, que tal estructura minuciosamente pensada se puede comprobar en los títulos de los poemas y partes del libro, que se repiten según “un sistema de ecos y recurrencias” (81). Esta observación de Díaz de Guereñu puede extenderse a otros aspectos que corroboran la marcada unidad de *Jardín cerrado*. Otro de los ejemplos está subrayado por la lectura de P. J. Ellis, que interpreta el libro como un paso más en el desarrollo del *cuerpo perseguido* que aparece también en otros poemarios pradianos. Por su parte, Ignacio-Javier López desvela que todo el libro está estructurado conforme a una serie de simetrías formales y temáticas: sintaxis, métrica o prosodia, por ejemplo.

Dentro de esta estructura alzada mediante recurrencias, es muy común la existencia de parejas de términos que van apareciendo y desapareciendo a lo largo del libro: muerte y vida, dentro y fuera, pasado y futuro. Esta alternancia propicia un juego repetido de oposiciones semánticas que da la impresión de paralizar e incluso clausurar en un círculo la posible evolución del libro:

Como la noche, el día.
Luz, igual que tú, sombra.

Fin, comienzo del alma.
Principio igual que término.

Vida: cuerpo en la muerte...
Muerte, igual, porque es vida... (214)

Abundan también las recurrencias visuales, logradas mediante referencias a imágenes reflejadas en superficies de signo diverso: en un espejo (346), en un pozo (383) o en una acequia (183), por ejemplo.

Como recurrencia que apela al oído pueden interpretarse las repeticiones de sintagmas y estribillos en los que una variación formal mínima va desarrollando el contenido. En este aspecto, Emilio Prados está próximo a la musicalidad del cante jondo (Díaz de Guereñu, 100):

Tan chico el almoraduj
y... ¡cómo huele!
Tan chico.
[...]
Y ahora, que del sueño vivo
¡cómo huele,
tan chico, el almoraduj!
¡Cómo duele!...
Tan chico (174).

Más allá de lo visual o lo auditivo, uno de los aspectos definitorios (aunque hasta ahora no estudiado) en la estructura de recurrencias de *Jardín cerrado* es el papel que desempeña el sentido del olfato: específicamente, las continuas referencias a plantas que desprenden un aroma intenso. En parte por su formación en el ámbito de las ciencias naturales, Emilio Prados estuvo siempre familiarizado con las cualidades de las diversas especies botánicas tanto de su Andalucía natal como de otras geografías. Recuerda Francisco Chica la relevancia de los paseos de Emilio Prados en torno al parque Chapultepec durante el proceso de composición del libro, que “no es abstracción metafísica, sino diálogo abierto e integración con el medio en que nace” (Chica, 79-80).

En consonancia con la cuidada elaboración de otros detalles en la estructura del libro, la selección de plantas mencionadas en el jardín pradiano revela también una trabada unidad. En su práctica totalidad, se trata de una nómina de especies caracterizadas por un aroma intenso: adelfa (185, 199, 262), alhelí (183), alhucema (236), almoraduj (174, 187), azahar (187, 222, 303), azucena (171), espino (198), espliego (198), jacinto (413), jara (198), lirio (262), mastranzo (176, 198), mirto (171), orégano (199, 200), perejil (199), romero (198, 236), rosa (216, 218, 283, 343), sándalo (183), tomillo (198), toronjil (199), violeta (171) o yerbabuena (199), por ejemplo. En

ocasiones se atribuye un olor intenso a una planta que generalmente no lo tiene: “el olor del habar” (187). E incluso tienen aroma otros elementos del poemario: “¡Qué aroma tiene la noche!”¹.

Emilio Prados concede las alusiones más numerosas al jazmín (155, 167, 171, 173, 175, 176, 180, 182, 183, 187, 190, 191, 197, 214, 226, 228, 236, 238, 254, 263, 316, 409, 435). Se trata de una flor de aroma muy intenso, a menudo asociada con la sensualidad en la simbología universal. Sin embargo, al igual que otros elementos del jardín pradiano, puede funcionar en una dicotomía con su opuesto; y adquiere entonces connotaciones de estancamiento e incluso de muerte:

Amor: bajo el agua, muerto
 junto al jazmín.
 Amor, si por mí preguntan,
 amor, sí, junto al jazmín:
 ¡toda la noche me oculta! (228)

