

Pedro Salinas: el nombre, la palabra y la escritura poética

En una conferencia de 1939¹, Pedro Salinas, después de declarar que «todo es potencialmente poético», distingue cinco núcleos temáticos principales, o sea, las «fases» de la realidad², que el poeta puede elegir como asuntos poéticos: 1) la fase «psicológica»³ («el amor, antes que nada, el sentimiento religioso, la duda y la interrogación ante la vida, el misterio de la existencia»⁴), 2) la naturaleza⁵, 3) «la realidad manufacturada, el mundo de lo fabril»⁶ (en los tiempos modernos, los descubrimientos tecnológicos y el maquinismo), 4) «las acciones de los hombres», esto es, «la poesía épica o narrativa»⁷ y 5) «la realidad cultural»⁸ o «poesía intelectualista», ya que

(1) El poeta la dio en Wellesley College, en versión inglesa abreviada, con el título de *The poetic mind before the phases of reality*. El original castellano, *El poeta y las fases de la realidad*, se publicó por vez primera en «Ínsula», XIV, núm. 146, 1959, págs. 1, 3 y 11; y después se recogió en *La realidad y el poeta*, Ariel, Barcelona 1976, págs. 13-34 (texto del que cito).

(2) *Ibid.*, pág. 16.

(3) *Ibid.*, pág. 17.

(4) *Ibid.*, pág. 18.

(5) *Ibid.*, p. 19.

(6) *Ibid.*, p. 22.

(7) *Ibid.*, p. 26.

(8) *Ibid.*, p. 30.

Junto a la poesía sobre el árbol o el crepúsculo hay una poesía sobre la poesía, sobre el arte mismo⁹.

El objeto de mi análisis va a ser precisamente este último sector, es decir, las reflexiones metapoéticas o metalingüísticas en la producción del mismo Salinas, con los motivos conexos. En un principio, voy a distinguir tres sub-temas básicos: 1) el nombre, o sea, el signo denotativo o de identidad exterior, debajo del cual hay que descubrir la verdadera esencia del ser; 2) la palabra en un contexto comunicativo; 3) las explícitas referencias a la escritura poética o a la función del poeta.

* * *

En uno de los primeros poemas de *Presagios* (P, 5)¹⁰, se plantea la cuestión del nexo entre el nombre, un concepto abstracto y las sensaciones experimentadas por el sujeto pensante. El poeta se dirige a la felicidad, cuya posesión es posible tan sólo como acto verbal, reflejo de una idea, que no tiene realidad corpórea; el acto de nombrar evoca una sensación, pero no puede materializarla:

Posesión de tu nombre,
sola que tú permites,
felicidad, alma sin cuerpo.
Dentro de mí te llevo
porque digo tu nombre,
felicidad, dentro del pecho.
«Ven»: y tú llegas quedo;
«vete»: y rápida huyes.
Tu presencia y tu ausencia

(9) *Ibid.*, pág. 31.

(10) Utilizo las siguientes siglas: P = *Presagios*; SA = *Seguro Azar*; FyS = *Fábula y Signo*; Voz = *La voz a ti debida*; RA = *Razón de amor*; EC = *El contemplado*; TMC = *Todo más claro*; C = *Confianza*. En cuanto a las citas, utilizo las *Poesías Completas*, Prólogo de Soledad Salinas de Marichal, Aguilar, Madrid 1989-1997, 6 vols.; cuando lo hay, indico el número del poema, el del tomo (en cifra romana) y la página. He consultado también las *Poesías completas*, ed. de Juan Marichal, Madrid 1961 y *La voz a ti debida. Razón de amor*, ed. de J. González Muela, Castalia 1989.

sombra son una de otra,
sombras me dan y quitan.
(¡Y mis brazos abiertos!)
Pero tu cuerpo nunca,
pero tus labios nunca,
felicidad, alma sin cuerpo, sombra pura¹¹.

