



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La construcción del universo poético de Pedro Salinas en su primera etapa poética: la realidad y el poeta

The construction of Pedro Salinas' poetic universe in his first poetic stage: reality and the poet

Autor

Jaime Marcuello Giner

Director

Alfredo Saldaña Sagredo

FILOSOFÍA Y LETRAS
2016

1. Introducción y delimitación

El panorama literario hispánico del siglo XX es increíblemente rico y está lleno de grandes autores que han sabido abrirse hueco no solo dentro de su entorno cultural, sino que han llegado a dar el salto a la literatura universal. En la primera mitad del siglo, especialmente durante la segunda y tercera década, se enmarca la conocida «Generación del 27» o «Edad de Plata» de la literatura española. Dentro de este importante grupo cultural de ámbito nacional encontramos a grandes figuras como pueden ser Federico García Lorca o Rafael Alberti. En el presente trabajo centraremos la atención en un único poeta: Pedro Salinas, popularmente conocido como «el poeta del amor».

El estudio literario permite enfocar una cuestión concreta desde múltiples perspectivas, por lo que abordar en estas páginas la figura de Pedro Salinas es una tarea inabarcable a menos que se establezcan una serie de delimitaciones con el objetivo de centrar la atención a un aspecto o serie de aspectos en concreto del cómputo de su poesía.

La siguiente delimitación –fundamental por otro lado– la acotaremos a su producción literaria en primer lugar y a la cronología de la misma después. Ver en Pedro Salinas un poeta es ver únicamente una parte de su figura literaria: fue un gran escritor en otros géneros, pero solo atenderemos a su poesía. En segundo lugar, hay general acuerdo dentro de la crítica en la división por etapas de su producción, estableciéndose tres diferentes: una etapa de desarrollo que comprende desde sus inicios literarios en la década de los años diez hasta la publicación de *Fábula y signo* (1931), una etapa de plenitud comprendida entre la fecha de publicación de *La voz a ti debida* (1933) y la de *Largo lamento* (1938), y por último la etapa de madurez y vejez en la que se encuentran los escritos posteriores a esta última obra hasta su muerte en 1951. Así pues, dentro de esta división establecida dentro de su producción, cronológicamente nos centraremos en su primera etapa, es decir, en las obras *Presagios* (1924), *Seguro azar* (1929) y *Fábula y signo* (1931).

El objetivo del trabajo que a continuación se desarrollará va a ser comprender cómo durante esta primera etapa de la poesía de Salinas se va conformando el universo poético y todos sus elementos que posteriormente en su etapa de plenitud asombró a los lectores y críticos de España y de Europa. Así pues, trataremos de ver las claves de ese mundo poético que comienza con *Presagios* y, a su vez, el proceso evolutivo de

desarrollo, enriquecimiento y consolidación del mismo y que veremos proyectado en *La voz a ti debida* (1933), uno de los grandes poemarios de la literatura española del siglo XX en opinión de la crítica.

Llegado este primer momento de introducción en el que se ha planteado ya el objetivo del presente estudio, comenzamos ya en las siguientes páginas el trabajo con el fin también de poder comprender mejor al Salinas tanto en su poesía como en su circunstancia.

2. Vida y desarrollo personal

A comienzos de una década políticamente convulsa para España, nace el 27 de noviembre de 1891 Pedro Manuel Facundo Primitivo Salinas y Serrano, más conocido hoy en día por Pedro Salinas, en la casa familiar situada en la calle Toledo 41 en la ciudad de Madrid. De padre aragonés y de madre castellana, en esa ciudad pasaría los primeros años y la primera parte de su vida. Allí fue matriculado en el colegio Hispano-Francés de su misma calle, donde entró en contacto con la lengua y cultura francesas, algo que iba a ser determinante en su devenir literario. Gracias al conocimiento y dominio de dicha lengua, Pedro Salinas traduciría años más tarde a Proust y su *En busca del tiempo perdido* y se consolidaría como figura referente de unión entre la cultura francesa y la hispánica.

Nuestro poeta creció rodeado de la inestabilidad política característica del fin de siglo español, cuando en 1898 se consumó con la pérdida de las últimas colonias. Un año más tarde, en 1899, murió su padre, sumergiendo a la familia en el luto ante un hecho que marcaría al pequeño Salinas. ¿Cómo repercute esto en él como sujeto y como poeta? Es obvio que la pérdida de un referente como es un padre es algo que influye de modo determinante en la vida de una persona. En el caso de Salinas, la muerte de su padre cuando tenía ocho años supuso un punto de su vida sobre el que reflexionar y del que heredó, señala Jean Cross Newman, el temor a «la posibilidad de morir prematuramente sin dejar rastro importante alguno».¹ Quedando su madre Doña Soledad viuda a cargo de su hijo Pedro, decidió volcarse a partir del luto en la protección de este. Vendió la mercería que tenía en posesión y, junto a su hermano Manuel, compró a medias un edificio de cinco plantas en la calle Don Pedro, donde vivirían ambos junto al tío del poeta. El todavía niño Pedro Salinas creció en las calles de un Madrid que, pese al declive nacional, todavía pudo ofrecerle un entorno que despertó gran interés en él. Vivía en el bloque junto a su tío Manuel, con quien tuvo una estrecha relación desde niño y a quien siempre recordó con especial cariño. Fue este quien le hizo entrar en contacto con el mundo literario que se abría ante sus ojos gracias a su biblioteca y a los intereses culturales e intelectuales que le transmitió. Con el traslado de la calle Toledo a la calle Don Pedro logró asumir la muerte de su padre y así

¹ Jean Cross Newman, *Pedro Salinas y su circunstancia: biografía*, Madrid, Páginas de Espuma, 2004, p. 49.

seguir con su vida, logrando en cierto modo cerrar una etapa, aunque nunca olvidaría a su padre y lo que él y su muerte supusieron.

De este modo, el niño Pedro Salinas creció y pasó del Colegio Hispano-Francés al Instituto Nacional de Segunda Enseñanza San Isidro, donde estudiaría durante su adolescencia entre los años 1903 y 1908 (de la edad de los doce a los diecisiete años). En el centro asistió a una formación regida por profesores reputados entre los que podría haberle dado clase incluso el propio Giner de los Ríos. Bajo las directrices de la Institución Libre de Enseñanza entró en contacto con el estudio de la literatura y salió de allí con el título de Bachiller de Artes y una calificación de sobresaliente. El instituto gozaba de una de las mejores bibliotecas de Madrid, donde tuvo acceso a autores contemporáneos como Machado, Unamuno, Rubén Darío..., y, por ende, a una formación intelectual envidiable. Llegó así tras su paso por San Isidro a la Universidad Central para licenciarse con éxito relativo en Derecho, aunque sin ningún tipo de vocación. Esto le llevó a licenciarse también en Historia y, posteriormente, también en Letras con la intención de hacer la tesis doctoral y opositar a catedrático de la universidad. Esta supuso una intensa etapa de formación en su vida durante la cual acaecieron al menos dos hechos más de especial mención. El primero es que entre periodos formativos universitarios, Salinas visitó varias veces París, lo que le sirvió para aumentar y potenciar sus ansias de conocimiento literario. De allí volvería con un trabajo en mente cuyo objetivo era establecer una comparación entre el romántico español Larra y el costumbrista francés Jouÿ. El segundo hecho, más relevante incluso de cara a su vida personal y literaria, transcurrió en el verano de 1911 cuando veraneaba en Santa Pola, al sur de Alicante. El 22 de julio conoció a Margarita, la que más tarde se convertiría en su esposa y en una figura que lo acompañó toda su vida.

Fue en esta época universitaria en la que Pedro Salinas da a conocer algunos de sus escritos, siempre a cuentagotas debido a su ya mencionada timidez y perfeccionismo. Durante estos años estuvo relacionado con Díez Canedo, quien le instó a traducir algunos poemas franceses al español para incluirlos en la obra *La poesía francesa moderna* (Madrid, Renacimiento, 1913). Se va abriendo así un hueco en los círculos literarios madrileños y se va configurando como una figura de acercamiento a la cultura francesa en la literatura española. Así pues, en la década de los años 10 empezamos a encontrar algunas publicaciones suyas en *Prometeo* en 1911, apareciendo de esta manera su firma junto a la de otros autores como Díez Canedo o el ya

consagrado Juan Ramón Jiménez. Más adelante lo veremos con más detenimiento cuando nos centremos más en sus publicaciones, pero esta década supone ya el inicio del desenvolvimiento de Pedro Salinas en el panorama literario madrileño, donde comienza a colaborar siempre de manera discreta, pero ya se empieza a saber de él. Durante estos años, hacia el final de la década, el poeta dará muestras de su escritura en diferentes publicaciones y ya hacia 1918-1920 ven la luz poemas suyos que más tarde formarían parte de sus poemarios *Presagios* (1924) y *Seguro Azar* (1929). Salinas ya tenía una concepción propia de poeta, de artista, la cual en un primer momento despertó en él una reacción adversa: siempre fue un poeta vergonzoso y autoexigente que se imponía, sobre todo en estos primeros momentos de producción, una serie de limitaciones, como el hecho del deseo de tiradas cortas de sus publicaciones de forma que llegase a un público concreto y cercano, no más allá.

De los años universitarios, pasamos a su prolongada etapa parisina hasta 1917. El 29 de noviembre fue su último día en Madrid. Estos son años de cierta incertidumbre en la mente de Salinas debido a que no sabe hacia dónde encaminar su vida, pero su estancia en París le sirvió para cerciorarse de que su pasión iba a ser la enseñanza. Allí desempeñó la labor de lector y fue para dar clase a un reducido grupo de personas (entre cinco y diez, según la época) a los que les mostraba la cultura hispánica. Durante todos los años que estuvo en París tuvo lugar la I Guerra Mundial, que aún se alargaría hasta 1919, dos años más tarde de la marcha del poeta de la capital francesa. Su posición ideológica y moral estaba clara: las muertes jamás podían estar justificadas. Sin embargo, la I Guerra Mundial ofreció un espectáculo grotesco y en cierto modo hermoso de contemplar para algunos que admiraban el progreso y la tecnología. Algunos de los puntos clave del «Manifiesto futurista» de Marinetti sirven de apoyo para entender el posicionamiento de Salinas ante los sucesos:

1. Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y la temeridad.
4. No tenemos inconveniente en declarar que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad.
9. Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo–, el militarismo, el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas.²

² F. T. Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978, pp. 129-130.

El encanto que Salinas encuentra en ciertos sucesos de la guerra, como los aviones sobrevolando la ciudad para protegerla, se corresponde con ese gusto que futuristas como Marinetti encuentran en lo que está plasmado en los puntos 1 y 4: lo colosal y la belleza que puede extraerse de la contemplación de un enjambre de toneladas de hierros sobrevolando una ciudad como París dispuesto a luchar para protegerla. El poeta ve en esto un aire romántico que sobrevuela el conflicto bélico. Sin embargo, el posicionamiento de Salinas ante la guerra es opuesto al que se plasma en el punto 9 del manifiesto: nunca defenderá como lo hacen los futuristas la guerra y la muerte. Se posiciona en el polo opuesto y apuesta por la paz y el fin del conflicto, pero estaría dispuesto a luchar si hiciese falta. Esta etapa va a ser fundamental para él, ya que París, aun en guerra, siempre fue un epicentro cultural. Allí entró en contacto con las corrientes europeas presentes y convergentes, y de las cuales, señala Ángel del Río, encontraremos ciertas reminiscencias en el desarrollo de su obra poética: «del ultraísmo, ciertas alusiones temáticas al mundo moderno de la mecánica; del creacionismo, la yuxtaposición ilógica de cualidades de diversos objetos como técnica nueva de la imagen; del popularismo iniciado un poco más tarde por Lorca y Alberti, alguna fórmula rítmica».³

Uno de los momentos más determinantes de la vida del poeta madrileño tiene lugar en 1915 durante unas vacaciones en España: se casa con la que será su mujer hasta el final de sus días, Margarita, a la que conoció cuatro años atrás. Tras esto, ambos vivieron en París en una de las etapas más dulces de su vida que se prolongó hasta la vuelta a España en 1917. Es entonces cuando Salinas oposita para la plaza de catedrático que acaba consiguiendo en Sevilla, pese a poder optar a Oviedo y Murcia. Ambos regresan a España. Newman califica esta decisión como azarosamente afortunada, ya que según ella y buena parte de la crítica «La cálida y luminosa influencia de la ciudad de Sevilla en la personalidad de Salinas y en sus hijos literarios de la época ha sido ampliamente reconocida»,⁴ lo que dejaría una huella plausible en sus obras literarias de la que hoy gozamos. En Sevilla vivió durante una década aproximadamente, y allí dio clases a multitud de estudiantes de entre los cuales salieron figuras reconocidas en el panorama literario español del siglo XX, como por ejemplo el poeta Luis Cernuda. Pedro Salinas fue un reconocidísimo y muy querido profesor.

³ Ángel del Río, *Estudios sobre literatura contemporánea española*, Madrid, Gredos, 1966, p. 183.

⁴ Op. cit. en la nota 1, p. 112.

Mientras tanto, en su vida personal pasó por buenos y malos momentos: en 1920 nació su hija Soledad y cinco años más tarde, en 1925, lo hizo su hijo Jaime. Sin embargo, ese mismo año falleció su madre. Literariamente fue una época fundamental, ya que supondría el punto de partida de su producción poética. En 1924, secundado por Juan Ramón Jiménez (de quien se consideraba discípulo), publicó su primer poemario: *Presagios*, el cual estudiaremos con detenimiento más adelante. Este fue un año realmente productivo, ya que a la vez que preparaba la publicación de su obra, empezó a colaborar con la *Revista de Occidente* con un artículo sobre Feijoo. Su presencia en la revista se haría cada vez más frecuente y en 1925, con 34 años, ya era un colaborador habitual. A todo esto hay que añadir que en 1926 publicó también, de influencia proustiana, *Víspera de gozo*, una obra de prosa narrativa de menor relevancia que su poesía, por lo que en este trabajo no le prestaremos atención. Así pues, Salinas se estaba abriendo paso cada vez de forma más consistente en el panorama literario español, y su nombre cada vez sonaba más en Madrid, epicentro cultural e intelectual del país. Cada vez más hastiado de Sevilla, pese al amor que le tenía a dicha ciudad, en 1928 visitaba frecuentemente la capital por motivos laborales y culturales, donde se acabó instalando con su familia definitivamente en 1930.

Antes de ello, si atendemos a la vida del poeta hay que mencionar lo sucedido en 1927 antes de entrar en su etapa de retorno a Madrid. Ese año se celebró en Sevilla lo que venía mascándose y formando desde hace un tiempo: el tricentenario de la muerte de Luis de Góngora. Salinas no participó de forma especialmente activa en las actividades que se llevaron a cabo. Sin embargo, se señala este como el punto de inicio de la celeberrima «Generación del 27», ya que supuso la puesta en común y punto de encuentro de sus integrantes gracias a la empresa del ensalzamiento del poeta andaluz del siglo XVII.

La tercera década del siglo XX viene marcada por el *in crescendo* de la tensión política que se palpita en la sociedad y que en 1936 culminará en la Guerra Civil. Se inicia la década con la huida del monarca Alfonso XIII del país y proclamándose la Segunda República el 14 de abril de 1931. Para Salinas, este comienzo de década está marcado por otro suceso más, este de carácter trágico, y es la muerte de su amigo Gabriel Miró. En estos años, Salinas está ya en Madrid trabajando en lo suyo, como director de la sección de literatura contemporánea del Centro de Estudios (nombrado por Menéndez Pidal) y también en el Patronato de Turismo. La vida del poeta en estos

años está tremendamente ligada a la universidad y a la educación. Las circunstancias en las que se desenvuelve son considerablemente favorables en estos momentos, ya que se trata de poner en marcha una serie de proyectos relacionados con su campo en los que se ve involucrado. Hacia mitad de la década vemos a un Salinas completamente involucrado en el proyecto de la Universidad Internacional de Santander, cuyo objetivo era organizar una serie de cursos en verano que se convirtiesen en el epicentro cultural español donde confluirían estudiantes e intelectuales de España y de Europa en un intento de europeizar el conocimiento hispánico. Sin embargo, conforme el año 1936 se iba acercando, la tensión política iba en aumento. Pedro Salinas fue afín a la ideología republicana, pero nunca fue un hombre politizado: tenía sus ideales pero no entraba en conflictos ni en la vida política. Su labor como escritor no cesa, y sus creaciones y colaboraciones en periódicos y revistas no cesan, y en 1934 verá la luz *La voz a ti debida*. Un año más tarde el poeta aceptó la oferta que le hicieron de profesor visitante en Wellesley College durante el curso 36-37, de manera que en el verano de 1936 sería la última vez que se le vería por Santander. Abandonó la ciudad a finales de agosto en medio de un clima de inestabilidad (la Guerra Civil se había iniciado unos pocos días antes, el 18 de julio) para embarcar en un barco que le llevase a su nueva aventura, pero se encontró con multitud de dificultades para su marcha, ya que los españoles no podían huir del país. Finalmente a principios de septiembre salió con su familia en un buque de guerra estadounidense desde Bilbao hasta un puerto francés. Allí se separó de su mujer y de sus hijos, que pasaron el año en Argel durante la estancia en Estados Unidos del padre. De esta manera, el poeta madrileño abandonó –sin saberlo– para siempre su país natal. En 1937, acabado el curso, Salinas y su familia se reencontraron y vivieron el resto de sus días fuera de sus fronteras: comenzaron una nueva vida en Norteamérica.

Antes de centrar la atención en su vida en el extranjero, conviene señalar un aspecto imprescindible de su vida que va a repercutir de manera directa en su labor literaria. En el verano de 1932 Salinas se encuentra en Alicante dando unas clases sobre literatura española a las que acude Katherine Reding, una profesora norteamericana del Smith College de la que se va a enamorar nada más conocerla. Va a ser una relación dificultosa, dado que ella al terminar el curso regresa a su país. Mantienen una relación epistolar y amorosa a raíz de la ausencia de la amada, a la que verá los veranos en los que se lleva a cabo el curso. De esta manera, Katherine se convierte en figura central en la vida y en la literatura del poeta, ya que a partir de ella comienza una exploración del

amor a todos los niveles, del amor como forma de conocimiento. Así pues, la consolidación del amor por la amada, su ausencia física y su pérdida es el eje sobre el que se sustentaron las grandes obras de la etapa poética de plenitud de Pedro Salinas, compuesta por *La voz a ti debida* (1934), *Razón de amor* (1936) y *Largo Lamento* (1938). Pese a la intensidad de su amor, la distancia y la ausencia física, el hecho de estar ya casado y el sufrimiento que se podía causar acabó por dinamitar la relación que ambos tenían. Katherine se casó con el viudo Brewer Whitmore, de quien hereda su apellido, y quien muere pocos años más tarde en un accidente. Durante estos años la situación se enfría entre Salinas y Katherine pero nunca se pierde: siguen escribiéndose e incluso alguna vez llegaron a verse. La última vez fue en 1951 en Northampton a raíz de una conferencia del español cuando ya estaba enfermo, pero no lo desveló. No se volvieron a ver, ya que poco después, ese mismo año, murió.