De hecho, la asociación de las plantas vivas con el dolor y la muerte es una de las recurrencias que Emilio Prados utiliza para estructurar y clausurar su *Jardín cerrado*:

Mirtos nacen de la fuente
 donde el surtidor se queja...
 [...]
 (¡Ay, qué dolor tan lejano
 bajo la oculta violeta!)
 [...]
 (¡Ay, qué sabor a cuchillo
 los labios de la azucena!) (171)

En vez de desatar connotaciones positivas, el aroma de las plantas produce generalmente la sensación de pesantez y encierro del ser. Si bien el jardín ha sido un espacio equiparable al Paraíso terre-

¹ Existen algunas excepciones de plantas que generalmente no están caracterizadas por un aroma intenso: aulaga (198), ciprés (176, 185), granados (253), jaramago (198), junco (262), pinar (187), platanos (187), sauce (171), trébol en flor (264).

nal en la literatura clásica, el jardín clausurado de Emilio Prados se convierte en trasunto del Infierno. En el encierro embriagante del jardín (del cuerpo) sólo cabe esperar la muerte:

La muerte está conmigo;
mas la muerte es jardín
cerrado, espacio, coto,
silencio amurallado
por la piel de mi cuerpo
[...]
Y el jazmín, no pregunta
desmayado en la sombra:
—¿Adónde irá el lucero
que mi nieve ha perdido?...
[...]
Si ha de morir: su aroma
es muerte; su flor muerte,
como la tierra húmeda
del cerrado jardín
de mi alma, es carne
de la muerte también (213 y 214).

Así pues, Emilio Prados se instala en un espacio hermético y febril más acorde con el ambiente de una prisión o un sanatorio².

2 Es útil recordar que el mismo Emilio Prados, aquejado de una dolencia pulmonar, tuvo que ser recluido en un sanatorio de Davos (Suiza) en 1920. Las notas sobre esa estancia en su *Diario íntimo* transmiten la sensación de un mundo hermético, a modo de jardín interior del alma con pocas concesiones al aire exterior. La idea de liberación aparece precisamente en una de las pocas alusiones al aire abierto y limpio de las montañas que rodean el sanatorio: “Estos dos días los he pasado en la sierra, entre pinos y nieve. // Ha hecho un tiempo magnífico y todo el día he estado al sol. // Me complazco en mirar de frente a él, y luego, cuando mis ojos se han fatigado por el resplandor, cerrar los párpados, y mientras va desvaneciéndose la mancha rojiza que se ha fijado en mi retina, un éxtasis extraño se apodera de mí y mil ensueños pasan por mi imaginación. // ¡Cuánta paz hay aquí y qué bien se siente el alma en este sitio!” (15). Por otra parte, como en el caso de Emily Dickinson, algunos otros espíritus enfermizos de la literatura universal también han hecho referencia a la reclusión en un jardín que desprende aromas intensos (Farr, 151-52).

Desde esta perspectiva, la consideración del sentido del olfato permite apreciar la tensión entre la realidad de un espacio enclaustrado y el anhelo de un espacio abierto:

Cuando pasa el viento
se oculta el silencio.
¡Qué limpia la luna,
cuando pasa el viento!

—¿Por qué llora la alameda?
¿Por su sombra?...
—¡Tiene sus hojas!
—¡Ay, cuánto olor en la tierra,
cuando la alameda llora! (225)

Es preciso reparar en el hecho de que la sensación de pesantez producida por los aromas del jardín no es uniforme. Por el contrario, va sutilmente desapareciendo conforme avanzan las páginas de *Jardín cerrado*. Este desarrollo coincide con una de las modulaciones de la compleja evolución descrita en el poemario: desde un espacio de nostalgia hacia un resurgimiento del ser; es decir, desde el arraigo en el pasado hacia el renacimiento en el futuro:

[...]
Posiblemente el hombre muere...
Posiblemente el hombre sueña...

Y, tal vez, el silencio
de nuevo está vencido
por el aroma de las flores.

Todo el tiempo es Eterno, en esta hora.
¿Es que la noche toca ya en su centro?
¿Es que la muerte empieza a ser memoria?

No sé, no sé.
Yo estoy pensando

en un país, como esta rosa
que día a día se me va alejando
desde la mano a un nuevo nacimiento (277-78).