El anhelo de dar concreción a la realidad interior —el mundo de los conceptos y de las sensaciones— se expresa a través de dos motivos fundamentales en la obra de Salinas, donde a menudo se presentan estrechamente vinculados el uno al otro: el contraste *alma/cuerpo* y la *sombra*¹²; esta última, aquí, es el reflejo de la idea inmaterial, que se fija precisamente en el nombre. Significativa, al respecto, es una declaración del mismo poeta:

La poesía siempre opera sobre la realidad. El poeta se coloca ante la realidad lo mismo que un cuerpo humano ante la luz, para crear otra cosa: una sombra. La sombra es el resultado de la interposición entre la luz y otra sustancia. El poeta añade sombras al mundo, sombras claras y luminosas, como luces nuevas. Toda poesía opera sobre una realidad para crear otra. No puede operar en el vacío. De modo que la forma en que el poeta se coloca, se interpone entre la luz radiante de la vida y la vida misma, determinará su peculiar manera de ser, su calidad, es decir, la personalidad de su sombra. Nada está completo sin su sombra. [...] cuando el gozo derivado de abrazar y tocar materia se acabe, queda otro: la posesión de una realidad más alta, elevada a su última, impalpable categoría, las sombras, las puras y luminosas formas del espíritu. [...] Porque ése es el mayor milagro de la poesía: que la materia muere, perece, mientras que las sombras duran y duran para siempre¹³.

Por lo tanto, cuando el acto de nombrar se convierte en poesía, adquiere el poder de durar «para siempre», o sea, se eterni-

(11) Ed. cit., t. I, pág. 25.

(12) Nótese la relación fónica entre *nOMBRE* y *sOMBRA*.

(13) *La realidad y el poeta en la poesía española*, en *La realidad y el poeta*, cit., pp. 41-42 (traducción de *Reality and the poet in Spanish poetry*, The Johns Hopkins Press, Baltimore 1940).

za. Sin embargo, el nombre, por sí mismo, antes de convertirse en palabra poética, pertenece a la realidad prosaica y presenta aspectos en los que se detiene la reflexión de Salinas; es el caso, por ejemplo, de la homonimia, de la multiplicación de referentes en correspondencia con un solo significante. Así, el nombre de un barco, «Manuela Plá» (P, 33)¹⁴, evoca a la homónima persona –la viuda del armador– y el poeta esboza, no sin ironía, el retrato de la personalidad de una mujer que tiene «un santo temor de Dios» y «un santo amor a la renta». A la Manuela Plá, mujer prisionera de su vida rutinaria, se contrapone el barco Manuela Plá, lleno de vitalidad y movimiento¹⁵: un solo nombre, dos realidades contrastantes.

Pero hay también otro tipo de homonimia, una “homonimia interior”, que brota de la imaginación del poeta y produce un desdoblamiento entre la probable realidad prosaica y la realidad soñada bajo el estímulo de un nombre, como en *Estación* (FyS, 18)¹⁶, donde el emisor lírico, al oír el anuncio de una parada del tren, contrapone la ciudad «titular» (vs. 8), «arropada en la noche con su audiencia, / su obispo y su casino» (vss. 10-11), a la «mágica villa acústica» (vs.14):

¡Qué ciudad temblorosa de un minuto,
con flotantes banderas, sin historia,
hecha y deshecha toda en un minuto!
Y yo tu emperador, en un paréntesis
del sueño, encanto esdrújulo.
De ti, no de la otra
amarrada a sus siglos,
de ti, mía, instantánea
voz y sonido puros contra piedras. (vss. 15-23)¹⁷

(14) Ed. cit., pág. 44.

(15) Cfr. C. FEAL DEIBE, *La poesía de Pedro Salinas*, Gredos, Madrid 1965, pág. 19.

(16) Ed. cit., t. I, págs. 120-121.

(17) Cfr. C. FEAL DEIBE, cit., págs. 64-65.

En la segunda etapa de la producción poética de Pedro Salinas¹⁸, encontramos una doble actitud hacia el "nombre", que deriva de las diferentes circunstancias en que éste se origina: existe el nombre preestablecido, fijado por los códigos, simple etiqueta, reflejo de la imagen exterior de la amada:

Sí, por detrás de las gentes
te busco.
No en tu nombre, si lo dicen,
no en tu imagen, si la pintan. (Voz, vss. 78-80)¹⁹

He aquí, pues, el rechazo del poeta frente a un significante que taja toda «aventura hacia lo absoluto»²⁰, impidiendo llegar al «más allá» de la posesión y el conocimiento verdaderos²¹:

Si tú no tuvieras nombre,
todo sería primero,
inicial, todo inventado
por mí,
intacto hasta el beso mío.
Gozo, amor: delicia lenta
de gozar, de amar, sin nombre.
Nombre: ¡qué puñal clavado
en medio de un pecho cándido
que sería nuestro siempre
si no fuese por su nombre!²²

(19) Ed. cit., t. II, pág. 26.