Se llega así a los años en los que Pedro Salinas reside junto a su familia fuera de España. Llegó solo a Wellesley, pero al poco tiempo se asentó en tierra americana con su familia. Vivió los tres años de la Guerra Civil (1936-1939) que estaba teniendo lugar al otro lado del Océano Atlántico. Fue un periodo de tiempo muy duro para él, ya que además de vivir la tragedia con la incertidumbre que da la distancia en un mundo con unas comunicaciones tan distintas a las de hoy en día, Salinas tuvo que enfrentarse por un lado a las hostilidades hacia su figura que venían desde el lado sublevado por su condición ideológica afín a la República y por otro lado a los reproches por parte de sus compañeros republicanos debido a que no estuvo allí para luchas ni acudió a la llamada a las armas. Sin embargo, no es de extrañar que no volviese a España para combatir, ya que nunca fue un hombre intensamente comprometido con la política sino más bien con la educación y la Universidad. Que no fuese partícipe activo de la guerra no quiere decir que se mantuviese ajeno y no se implicase emocionalmente en ella. El 13 de noviembre de 1936 escribe lo siguiente en una carta a su mujer:

Cómo suenan en mis oídos, Margarita, los nombres de Madrid, al leer los periódicos de estos días, con la noticia del ataque. Son los nombres mismos de mi infancia, mi primer Madrid, el de mi madre y mis abuelos. La Casa de Campo, la calle de Segovia, el Puente de Segovia. El Manzanares. ¡Me parece que me están hiriendo en mi misma infancia, en los recuerdos más limpios y hondos, en mi Madrid.⁵

⁵ < <http://pedrosalinasvidaypoesia.blogspot.com.es/2013/08/carta-margarita-en-1936.html> > [Consultado el 14. 06.2016].

No dejaba pasar la oportunidad de ligarse a los sucesos bélicos de España colaborando y comprometiendo su opinión en la sección crítica del *The New York Times* y en los periódicos de Boston. No por situarse lejos en el espacio lo estaba en lo ideológico. Salinas siempre dejó ver su afinidad con la República, pero no estaba dispuesto a combatir como otros intelectuales sí hicieron. Desde los Estados Unidos se dedicó a jugar su papel. Era frecuente verlo participar activamente en actos y pronunciando sus discursos en los que abogaba por una proyección de España que dejase ver lo bueno de su país. Sin entrar tampoco en fanatismos ideológicos, siempre se mostró reticente y esquivo al régimen franquista. Buena prueba de ello es que no dejó que sus obras se publicasen en España hasta que pasaron años ya de régimen. Durante estos años nunca cesó el interés por su país y mucho menos el interés y la preocupación por quienes se quedaron a combatir o a intentar sobrevivir, especialmente por sus amigos. En 1938 le escribe a Germaine Cahen, esposa de Jorge Guillén:

¡Pero qué alegría me dio el saber directamente de ustedes y de Jorge, el saber que dentro de esta situación infernal están ustedes todos al abrigo y con relativa tranquilidad! [...] No me atrevo a preguntarla a usted una cosa, pero en fin, lo voy a hacer: ¿Quiere Jorge un puesto, o simplemente una invitación que le diese pie a salir de España, un pretexto para marcharse de Sevilla? Si fuese esto último podría intentarse algo, pero no con muchas esperanzas, tampoco. Si usted quiere, contésteme a la pregunta, y si no, no. Se me ocurre, en el caso del segundo, que podríamos probar con Cuba o Méjico, a que lo trajeran para unas conferencias. Pero claro, eso sería un simple modo de escapar.⁶

La enorme distancia geográfica con respecto a la guerra fue para él una terrible batalla interna acerca de su honradez y su actitud tomada ante las circunstancias. Tal vez –pensó– no había actuado correctamente habiendo emprendido semejante viaje y dejando atrás a su país y a sus amigos que ahora estaban sufriendo sin poder él ser ni siquiera un apoyo. La carga psicológica ante el sentimiento de cobardía con el que pudo llegar a cargar se resolvió en su fuero interno. No es de cobardes no querer morir por una causa trivial. Para él, España estaba gobernada en estos años por la insensatez y el descontrol, y sabía que él iba a ser el enemigo sin realmente tener una causa detrás para ser tal. De manera que morir por una trivialidad no fue una opción que pasase por su cabeza: si tenía que luchar y morir, que fuese por una causa sólida y real por la que estar expuesto. Pero no la había, y permanecer en el extranjero fue para él la mejor opción, además de para su familia: «¡De lo que nos hemos librado, Marg!»,⁷ le escribe a

⁶ *Correspondencia (1923-1951)*. Pedro Salinas / Jorge Guillén, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 177-178.

⁷ *Cartas de viaje [1912-1951]*, ed. Enric Bou, Valencia, Pre-textos, 1996, p. 77.

Margarita en diciembre de 1936 al enterarse del bombardeo en Madrid. Fueron unos años en los que, nada más terminar la Guerra Civil en España, comenzó la II Guerra Mundial, que se prolongaría hasta 1945. La figura del exiliado se hizo más que frecuente en los Estados Unidos entre los republicanos que huían de las tropas franquistas y los que inmediatamente después lo hacían de las de Hitler. Salinas toma papel activo en la colaboración con los exiliados, se convierte en una especie de embajador, tal vez para compensar en su interior el sentimiento de cierta culpabilidad por estar ausente de su tierra en un momento tan complicado.

De esta manera, desde aquí hasta su muerte Pedro Salinas pisará solo continente americano: llegó a Wellesley en la segunda mitad de los años 30 y pasaría también por Baltimore, visitaría Nueva York, California... Recorrió gran parte de la geografía norteamericana gracias a sus colaboraciones y ponencias, en lo cual encontró un gran gusto dentro del drama del exilio. Pasó tres años en Puerto Rico dando clases en la universidad. Allí encontró el paraíso que buscaba y que añoraba como hacía desde que perdió de vista para siempre las azules aguas del Mediterráneo. Este periodo de tiempo supone en su vida unos años de reencuentro con la alegría y la felicidad de antaño. Sin embargo, tras dos prolongaciones de su estancia de un año cada una, Salinas se ve obligado en 1946 a regresar a Estados Unidos y retomar sus antiguas labores. Poco tiempo después la salud del poeta comienza un periodo de deterioro a causa de la artritis, y conforme se acerca la década de mitad de siglo XX el empeoramiento se acentúa. A esto hay que sumar el delicado estado de salud que también sufre su mujer Margarita a causa de un cáncer. Llega así el año 1951, año de su muerte, en el que previamente ingresa en el hospital de Baltimore y, una vez que sale, pide un permiso en su trabajo y cambia su residencia a Middlebury en busca de una vida más tranquila para recuperar su salud. Escribe el 10 de octubre a su buen amigo Guillén:

Me trajeron del hospital el viernes pasado y aquí me tienes levantándome media hora por la mañana y otra media hora por la tarde y el resto del día en la cama. Me siento muy descorazonado después de la recaída. Margarita mejora muy poco a poco, pero ha pasado dos semanas trastornada con una medicación muy fuerte con que la están tratando.⁸

Salinas afronta conscientemente el final de su vida en un hospital de Massachusetts a finales de noviembre y principios de diciembre de ese mismo año. Seguía en una época al final de su vida marcada por la añoranza de su tierra: desde el

⁸ Ibidem, p. 581.

recuerdo de su infancia hasta la añoranza por la gastronomía y por el modo de vida. En este tiempo previo a su hospitalización y muerte relee los *Episodios nacionales* de Galdós con los que rememora su patria y el Madrid de su niñez compartido con el escritor del siglo XIX. Finalmente, Salinas muere en el hospital Phillips House de Boston el 4 de diciembre de 1951 a los sesenta años de edad. Su cuerpo, a petición propia y con el consentimiento de todos, fue transportado a Puerto Rico, donde fue enterrado en el cementerio de Santa Magdalena, muy cerca del mar que tanto tiempo contempló en sus últimos años.

3. Producción literaria

Si hay casos en la historia de la literatura de autores cuya producción se limita a apenas unas pocas obras o en los que el autor no necesariamente tiene una formación literaria sólida y completa, desde luego no es lo que sucede con Pedro Salinas.⁹ Solemos destacar de él su faceta de poeta y sus grandes obras que le llevan a ocupar una reputada posición incluso dentro de la Generación del 27 en la que se le enmarca, pero decir que fue solamente un poeta significa dejar de lado muchas de las facetas que tenía como literato. Bien es cierto que el cuerpo de este trabajo se centrará exclusivamente en su poesía, pero no por ello se ha de obviar el resto de su producción que, al menos, debería quedar reflejada de forma somera en este apartado cuya delimitación permite mostrar a grandes rasgos sus andaduras en otros campos literarios diferentes al poético.

Hemos mostrado ya con anterioridad la labor traductora de Pedro Salinas, destacando la obra de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*¹⁰ y la importancia de esta, pero nos quedaríamos muy cortos si no prestásemos atención al resto de la producción saliniana que todavía no ha tenido cabida en estas páginas. Cuando hablamos de Pedro Salinas, estamos hablando no solo de un gran poeta, sino de un importante dramaturgo cuyas obras dramáticas han vivido siempre tras la inmensa sombra proyectada por sus composiciones poéticas, pero no por ello merecen menos atención. Pilar Moraleda habla del teatro saliniano caracterizándolo como un teatro basado en la palabra, construido a partir de ella «tanto, que algunas piezas son, prácticamente, diálogos escénicos».¹¹ Al igual que en su poesía, Salinas en sus piezas teatrales propone una realidad más poética que la perceptible con los cinco sentidos, más poética que la realidad terrenal y que se alza sobre esta proclamándose más pura y verdadera, de forma que su teatro no debe entenderse como algo ajeno a la poesía, sino

⁹ Ya hemos visto previamente en las páginas anteriores de este trabajo cómo el poeta sale del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza San Isidro con el título de Bachiller de Artes con calificaciones sobresalientes, así como sus posteriores licenciaturas en Historia y Letras. Hablamos, por tanto, de un hombre de formación envidiable incluso dentro del entorno literario en el que se mueve.

¹⁰ Sería repetitivo volver a hablar en el texto principal del trabajo sobre la importancia de esta traducción y el puente entre la cultura literaria francesa y española de los años de Salinas. Solo cabe destacar que el fácil acceso que tenemos a Marcel Proust y el conocimiento sobre el mismo se lo debemos en gran parte al poeta madrileño. El interés por esa literatura del otro lado de los Pirineos en el siglo XX también está motivado en parte gracias a él, como señala Newman.

¹¹ Pilar Moraleda, «Pedro Salinas: el dramaturgo y las fases de la realidad» en *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, ed. de Enric Bou y Elena Gascón Vera, Madrid, Editorial Pliegos, 1993, p. 164. Moraleda pone sobre la mesa esta idea de teatro basado en la palabra para hablar de la dramaturgia de Salinas y la refuerza con las palabras de Francisco Ruiz Ramón recogidas en *Historia del teatro español. Siglo XX*: «generalmente, la pieza teatral de Salinas está construida desde el diálogo y no desde la acción» (p. 166).

complementario, una forma diferente de expresar un mismo contenido. Su teatro es más tardío que su poesía: mientras que comenzó con sus primeros poemas y colaboraciones en los años 10 del siglo XX y publicó poemarios durante los años 20, el teatro de Salinas no ve la luz hasta 1936 con *El director*, una obra que fue componiendo en los años anteriores y que ve la luz de forma casi simultánea al estallido de la Guerra Civil. Hablamos por tanto de una labor teatral ligada a su etapa americana a la que, tanto por la disciplina literaria como por cronología, no atenderemos de aquí en adelante.

No podemos dejar tampoco a un lado su faceta narrativa y prosística. La crítica generalmente ha señalado la supremacía de la poesía dentro de la producción literaria completa de Salinas alegando que todo lo que en las restantes disciplinas aparece, ya lo hace de igual o mejor forma en sus obras poéticas, por lo que si alguien estudia al poeta madrileño debería atender a sus poemarios, ya que ahí aparece su esencia en grado sumo. Sin embargo, tampoco por ello se deben dejar a un lado sus obras narrativas. En 1926 publica *Víspera del gozo*, su primera obra en prosa, una pequeña colección de siete narraciones breves de las que Feal Deibe dice que «en esos intensos relatos se plantean grandes problemas filosóficos y psicológicos (o simplemente humanos), con dignidad no inferior a la que alcanzan en la poesía del autor».¹² En 1950, una vez acabada la Segunda Guerra Mundial y tras ser conocido el poderío devastador de las nuevas armas creadas por el hombre, publicó otra importante novela dentro de su producción con el nombre de *La bomba increíble*, seguida al año siguiente de *El desnudo impecable y otras narraciones*. Por último, se debe hablar de sus ensayos. Uno de los rasgos distintivos del poeta con respecto a sus compañeros es que fue uno de los mayores expertos de la época en literatura española y su tradición (*Jorge Manrique o tradición y originalidad*, 1947) e hispánica (*Rubén Darío y su poesía*, 1948). Hay que destacar a su vez que no solo era un teórico que se limitaba a recopilar información sino que aportaba su visión del mundo en sus ensayos, su peculiar enfoque de la realidad. En este aspecto es imprescindible mencionar su conferencia en Baltimore en 1940 titulada *La realidad y el poeta*, donde recoge la evolución de la actitud del poeta frente a la realidad a lo largo de una serie de textos canónicos que reflejan los diferentes estadios de la historia de la literatura española hasta concluir en el actual posicionamiento del poeta del siglo XX ante su nueva realidad.

¹² Carlos Feal Deibe, *Poesía y narrativa de Pedro Salinas*, Madrid, Gredos, 2000, pp. 77-78.

3.1. Pedro Salinas y su lugar en el panorama literario hispánico

«Las variaciones de la sensibilidad vital que son decisivas en la historia se presentan bajo la forma de generación [...] La generación, compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia, y, por decirlo así, el gozne sobre que ésta ejecuta sus movimientos».¹³ Así hablaba Ortega en 1923 sobre el término «generación», palabras que bastan para introducir a la archiconocida Generación de 27,¹⁴ círculo literario y artístico en el que enmarcamos a Pedro Salinas, un entorno cuya etiqueta puede vacilar y aparecer con oscilaciones en su nombre, como bien indica Luis Cernuda.¹⁵

Sería una labor extensísima entrar a delimitar y estudiar detenidamente este grupo, además de una tarea que no tiene cabida en el presente trabajo, pero sí que conviene trazar unas pequeñas pinceladas que ayuden a entenderlo y así situar mejor al poeta madrileño, objetivo de este apartado. Lo primero que debemos pensar acerca de esta cuestión es: ¿qué es esta Generación del 27 y qué objetivo tiene? Según los estudios de Soria Olmedo¹⁶ y Crispin,¹⁷ estas primeras décadas traen consigo un ambiente de renovación en el cual encontramos diversas corrientes sin fronteras nítidas, sino permeables que crean un marco de diálogo y tensión en el que la retroalimentación no solamente está permitida, sino que se convierte en el motor del avance y de la renovación. Desde Europa llegan influencias de los movimientos de vanguardia allí instaurados, y serán los componentes de este grupo los encargados de canalizar este influjo y asentar las vanguardias como síntoma de superación del Modernismo de los años anteriores. A colación de esto, escribe Crispin en *La estética*:

¹³ José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 57.

¹⁴ Como apunte previo, conviene señalar que si bien ya es compleja tarea de por sí hablar de «generación», en el caso del grupo del 27 todavía plantea más problemas, ya que el denominador común en su caso se limita apenas a la coetaneidad, compañerismo y contacto integran parte de los miembros componentes.

¹⁵ Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1970. Cernuda centra su atención en una parte de su estudio en la etiqueta del grupo. Señala esencialmente dos nombres: «Generación de la Dictadura» (que tiene lugar por la simultaneidad cronológica con la dictadura de Primo de Rivera, pero con la que el grupo no tiene ningún punto en común y, por tanto, desecha) y «Generación de 1925» (dada por considerarse una fecha de punto medio entre las primeras producciones literarias de los componentes del grupo, etiqueta por la que se decanta). En el presente trabajo, y para evitar estas vacilaciones de denominación y, por tanto, confusiones, cada vez que se haga referencia al grupo se hará con el nombre «Generación del 27», más común hoy en día.

¹⁶ Andrés Soria Olmedo, *Poesía española. 8, Las vanguardias y la generación del 27*, dir. Francisco Rico, Madrid, Visor, 2007.

¹⁷ John Crispin, *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-textos, 2002.

Las Generaciones de 1925 formaron la última promoción liberal moderna cuya meta fue la integración de España en la cultura europea. La raíz de su estética yace en un empeño en asimilar los movimientos europeos modernos y de vanguardia y combinarlos con la tradición popular y la cultura renacentista española hacia la creación de un arte supranacional a la altura del de otros países.¹⁸

Con estas palabras secunda esta nueva tendencia en la literatura española, cuyas raíces sitúa en los años finales del siglo XIX, cuando ya los intelectuales nacionales apuntaban a la necesidad de abrirse y subirse al tren de Europa. Señala el crítico anglosajón la culminación de los movimientos europeos en la península gracias a la actividad de este grupo de artistas de la más diversa índole.¹⁹ Al mismo tiempo se encarga de dar las primeras pinceladas acerca de la característica propia de la vanguardia española que vemos se ha recogido en la cita anterior, y es que los movimientos de vanguardia no solo no acabaron con la tradición, sino que la rescataron, reenfocaron y renovaron, convirtiéndose en una de las bases primordiales. Tanto es así, que el conocido nombre de Generación del 27 nace de la celebración del tricentenario de la muerte de Góngora en ese mismo año.