Precisamente con respecto a estos versos, Greif señala el impulso pradiano de despegarse del pasado para renacer en el futuro:

In the last stanza the gradual lengthening of the line suggests an extension of present time to gather in the past and embrace the future [...] These lines represent, then, the realization that the past must be relinquished if it is to be restored to life, if the poet is to be reborn in the present (153).

Es necesario tener en cuenta además que la percepción del aroma se asocia a la memoria en una parte de la literatura europea del siglo XIX y comienzos del XX (Classen, Howes y Synnott, 87-88). En este aspecto concreto de la relación entre aroma y memoria, el espacio cerrado y nostálgico del jardín de Emilio Prados es de raíz romántico-simbolista; y se aproxima, en cierta medida, a los jardines en la poesía del primer Antonio Machado³. En estos parámetros puede interpretarse que la concentración de plantas con un aroma intenso contribuye a que el jardín pradiano esté más ligado al pasado y a la nostalgia; y, al mismo tiempo, a que la evolución del ser hacia el futuro comience a notarse conforme las referencias al olfato van desapareciendo, especialmente en los dos últimos libros. Gaston Bachelard hace una observación que, aunque formulada a propósito del *Ecce homo* de Nietzsche, resulta pertinente para interpretar este aspecto de *Jardín cerrado*:

3 Por una senda colateral se encaminan las reflexiones de Naharro Calderón acerca de la preferencia por los espacios míticos en los textos de determinados exiliados: "A su vez la utilización de símbolos fundacionales (tierra, jardín, mar, casa, etc.) también se relacionan con una epistemología neorromántica en donde encontraríamos una aspiración a conectar 'logos' y 'physis', para de esa forma capturar la unidad entre pensamiento y ser. Se trata de lo que Paul de Man llamaría en términos sartreanos un discurso de mala fe, en el que el tiempo se transforma en espacio, la contingencia y crisis de identidad en certidumbre y fijeza del ser como esencia, en el que éste busca una prioridad y una estabilidad temporal que no le son intrínsecos sino que las obtiene de fuera" (1994, 274).

Para un verdadero nietzscheano el olfato debe dar siempre la feliz *certidumbre* de un aire sin aroma, el olfato debe testimoniar la inmensa dicha, la conciencia bienaventurada de no experimentar nada. [...] Baudelaire, la condesa de Noailles –ambos terrestres, lo cual es, claro está, otro signo de poder– sueñan y meditan los olores. [...] *El aire puro es conciencia del instante libre*, de un instante que abre un porvenir. [...] La imaginación nietzscheana abandona los olores en la misma medida en que se desprende del pasado (171 y 172).

La dicotomía entre pasado y futuro ofrece un rendimiento crítico si se tiene en cuenta la preocupación por el tiempo (por la *memoria del olvido*) en la obra de Emilio Prados. Se añade, además, a la serie de dicotomías que estructuran el espacio de *Jardín cerrado*. Por ejemplo, pasado y futuro se corresponden con las categorías cerrado y abierto. He aquí una de las circunstancias que permite precisar en qué consiste la singularidad del exilio de Emilio Prados: a pesar de vivir en el exilio, el espacio clausurado que construye en *Jardín cerrado* está indudablemente lejos de los espacios abiertos y liberadores que otros intelectuales vieron en el exilio.

A partir de la peculiaridad de Emilio Prados, cabe un nivel de interpretaciones más globales con respecto a la complejidad de abarcar el fenómeno del exilio republicano. En particular, la clausura embriagante que desprende el jardín pradiano cuestiona la división tradicionalmente aceptada entre exilio interior y exilio territorial. Desde estudios fundacionales como el de Paul Ilie, se ha considerado el exilio interior como una condición experimentada por los republicanos que se quedaron en España y se vieron obligados a vivir en represión: “internal isolation within homeland” (2). Según esta división, los republicanos que vivieron en territorio franquista también forman parte del fenómeno amplio del exilio. Ilie se refiere, además, al caso de la literatura escrita por prisioneros durante la dictadura franquista –un campo que recientemente ha comenzado a despertar interés crítico.