(20) P. SALINAS, *Poética*, en *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, selección de G. DIEGO, Signo, Madrid 1934, pág. 318.

(21) Cfr. L. SPITZER, «El conceptismo interior de Pedro Salinas» (1941), en *Revista Hispánica Moderna*, VII, 1941, págs. 33-69; recogido en *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid 1982², págs. 188-246 (de donde cito): «Las esencias llegan al máximo de pureza cuando permanecen de *incógnito*. El nombre de las cosas es, por lo general, una carga que mata el acaecer, infiltrando en él algo ya vivido» [pág. 197]. A. DE ZUBIZARRETA, *Pedro Salinas: el diálogo creador*, Gredos, Madrid 1969, pág. 74: «El nombre, reducido a ser estrecho límite, resulta negativo para el poeta, que anhela rehacer el mundo en la plenitud que confiere la relación dialógica».

(22) Voz, vss. 300-310, ed. cit., pág. 33. Cfr. R. G. HAVARD, «The Reality of Words in the Poetry of Pedro Salinas», en *Bulletin of Hispanic Studies*, LI, 1974, págs. 28-47 [37].

El anónimo, entonces, corresponde a un estado cósmico primario²³, en que todo está aún por hacer, abierto a la creatividad del hombre, proyectado hacia el futuro, sin los límites de la fugacidad temporal²⁴:

¡Qué gran víspera el mundo!
 No había nada hecho.
 Ni materia, ni números,
 ni astros, ni siglos, nada.
 El carbón no era negro
 ni la rosa era tierna.
 Nada era nada, aún.
 ¡Qué inocencia creer
 que fue el pasado de otros
 y en otro tiempo, ya
 irrevocable, siempre!
 No, el pasado era nuestro:
 no tenía ni nombre.
 Podíamos llamarlo
 a nuestro gusto: estrella,
 colibrí, teorema,
 en vez de así, «pasado»;
 quitarle su veneno.²⁵

(23) Cfr. A. DE ZUBIZARRETA, cit., págs. 67-8: «El mundo inicial, no estrenado, que el poeta puebla con la amada, es un mundo que no ha sido mancillado por los nombres, ya comunes [...]. Los amantes ambicionan una eternidad sin límites. Por eso huyen no sólo de las barreras futuras, sino que antes deben librarse de los viejos dictados. El poeta encuentra que por medio del nombre puede crear incluso el pasado, librarlo de su muerte y recogerlo virginal».

(24) Cfr. C. MAURER, «Pedro Salinas y el lenguaje: nombrar a la amada», en *La Torre*, VIII, 32, 1994, págs. 601-613: «...el nombre es lo realizado, lo hecho, mientras que el amor pertenece a otro dominio: es deseo, proyecto, devenir. En Salinas lo dicho es lo hecho, y el amor nunca es lo hecho, sino el *deseo de hacer*. [...] El nombre organiza el mundo creando el tiempo y el espacio, mientras que el amor existe en un presente puro, poblado sólo por los amantes» (págs. 609-10).

(25) Voz, vss. 425-442, ed. cit., pág. 37. Cfr. R. G. HAVARD, art. cit., pág. 43: «Here the lovers achieve emancipation from the strictures of time by destroying the word that made them aware of time. The clear implication is that word are themselves responsible for man's negative thinking, that they assign limits which imprison him».