Volviendo a los *Estudios* de Cernuda, encontramos las siguientes características (estructuradas en fases por el crítico y poeta) para la definición de la generación: «1.^a) predilección por la metáfora; 2.^a) actitud clasicista; 3.^a) influencia gongorina (fase que se relaciona con las dos anteriores); 4.^a) contacto con el surrealismo».²⁰ Las dos primeras características o fases son verdaderamente fundamentales y representativas del grupo, además de la tercera que ya se señala en la cita que se liga a los dos apartados anteriores. Sin embargo, más interés tiene el último apartado, ya que Cernuda apunta –y aquí podemos tomar como punto de partida para situar a Salinas dentro del grupo– que el acercamiento o no al surrealismo implica una cierta división entre los integrantes del grupo, ya que no todos tuvieron contacto con dicha corriente. De esta manera, el crítico y poeta sevillano establece que por un lado quedaron quienes sí tuvieron contacto (Lorca, Aleixandre, Alberti, Altolaguirre...) y por otro los que no (Salinas, Guillén).

¹⁸ Ibidem, p. 215.

¹⁹ Suele hablarse de literatura al referirse a la Generación del 27 y puede caerse en el error de dejar de lado otras disciplinas artísticas que contribuyen a este movimiento vanguardista en la península. El propio Crispin en su estudio pone de manifiesto la importancia de la pintura en este proceso de asimilación artística, situando incluso las artes plásticas a la cabeza del influjo europeo en la península junto a la literatura (disciplinas en las que se ha señalado numerosos puntos o rasgos en común y que han de tenerse en cuenta a la hora de estudiar las vanguardias en España).

²⁰ Op. cit. en la nota 15, pp. 156-157.

En el mismo estudio, Cernuda dedica un apartado a Salinas en el que atiende de forma breve a su posición como poeta dentro del marco en el que se desenvuelve. En estas páginas plasma al poeta madrileño, junto a su amigo Jorge Guillén, como autores cuya poesía se acerca más al corte burgués dentro del grupo. Otros, como Alberti – indica–, se aventurarán y se atreverán con temas más comprometidos en sus obras creando más tensión con el espacio social en el que se encuentran. El crítico se centra en este apartado en señalar la poesía de su compañero literato como un juego, llegando de esta manera a una «modernidad externa y ficticia» que trata de no tocar temas o situaciones en los que tuviese cabida «lo humano fundamental», a excepción de su primera obra *Presagios*, la cual dice ser su favorita por encima del resto. Apunta también a un cambio de orientación en la poesía saliniana hacia su segunda etapa en los años 30, virando hacia composiciones donde sí tuviesen cabida las tensiones poéticas.

Continuando con estas pequeñas pinceladas recogidas de diversos escritos críticos para situar a grandes rasgos a Pedro Salinas dentro de su grupo, encontramos en el estudio de Olmedo Soria²¹ una vaga pero interesante caracterización haciendo referencia a la vida laboral paralela a la literaria que el poeta tuvo, y es que aún al madrileño junto a su amigo Jorge Guillén bajo la etiqueta de «poetas profesores». Pero este sobrenombre apenas nos vale para encuadrar a Pedro Salinas en la poesía de la época, pues apela únicamente a un factor extraliterario. Más interesante es el título por el que popularmente tal vez se le conozca más, además de estar íntimamente relacionado con su poesía, que es el de «poeta del amor». Se puede acudir a multitud de estudios en los que se recogen estas palabras para aludir al poeta, pero qué mejor que hacerlo a las palabras de Julio Cortázar en el prólogo de una selección de poemas de Salinas, donde va a dejar patente la maestría y la relevancia de este poeta en torno a la temática amorosa:

Salinas y Cernuda fueron en su tiempo y en su lengua los dos más grandes poetas del amor, y que un maravilloso misterio se devela apenas medimos el sentido de esa doble sumersión en lo erótico, Salinas exigiendo la dialéctica ardorosa del encuentro con la mujer, [...], cubriendo entre los dos y sin saberlo una esfera total que tantas mutaciones, tantas quiebras de valores recibidos muestran hoy como el dominio inalienable de ese hombre nuevo que empieza ya a asistir a su último, impostergable advenimiento [...]

²¹ Op. cit. en la nota 16.

En Salinas la inteligencia también hace el amor, y su don poético que es, como siempre, el de establecer las relaciones más hondas y más vertiginosas posibles aquí abajo entre las formas del ser, para cazar, para poseer ontológicamente la realidad huyente, procede desde y en el amor.²²

Dejando atrás intervenciones que encierran tal vez unas connotaciones interpretables como negativas o, en su defecto, desfavorables como puede ser la de Cernuda, entramos con las palabras de Cortázar en campo favorable para Salinas, entendido como «el poeta del amor». Pero su poesía no es solamente el tema, y es que hay que atender a cómo encaja en este engranaje que es el panorama literario de este primer tercio de siglo XX. En estos momentos de asimilación de las corrientes europeas y de pasos de superación de las tendencias previas asentadas en España, Ángel del Río ve en este poeta una figura no de ruptura con el Modernismo, sino de transición y asimilación hacia los nuevos paisajes que se empezaban a dibujar en el nuevo horizonte. De él escribe:

En el momento de la transición hacia las estéticas llamadas nuevas, cuando se ensayan toda clase de caminos para superar el influjo, aún vivo, del espíritu modernista, Salinas, coincidiendo con algunos poetas jóvenes que serán sin duda los de más valor, se nos muestra al margen de los “ismos”, pero al mismo tiempo como poeta típicamente actual.²³

La figura de Salinas, a modo de resumen final, ha de entenderse en este contexto plasmado en las páginas previas: un poeta que empieza tímidamente a serlo en la década de los años 10 y que se afianza como tal en los años 20 al que le toca cargar con la transición entre la etapa anterior y la acogida de las vanguardias europeas. Debemos entenderlo dentro de este entorno sociocultural y dentro del marco de la Generación del 27, hombre de transición entre épocas literarias por tanto y protagonista a la hora de instaurar las vanguardias en el país y ponerse así en la línea literaria europea en la medida de lo posible.

3.2. Periodización de su producción

En este apartado se pretende recoger y plasmar, al menos de modo esquemático, la producción literaria completa de Pedro Salinas para hacernos una idea de qué y

²² Julio Cortázar, prólogo de *Pedro Salinas: poesía*, Madrid, Alianza editorial, 1982, pp. 10-11.

²³ Op. cit. en la nota 3, p. 183.

cuánto escribió en las diversas categorías literarias, aunque siempre tintadas de la influencia de su poesía.²⁴

Poesía

- 1924: *Presagios*
- 1929: *Seguro azar*
- 1931: *Fábula y signo*
- 1933: *La voz a ti debida*
- 1936: *Razón de amor*
- 1937-38: *Largo lamento*
- 1946: *El contemplado*
- 1949: *Todo más claro y otros poemas*
- 1955: *Confianza 1942-1944*

Estudios críticos

- 1924-1940: Los artículos o estudios críticos de la literatura española que realiza Salinas se recopilan por otros editores en diversos volúmenes (*Literatura española siglo XX; Conferencias, prólogos y artículos; La realidad y el poeta en la poesía española*).
- 1947: *Jorge Manrique o tradición y originalidad*
- 1948: *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta.*
El defensor
- 1958: *Ensayos de la literatura hispánica*

Prosa

- 1926: *Vísperas del gozo*
- 1950: *La bomba increíble*
- 1951: *El desnudo impecable y otras narraciones*

Teatro

- 1936: *El director*
- 1942: *El parecido*
- 1943: *Ella y sus fuentes*
La bella durmiente
- 1944: *La isla del tesoro*
- 1945: *La cabeza de la medusa*
Sobre seguro
Judit y el tirano

²⁴ Pedro Salinas, *Obras completas I y II*, ed. Enric Bou, Madrid, Cátedra, 2007. Para la redacción de este apartado he creído conveniente recurrir fundamentalmente a los dos primeros volúmenes de sus obras completas (Poesía, narrativa y teatro por un lado, ensayos completos por el otro).

Caín o una gloria científica
La estratosfera. Vinos y cervezas.

- 1946: *La fuente del arcángel*
Los santos
- 1947: *El precio*
El chantajista

3.3. Obras y su recepción por parte de la crítica

En las líneas siguientes vamos a atender, como indica el título del apartado, a la recepción que las obras salinianas tuvieron en el momento de publicación. Habrá que tener en cuenta también que muchos poemas que integrarán los poemarios hoy conocidos fueron publicados previamente de forma fragmentaria en diferentes medios, como revistas o periódicos, a lo que se tratará de atender también en la medida de lo posible. Ante esta tarea conviene delimitar de forma que se pueda enfocar correctamente de acuerdo a las directrices del presente trabajo. De esta manera se atenderá exclusivamente a la recepción de las obras poéticas de la primera etapa, la que nos interesa para este pequeño estudio, es decir, los poemarios *Presagios*, *Seguro Azar* y *Fábula y signo*.

El talento vocacional de Pedro Salinas hacia la escritura poética lo empujó inevitablemente a empezar a desarrollar dicha actividad de forma prematura y tímida a partes iguales. Es difícil saber cuándo empezó a escribir sus primeros poemas, es algo complejo de rastrear, pero sí que podemos seguir las huellas de sus primeras publicaciones en los diferentes medios. En el número XXXI de la revista *Prometeo* (1911) se puede encontrar con la firma de Pedro Manuel Salinas un poema titulado «Vecchio minuetto»,²⁵ el que se podría considerar su primera o, al menos, una de sus primeras contribuciones literarias públicas. Se trata de un poema compuesto en cuaderna vía en el que se pueden encontrar ciertas irregularidades métricas que dejaban entrever su no dominio de la misma –algo de lo que tampoco se preocuparía en su poesía posterior, donde el tema cobra supremacía sobre la métrica–, así como una temática difícilmente asociable a sus composiciones siguientes, de hecho parece no recogerse en ningún poemario suyo. Parecen haber pasado por alto estos primeros versos del poeta, pero ponen de manifiesto su entrada en relevantes círculos literarios se considera esta revista fundada por José Ortega y Gasset. En esta misma línea

²⁵ Pedro Salinas, «Vecchio minuetto» en *Prometeo*, 31 (1911), p.10. Disponible en <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003783570&search=&lang=es>> [Consultado el 19.07.16].

encontramos publicado unos años más tarde un poema en forma de soneto titulado «La palma y la frente»,²⁶ el cual tampoco encontramos recogido en ninguno de los poemarios, igual que sucede con «Voz de jugar»,²⁷ publicado en la revista *La Pluma* en 1920.

Hay que esperar hasta enero de 1918 para ver un poema suyo en prensa que esta vez sí se recogerá en alguna de sus publicaciones poéticas posteriores. Se trata de una composición titulada «Mano de ciego»²⁸ que se incluyó más tarde en *Presagios* tras haberla sometido a unos pequeños cambios formales y estructurales. Hablamos, en principio, de la primera señal o huella pública que disponemos del inicio de la carrera de Salinas como poeta fuera del nivel privado. A partir de aquí continuarán viendo la luz algunas composiciones suyas en estos medios y similares –atender detalladamente las publicaciones previas que conducen a *Presagios* traería consigo páginas de información que no serían estrictamente pertinentes en estas páginas– hasta que en 1924, después de un proceso tras el que su nombre empezó a abrirse un pequeño hueco dentro del panorama literario español, se publica por fin su primer gran poemario, compuesto por cuarenta y nueve poemas, algunos ya conocidos y otros nuevos para el público.

La obra tuvo una buena aceptación por parte de la crítica. Bien es cierto que frecuentemente se ponía de manifiesto el descuido en cuanto a la métrica y a la forma, pues es difícil encontrar un poema de Pedro Salinas que se ajuste a alguna estructura métrica pese al cuidado en el ritmo de sus versos y estrofas. Sin embargo, no pasó por alto su enorme capacidad como poeta y su dominio literario. Un buen ejemplo lo encontramos en la crítica que Eugenio D’Ors hace al poemario en el diario *ABC* en 1925:

Pero si la Precisión ha conquistado los temas, la Vaguedad se resiste todavía en los ritmos. Estos son, generalmente, flotantes, y cuando en ellos el verso libre no ensordece la asonancia, la asonancia agrieta al verso libre. Unos pocos sonetos, contenidos en el volumen *Presagios*, denuncian por su misma aspereza agraz la molicie del resto... No tenemos por qué avergonzarnos de entumecimientos así, nosotros, hombres de hoy,

²⁶ Pedro Salinas, «La palma y la frente» en *España*, 71 (1916), p. 9. Disponible en <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003369255&search=&lang=es>> [Consultado el 20.07.16].

²⁷ Pedro Salinas, «Voz de jugar» en *La Pluma*, 1 (1920), p. 23-24. Disponible en <http://prensahistorica.mcu.es/oai.cmd/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?idPublicacion=6129> [Consultado el 20.07.16].

²⁸ Pedro Salinas, «Mano de ciego» en *España*, 145 (1918), p.11. Disponible en <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003377935&search=&lang=es>>, [Consultado el 20.07.16].

herederos de épocas laxas. Joaquín Sunyer, el admirable aprendiz pintor, me lo decía últimamente: “Hace muy poco tiempo que yo sé dibujar bien una mano”.

Cuando Pedro Salinas desprecie del todo las esfumaturas de la sugestión; cuando alcance, en todo, la nitidez de contornos de la precisión; cuando *realice* plenamente (“la rea-li-sa-tion!”), suspiraba el pobre Cezanne con su graso acento meridional y martilleando las sílabas) será –tal parece la altura de su vocación– un poeta tan completo, por lo menos, como lo fue Petrarca.

Saludemos ya, ante setenta breves páginas de verso, el amanecer de una excelencia.²⁹

Con estas palabras puede verse por un lado lo que veníamos diciendo sobre la debilidad saliniana en cuanto a la forma de sus poemas, a la vez que apunta hacia la fortaleza de la temática de los mismos. Por el otro lado se ve cómo parte de la crítica le augura un futuro literario de inmensas dimensiones, tal vez incluso desproporcionadas al poner al poeta madrileño en la misma línea que Petrarca. Posteriores críticas o estudios de naturaleza similar son, tal vez, más comedidos que las palabras de D’Ors a la hora de valorar la obra de Salinas. En la introducción a la edición de una selección de los poetas de este, Francisco Javier Díez de Revenga, hablando sobre *Presagios*, escribe que «lo que más llama la atención de esta poesía primera es el carácter intrascendente y trivial que aparentemente se percibe en ella».³⁰ Señala, no obstante, que en esta primera obra ya se ven los temas y puntos fuertes de los que será el esplendor posterior de las obras del poeta, pues pone de manifiesto cómo ya el amor, la nada, y el tema de la voluntad-poder empiezan a constituir las bases de la poética saliniana, así como la fuerza del lenguaje que encierra en él la capacidad creadora del mundo poético que subyace y se esconde tras el mundo perceptible mediante los sentidos, el «mundo real». Para Díez de Revenga, *Presagios* es la muestra fehaciente de la unión en Salinas de la tradición hispánica heredada que tan bien conocía Salinas como profesor universitario que fue con las novedades que traían consigo las vanguardias. Esto último viene a coincidir con la crítica que unos años más tarde aparecería en el diario ABC acerca del siguiente libro de Salinas *Seguro Azar*, donde bajo la firma de F. S. –O se recoge: «En

²⁹ Eugenio D’Ors, *ABC (Madrid)*, 17 de febrero de 1925, p. 7. Disponible en <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1925/02/17/007.html>>, [Consultado el 18.07.16].

³⁰ Francisco Javier Díez de Revenga, Introducción a *Poemas escogidos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 19. La primera edición y, por tanto, la fecha de escritura de la introducción data de 1953.

estas páginas, el inspirado poeta viste su musa, ora con ropaje clásico, de armonías inequívocas, ya con las formas nuevas y novadoras del arte poético».³¹

El salto cronológico que damos aquí de *Presagios* (1924) a *Seguro Azar* (1929) se justifica en cierta parte mediante el paralelismo del contenido de las dos últimas citas, y es que la de Díez de Revenga pone de manifiesto la continuidad y progresión de la línea que Salinas vino siguiendo estos años en los que se cada vez su nombre se abría un hueco más claro dentro de los literatos coetáneos. Durante estos años siguió alternando sus labores de profesorado con su actividad literaria y en 1929 ve la luz *Seguro Azar*, poemario que gozó también de una buena acogida por parte de los críticos del momento. De ella vuelve a señalarse su gran calidad poética, en especial la fuerza del tema y la maestría en cuanto al enfoque del mismo. El mismo crítico que introduce los *Poemas escogidos* incide en la entrada del mundo moderno en la poesía de Salinas, y es que esta es determinante ya que con ella van a entrar dos temas fundamentales: 1) el azar que sobrevuela y acompaña de forma inseparable a la vida, por lo que en muchas ocasiones se convertirá en causa involuntaria e inevitable de los sucesos que sufre irremediamente el individuo en su devenir, y 2) el enfrentamiento con el tiempo, enemigo principal del Hombre en la vida moderna que impone una barrera infranqueable para sobreponerse a la muerte y alcanzar así la eternidad. Incrementa a cada paso la complejidad del mundo poético que crea el poeta y de las relaciones que se establecen dentro del mismo. Pero esto no siempre tiene una repercusión positiva de cara a la crítica: bien es cierto que las obras de Salinas tuvieron, con carácter general, buen encaje en el panorama crítico, pero como en todos los casos, nunca hay unanimidad. No se puede decir que estos poemas sean fáciles de leer y de comprender, más aún tratándose de alguien cuya subjetividad está tan plausible en sus composiciones, lo cual para algunas voces es susceptible de situar en el punto de mira de las críticas. Es el caso del mensaje que encierran las palabras de César Carrizo años después, en 1938, haciendo referencia a una de las partes integrantes de *Seguro Azar*:

Y se ha visto que la prensa grande y la crítica oficial; y tribunas del pensamiento, tan altas como la “Revista de Occidente” batieron palmas a los poetas de nuevo acento, poetas de musa abstrusa y números invertebrados. Para muestra he aquí esta composición de Pedro Salinas de su libro: “Seguro Azar”: [...]

³¹ F. S. -O., *ABC* (Madrid), 27 de marzo de 1929, p. 7. Disponible en <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1929/03/27/007.html>> [Consultado el 18.07.16].