Sin embargo, la consideración del sentido del olfato (junto a otras recurrencias que configuran la estructura del libro) permite com-

probar que el jardín pradiano puede llegar a ser un espacio tan opresivo e irrespirable como la España franquista. *Jardín cerrado* plantea así la necesidad de explicar el exilio republicano mediante estructuras hermenéuticas fluidas al modo de las propuestas por Naharro Calderón, que sugiere “la conveniencia de mirar a la literatura del exilio dentro de un amplio cuadro enmarcado también por discursos de la España territorial y los de acogida exterior: los espacios culturales de interexilios” (2002, 217). Desde este punto de vista, el espacio creado por Emilio Prados se asemeja más a las prisiones del exilio interior experimentado por los republicanos en la España franquista. Al igual que sucede en el caso de las otras dicotomías presentes en *Jardín cerrado*, los términos de la oposición entre exilio interior y exilio territorial pueden confluír e intercambiar sus cualidades.

En suma, la consideración de la recurrencia del sentido del olfato abre tres ramificaciones para la interpretación de *Jardín cerrado*. En primer lugar, las referencias continuas a determinadas plantas con un aroma intenso (especialmente el jazmín) funcionan como un elemento más en la estructura de recurrencias que tiene el libro. Esta estructura permite que se intercambien entre sí términos en principio opuestos en las diversas dicotomías que se repiten a lo largo del libro. En segundo lugar, el aroma intenso y embriagante de las plantas vivas está ligado al dolor y la muerte; y, por extensión, a la nostalgia y el pasado que deben ser superados para propiciar el tránsito hacia el resurgimiento del ser en el futuro. Este factor motiva que las referencias al aroma de las plantas vayan desapareciendo conforme se cumple el tránsito desde el pasado hacia el renacimiento del ser. Es posible así trazar una evolución dentro de *Jardín cerrado*, a pesar de que la estructura de recurrencias transmita la impresión de estancamiento. Finalmente, la clausura del jardín pradiano es tan opresiva como la España franquista; y, por ello, permite cuestionar la división entre exilio interior y exilio territorial. Y sugiere la necesidad de plantear unos parámetros críticos flexibles para llegar a comprender la historia cultural del exilio republicano, tanto en el caso mexicano como en un sentido general.

BIBLIOGRAFÍA

Bachelard, Gaston

- 1989 *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Trad. Ernestina de Chapourcín. México: Fondo de Cultura Económica.

Chica, Francisco

- 1995 “El silencio activo. Poesía y pensamiento en la obra mexicana de Emilio Prados”. *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. Eds. Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender. México: El Colegio de México, pp. 73-89.

Classen, Constance, David Howes y Anthony Synnott

- 1994 *Aroma. The cultural history of smell*. Londres y Nueva York: Routledge.

Díaz de Guereñu, Juan Manuel

- s/f “Introducción”. Prados, pp. 15-102.

Ellis, P.J.

- 1981 *The Poetry of Emilio Prados. A Progression towards Fertility*. Cardiff: U. Wales P.

Farr, Judith

- 2004 *The Gardens of Emily Dickinson*. Cambridge, MA: Harvard UP.

Greif, Harriet

- 1980 *Historia de nacimientos. The Poetry of Emilio Prados*. Madrid: José Porrúa Turanzas SA.

Ilie, Paul

- 1980 *Literature and inner exile: authoritarian Spain, 1939-1975*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

López, Ignacio-Javier

- 1985 “Repetición e integración en la obra poética de Emilio Prados”. *Bulletin of Hispanic Studies* LXII, octubre, pp. 373-83.

Naharro Calderón, José María

- 1994 *Entre el exilio y el interior: el “entresiglo” y Juan Ramón Jiménez*. Barcelona: Anthropos.
- 2002 “De exilios, interexilios y sus literaturas”. *Exilio*. Ma-

drid: Fundación Pablo Iglesias y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 217-223.

Prados, Emilio

1998 *Diario íntimo*. Ed. Manuel Salinas. Málaga: Centro Cultural Generación del 27 y Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

2000 *Jardín cerrado*. Ed. Juan Manuel Díaz de Guereñu. Madrid: Cátedra.

Zambrano, María

1977 “Pensamiento y poesía de Emilio Prados”, *Revista de Occidente* 15, enero, pp. 56-59.

PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DE LA AUTORA

Emilio Prados - Jardín cerrado - exilio - olfato

Goretti Ramírez

Concordia University

Classics, Modern Languages and Linguistics

H-663-9

1455 de Maisonneuve W.

Montreal, Quebec, H3G 1M8, Canadá

Teléfono: 1-514-848 2424, ext. 2318

e-mail: gramirez@alcor.concordia.ca