Puesto que los nombres están vinculados a las limitaciones de tiempo y circunstancias, el poeta-amante elige la «alegría más alta: / vivir en los pronombres»²⁶:

Y vuelto ya al anónimo
eterno del desnudo,
de la piedra, del mundo,
te diré:
«Yo te quiero, soy yo».²⁷

Pero, contra el nombre fijado rígidamente, existe el que acunñan los amantes²⁸, seña de identidad en la vida más profunda y verdadera, que puede sólo nacer del amor y que saca del anónimo, entendido ahora como anonadamiento del ser en la masa indiferenciada²⁹:

(26) Voz, vss. 496-7, ed. cit., pág. 40. Cfr. L. SPITZER, art. cit., pág. 197: «La persona absoluta, sin especificación ni particularidad y llena, no obstante, de contenido vital para el poeta, se traduce por el pronombre, vicario del sustantivo». Véase también C. FEAL DEIBE, *La poesía de Pedro Salinas*, cit., págs. 145-153; R. GULLON, «La poesía de Pedro Salinas», *Asomante*, VIII, 1952, recogido en *Pedro Salinas*, ed. de A.P. DEBICKI, Taurus (El escritor y la crítica), Madrid 1976, págs. 85-98 (de donde cito): «Bastan "los pronombres" para vivir "en vil", para vivir un amor en que la amada sigue pareciendo sombra y sueño. Nombres, no; porque los nombres al precisar quemán ensueños, sueños, talan irrealidades: concretando delicias ya las amenguan, aniquilan, esfuman» (pág. 94); y C. MAURER, art. cit.: «¿Cómo, pues, nombrará Salinas a la amada? Su poesía amorosa se asemeja a la renacentista al callar el nombre "público" de la amada. También Salinas la designará con un nombre poético, que pasará a la historia literaria. No será un nombre simbólico que descubra verdades metafóricas, sino un nombre monosilábico y opaco: "tú". Signo móvil, señal compartida por el poeta y la amada. No es ni un nombre, ni un pseudo-nombre, sino el signo negativo del nombre, el anti-nombre. Pronombre que, en vez de sustituir al nombre, lo esconde o anula» (pág. 608).

(27) Voz, vss. 517-521, ed. cit., pág. 40.

(28) Cfr. A. DE ZUBIZARRETA, cit., pág. 68: «La acción creadora de la relación amorosa está íntimamente unida a la recreación del lenguaje. La amada entregada a vivir esta relación se convierte, por el hecho del nombrar, en el ser creador que va a crear y estrenar el contenido dinámico de los verbos». C. ZARDOYA, «La 'otra' realidad de Pedro Salinas», en *Poesía española del siglo XX*, II, Gredos, Madrid 1974; recogido en DEBICKI (ed.), cit., pp. 63-84: «El amor inventa el mundo [...] Los amantes descubren las cosas, las crean, las bautizan. Y, en consecuencia, inventan los nombres» (pág. 73).

(29) Cfr. J. VILLEGAS, «El amor y la salvación existencial en dos poemas de Pedro Salinas», en «PMLA», LXXXV, 1970; recogido en DEBICKI (ed.), cit., págs. 129-141: «La

Pero un día en la frente,
 en el pecho, en los labios,
 metal ardiente, óleos, palabras encendidas
 te tocaron y ahora
 por fin te llamas tú.³⁰

Cuando tú me elegiste
 –el amor eligió–
 salí del gran anónimo
 de todos, de la nada.

.....

Uno más seré yo
 al tenerte de menos.
 Y perderé mi nombre,
 mi edad, mis señas, todo
 perdido en mí, de mí.³¹

Así que, cuando la separación convierta a los amantes en *sombras*³², éstas, anhelando la materialidad y la concreción del cuerpo, pedirán precisamente *nombres*:

¿Las oyes cómo piden realidades,
 ellas, desmelenadas, fieras,
 ellas, las sombras que los dos forjamos
 en este inmenso lecho de distancias?
 Cansadas ya de infinitud, de tiempo
 sin medida, de anónimo, heridas
 por una gran nostalgia de materia,
 piden límites, días, nombres.
 No pueden
 vivir así ya más: están al borde
 del morir de las sombras, que es la nada.³³

nada no está concebida aquí como lo que hay más allá de la muerte, sino como el vivir cotidiano, banal» (pág. 133).

(30) RA, vss. 893-6, ed. cit., t. III, pág. 53.

(31) Voz, vss. 2150-3 y 2182-6, ed. cit.,, págs. 95-6.