¿Es posible entender esto? ¿Qué significa esta yuxtaposición de renglones oscuros, esta sucesión inconexa de palabras disparadas al mar? A designio, para que se vea que ello no es poesía, la hemos transcripto.³²

Con estas líneas citadas se pone de manifiesto que no todo el mundo veía en Pedro Salinas un maestro de la poesía y del lenguaje, sino que algunos lo veían desde una perspectiva prácticamente contraria, como un autor oscuro cuyos retorcimientos del lenguaje no lo conducían a la sublimación del arte poético sino a la inteligibilidad. No obstante, lejos quedan este tipo de críticas de la opinión mayoritaria acerca del poemario, aunque sí es cierto –y hace bien en lanzar el dardo– que quien lea esas páginas no debe esperar encontrarse un texto fácil que despierte rápidamente un sentimiento de empatía o de catarsis. Es por eso que parte de la crítica se decantará por esta opinión o al menos la tendrá en cuenta a la hora de valorar en términos absolutos.

Llegamos así al último poemario –*Fábula y signo*– que publica en esta etapa, dos años después de *Seguro Azar*, en 1931. Respecto a la acogida de la publicación, poco difiere de las dos anteriores, pues sigue la línea de general aceptación y valoración de la misma. Muchos ven en ella una obra de transición de la primera a la segunda etapa de Salinas. Nos basamos en las palabras del mismo Díez de Revenga ya que señalan el cambio en la retórica y en los procedimientos estilísticos que implican el giro hacia la diferente concepción del mundo poético que se verá dos años más tarde en *La voz a ti debida*. Otros, sin embargo, pese a no diferir en cuanto a la maestría de los versos, opinan diferente en cuanto al cambio en la línea poética de Salinas producido por el poemario. En el *Heraldo de Madrid*, Díez-Canedo escribía el mismo año de la publicación:

no considero este libro como diferente de sus hermanos mayores. Salinas se muestra en él no más seguro de sí que en los comienzos, ya encaminados por ruta firme en ese doble juego de conciencia clara y emoción fluctuante, que responde con tal nitidez al elemento florido de lo circunstancial sobre la solidez inmutable de lo permanente.³³

³² César Carrizo, «La España agreste y creadora en la poesía dialectal» en *Caras y caretas* (Buenos Aires), 24 de diciembre de 1938, p. 21. Disponible en <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004760944&page=22&search=Pedro+Salinas&lang=es>>. [Consultado el 22.07.2016]. Los corchetes que indican la omisión del fragmento se corresponden con el poema «Los mares» integrado en *Seguro Azar*, incluido íntegramente en el artículo de la revista.

³³ Enrique Díez-Canedo, «Salinas y su mundo poético» en *El Sol*, 26 de julio de 1931, p.2. Disponible en <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000453642&page=2&search=Pedro+Salinas+F%C3%A1bula+y+signo+F%C3%A1bulas+y+signo&lang=es>>, [Consultado el 22.07.2016].

Con esta doble interpretación de la obra se puede entender, tal vez, que existió cierta confusión y heterogeneidad en cuanto a las opiniones que levantó entre los lectores. Lo que señaló también en su artículo Díez-Canedo es el papel fundamental del lenguaje dentro de cosmos creado por el poema, donde «Las palabras, para él, son alas, nunca joyeles». El verso libre no actúa en el poemario de forma anárquica, sino que se sustenta en la espontaneidad entrelazada con la delicada dicción del poeta proyectada sobre las páginas de *Fábula y signo*. De esta manera, interpretamos que el lenguaje sirve por un lado de base del poema en cuanto al dominio de la palabra que impera sobre el verso libre, y por otro lado hay que tener en cuenta que en Salinas el lenguaje va a ser fuente reveladora del mundo poético que subyace tras el mundo real, y eso es algo que la crítica también tuvo presente, cada vez más. «Como un gran prestidigitador con manos limpias va sacando de la caja de su pecho esas realidades del alma que han de ser su poema».³⁴ Así es como Maravall escribía sobre el poeta madrileño y sobre su recién estrenado poemario, considerando Salinas una especie de revelador de ese mundo escondido que se va mostrando a la luz de los demás a través del lenguaje iluminador empleado en cada una de las composiciones que lo integran.

En líneas generales, esta última creación saliniana también tuvo un buen recibimiento y supo ser entendida por buena parte de aquellos lectores atentos, verdaderos, por quienes supieron ir más allá de una posible inteligibilidad como hizo Carrizo con *Seguro Azar*. En el *Heraldo de Madrid* se leía en 1931:

Sus versos nos llevan por el doble y único camino de su anécdota y su esencia creadora de conceptos poéticos puros –fábula y signo– a las vísperas del gozo de la metáfora perfecta; al goce –y el gozo– de una poesía abstracta que existe, que es y está; una poesía de contenido humano con eternidad de existencia y firme valor de modernidad. Su valor abstracto se convierte de esa manera en don concreto, en firme gracia de realidades líricas: proceso exacto de verdadera poesía.³⁵

palabras que podemos tomar como resumen de toda la corriente crítica de aceptación general de la que gozó, sin despreciar ni dejar de lado en ningún momento la parte

³⁴ José Antonio Maravall, “La poesía de Pedro Salinas” en *El sol (Madrid, 1917)*, 7 de junio de 1931, p. 2. Disponible en <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000450154&page=2&search=Pedro+Salinas+F%C3%A1bula+y+signo+F%C3%A1bulas+y+signo&lang=es>> [Consultado el 22.07.2016].

³⁵ Juan Chabas, “Poesía humana. “Fábula y signo”” en *Heraldo de Madrid*, 13 de agosto de 1931, p.12). Afirma también que es el mejor libro de Salinas. [Disponible en <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000979913&page=12&search=Pedro+Salinas+F%C3%A1bula+y+signo+F%C3%A1bulas+y+signo&lang=es>> [Consultado el 22.07.2016].

negativa de la crítica. Raro es encontrar un testimonio u opinión de carácter neutro. Desde luego no todos veían a Salinas con los ojos con los que hoy, gracias al tiempo y a la labor editorial y crítica, lo vemos. Tanto es así que Mainer³⁶ lo incluye dentro del grupo de autores pertenecientes a este poco más de primer tercio de siglo XX que en una de sus obras Sánchez Rivero consideraba herederos de un Romanticismo erosionado y apagado, cenizas de lo que realmente fue antaño.

La cuestión que se pretende poner aquí sobre la mesa es que, como es obvio, la unanimidad tampoco existe en esto. Mayoritariamente la acogida de la obra por parte de la crítica española y del entorno literario hispánico fue siempre buena en lo que afecta concretamente a esta primera etapa poética de Pedro Salinas. Creo así alcanzada, en mayor o menor medida y siempre en la medida de lo posible, la aspiración del apartado que ha ocupado estas páginas, que no ha sido otro que atender al proceso y recepción de *Presagios*, *Seguro Azar* y *Fábula y signo* a lo largo de estos en torno a diez años de producción literaria.

³⁶ José Carlos Mainer, en *Literatura y pequeña burguesía en España* (Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972. La obra de Sánchez Rivero en la que se recoge esta caracterización y a la que se refiere Mainer en su obra es *Papeles póstumos*.

346-759. –Pensée fait la grandeur de l'homme.

*347-200. –L'homme n'est qu'un Roseau, le plus faible de la nature; mais c'est un Roseau pensant.³⁷

4. La creación del universo poético saliniano en su primera etapa poética

El universo que a nosotros, como seres vivos, seres humanos, se nos presenta ante nuestros ojos siempre es el mismo. Cambiante, pero siempre el mismo –obviando la idea de Heráclito de no poder sumergirse dos veces en un mismo río porque ni el río ni el hombre serán ya los mismos. Sin embargo, lo curioso es que este universo común a todo ser humano está sujeto a una inmensa multitud de interpretaciones subjetivas, una por cada sujeto. Eso implica que nunca encontraremos dos perspectivas exactamente iguales, dos maneras de ver un mismo objeto, árbol, o cualquier otro ente que forme parte de dicho cosmos.

¿Qué sucede cuando son los ojos de un poeta los que miran el mundo que le rodea? Su perspectiva individual y subjetiva actúa sobre cuanto le rodea y es capaz de encontrar un mundo poético tras ello. Esto es lo que sucede también, como no podía ser de otra manera, con Pedro Salinas. Como ser humano habita en el mismo universo que cualquier otro, pero como poeta lo concibe de una manera propia. Cada hombre de poesía va a concebir su propio mundo poético estructurado sobre unas bases y unas premisas diferentes. Si reunimos en un mismo grupo la poesía de Góngora, de Valery, de Brecht y de Salinas encontraremos un común denominador que es su condición de poetas, pero nos encontraremos con un mundo poético completamente distinto y sustentado sobre unas premisas diferentes en cada caso, cada uno con una complejidad mayor o menor, un enfoque sobre un aspecto de la realidad o sobre otro, una forma de escribir u otra.

En este punto intentaremos ver las premisas del peculiar universo que hace acto de presencia en la poesía de Pedro Salinas. Trataremos de observar cómo en los primeros poemarios de su obra completa, los que integran esta primera etapa poética, van apareciendo las bases que conformarán ese mundo poético que culminará en sus

³⁷ Pascal, *Pensées*, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, p. 149. «El pensamiento hace al hombre grande. – El hombre no es más que una caña, la más débil de la naturaleza; pero es una caña que piensa».

siguientes poemarios *La voz a ti debida* y *Razón de amor* de la segunda. Cuando se estudia a este autor frecuentemente se atiende a sus obras más conocidas, pero aquí intentaremos centrarnos en el nacimiento de una de las poesías de más renombre del siglo XX en España, así como en la forma en que se consolida y, finalmente, se proyecta sobre las obras de plenitud, viendo este punto siguiente del trabajo de manera más breve, ya que no sería adecuado hacer caso omiso de la limitación – convenientemente permisiva– de este trabajo.

4.1. La realidad poética en Pedro Salinas

Tenemos la gran fortuna a la hora de estudiar la poesía de Pedro Salinas de que este no fue únicamente poeta, sino que, como ya hemos señalado, también fue un hombre increíblemente sabio y conocedor de la literatura, sobre todo de la nacional. Por tanto, como estudioso, además de producir literatura, produjo también una serie de ensayos de los que hoy disponemos y que facilitan mucho la labor de quien estudie su poesía. En este apartado vamos a prestar atención al papel que juega la realidad en los poemas, y para ello tenemos la suerte de poder recurrir no solo a las composiciones y vernos obligados a deducir siguiendo unas bases teóricas y críticas, sino que podemos contar con las propias ideas del autor, ideas y palabras de primera mano. En 1937 dio en Baltimore una serie de conferencias sobre la poesía hispánica, la cual se recogió por escrito en una obra titulada *Reality and the poet in Spanish poetry*, cuya traducción,³⁸ a cargo de su hija Soledad Salinas, nos abre una ventana no solo al enfoque de la realidad en la historia de la literatura española, sino también una ventana a la concepción que el propio poeta tenía del mundo.

En dicha conferencia Salinas planteó una idea fundamental acerca de la realidad: se perfila como tema poético, pero su vastísima inmensidad la convierte en inabarcable. De ahí es de donde –señala– nace el vértigo del poeta, de la confrontación entre la pequeñez de uno frente a la inmensidad de lo que tiene ante sí. Tanto es así que se torna imposible captarla en su totalidad, lo cual obliga al poeta a resignarse captando solamente una o varias de las fases de la realidad. Habla de cuatro fases de la realidad que a continuación aparecerán resumidas:

³⁸ Pedro Salinas, *La realidad y el poeta*, edición de Soledad Salinas de Marichal, Barcelona, Ariel, 1976.

- 1) Realidad psicológica: se trata de la actividad interior del poeta, el objeto poético encontrado en su interior, en el repliegue del individuo hacia su alma (el amor, la existencia, el sentimiento...) Podríamos decir que es la fase de la realidad que experimenta el individuo cuando cierra los ojos y explora su interior.
- 2) Realidad de la naturaleza: si el individuo vuelve la vista de su interior al exterior, verá esta realidad del mundo que le rodea. Tan permanente y continua como la psicológica, sin embargo, no se explotó artísticamente hasta la llegada del Renacimiento.
- 3) Realidad manufacturada: el avance mecánico, tecnológico y científico convertido en objeto poético. Es algo más reciente, relacionado íntimamente con la corriente futurista del siglo XX. Desde luego, la realidad manufacturada es hoy muy diferente a la de hace doscientos años.
- 4) Realidad de lo social: nace de la visión externa del hombre, de sus hazañas como sociedad, y sin entrar en el yo interno. Esta fase de la realidad responde al sentimiento del individuo hacia la sociedad de la que forma parte, como por ejemplo el sentimiento expresado por una clase oprimida que se subleva.

Salinas no concibe estas fases de la realidad como algo inamovible, sino como ente en continuo cambio: las relaciones que se establecen dentro de cada fase de la realidad y las establecidas entre las mismas están en continua evolución y en un proceso imparable de enriquecimiento, cada vez más intrincadas y complejas. Hasta aquí no hay más que una definición de la realidad literal pero, ¿qué pasa con la realidad poética? ¿De dónde nace? Pues bien, la realidad poética está también siempre en un continuo proceso de ensanchamiento paralelo a de su homóloga. Dice Salinas en su conferencia:

la meta para el poeta está en encontrar el verdadero mundo poético. A este mundo poético es posible acercarse por cualquiera de las fases de la realidad que hemos analizado. Pero no debe confundirse ni identificarse con ninguna de ellas. Se entra en el verdadero y real mundo poético a través de la fase psicológica, de la natural, de la social, de cualquiera de las fases de la realidad que hemos examinado. Pero no nos equivoquemos nunca; el mundo poético verdadero está más allá de todas ellas, no es el

mundo externo que vemos al abrir los ojos, no es la pura alma individual del hombre que vemos al cerrar los ojos.³⁹

Así pues, al «verdadero mundo poético» se accede yendo más allá de la realidad, quedando esta –en cualquiera de sus formas o fases– como mero medio para alcanzar el fin fijado. Queda entonces esta realidad relegada al papel de camino hacia el destino, de manera que comenzaremos a ver en qué manera esta vía es empleada por el poeta. Tras esta breve introducción puede considerarse que tenemos ya una buena base teórica en cuanto al papel que la realidad juega en la poesía salinana, de forma que disponemos de un buen punto de partida para, al fin, entrar en contacto real con la poesía del autor y sumergirnos en ella, desentrañando sus claves hasta donde se pueda o, en su defecto, hasta donde se nos permita.

4.1.1. El poeta ante la realidad y la realidad ante el poeta

Desde el día en que nacemos hasta el día en que morimos, cada mañana al abrir los ojos nos encontramos de forma consciente ante una realidad circundante en la que cada individuo se ve obligado a desenvolverse. La almohada sobre la que se apoya la cabeza, la mesa del salón, una rosa, un coche, un bosque, el cielo, el mar... todos estos elementos forman parte de ella, siendo todos susceptibles de ser mirados con ojos mundanos o con ojos de poeta. Poco común es encontrar un poema sobre un avión – desde luego el futurismo y la vanguardia sí que centrarían sus miradas en este tipo de realidades, pero en la historia literaria no podemos decir que constituya una imagen poética consolidada–, ¿pero cuántas veces habrá aparecido la rosa en los versos de infinidad de poetas que han trascendido de la imagen que sus ojos le retransmiten para buscar una verdad más profunda tras ella? Este es el juego fundamental que se establece con la realidad en la poesía de Salinas.

En *Presagios* ya se nos presenta una realidad envolvente que trata de comunicarse con el poeta y que otorga la posibilidad de desvelar el mundo poético que subyace tras ella. Ni el poeta ni la naturaleza aparecen como entes aislados, no comunicantes: el juego de contacto y de interrelación es la base de la poética saliniana,

³⁹ Ibidem, p. 34.

juego a través del cual se puede llegar a lo que a Salinas realmente le interesa. Leemos en el poema 20 de la obra:

Estos dulces vocablos con que me estás hablando
no los entiendo, paisaje,
no son los míos.
Te diriges a mí con arboledas
suavísimas, con una ría mansa y clara
y con trinos de ave.⁴⁰

El poeta pinta en estos versos la naturaleza, establece una interrelación con el paisaje, con el que parece entablar una conversación, pero de la misma manera en que lo hacen dos interlocutores hablantes de lenguas diferentes que no logran entenderse, pero lo intentan. Este poema es un buen ejemplo de cómo se presenta la realidad en Pedro Salinas, pues se aprecia que la naturaleza encierra un mensaje que pretende comunicar y a la vez se pone de manifiesto la labor del poeta que lo recibe, que no lo entiende pero ha de descifrarlo. Comienza así, por tanto, el juego de tensiones entre ambos interlocutores que debe encontrar su desenlace en el desciframiento que lo lleve a la realidad poética que encierra la apariencia sensorial. Los versos siguientes

Y yo aprendí otra cosa: la encina dura y seca
en una tierra pobre, sin agua, y a lo lejos,
como el dechado, el águila,
y como negra realidad, el negro cuervo.

ponen de manifiesto la incompreensión en un primer momento, la imposibilidad de la comunicación durante este primer contacto. El mensaje, recibido a través de los sentidos que perciben la información de la realidad objetiva, es un mensaje encriptado. Sin embargo, pese a la incompreensión, el poeta dice:

Pero es tan dulce el son de ese tu no aprendido
lenguaje, que presiente el alma en él la escala
por donde bajarán los secretos divinos.
Y ansioso y torpe, a tu vera me quedo
esperando que tú me enseñes el lenguaje
que no es mío, con unas incógnitas palabras
sin sentido.

⁴⁰ Pedro Salinas, *Poesías completas*, edición de Solita Salinas de Marichal, Barcelona, De Bolsillo, 2011, p. 79.

De estos versos se puede extraer la postura del verdadero poeta y lo que lo diferencia del resto de los mortales. Y es que ante una situación en la que cualquiera se hubiese quedado con un mensaje encriptado del que apenas podría apreciar tal vez la belleza de la escena, del paisaje, el poeta se queda donde está y le transmite al emisor del mensaje su perenne voluntad de aprender a comprenderlo. De esta manera, el poeta está dispuesto a emprender el camino que hay que seguir para alcanzar la verdad poética que encierra lo que los ojos ven, lo que sus oídos oyen, lo que sus manos tocan, lo que su piel siente. El poeta es aquel que está plenamente dispuesto a salvar la barrera que impide la comunicación con el objeto poético, es el interlocutor que aprende el idioma del otro. Ahora bien, ¿cuál es el camino que el poeta ha de seguir? Ni siquiera él lo sabe. Es consciente de que la certeza no tiene cabida en el sendero que ha de recorrer, de forma que se deja llevar. Concluye el poema así:

Y que me lleves a la claridad de lo incognoscible,
paisaje dulce, por vocablos desconocidos.

La realidad que encontramos en los poemas de *Presagios* es a menudo una naturaleza de este tipo, es decir, una naturaleza humanizada que frecuentemente trata de comunicarse con el poeta o, en su defecto, constituye el escenario que actúa de marco para la acción del poema. Sea como fuere, desde luego juega un papel fundamental en la poética saliniana. En el poema 15 encontramos de nuevo una realidad similar:

Brillando están las estrellas
como niñas bien bañadas
en el gran río del día;
ahora
limpias y gozosas saltan
por el campo azul del cielo.
El árbol tiene un verdor
sin usar y es un chiquillo
que lloraba por tener
vestido nuevo y la madre
primavera se lo dio.⁴¹

⁴¹ Ibidem, p. 73.

Las estrellas son niñas, el árbol es un chiquillo y la primavera es su madre. Más que un paisaje o una realidad de la naturaleza parece un cuadro o una escena de película protagonizada por seres humanos. De esta manera encontramos en la poesía de Salinas una naturaleza que, pese a que aparezca más como marco en este poema que en el número 20 que hemos visto anteriormente, se trata de un ente vivo cuya mayor o menor intervención en la acción del poema es independiente de su vivacidad, de su condición de ser vivo. Esto es, intervenga o no, la realidad y la naturaleza tienen vida propia y es el poeta quien se inmiscuye en sus asuntos, quien se convierte en sujeto pasivo de la acción que independientemente toma su entorno.

Enlazando con los dos últimos versos del poema número 20 de *Presagios* que aparecen citados en la página anterior, encontramos una cierta inclinación hacia lo desconocido, un gusto por la incertidumbre. El misterio que implica ese camino que el poeta ha de seguir para dejar atrás la realidad objetiva y alcanzar la verdad poética que se esconde tras ella. La realidad que los ojos ven, que sus oídos oyen, que su nariz huele, que su boca degusta y que sus manos tocan se queda pequeña, es insuficiente, es ínfima en comparación con la verdad poética que oculta y esa sensación de insuficiencia y a veces incluso de claustrofobia al vivir en ese mundo se plasma en los poemas. Prueba de ello es la tercera composición que incluye en este, su primer poemario:

Mis ojos ven el árbol,
el fruto redondo y fresco.
Mis manos se van certeras
a cogerlo. Pero tú,
pero tú, mano de ciego,
¿qué estás haciendo?
La mano da vueltas, vueltas
por el aire; si se posa
sobre cosa material,
huye tras palpo suave
sin llegar nunca a cogerla.
Siempre abierta. Es que no sabe
cerrarse, es que tiene
ambiciones más profundas
que la de los ojos, tiene
ambiciones de esa bola
imperfecta que es el mundo,
buen fruto para una mano

de ciego, ambición de luz,
eterna ambición de asir
lo inasidero.
Cuando se cansa de inútiles
devaneos, tristemente,
se va en busca de su hermana
y se entrecruzan las manos
del ciego.⁴²

Los cuatro primeros versos plasman la posibilidad de certeza en el mundo sensorial, la seguridad tiene cabida ahí («Mis manos se van certeras / a cogerlo»). Pero pronto entra en escena la «mano de ciego» sin saber de dónde viene, e incluso la voz poética del poema, desconcertada, le pregunta «¿qué estás haciendo?». Esa mano puede entenderse como la representación de la ambición del poeta, la cual sobrevuela el mundo material y prueba su tacto pero jamás se detiene y es incapaz de cerrarse porque siempre aspira a abarcar en su palma más, nunca es suficiente, igual que las ansias del poeta, que siempre quiere más. Por eso se dice que «tiene / ambiciones más profundas / que las de los ojos, tiene / ambiciones de esa bola / imperfecta de este mundo», ya que su terreno de acción o su objeto de conocimiento no es ni la semilla, ni la hoja, ni el árbol, ni el bosque, sino el mundo entero, lo absoluto. Y sin embargo, el absoluto siempre aparece reñido con la realidad, pues esta es tan inmensa que los sentidos humanos solo nos permiten percibir una parte de su gran despliegue existencial. El Hombre es solo capaz de captar una fase de la realidad en un momento determinado, ni siquiera se le permite la simultaneidad en cuanto a la percepción de las cosas que el mundo le ofrece. Entra Salinas aquí en estos versos en el terreno de lo desconocido como factor inherente al conocimiento aún no descubierto. Habla de «eterna ambición de asir / lo inasidero». ¿Y hasta dónde llega esa mano ciega del poema? Los cinco últimos versos se presentan sobre el papel con un aire de resignación, pues finalmente se cansa al no poder abarcar la inmensidad de lo absoluto en la palma, cerrar la mano y apretar el puño sabiendo que en su interior se haya el fin que ansiaba. Cuando se da cuenta de su fracaso, «se va en busca de su hermana / y se entrecruzan las manos / del ciego» en un gesto de paz y tranquilidad propio de quien se resigna al retiro cuando no logra lo que busca.

⁴² Ibidem, p. 59.

Así pues, en *Presagios* la realidad se nos muestra con esta doble vertiente de lo objetivo y lo oculto, la percepción del objeto y su contenido poético a desenmascarar por el poeta. En el poema 25 leemos:

La vida al interior panal se rinde
y libre al fin de la atadura extraña
dentro de sí sus horizontes crea.⁴³

El poeta vuelve su vista hacia sí, interiorizando la realidad que ha captado mediante sus sentidos, y a partir de ahí indaga «libre al fin de la atadura extraña» en busca de lo escondido, de lo desconocido. «Dentro de sí sus horizontes crea» en el sentido de que los horizontes ofrecidos por el objeto captado y los ofrecidos por el objeto poético no coinciden, pese a compartir un cierto espacio referencial en el mundo; se conciben como dos tipos de realidades dentro de un ente. La diferencia entre lo perceptible y los nuevos horizontes que se crean es que mientras que lo primero está impregnado de finitud y de límites, los segundos se caracterizan por ser infinitos y completamente nuevos.

Ahora, llegados a este punto, debemos atender ya no tanto a cómo se comporta la realidad sino la actitud del poeta hacia ella, qué postura escoge. Antes de elaborar teorías basadas en sus poemas conviene acudir a las palabras del propio Salinas, que dice: «si se considera la tarea poética con seriedad [...] se llega a la evidencia de que el poeta, en lugar de permanecer cómodamente fuera del mundo, vive en su mismo centro».⁴⁴ Así pues, vamos a encontrar que la voz poética presente en los poemas no rehúye de la realidad como pueden hacer otros poetas, sino que se introduce en ella y hurga en sus entrañas en busca de la verdad que contiene, por lo que en un primer momento necesita el contacto del objeto para acto seguido coger lo que le interesa de él y prescindir de la carcasa con la que se presenta al individuo.

Hoy te han quitado, naranjo,
todas las naranjas de oro.
Las meten en unas cajas
y las llevan por los mares
a tierras sin naranjal.
Se creen

⁴³ Ibidem, p. 84.

⁴⁴ Op. cit. en la nota 39, p. 185.

que te han dejado sin nada.
¡Mentira, naranjo mío!
Te queda el fruto dilecto
para mí solo, te queda
el fruto redondo y prieto
de tu sombra por el suelo,
y aunque éste nadie lo quiere,
yo vengo como un ladrón,
furtivamente, a apagar
en sus gajos impalpables
y seguros esa sed
que nunca se murió
con el fruto de tus ramas.⁴⁵

En este poema 21 de *Presagios* se nos presenta un naranjo cuyos frutos han sido recogidos para ser vendidos en otro lugar, es decir, un naranjo sin naranjas que ya ha dado lo que tenía que dar y el interés por él decae desde el momento en que se recogen. Sin embargo, los ojos del poeta lo miran de otra forma completamente diferente, pues aunque a ojos de los demás ese naranjo ya no sea de interés, él le atiende más que nunca, sigue siendo la fuente que calma la sed de sus frutos. Pero el poeta no se está quedando con el árbol en sí, va más allá y se regocija en la sombra que arroja sobre el suelo, encuentra el placer no en el objeto sino en la proyección del mismo, en una realidad que no se puede tocar y que existe porque el naranjo permite que exista al no permitir pasar los rayos del sol en una zona determinada del suelo. Así pues, el poeta se detiene en una realidad más allá convertida en objeto poético. Interesantes, cuanto menos, son las palabras de Vicente Cabrera que habla de Salinas «como poeta que artísticamente explota cada cosa de su alrededor por más ordinaria y común que ésta sea. La sorpresa emana aquí del trascendentalismo temático encarnado o expresado con el objeto (radiador, silla o émbolo) al que el hombre práctico, teniéndolo tan cerca, pasa por alto»,⁴⁶ que es ni más ni menos que lo que sucede aquí con el naranjo, que pasa de ser un objeto ordinario y común a ser parte del poeta, que acaba poseyendo al naranjo haciéndolo suyo para acceder a un mundo superior donde se encuentra su verdad poética. Es algo que termina por ser la clave de la realidad en Salinas, que aparece aquí

⁴⁵ Op. cit. en la nota 41, p. 80.

⁴⁶ Vicente Cabrera, *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén*, Madrid, Gredos, 1975, p.166. Las palabras aparecen referidas a Jorge Guillén, pero en relación directa con Salinas y Aleixandre: «Guillén, como Salinas y Aleixandre, es un poeta que artísticamente...».

en *Presagios* y que en *Seguro azar* continúa, se potencia y se consolida, junto a su posterior proyección sobre las obras de plenitud.

El mal invitado

Quedarme aquí
en esta casa
donde estoy de paso.
Y lo que cogen mis ojos
con torpe vista de avaro
–ángulo, relumbre en sombra,
hoja y cielo en la almohada–,
visto al fulgor del momento,
y lo agavillan ansiosos
para llevárselo,
verlo despacio,
a la luz del sol y de la luna,
a la luz de estío y otoño,
a la luz de goce y de pena.
Verlo tanto
que esto que me queda ahora
clavado e inolvidable
como el más alto cantar,
esto, que nunca se olvidará
en mí porque fue del tiempo,
de tan mío, de tan visto,
de tan descifrado, fuera,
eternidad, lo olvidado.⁴⁷

En este noveno poema de *Seguro azar* nos encontramos con la materialización de esta teoría o más bien de este procedimiento poético mediante el cual, a partir del objeto, se llega a la verdad poética que esconde a través de la interiorización del mismo. En estos versos, el sujeto del poema se encuentra en una casa de paso –en el sentido existencial, como todo sujeto está de paso en el mundo hasta que la muerte se lo lleva–, y lo que sus ojos recogen, que son los objetos que en ella hay, la voz poética los hace suyos y a base de interiorizarlos logra salvar la condición de apariencia de los mismos, convirtiéndolos así no ya en los objetos de una casa, sino en parte de su hogar, con todas las connotaciones que ello conlleva. Sobre esta idea escribió Olga Costa: «en la imagen

⁴⁷ Op. cit. en la nota 41, p. 122.

interior hay una dominancia de la realidad del propio mundo del poeta que, coordinándolo con la multiplicidad de la realidad exterior, lo lleva a la exaltación de la misma»,⁴⁸ que viene a coincidir con el mensaje que encierra el poema. Y es similar a lo que encontramos en el sexto poema, donde leemos:

«Mira, un secreto.
¡Dámelo! Si parece una naranja.»
Pero el secreto defiende,
invisible amarga almendra,
su mañana, su secreto
mayor, dentro.
Lo que da son disimulos,
redondez, color, rebrillo,
solución fácil, naranja,
a la mirada y al viento.⁴⁹

Lo que vemos es un paso más en el proceso poético de Salinas a la hora de tratar la realidad. Con más sutileza que en *Presagios*, la apariencia física y sensorial que ofrece el objeto, en este caso la naranja, se presenta en los versos como «disimulos», como lo prescindible, pero de una manera más delicada de lo que lo hacía en el poema 21 del primer poemario que unas páginas arriba comentábamos.

Haciendo una simplificación considerable de la teoría, cuya tal vez excesiva reducción tiene cabida en estas páginas para traer a colación el tema deseado, podemos decir que lo que se esconde y lo que se ansía en esta poética es el conocimiento.⁵⁰ En la historia de la literatura universal ha habido siempre un importante papel reservado a la luz como reveladora del conocimiento oculto: la oscuridad no permite al ojo humano ver lo que se esconde, y al irradiar luz acaba con ello y permite al sujeto acceder mediante su vista a lo que tenía delante y antes no podía ver. Sin embargo, hemos visto ya que en Salinas la oscuridad y las sombras son dignas de captar la atención de la voz poética y buscar el camino hacia el conocimiento a través de ellas, invirtiendo los tradicionales papeles asignados de luz-conocimiento y oscuridad-desconocimiento. Es frecuente que en *Presagios* la penumbra sea la que arme el escenario del poema, algo que se ve desde bien pronto, en el segundo poema:

⁴⁸ Olga Costa Viva, *Pedro Salinas frente a la realidad*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969, p. 35.

⁴⁹ Op. cit. en la nota 41, p. 119.

⁵⁰ Refiriéndose, por supuesto, al conocimiento de lo poético que esconden las apariencias de los objetos de la realidad.

Agua en la noche, serpiente indecisa,
silvo menor y rumbo ignorado;
¿qué día nieve, qué día mar? Dime.⁵¹

La escena discurre en la noche, un ambiente de incertidumbre en el que se desarrollan los versos del poema, una incertidumbre que tras las preguntas de la voz poética encuentra la respuesta en boca de una segunda voz —en este caso femenina— en el octavo verso, culminación y clave del poema saliniano, que dice «beso te doy pero no claridades», para continuar:

Que compasiones nocturnas te basten
y lo demás a las sombras
déjaselo, porque yo he sido hecha
para la sed de los labios que nunca preguntan.

Concluye así este segundo poema donde hemos podido ver que la noche, con la oscuridad que consigo trae, se convierte en clave para el desenvolvimiento de la escena. Lo importante es que en un ambiente así la percepción del sujeto es incapaz de alcanzar la nitidez y este ha de guiarse más por su intuición, por percepciones difusas, dando así sentido desde el inicio del poemario al título del mismo, pues el presagio se perfila como algo fundamental en la poética de Salinas. Si comparamos el octavo verso de esta composición anteriormente citado y los dos últimos («beso te doy pero no claridades» frente a «porque yo he sido hecha / para la sed de los labios que nunca preguntan») tenemos la clave del poema. Los labios de quienes preguntan buscan respuestas concretas, buscan luz, pero aquí la figura femenina se decanta por quienes no buscan certeza, a quienes les otorga el beso pero les envuelve en una atmósfera carente de claridades.

Durante gran parte de los poemas de *Presagios* la oscuridad está presente como escenario, y su papel no se limita solo a este poemario, sino que en *Seguro azar* sigue apareciendo y poco a poco se consolida como uno de los pilares sobre los que se asienta esta poética del conocimiento y de la realidad. El cuarto poema de esta composición muestra la evolución y consolidación de esta idea de oscuridad. Leemos en él:

Abrir los ojos. Y ver
sin falta ni sobra, a colmo

⁵¹ Op. cit. en la nota 41, p. 58.

en la luz clara del día
perfecto el mundo, completo.
[...]
Todo en él fiel. Pero yo...
Tú, de sobra. A mirar,
y nada más que a mirar
la belleza rematada
que ya no te necesita.⁵²

Se inicia con la claridad del día, con la luz que arroja el sol sobre el mundo y que permite al sujeto entrar en contacto con su entorno a través de la vista. De esta manera, inevitablemente la luz aparece ligada a la apariencia de las cosas, es decir, permite crear una fiel representación de la imagen externa de los objetos y del mundo sobre el que el sujeto poético aposenta sus pies, pero vamos a encontrar que dentro de esta primera estrofa ya se empieza a ver una especie de confrontación de las ansias de la voz poética frente a la insuficiente apariencia que brinda la clara luz del día. Los últimos cuatro versos citados son la clave del mensaje, y es que ese «y nada más que a mirar» pone de manifiesto la actitud de quien habla, su voluntad de trascender e ir más allá de lo que ve, pues en la belleza que con los ojos se capta, la de la carcasa del objeto poético, no va a encontrar la satisfacción deseada: «Todo en él fiel. Pero yo...». Frente a la primera estrofa en la que se plasma la claridad y la nitidez de la percepción visual encontramos la segunda, donde el mundo se repliega al interior del sujeto para acceder a un mundo ulterior impregnado de la oscuridad que oculta el conocimiento y por la que el poeta se ha de mover para acceder a él.

Cerrar los ojos. Y ver
incompleto, tembloroso,
de será o de no será,
—masas torpes, planos sordos—
sin luz, sin gracia, sin orden
un mundo sin acabar,
necesitado, llamándome
a mí, o a ti, o a cualquiera
que ponga lo que le falta,
que le dé la perfección.

⁵² Ibidem, p. 116-117.

Dentro del tema de la confrontación luz/oscuridad es interesante observar el papel de la sombra en los poemas de Salinas. No va a aparecer como la mera proyección de la figura al interponerse entre la luz y la pared o el suelo, sino que la sombra va a constituir un personaje paralelo al sujeto, que nace de él pero que ostenta una forma de ser y una mentalidad propia, conformando así una especie de «otro yo» cuya comprensión se le escapa al emisor de dicha sombra. El ejemplo más claro lo encontramos en el poema número 31 de *Presagios*, donde leemos:

Estoy sentado al sol en la puerta de la casa,
sin otra compañía que la sombra
de mí mismo tendida por el suelo.
La criatura extraña
que entre el sol de setiembre y yo creamos,
sabe cosas de mí que yo no sé.
Me define de modos muy distintos,
es más ágil que yo y en tanto lucho
por dar con el secreto del movimiento justo
para mi verbo, ella se expresa bien, se alarga,
se hace tenue y vaga como la noche exige
o se precisa como verso en el mármol
si así lo quiere el sol.⁵⁵

La sombra se presenta como compañera inseparable del sujeto poético pero aparece definida como «criatura extraña», como algo no del todo conocido por él y hacia la cual parece haber una cierta actitud de desconfianza, pues incluso conoce cosas sobre sí mismo que él desconoce. De hecho, conforme avanzamos en la lectura de los versos, la sombra aparece definida por el propio individuo incluso como mejor que él, como superior, algo que recuerda al cuento de *William Wilson* de Poe, donde el protagonista siempre va un paso por detrás de quien acaba siendo él mismo, su doble u «otro yo» como es en este poema la sombra. No obstante, aquí el tinte tenebroso que impregna los cuentos del americano no aparece, o si lo hace no es con la intención de causar el terror en el lector, sino que en Salinas la sombra es la oscura proyección del poeta, entendiendo por oscuridad lo que venimos hablando: el camino hacia el mundo interior que conduce hacia la verdad poética que se ansía. Sin embargo, los últimos versos:

⁵⁵ Ibidem, p. 90.