(32) Cfr. J. GUILLÉN, «Poesía de Pedro Salinas», en *Buenos Aires literaria*, XIII, 1953, pág. 53.

(33) Voz, vss. 2431-2441, ed. cit., págs. 122-3.

Al estar el nombre sujeto a la acción corrosiva del tiempo, el poeta, en una revitalización del topos del silencio del amante, intenta preservarlo, sepultándolo en el secreto de la interioridad:

No se escribe tu nombre
donde se escribe, con lo que se escribe.

.....

El tiempo borra al tiempo,
queda sólo un gran blanco.
Pero tu nombre, ¿quién,
dime, quién va a borrarlo,
si en nada se le lee,
si no lo ha escrito nadie,
como lo digo yo,
como lo voy callando? (RA, vss. 962-3 y 997-1002)³⁴

En su última etapa poética, Salinas sigue cultivando el motivo del "dar nombre", dándole ahora una dimensión cósmica, que ensancha el ámbito de la relación yo-tú de los poemas amorosos, sobre la base de un concepto constante: nombrar significa acercarse al objeto del deseo, conocerlo y adueñarse de él³⁵. Así, *El Contemplado* es el nombre que desciende a los labios del poeta, tras una larga contemplación del mar³⁶; no el significante común, con que todos lo designan, sino una palabra acuñada expresamente, cargada de connotaciones, que instauro un contacto personalísimo entre el sujeto humano y el elemento cósmico³⁷:

(34) Ed. cit., págs. 56-7. Cfr. A. DE ZUBIZARRETA, cit., pág. 71 y C. MAURER, art. cit., págs. 611-13; este último observa que «al callar el nombre de la amada, Salinas defiende el deseo de nombrarla, la posibilidad de la poesía» (pág. 613).

(35) Cfr. J. FELDBAUM, «El trasmundo en la obra poética de Pedro Salinas», en *Revista Hispánica Moderna*, XXII, núm. 1, 1956, págs. 12-34 [13]: «Al nombrar una cosa, al darle forma verbal, el poeta la reconoce, la escoge de entre todos los demás objetos que le rodean y la incorpora en su alma. Poseer el nombre es apoderarse mágicamente de la cosa misma».

(36) Cfr. *Tema*, ed. cit., t. V, págs. 151-2. Véase C. FEAL DEIBE, *La poesía de Pedro Salinas*, cit., págs. 222-3; y A. DE ZUBIZARRETA, cit., pág. 71.

(37) Cfr. F. MATOS PAOLI, «Visión de nuestro mar en Pedro Salinas», en *Asomante*, II, núm. 3, 1946, págs. 75-80 [76]; M. ARCE DE VAZQUEZ, «Mar, poeta, realidad en *El Contemplado* de Pedro Salinas», en *Asomante*, III, núm. 2, 1947, págs. 96-7 [91].

Dulcenombre

Desde que te llamo así,
por mi nombre,
ya nunca me eres extraño.
Infinitamente ajeno,
remoto tú, hasta en la playa
—que te acercas, alejándote
apenas llegas—, tú eres
absoluto entimismado.
Pero tengo aquí en el alma
tu nombre, mío. Es el cabo
de una invisible cadena
que se termina en tu indómita
belleza de desmandado.
Te liga a mí, aunque no quieras.
Si te nombro, soy tu amo
de un segundo. ¡Qué milagro!
Tus desazones de espuma
abandonan sus caballos
de verdes grupas ligeras,
se amansan, cuando te llamo
lo que me eres: el Contemplado.
Obra, sutil, el encanto
divino del cristianar.
Y aquí en este nombre rompe
mansamente tu arrebató,
aquí, en sus letras —arenas—,
como en playa que te hago.
Tú no sabes, solitario
—sacramento del nombrar—,
cuando te nombro,
todo lo cerca que estamos.³⁸

El «sacramento del nombrar», sólido hilo conceptual que une el hombre al cosmos, es, por otro lado, una de las principales funciones poéticas, que Salinas destaca en sus páginas críticas:

(38) EC, Variación III, ed. cit., págs. 155-6. Cfr. M.C. GARCIA TEJERA, «Pedro Salinas y el poder de la palabra: "sacramento del nombrar"», en *La Torre*, VIII, 32, 1994, págs. 539-548 [542].