¿Pero de qué me sirve?
Si la miro en demanda ansiosa de conciencia,
es burlona, enflaquece risiblemente o hace
de todo yo una bola grotesca.
Y por eso la mato cada día
entrándome en la casa, toda sombra sin sombras,
asesino pueril y Caín de burla.

reflejan el inevitable miedo e incluso odio que el sujeto genera hacia lo desconocido y que no le brinda las respuestas que busca, de manera que acaba con la sombra entrando en su casa, la asesina.

Antes de cerrar el tema de luz/oscuridad, creo conveniente comentar brevemente la función de esta oposición en dos poemas en concreto que representan bastante bien el tema que nos ocupa ahora. El primero es el decimoctavo poema integrado en *Seguro azar*, cuyo comentario podemos dividir en tres partes: luz, oscuridad, búsqueda y conocimiento. En la primera, dominada por la presencia de la luz, leemos un pasaje que nos recuerda al Génesis, al momento de la creación del mundo:

Entre la tiniebla densa
el mundo era negro: nada.
Cuando de un brusco tirón
—forma recta, curva forma—
le sacan a vivir la llama.
Cristal, roble, iluminados
¡qué alegría de ser tienen,
en luz, en líneas, ser
en brillo y veta vivientes!⁵⁶

Este es el momento de la creación en el cual la luz muestra la forma física del mundo y de los objetos que lo integran. Es el equivalente al mundo que vemos con los ojos, en que tantas veces insiste Salinas que hay que profundizar. En la segunda parte lo que encontramos va a ser la oscuridad absoluta y el desconcierto del sujeto poético:

Cuando la llama se apaga
fugitivas realidades,

⁵⁶ Ibidem, p. 133.

esa forma, aquel color,
se escapan.
¿Viven aquí o en la duda?
Sube lenta una nostalgia
no de luna, no de amor,
no de infinito. Nostalgia
de un jarrón sobre la mesa.
¿Están?

La privación de la vista implica el temor ante el desconocimiento de la realidad circundante. Ante eso, lo que va a hacer el sujeto del poema va a ser emprender la búsqueda del conocimiento de lo que le rodea, aceptar la imposibilidad de ver y usar sus otros sentidos para conocer su realidad más allá que la que a través de sus ojos conoce:

Yo busco por donde estaban.
Desbrozadora de sombras
tantea la mano. A oscuras
vagas huellas sigue el ansia.
De pronto, como una llama
sube una alegría altísima
de lo negro: luz del tacto.

En este caso la búsqueda alcanza un final satisfactorio, pues a través del tacto encuentra el objeto próximo a él, y a través del contacto alcanza un estadio de conocimiento sobre el mismo diferente al que obtendría por medio de la vista. A través de la oscuridad llega a la verdad oculta:

Llegó el mundo de lo cierto.
Toca el cristal, frío, duro,
toca la madera, áspera.
¡Están!
La sorda vida perfecta
sin color, se me confirma,
segura, sin luz, la siento:
realidad profunda, masa.

La satisfacción del sujeto poético es máxima al entablar contacto con la realidad circundante de una nueva manera para él. La forma de conocer gracias a la privación de la visión es nueva y le permite entrar en el objeto y conocerlo de una manera mucho más profunda: de alguna manera entra en contacto con su esencia y lo

hace suyo. Para él, en esa vida sin color se encuentra el verdadero mundo perfecto, el mundo poético saliniano en el que el contacto con la realidad se establece de esta manera.

El segundo poema que vamos a destacar dentro de este tema y con el que prácticamente lo cerramos es el poema 26 del mismo poemario, titulado «Cinematógrafo» en el que como particularidad se va a introducir la realidad manufacturada, ya que es un poema sobre dicho artilugio que revolucionó el mundo visual y posteriormente audiovisual en el siglo XX. Se divide en dos partes de forma explícita, titulándose la primera «Luz» y la segunda «Oscuridad». En el conjunto del poema lo que tenemos es la proyección de una película cualquiera sobre la tela que hace de pantalla, pero Salinas va a encontrar en este hecho un acto poético sobre el que plasmar su poética de la realidad, del mundo, de la luz y de la oscuridad.

Al principio nada fue.
Ni el agua para en ella el pez.
Ni la rama del árbol para la fatigada
ala del pájaro.
Ni la fórmula impresa para el caos del duelo.
Ni la sonrisa en la faz de la niña.
Al principio nada fue.
Sólo la tela blanca
y en la tela blanca, nada.

La blancura, la luz proyectada sobre la tela se equipara en estos versos a la nada, al vacío. Se produce una inversión de los papeles tradicionales de la luz y de la oscuridad de manera explícita, sobre todo teniendo como referente de nuevo el Génesis bíblico.⁵⁷ Siguiendo el paralelismo con este referente, por acción divina comienza el movimiento en la pantalla, comienza la proyección de las sombras que inundan la tela blanca y acaban con la virginal luz blanca que la impregnaba.

La diestra de Dios se movió
y se puso en marcha la palanca...
Saltó el mundo todo entero

⁵⁷ *Génesis, 1:2-5*: «²La tierra era caos y confusión* y oscuridad por encima del abismo, y un viento* de Dios aleteaba por encima de las aguas. ³Dijo Dios: «Haya luz», y hubo luz. ⁴Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios la luz de la oscuridad*; ⁵y llamó Dios a la luz «día», y a la oscuridad «noche». Y atardeció y amaneció: día primero».

Con su brinco primaveral.
La tela rectangular
le oprimió en normas severas,
le organizó bruscamente
con dos líneas verticales,
con dos líneas horizontales.
Y el caos tomó ante los ojos
todas las formas familiares:

No hay que olvidar que la proyección de las figuras no deja de ser la interrupción de la luz en su proyección hacia la pantalla, por lo que al fin y al cabo es una especie de teatro de sombras. Para Salinas van a ser estas sombras las que van a conformar las representaciones del mundo de la misma manera que vemos los objetos cotidianos. Pero continuando con el poema de la representación cinematográfica, el proyector deja de plasmar las sombras en la pantalla y esta vuelve a su blancura pero, ¿es exactamente la misma blancura, es la pantalla exactamente igual que antes de la proyección?

El arco voltaico deja
desparramarse su alma
y lo entenebrece todo
la luz, madre de tinieblas.
Ha vuelto la tela blanca.
Pero ya es otra; se hizo
tela maravillosa.
Entre hilo e hilo de su trama
está encerrada toda cosa
y guarda avara
el mundo entero perdido.

La respuesta a la pregunta anteriormente formulada es no, rotundamente no. Para el poeta, esa pantalla ha vuelto a la blancura y a la aparente nada, pero el hecho de haber albergado movimiento, figuras, vida, hace que la tela blanca no sea realmente vacío, sino que en su interior guarda la esencia del todo, de las cosas que ha ostentado, y quien siga que aquella es una tela llena de nada, estará equivocado a ojos del poeta.

Resulta llamativa esta idea de que Salinas encuentre en la oscuridad una vía hacia el conocimiento en vez de tomar la luz como fuente reveladora de la realidad. Sin

embargo, no podemos hablar de innovación en este campo, pues en las propias raíces de la literatura hispánica encontramos esto si nos remontamos a las obras de los siglos precedentes. En la obra de San Juan podemos leer:

3. En la noche dichosa
 en secreto, que nadie me veía,
 ni yo miraba cosa,
 sin otra luz y guía,
 sino la que en el corazón ardía.

4. Aquésta me guiaba
 más cierto que la luz del mediodía,
 adonde me esperaba
 quien yo bien me sabía
 en parte donde nadie parecía.⁵⁸

Unos siglos antes de Salinas ya encontrábamos esta misma forma de entender el concepto de oscuridad, pues en San Juan la privación de visión también implica la intensificación de la actividad interna del sujeto que hace de guía para alcanzar un fin mayor que al que la vista permite acceder.

Ya hemos ido viendo la poética de la realidad en Salinas, su actitud ante la misma y los entresijos que la forman, de manera que vamos abocándonos poco a poco hacia el final de este apartado. La posición de los poemas dentro de los poemarios nunca es aleatoria, al menos algunas posiciones clave, y este es el caso del último puesto, de los poemas que cierran *Presagios* y *Seguro Azar*, los cuales son buenos ejemplos de la actitud del poeta dentro de la realidad y de su evolución dentro de esta primera etapa saliniana y que vamos a ver a continuación. Ambos suponen una excelente muestra del enriquecimiento y consolidación de los versos de Salinas con la cual podemos encaminarnos hacia el final del tema que nos ocupa. *Presagios* se cierra con un poema cuyos primeros versos dicen:

No te veo. Bien sé
 que estás aquí, detrás
 de una frágil pared
 de ladrillos y cal, bien al alcance

⁵⁸ San Juan de la Cruz, «Noche oscura», *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. Paola Elia y María Jesús Marncho, Barcelona, Crítica, 2002, p. 206.

de mi voz, si llamara.⁵⁹

mientras que el último poema de *Seguro azar* comienza con:

No se le ve,
pero está detrás, seguro,
imperial rostro insufrible,
dueño de lo último.⁶⁰

Es muy llamativo que el último poema de cada obra tiene un comienzo prácticamente idéntico, cuyos dos primeros versos transmiten exactamente el mismo mensaje, apenas cambiando la persona del verbo. Incluso si no supiésemos que se trata de dos poemas diferentes y pertenecientes a poemarios distintos pocos se extrañarían si alguien afirmase que se trata de dos estrofas contiguas de un mismo poema. Lo que sí que cambia entre uno y otro es la actitud del sujeto. En ambos parece que la voz poética está dirigiéndose o refiriéndose al paso del tiempo, a la vida, al progresivo distanciamiento de la juventud y al imparable y lento advenimiento de la muerte.

Pero no llamaré.
Te llamaré mañana,
cuando al no verte ya,
me imagine que sigues
aquí cerca, a mi lado,
y que basta hoy la voz
que no quise dar.
Mañana... cuando estés
allá detrás de una
frágil pared de vientos,
de cielos y de años.

Así continua el poema que pone el broche final a *Presagios*. No podemos saber exactamente a quién se dirige esa voz poética, solo podemos saber a ciencia cierta que le habla a un compañero de viaje invisible y que solo hace acto de presencia en la medida en que esta voz del poema hace referencia a su intangible existencia. Tal vez le esté hablando a sus años de juventud cuando en ese mañana que plasma en los versos se encuentre despojado de ellos sin haberse dado cuenta, o tal vez se esté dirigiendo a la

⁵⁹ Op. cit. en la nota 41, p. 110.

⁶⁰ Ibidem, p. 176.

vida en una reflexión existencial personal. Si atendemos a la continuación de los versos que cierran *Seguro azar* leemos:

Aunque me deje ganar
fingidamente un instante
¡qué falsa siento mi fuerza,
que él me presta contra él!
Yo lo sé:
lo mío no es mío, es suyo.
Lo eterno, suyo. Vendrá,
–¡qué bien le siento!– por ello.

Frente a la calma de las palabras del poema de *Presagios*, aquí podemos observar un tono más agónico ante el desengaño que tiene que hacer frente el poeta. Seguimos sin saber a qué se refiere o a quién se dirige, pero parece ser lo mismo que en el poema anterior. Como ser, el sujeto del poema admite resignado su nimiedad y su pequeñez frente a su rival, asumiendo que es poco menos que un juguete en sus manos, pues lo poco que es y la poca fuerza que ostenta se lo debe al ente del que habla y no se nos muestra. Cierra con los siguientes versos:

Voy a verle cara a cara:
porque ya se está quitando,
porque está tirando ya,
los cielos, las alegrías,
los disimulos, los tiempos,
las palabras, antifaces
leves que yo le ponía
contra –¡irresistible luz!–
su rostro de sin remedio
eternidad, él, silencio.

De esta manera concluye el poema y, con él, el poemario. En estos versos puede verse que la realidad se orienta inevitablemente hacia el encuentro final con lo que podemos pensar que es el destino, a quien se enfrenta desnudo, tanto el sujeto poético como su rival: ni los cielos, ni las alegrías, ni los disimulos, ni los tiempos ni las palabras valen en este momento, se convierten en completamente prescindibles. Impera sobre el lector en estos momentos del poema una sensación de que el sujeto es realmente una marioneta en manos del destino, frente al cual nada puede hacer y ante el

que oponer resistencia sería inútil. Sobrevuela el existencialismo estos últimos versos con los que se pone punto y final al segundo poemario de Pedro Salinas.

Llegados a este punto tenemos ya claro el papel de la realidad y cómo se presenta en esta primera etapa, pero todavía no hemos hablado del poemario que cierra la trilogía: *Fábula y signo*. En *Presagios* teníamos las bases, en *Seguro azar* el progresivo asentamiento y en esta última obra vamos a ver la manera en la que se enfoca este tema, una obra que parte de la crítica considera un puente hacia la segunda etapa poética del autor como ya hemos señalado en el apartado 3.3.

En las páginas que conforman *Fábula y signo* volvemos a encontrarnos con una realidad mayoritariamente similar a la que veíamos en los dos poemarios anteriores, aunque destaca la mayor presencia y más explícita de la realidad manufacturada que ya aparecía en *Seguro azar* y que aquí se incrementa y se materializa en poemas sobre ciudades, luces, relojes, estatuas, radiadores... Muchos de los poemas tratan la realidad en una línea similar a lo que hemos visto hasta ahora y se acentúa más. Nos es familiar a estas alturas leer en poema¹⁶:

Será quizá porque hay niebla
por lo que yo te acaricio.
Porque hay niebla,
masas disueltas, precisos
resultados abolidos,
y todo se va a otro vago
no sé qué sin dimensión.⁶¹

Volvemos a la idea de la no claridad, de no distinguir la realidad que hay alrededor. La diferencia es que en este poema de *Fábula y signo* el poeta se recrea en ese paisaje de niebla que no deja ver con nitidez, encuentra una satisfacción difícil de explicar y que rápidamente encuentra un contraste absoluto con el tacto de una moneda. Se contrapone la borrosa estampa con la solidez y definición del objeto que se halla en la mano del sujeto:

Te acaricio a ti, moneda.
Anochecer de diciembre
y tú aquí, en mi mano, tú,

⁶¹ Ibidem, p.199.

contorno estricto, tú, dura
existencia resistente,
tu cuerpo de fina plata.

cuyo resultado va a ser para el poeta la irónica contraposición que en las caras de la moneda se va a dar: en una cara se representa el número que muestra su valor –realidad manufacturada capaz de pervivir en el tiempo– y en la otra la representación de un rostro –realidad de la naturaleza condenada a perderse–.

Moneda
con un número invencible
por la duda o por la niebla
y un rostro
que no dudará jamás,
de reina antigua, mirándome.

Salinas encuentra, de este modo, una predilección por esta realidad manufacturada sobre la cual el paso del tiempo no ejerce –al menos no con la misma potencia– la fuerza devastadora que sobre la realidad de la naturaleza. Ante esto, mientras que es capaz de entrar en contacto con estos objetos artificiales y escribir de un maniquí

–sólo yo lo sabía–
que tú llevabas dentro,
modelo,
primavera de modelo.⁶²

con los objetos de la realidad de la naturaleza mantiene su actitud de profundización en busca de la esencia y trata de alcanzar la emancipación de la imagen para entrar en contacto y perfecta comunión con el secreto que guarda. Esto es lo que encontramos en el cuarto poema, un poema sobre el mar en el que leemos:

Si no es el mar, sí es su imagen,
su estampa, vuelta, en el cielo.

Si no es el mar, sí es su voz
delgada,
a través del ancho mundo,

⁶² Ibidem, p. 187.

en el altavoz, por los aires.
Si no es el mar, sí es su nombre
en un idioma sin labios,
sin pueblo,
sin más palabra que esta:
mar.

Si no es el mar, sí es su idea
de fuego, insondable, limpia;
y yo,
ardiendo, ahogándome en ella.

El poema en sí representa el camino que el poeta hace para abstraerse del mar que ve para alcanzar un estadio superior en el que ya no existe el sujeto por un lado y el mar por otro, sino que son en cierto modo uno, han alcanzado un nivel de comunión que pone en contacto la esencia de uno y otro. Este va a ser el modo en el que el poeta va a tratar de superar la limitación que el tiempo impone sobre la realidad de la naturaleza, que es al fin y al cabo la realidad del Ser. Es por ello que se emprende ese viaje vertical metafísico imagen-voz-nombre-idea que en el poema se plasma y que va a permitir que la conexión sujeto-mar se establezca a un nivel superior alejado incluso del dominio del tiempo. La obsesión por el paso de los segundos, minutos, horas y días se hace patente en diversos poemas, con versos en los que hasta la hora se hace concreta: «Las dos y veinticinco. Sí, pero no aquí, no»,⁶³ «se murió a las cuatro y media».⁶⁴ Por tanto, se convierte en necesidad superar la figura, superar la imagen para dejar atrás la realidad caduca y crear una nueva por encima, esta vez más pura y duradera formada en la mente y proyectada fuera del campo de lo finito. Por ello encontramos versos en los que Salinas escribe:

Sí, tú naciste al borrar-seme
tu forma.
Mientras yo te recordé
¡qué muerta estabas!
tan terminada en tus lindes.⁶⁵

⁶³ Ibidem, p. 180.

⁶⁴ Ibidem, p. 181.

⁶⁵ Ibidem, p. 203.

Cuando la forma y la voz, cuando todo se olvida y solo queda la sensación se llega a ese nuevo estadio etéreo y perfecto. Ya no se trata de recordar únicamente a un ser o a un objeto, sino que traer eso a la memoria implica dar vida a una parte del propio sujeto porque el objeto externo se ha interiorizado y pasa a ser parte de su esencia. Así pues, concluye:

Eras ya de mí,
incapaz de vivirte ya sin mí.
A mis medidas de dentro
te fui inventando, Afrodita,
perfecta de entre el olvido,
vírgen y nueva, surgida
del olvido de tu forma.

Finalmente, concluimos haciendo referencia al vigesimoquinto poema de *Fábula y signo* dado que en él podemos encontrar la plasmación de toda la poética de la realidad que hace Salinas ejemplificada en estos versos. Encontramos primero esa insuficiencia de la realidad que no le basta al sujeto poético y después esa superación de la misma que acaba situándolo por encima de aquello que se le quedaba corto, entrando en este nuevo estadio superior en el que la relación entre el hombre y los objetos de su entorno se reorganiza y su naturaleza se altera convirtiéndose en otra nueva y mejor.

No, no me basta, no.
Ni ese azul en delirio
celestes sobre mí,
cúspide de lo azul.
Ni en esa reiteración
cantante de la ola,
espumas afirmando,
síes, síes sin fin.
Ni tantos irisados
primores de las nubes
—ópalo, blanco y rosa—,
tan cansadas del cielo
que duermen en las conchas.
No, no me bastan, no.
Colmo, tensión extrema,
suma de la belleza

el mundo, ya no más.⁶⁶

El paisaje al que se enfrenta de cielo azul y del mar ante sí, como hemos visto que pasa en otros poemas, a pesar de su inmensa belleza e incluso de la carga poética que pueden llegar a acarrear unas vistas así, al poeta esa realidad no la considera el objeto verdaderamente poético, carece de la relevancia que él busca en cuanto que se trata de una estampa que entra por los ojos. Pero a través del contacto que tanto sujeto como paisaje establecen se llega a la profundización y, por último, a la superación de lo sensorial que lleva al poeta a una realidad superior en la que dice:

Y yo más.
Más azul que el azul
alto. Más afirmar
amor, querer, que el sí
y el sí y el sí.
La tarde ya en el límite
de dar, de ser,
agota sus reservas:
gozos, colores, triunfos;
me descubre los fondos
de mares y de glorias,
se estira, vibra, tiembla,
no puede más.
Lo sé, se va a romper
si yo le grito esto
que ya le estoy gritando
irremisiblemente
a golpes:
«Tú, ya no más; yo, más.»

La superioridad que adquiere el sujeto en este poema llega al punto en que él mismo se convierte prácticamente en una deidad o ente poderoso capaz de influir sobre la realidad a la que se enfrenta según su voluntad, pues él mismo se perfila como capaz de «romper» la tarde con un solo grito con el que ponerle fin. Llegamos por fin, tras los tres poemarios de esta, su primera etapa, a este enfoque sobre la realidad en la que el sujeto ha pasado de enfrentarse a ella como Hombre que trata de descifrar el mensaje

⁶⁶ Ibidem, p. 215-216.

que encierra sin saber cómo⁶⁷ hasta llegar a estos poemas en los que realidad y sujeto dejan de existir como entes diferenciados mediante el establecimiento de una conexión que los conduce a un nuevo nivel superior en el que no tiene lugar la caducidad que la mera apariencia que las cosas ofrecen, llegando así a unas relaciones entre objetos del mundo mucho más profundas.

4.1.2. Teoría del amor: la percepción de la amada

¿Qué ser vivo, dotado de sentidos, no ama, por encima de todas las maravillas del espacio que lo envuelve, a la que todo lo alegra, la luz –con sus colores, sus rayos y sus ondas; dulce omnipresencia, cuando ella es el alba que despierta? Como el más profundo aliento de la vida la respira el mundo gigantesco de los astros, que flotan, en danza sin reposo, por los mares azules –la respiran la piedra, centelleante y en eterno reposo, la respira la planta, meditativa, sorbiendo la vida de la tierra, y el salvaje y ardiente animal multiforme.⁶⁸

En lo tocante al tema amoroso y a la figura de la amada, debemos partir de la base de que el amor se entiende siempre dentro de los parámetros de la teoría de la realidad que se ha desarrollado líneas más arriba. Ese primer momento de inaccesibilidad a la esencia oculta del objeto o ser que se halla ante el sujeto poético que en *Presagios* hemos visto, se extiende, como no podía ser de otra manera, a la figura de la amada. Leemos en uno de sus poemas:

¡Cuánto rato te he mirado
sin mirarte a ti, en la imagen
exacta e inaccesible
que te traiciona el espejo!
«Bésame», dices. Te beso,
y mientras te beso pienso
en lo fríos que serán
tus labios en el espejo.⁶⁹

La huida de la realidad comienza en el punto en el que se dirige desde el momento inicial a la amada como reflejo en el espejo, definiéndola como inaccesible.

⁶⁷ Vid. poema de la nota 41.

⁶⁸ Novalis, *Himnos de la noche. Enrique de Ofterdingen*, ed. de Eustaquio Barjau, Madrid, Cátedra, 1992, p. 65.

⁶⁹ Op. cit. en la nota 41, p. 65.

Ante esta situación primera, el sujeto poético es incapaz de entrar en contacto con ella y se aleja completamente del encuentro amoroso al pensar en el frío de los labios que sentiría al besar el espejo, lejos de la calidez que ofrece el encuentro con otro cuerpo. De esta manera, en este primer momento nos encontramos con una barrera metafórica – el espejo–, que separa a los dos amantes ya no solo físicamente, sino también en el plano intelectual y emocional: los convierte en dos almas incompletas al no poder entrar en contacto. El papel que le queda al sujeto es el contemplativo, el que se resigna a mirar. Es interesante este poema porque es un buen ejemplo de esta actitud primera de la voz poética en *Presagios*, donde es consciente de la necesidad de ir más allá y buscar entre lo oculto pero todavía no sabe cómo hacerlo. Continúa el poema:

«Toda el alma para ti»,
murmuras, pero en el pecho
siento un vacío que sólo
me lo llenará ese alma
que no me das.
El alma que se recata
con disfraz de claridades
en tu forma del espejo.

En estos versos se muestra el claro ofrecimiento del alma de la amada hacia el amado, lo cual es imprescindible en el encuentro amoroso, pero se topan con la barrera infranqueable del espejo, que falsamente muestra la opción fácil de alcanzar lo que desea. Por tanto, el espejo se torna como objeto-barrera y como objeto engañoso.

En lo tocante al tema del alma en relación con el amor, en el poema que acabamos de ver se presenta como algo incompleto que necesita de otra mitad para alcanzar la plenitud, como «un vacío que sólo / me lo llenará esa alma / que no me das». En palabras de Feal Deibe, que escribe sobre la poesía de Salinas: «Vivir solo no es vivir. Del mismo modo, el alma no surge sino al contacto con otra alma. Las almas serían así como mitades incompletas que se buscan, que buscan completarse».⁷⁰ Esa sensación de carencia y dependencia reina en los versos amorosos de este primer momento de la poesía saliniana, de manera que se va a convertir en constante la búsqueda de la mitad que a los amantes les falta, sobre todo la búsqueda de la amada

⁷⁰ Carlos Feal Deibe, *La poesía de Pedro Salinas*, Madrid, Gredos, 1971, p. 69.

por parte del sujeto poético. En un fragmento del decimoctavo poema de *Presagios* se dice:

Nunca fuiste primera ni yo último.
(¿En qué final o para qué comienzo?)
Nunca el primero yo ni tú la última.
(¿En qué final o para qué comienzo?)
Los dos exactamente a un tiempo mismo.
Y así todos los actos se abolieron
(ir yo hacia ti, venir tú a mí)
en la inutilidad de todo acto
(ir yo hacia ti, venir tú hacia mí)
previsto ya al nacer por otro idéntico.
Y así la identidad que nos unía
(tú y yo perdidos o tú y yo salvados)
separó nuestras vidas para siempre.
(Tú y yo salvados o tú y yo perdidos.)⁷¹

Los versos aquí mencionados inciden de nuevo sobre esta idea la búsqueda de los sujetos amados. En este poema los dos individuos aparecen en un primer momento descritos prácticamente como un mismo ser, sin distinción entre primero y último, «los dos exactamente en un mismo tiempo», entendiéndose prácticamente como idénticos. Algo que en los últimos versos se rompe cuando se deshace la fuerte unión entre ambos y quedan condenados a ser dos vidas distintas y separadas para siempre. Esto es algo que ya se ha visto en otras obras desde hace mucho tiempo. No sería descabellado pensar que entre estos versos se esconde el *Banquete* de Platón, de donde podría beber directamente. En la obra del antiguo filósofo griego encontramos el siguiente conocido fragmento:

la forma de cada individuo era en su totalidad redonda, su espalda y costados formaban un círculo; tenía cuatro brazos, piernas en número igual al de brazos, dos rostros sobre un cuello circular, semejantes en todo, y sobre estos dos rostros, que estaban colocados en sentidos opuestos, una sola cabeza; además, cuatro orejas, dos órganos sexuales y todo el resto era tal como se puede uno figurar por esta descripción. [...] Eran, pues, seres terribles por su vigor y fuerza; grande era además la arrogancia que tenían, y atentaron contra los dioses. De ellos también se dice, lo que cuenta Homero de Efiltes y de Oto, que intentaron hacer una escalada al cielo para atacar a los dioses. Entonces,

⁷¹ Op. cit. en la nota 41, p. 77.

Zeus y los demás dioses deliberaron qué debían hacer y se encontraban en grande aprieto. [...] Con gran trabajo, al fin Zeus concibió una idea y dijo: «Me parece tener una solución para que pueda haber hombres y para que, por haber perdido fuerza, cesen su desenfreno. Ahora mismo voy a cortarlos en dos a cada uno de ellos y así serán a la vez más débiles y más útiles para nosotros por haberse multiplicado su número. Caminarán en posición erecta sobre dos piernas; [...]». Mas una vez que fue separada la naturaleza humana en dos, añorando cada parte a su propia mitad, se reunía con ella. Se rodeaban con sus brazos, se entrelazaban entre sí, deseosos de unirse en una sola naturaleza, y morían de hambre y de inanición general, por no querer hacer nada los últimos de los otros.⁷²

El decimoctavo poema de *Presagios* y la idea del amor vista también en el anterior parecen acercarse a este fragmento de la obra de Platón ya que presenta a los amantes como seres en continua búsqueda. Especialmente en los versos «siento un vacío que sólo / me lo llenará ese alma / que no me das»⁷³ es donde se aprecia claramente el alma incompleta en busca de su otra mitad con la que trata de entrelazarse para volver al estado completo original del que hablaba el griego en su obra. Por tanto, encontramos ya desde el primer poemario una tendencia platónica en cuanto al tema amoroso y en cuanto a la figura de la amada que vamos a ver cómo se desarrolla en los siguientes escritos del poeta madrileño.

En *Seguro azar* el tema amoroso da un salto cualitativo. La amada se perfila más como objeto poético en sí, como ente a quien dirige el sujeto sus versos desde un «yo» hacia un «tú», es decir, siempre enfocado desde la primera persona que expresa la voz poética. En los poemas de esta obra, la teoría de la realidad que hemos visto anteriormente va a aparecer aplicada al amor y a la figura de la amada, pues estos últimos se desenvuelven inevitablemente en la realidad y, por tanto, sufren los mismos procesos por pertenecer a ella. Lo vemos en el siguiente poema, el número 20:

En los extremos estás
de ti, por ellos te busco.
Amarte: ¡qué ir y venir
a ti misma de ti misma!
Para dar contigo, cerca,
¡qué lejos habrá que ir!

⁷² Platón, *El banquete o Del amor; Fedón o Del alma*, trad. de Luis Gil, Barcelona, Planeta, 1987, pp. 26-28.

⁷³ Vid. nota 72.

Amor: distancias, vaivén
sin parar.
En medio del camino, nada.⁷⁴

El contenido de estos versos revela ya la voluntad de búsqueda del poeta por las zonas más marginales y ocultas para encontrar a su amada. Plasma la voluntad de salirse del centro y buscar más allá, trascender de lo meramente visible de la misma manera que hacía con los objetos de la realidad. De la misma manera que en el poema número 6 de la misma obra Salinas prescindía de la naranja como objeto de la realidad para adentrarse en el secreto que tras su apariencia se escondía,⁷⁵ algo similar sucede aquí con la amada, pues el poeta acepta la larga búsqueda que ha de emprender por «los extremos» para alcanzar la esencia de la amada. Cierra el poema con un verso que reza «Pero tu voz no la quiero», muestra de esa voluntad de prescindir de lo aparente. Unos poemas más adelante encontramos en la misma línea el poema 24, donde podemos ver lo siguiente:

No estás ya aquí. Lo que veo
de ti, cuerpo, es sombra, engaño.
El alma tuya se fue
donde tú te irás mañana.
Aún esta tarde me ofrece
falsos rehenes, sonrisas
vagas, ademanes lentos,
un amor ya distraído.
Pero tu intención de ir
te llevó donde querías,
lejos de aquí, donde estás
diciéndome:
«aquí estoy contigo, mira».
Y me señalas la ausencia.⁷⁶

En los primeros versos vemos de nuevo cómo incide en la idea de la falsa apariencia: el cuerpo no es sino sombra y engaño que difícilmente puede considerar el amante suficiente, pues para Salinas los amantes tienen que aprehender la esencia del otro. Sin embargo, comprobamos ya en los versos a continuación que la amada se sitúa

⁷⁴ Op. cit. en la nota 41, p. 136.

⁷⁵ Vid. nota 50.

⁷⁶ Op. cit. en la nota 41, p. 142.

en un plano superior y se muestra esquiva, el amado no consigue hacerse con ella. Podemos decir que en estos poemas de *Seguro azar* lo que tenemos es la búsqueda del amor que todavía no se logra: tenemos por un lado al sujeto amante en un plano aún sensorial cuya compañía es el cuerpo-sombra, cuerpo-engaño, y por otro tenemos a la amada en un plano más elevado desde donde señala ella misma su ausencia en el mundo terrenal donde su contraparte habita todavía. En esencia, lo que encontramos en estos versos es aún la separación de los amantes.

Sin embargo, el hecho de no estar juntos pese al deseo del amante no implica el abandono sino todo lo contrario: existe una fuerte voluntad de alcanzar el sentimiento amoroso completo a través del contacto con la amada y eso se hace visible en la reafirmación del enamoramiento. Para ello observamos el poema 48:

Para cristal te quiero,
nítida y clara eres.
Para mirar al mundo,
a través de ti, puro,
de hollín o de belleza,
como lo invente el día.
Tu presencia aquí, sí,
delante de mí, siempre,
pero invisible siempre,
sin verte y verdadera.
Cristal. ¡Espejo, nunca!

Ante la imposibilidad de hacerse con la amada, lo que el poeta hace es plasmar su firme voluntad y su enamoramiento. En este poema eleva a la amada sobre el mundo y ensalza su belleza hasta el punto de considerarla cristal a través del que mirar el mundo y de esa manera mejorarlo. «¡Espejo, nunca!» porque su deseo no es reflejar la realidad, sino transformarla y enriquecerla ante su insuficiencia. De esta manera, la amada se convierte en ente capaz de ello, lo que automáticamente la asciende a una categoría superior, de carácter casi divino. También es llamativa su no presencia. El poeta se encarga en estos versos de incidir en la idea de invisibilidad, es decir, no está pero su presencia siempre tiene lugar a través de la mente del sujeto poético, lo que todavía refuerza más la idea de una teoría del amor subordinada a la teoría de la realidad

poética de Salinas. En palabras de Olga Costa: «El amante y el poeta escapan de la apariencia fácil y perecedera de los seres y las cosas».⁷⁷

Llegamos ya a *Fábula y signo*. En él nos encontramos el tema amoroso en principio en una línea similar, siempre a la sombra de la teoría poética de la realidad. Los versos del sexto poema de la obra nos resultan familiares a estas alturas:

No te busco
porque sé que es imposible
encontrarte así, buscándote.⁷⁸

Más interesante puede resultarnos el poema 11, donde leemos:

Primero te olvidé en tu voz.
Si ahora hablastes aquí,
a mi lado
preguntaría yo: «¿Quién es?»

Luego se me olvidó de ti tu paso.
si una sombra se esquivo
entre el viento, de carne,
ya no sé si eres tú.⁷⁹

Los primeros versos parecen «desnudar» la figura de la amada, o más bien el recuerdo de la misma, en ese proceso de búsqueda. Sin embargo, puede llamar la atención en tono de la composición respecto a otras, y es que la presencia del olvido parece explicarse de manera más compleja. Continúa con el paulatino proceso de desmantelar lo prescindible:

Te deshojaste toda lentamente,
delante de un invierno: la sonrisa,
la mirada, el color del traje, el número
de los zapatos.

Te deshojaste aún más:
se te cayó tu carne, tu cuerpo.
Y me quedó tu nombre, siete letras, de ti.

⁷⁷ Op. cit. en la nota 49, p. 86.

⁷⁸ Op. cit. en la nota 41, p. 185.

⁷⁹ Ibidem, p. 192.

Y tú viviendo,
desesperadamente agonizante,
en ellas, con alma y cuerpo.
Tu esqueleto, sus trazos,
tu voz, tu risa, siete letras, ellas.
Y decirlas tu solo cuerpo ya.

Se me olvidó tu nombre.
Las siete letras andan desatadas;
no se conocen.

Llega a un punto en el que se ha prescindido tanto que parece que se ha perdido totalmente la referencia. Ni siquiera el nombre queda. Sin embargo, lo que en estos versos ha sucedido es que la figura de la amada se ha disuelto completamente en la realidad y ahora no es posible siquiera traer al recuerdo una referencia suya, pero sigue viviendo como tal en cada rincón de la ciudad, la realidad se ha impregnado de ella:

Pasan anuncios en tranvías; letras
se encienden en colores a la noche,
se van en sobres diciendo
otros nombres.
Por allí andarás tú,
disuelta ya, deshecha e imposible.
Andarás tú, tu nombre, que eras tú,
ascendido
hasta unos cielos tontos,
en una gloria abstracta de alfabeto.

Ante este último pasaje del poema, escribe Feal Deibe: «Hay, según esto, dos glorias: una gloria tonta [...], y otra gloria verdadera, la que conquistan los enamorados, los vivos. Porque sólo está vivo quien ama; quien no ama (porque no tiene cuerpo o porque no tiene alma: o vive distanciado de ella, que es lo mismo) no vive, está muerto». Así pues, el amor, dentro de la teoría saliniana, se perfila como fuerza motora y de vida, una fuerza superior con una tremenda incidencia en la vida de los amantes. La idea del borrado, del deshojado va a continuar estando presente en más poemas de *Fábula y signo* y se va a convertir en el camino del amante:

Sí, tú naciste al borrar-se-me

tu forma.
Mientras yo te recordé
¡qué muerta estabas!
tan terminada en tus lindes.⁸⁰

un camino que frecuentemente va a estar marcado por el adiós, por el momento-extremo de los amantes que renuncian a su presencia física:

Vivirás así, escapada
de tu cara, de mi alma,
tercera de ti, y de mí,
nueva,
hija fresca del adiós.
Vivir:
mirándonos en el adiós.⁸¹

El último punto sobre el que conviene incidir es el tiempo. Ya hemos visto que una vez transgredida la realidad y alcanzado el estadio superior, el tiempo pasa a ser un factor inútil que arrasa todo lo terrenal pero no afecta a lo etéreo. De igual manera sucede con la amada una vez que se ha interiorizado el sentimiento amoroso por parte del amante. Una vez que el proceso de interiorización y contacto con lo interno se ha producido, encontramos versos como los siguientes:

Nunca cumplirás más años.
Te pasarán por el cuerpo
completos los almanaques,
escuadrones de los santos
del día una y otra vez.
El tiempo
se te estará aguardando
en el minuto siguiente
a éste que te tengo yo.
Tú eres ya una fecha sola.

Como un fósil conservado en ámbar, la amada se petrifica en su más pura esencia y queda al margen del devastador poder del tiempo al haber alcanzado su estadio mayor en cuanto a sentimiento amoroso vivido en el amante.

⁸⁰ Ibidem, p. 203.

⁸¹ Ibidem, p. 225.

5. Proyección hacia la etapa de plenitud

Cerramos ya el estudio de esta primera etapa poética de Pedro Salinas en cuanto al tema de la realidad, pero no sin antes observar cómo ese mundo poético que ha ido construyendo y dando forma a lo largo de las páginas de *Presagios*, *Seguro azar* y *Fábula y signo* se proyecta en la etapa de plenitud del poeta y por la cual hoy en día es tan apreciado y estimado dentro del panorama literario. Para ello vamos a escoger el poema 30 y eventualmente algunos otros de la obra con la que cierra su primera etapa poética como base para comparar con otros poemas de su siguiente poemario (*La voz a ti debida*) cercanos a este en cuanto a su contenido, prestando especial atención a aquellos elementos similares donde podamos encontrar paralelismos y pequeñas variaciones.

La proyección de la poética de la realidad que hemos visto en el apartado anterior se ejemplifica considerablemente bien en este poema 30 de *Fábula y signo* en el papel de la amada, donde leemos:

¡Cuando te marchas, qué inútil
buscar por donde anduviste,
seguirte!
Si has pisado por la nieve,
sería como las nubes
—su sombra—, sin pies, sin peso
que te marcara.
Cuando andas
no te diriges a nada
ni hay senda que luego diga:
«Pasó por aquí.»⁸²

En este poema aparece la figura no rastreable, que pasa sobre el mundo como un espectro que no deja huella allá por donde pasa. La prueba del paso por el mundo sensorial se desvanece en los versos porque no es lo que le interesa al poeta, que ya hemos visto cómo encuentra el placer poético en la transgresión de la realidad, lo que persigue es la idea que subyace tras la apariencia, por eso a la figura —aquí de la amada— no se la puede buscar. En esta misma línea de la búsqueda por parte de la voz poética

⁸² Ibidem, p. 226-227.

fuera de ese marco de la realidad, encontramos en *La voz a ti debida* un poema donde encontramos:

Sí por detrás de las gentes
te busco.
No en tu nombre, si lo dicen,
no en tu imagen, si la pintan.
Detrás, detrás, más allá.

Por detrás de ti te busco.
No en tu espejo, no en tu letra,
ni en tu alma.
Detrás, más allá.⁸³

La evolución que la transgresión de la realidad sigue entre estos dos poemarios es de carácter progresivo, es decir, se acentúa cada vez más ese deseo de deshacerse de lo que los ojos captan para buscar la esencia detrás, cada vez más detrás del objeto o del sujeto hasta hacerse con él plenamente. Por tanto, nos encontramos ante el paso de una voz que plasmaba esa necesidad primera que en la primera etapa poética de Salinas observábamos a una voz que cada vez ansía esa transgresión con más fuerza y que roza la ansiedad de quien no puede saciar sus expectativas, de quien no considera que ha llegado a la meta porque siempre hay algo más allá: en el poema de *La voz a ti debida* ni siquiera el alma de la amada es la meta, pues la busca incluso más allá de la misma. Eso conduce a un estado semidivino o, cuanto menos, elevado sobre la realidad, a la cual observa desde un punto externo. Han abandonado su referencia dentro de la realidad y ya no pertenecen al mundo regido por las leyes de la física una vez que entran en el dominio de la realidad poética saliniana:

La materia no pesa.
Ni tu cuerpo ni el mío,
juntos, si se sienten nunca
servidumbre, sí alas.⁸⁴

Continuando con este trigésimo poema de *Fábula y signo* que ahora nos ocupa, unos versos más abajo leemos lo siguiente:

⁸³ Ibidem, p. 241.

⁸⁴ Ibidem, p. 319.

Si por los días te busco
o por los años
no salgo de un tiempo virgen:
fue en ese año, fue tal día,
pero no hay señal:
no dejas huella detrás.

Además de que continúa con la idea de no dejar huella tras su paso y de que parece otra hipotética estrofa del primer poema que hemos citado de *La voz a ti debida* –lo cual ya apunta a una cierta tendencia u orientación nueva en la poesía saliniana desde el último poemario de su primera etapa–, nos topamos una vez más con algo que ya hemos comentado en el apartado anterior: el tiempo y el efecto de su paso no tiene relevancia en la acción que se desarrolla en el poema porque mediante los versos Salinas está creando ese nuevo cosmos habitado por la esencia de los objetos y no por su apariencia, por lo que la sucesión de las horas deja de tener efecto porque el tiempo queda fuera de lugar. De ahí que en *La voz* podamos encontrar de nuevo esta idea de la inutilidad del tiempo en este nuevo universo en poemas que dicen:

¿Hablamos, desde cuándo?
¿Quién empezó? No sé.⁸⁵

o también:

Yo no necesito tiempo
para saber cómo eres:
conocerse es el relámpago.⁸⁶

Además del tiempo como algo que el sujeto poético no necesita, en estos versos se introduce una idea que no ha aparecido en los poemarios anteriores, y es ese «conocerse es el relámpago» que encontramos de nuevo en otras composiciones del mismo poemario:

Ayer te besé en los labios.
Te besé en los labios. Densos
rojos. Fue un beso tan corto
que duró más que un relámpago,
que un milagro, más.⁸⁷

⁸⁵ Ibidem, p. 313.

⁸⁶ Ibidem, p. 257.

⁸⁷ Ibidem, p. 305.

Surge por tanto esa concepción del encuentro amoroso ligado al relámpago, a la fugacidad, a lo repentino, y que recuerda al «como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio»⁸⁸ de Cortázar y que contrasta con la idea del encuentro amoroso que se puede leer en alguno de los poemas de *Fábula* y *signo*, como por ejemplo en el sexto:

No te busco
porque sé que es imposible
encontrarte así.

Dejarte. Te dejaré
como olvidada
y pensando en otras cosas
para no pensar en ti,
pero pensándote a ti
en ellas, disimulada.
[...]
Y entonces,
de pronto –¿por cuál será
de los puntos cardinales? –
te entregarás, disfrazada
de sorpresa,
con ese traje tejido
de repentes, de imprevistos,
puesto para sorprenderme
que yo mismo te inventé.⁸⁹

Si bien es cierto que en ambos poemas la sorpresa desempeña un papel importante, especialmente ante el desaliento y desesperanza iniciales que exhala el segundo, el poema de *La voz* implica un cambio cuantitativo y cualitativo al introducir la violencia del relámpago y la imposibilidad de reaccionar por parte de los sujetos afectados. Y para cerrar este punto, y enlazando toda la poética de la realidad de la que hemos hablado en este trabajo con el encuentro amoroso que ahora hemos tratado, conviene remitirse a los últimos versos de uno de los poemas de los que acabamos de hacer mención:

⁸⁸ Julio Cortázar, *Rayuela*, ed. de Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, 1984, p. 593.

⁸⁹ Op. cit. en la nota 41, p. 185.

Porque ya no es una carne
ni una boca lo que beso,
que se escapa, que me huye.
No.
Te estoy besando más lejos.⁹⁰

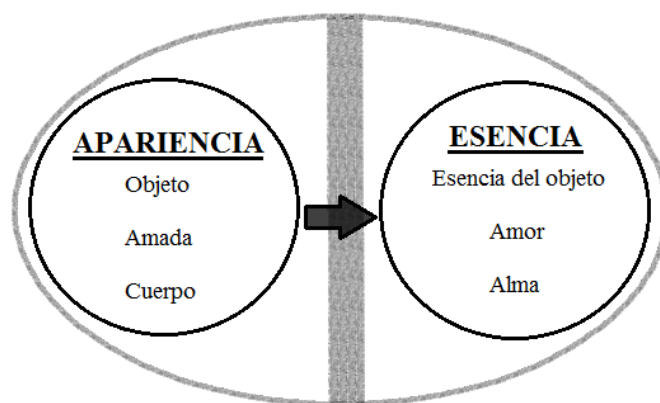
Lo que estos cinco versos finales encierran es un gran resumen de la forma de entender la realidad en Pedro Salinas y, por extensión, el encuentro amoroso. Lo que el amado besa trasciende de lo sensible, de lo que ve, de lo que toca, sino que realmente ha conseguido prescindir de ello y alcanzar ese estado superior en el que no besa a la amada en el mundo sensorial sino en lo etéreo que alcanza al entrar en contacto con la verdad poética subyacente.

⁹⁰ Vid nota 88.

6. Conclusiones

Llegamos ya al último apartado de este estudio donde solo queda plasmar de la manera más breve y clara posible la conclusión o conclusiones a las que hemos podido llegar. Tras el análisis de diversos poemas integrados en *Presagios, seguro azar y Fábula y signo* y tratados los aspectos más relevantes de esta poesía de la primera etapa de Pedro Salinas, creo que las conclusiones a las que se puede llegar se agrupan fundamentalmente en dos puntos:

- 1) Sintetizando a grandes rasgos la respuesta al interrogante planteado en la introducción, podemos decir que la lenta y paulatina construcción del universo poético saliniano en esta etapa se basa esencialmente en la elaboración de una teoría de la realidad o de una perspectiva propia bajo la que ver y entender los objetos del mundo y todo cuanto en él se pueda encontrar. Es decir, la conformación de una visión poética que afecta a todo. El siguiente cuadro explicativo tal vez ayude a la comprensión:



Esta teoría planteada en la poesía de Salinas se resume en la transgresión de la realidad en busca de la esencia del objeto poético. Apariencia y esencia no son sino las dos caras de la misma moneda, dos faces de un todo irremediabilmente unido que se presenta ante los sentidos del ser mediante su apariencia, pero no por ello su esencia está ausente, sino escondida y al alcance de quien busque dicha transgresión. Para ello se ha de emprender el camino que rompa la barrera de separación entre ambos para aprehender el objeto poético en su totalidad.

Así mismo, conviene introducir en esta conclusión acerca de la poesía saliniana que existe una jerarquía dentro de los sentidos del Hombre: no se

trata de una jerarquía completa en la que esté claro el orden de supremacía de los cinco sentidos, pero sí que claramente se encuentra el tacto e incluso el oído muy por encima de la vista, que se perfila como el más engañoso y superficial.

- 2) La otra conclusión a la que llegamos tras este análisis concierne al amor, al tema amoroso. Generalmente se suele colocar el amor en el centro de la poesía de Salinas hasta el punto de conocersele como el «poeta del amor», pero pese a que realmente es uno de los temas más relevantes en las obras del poeta madrileño –sobre todo en su segunda etapa–, conviene que se realice un enfoque más ajustado. Lo importante en lo tocante al tema del amor es que este, aunque se presente en muchos de los poemas, no podemos situarlo en posición de hermandad con la teoría de la realidad, sino en una posición de subordinación, es decir, el tema amoroso se entiende siempre dentro de los parámetros que ofrece la configuración de la realidad en Salinas. Por ello, volviendo al cuadro expuesto anteriormente, podemos –y debemos– establecer la separación entre la amada como apariencia y el amor, como esencia alcanzada en el seno interno de la figura de esta primera.

En conclusión, podemos considerar que estos dos son los puntos clave extraíbles de estas páginas que nos permiten conocer en profundidad la poesía de Salinas. Conseguimos así entender cómo se va conformando la primera poesía del autor, sobre qué se sustenta y cómo se consolida y avanza hacia la solidez poética alcanzada en los años posteriores. Hemos atendido, por tanto, al nacimiento, consolidación y proyección de una de las poesías más conocidas del panorama literario español e hispánico y con estas conclusiones cerramos el estudio una vez respondidos los interrogantes que al comienzo nos planteábamos.

7. Bibliografía consultada

CABRERA, Vicente, *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén*, Madrid, Gredos, 1975.

CARRIZO, César, «La España agreste y creadora en la poesía dialectal» en *Caras y caretas* (Buenos Aires), 24 de diciembre de 1938, p. 21. Disponible en <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004760944&page=22&search=Pedro+Salinas&lang=es>>. [Consultado el 22.07.2016].

CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1970.

CHABAS, Juan, «Poesía humana. “Fábula y signo”» en *Heraldo de Madrid*, 13 de agosto de 1931, p.12). Afirma también que es el mejor libro de Salinas. [Disponible en <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000979913&page=12&search=Pedro+Salinas+F%C3%A1bula+y+signo+F%C3%A1bulas+y+signo&lang=es>> [Consultado el 22.07.2016].

COSTA VIVA, Olga, *Pedro Salinas frente a la realidad*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969.

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, edición de Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, 1984.

CRISPIN, John, *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-textos, 2002.

CRUZ, San Juan de la, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. Paola Elia y María Jesús Marncho, Barcelona, Crítica, 2002.

D'ORS, Eugenio, *ABC* (Madrid), 17 de febrero de 1925, p. 7. Disponible en <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1925/02/17/007.html>>, [Consultado el 18.07.16]

DÍEZ-CANEDO, Enrique, «Salinas y su mundo poético» en *El Sol*, 26 de julio de 1931, p.2. Disponible en <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=000453642&page=2&search=Pedro+Salinas+F%C3%A1bula+y+signo+F%C3%A1bulas+y+signo&lang=es>>, [Consultado el 22.07.2016].

FEAL DEIBE, Carlos, *La poesía de Pedro Salinas*, Madrid, Gredos, 1971.

- , *Poesía y narrativa de Pedro Salinas*, Madrid, Gredos, 2000.
- MARINETTI, F. T., *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, D.L. 1978.
- MAINER, José Carlos, en *Literatura y pequeña burguesía en España* (Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972).
- MARAVALL, José Antonio, “La poesía de Pedro Salinas” en *El sol* (Madrid, 1917), 7 de junio de 1931, p. 2. Disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000450154&page=2&search=Pedro+Salinas+F%C3%A1bula+y+signo+F%C3%A1bulas+y+signo&lang=es> [Consultado el 22.07.2016].
- MORALEDA, Pilar, «Pedro Salinas: el dramaturgo y las fases de la realidad» en *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, ed. de Enric Bou y Elena Gascón Vera, Madrid, Editorial Pliegos, 1993.
- NEWMAN, Jean Cross, *Pedro Salinas y su circunstancia: biografía*, Madrid, Páginas de Espuma, 2004.
- NOVALIS, *Himnos de la noche. Enrique de Ofterdingen*, edición de Eustaquio Barjau, Madrid, Cátedra, 1992.
- ORTEGA Y GASSET, José, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Garnier-Flammarion, 1976.
- PLATÓN, *El banquete o Del amor; Fedón o Del alma*, traducción de Luis Gil, Barcelona, Planeta, 1987.
- RÍO, Ángel del, *Estudios sobre literatura contemporánea española*, Madrid, Gredos, 1966.
- SALINAS, Pedro, *La realidad y el poeta*, Barcelona, Editorial Ariel, 1976.
- , *Poesía. Pedro Salinas*, selección y nota preliminar de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1982.

–, *Poemas escogidos*, introducción y edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

–, *Correspondencia (1923-1951)*. Pedro Salinas / Jorge Guillén, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992.

–, *Cartas de viaje (1912-1951)*. Pedro Salinas, edición, prólogo y notas de Enric Bou, Valencia, Pre-textos, 1996.

–, *Obras completas I y II*, edición de Enric Bou, Madrid, Cátedra, 2007.

–, *Poesías completas*, edición de Solita Salinas de Marichal, Barcelona, De Bolsillo, 2011.

–, «Vecchio minuetto» en *Prometeo*, 31 (1911), p.10. Disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003783570&search=&lang=es> [Consultado el 19.07.16].

–, «La palma y la frente» en *España*, 71 (1916), p. 9. Disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003369255&search=&lang=es> [Consultado el 20.07.16].

–, «Voz de jugar» en *La Pluma*, 1 (1920), pp. 23-24. Disponible en http://prensahistorica.mcu.es/oai.cmd/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?idPublicacion=6129 [Consultado el 20.07.16].

–, «Mano de ciego» en *España*, 145 (1918), p.11. Disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003377935&search=&lang=es>, [Consultado el 20.07.16].

SORIA OLMEDO, Andrés, *Poesía española. 8, Las vanguardias y la generación del 27*, dir. Francisco Rico, Madrid, Visor, 2007.

Índice

1. Introducción y delimitación del trabajo	2
2. Vida y desarrollo personal	4
3. Producción literaria	14
3.1. Pedro Salinas y su lugar en el panorama literario hispánico	16
3.2. Periodización de su producción poética	19
3.3. Obras poéticas y su recepción por parte de la crítica	21
4. La creación del universo poético saliniano en su primera etapa poética	28
4.1. La realidad poética en Pedro Salinas	29
4.1.1. El poeta ante la realidad y la realidad ante el poeta	31
4.1.2. Teoría del amor: la percepción de la amada	56
5. Proyección hacia la etapa de plenitud	66
6. Conclusiones.....	71
7. Bibliografía	73