La realidad es indispensable al poeta, pero en sí sola no es suficiente. Lo real es crudo. El mundo es una posibilidad, pero es incompleto y perfectible. [...] el poeta tiene que revisar, confirmar y aprobar la realidad. Y el poeta la confirma o recrea por medio de la palabra, con sólo ponerla en palabras. El don del poeta consiste en nombrar las realidades cabalmente, en sacarlas de la enorme masa del anonimato³⁹.

Sin embargo, permanece el contraste entre «el encanto / divino del cristianar», mediante el cual el poeta pone perfección en el mundo, y las palabras ajenas, que en su abstracción pueden reflejar una oscura amenaza, anunciando el horror de una catástrofe colectiva. Es el caso de los «seis signos negros» del nombre *guerra*⁴⁰, «letras siniestras» que manchan «aquel candor de una hoja», abandonada al aire e incapaz de huir en vuelo con sus «falsas alas de papel», hasta que se rasga debajo de la lluvia:

A desgarrarse ya empiezan,
de papel, sus miembros flacos,
van por el aire, hechos trizas,
los más fatídicos párrafos,
y las frases se desbandan,
como cuervos espantados.
Y al fin, justicia total,
los signos se desajustan,
los seis signos del vocablo.
La gran cosa atroz, la guerra,
se va quedando
sin palabra que la miente;
y anónima ya, no existe,
con su nombre se ha olvidado.

Aquí el anónimo es el olvido del nombre borrado y de la tragedia inminente; la palabra ya no existe, pero queda la

(39) *La realidad y el poeta...*, cit., pág. 40. Cfr. M.C. GARCIA TEJERA, art. cit., pág. 541: «Salinas, siguiendo a Cassirer, cree en el poder misterioso, en la fuerza mágica de la palabra. El lenguaje no sólo dice, expresa y comunica: también transforma y recrea. Cuando una realidad es nombrada, adquiere una nueva manera de existencia».

(40) *El viento y la guerra*, TMC, ed. cit., t. V, págs. 127-130.

angustiosa realidad, representada metafóricamente por la agonía de la hoja de papel. En la inconsciencia general que precede al estallido de «la gran cosa atroz, la guerra», se alza la voz del poeta-testigo, a quien no se le escapa el significado de la mancha negra de un vocablo siniestro. Si frente a las maravillas del universo el poeta «confirma» la realidad «por medio de la palabra», cuando observa «la inmersión del hombre en las tupidas calígines que él mismo, sin dar paz a la mano, a la máquina o a la mente, se fabrica con admirable perseverancia»⁴¹, debe, con todo, mantener su fe:

que la poesía siempre es obra de caridad y de claridad. De amor, aunque gotee angustias y se busque la solitaria desesperación. De esclarecimiento, aunque necesite los arrebosos de lo oscuro y se nos presente como bulto indiscernible, a primeras⁴².

Fe que proclama también *El inocente*⁴³, el poeta juglar y trapeicista⁴⁴, más allá de «esta sombra pareja que me sigue», «este negro trasunto de mi cuerpo»:

Pero aún me queda fe en esa blancura
 rectangular, en tantos escenarios
 a sufrir condenada sin remedio
 veloces fechorías,
 pasiones aparentes, falsos besos.
 Suyos parecen por pasar por ella.
 Pero cuando retornan a sus tedios,
 después del «Fin» las gentes, y a la máquina
 infernal se le paran los enredos,

(41) P. SALINAS, *Prefacio* a TMC, ed. cit., pág. 25.

(42) *Ibid.*, pág. 26.

(43) TMC, ed. cit., págs. 37-42.

(44) Cfr. P.W. SILVER, «Pedro Salinas o la vanguardia de par en par», en *La Casa de Anteo. Ensayo de poética hispana (De Antonio Machado a Claudio Rodríguez)*, Taurus, Madrid 1985, pp. 118-147: «Salinas rescuita la figura del trapeicista que vio la luz por primera vez en "Salvación" de *Fábula y signo*, que reaparece en *La realidad y el poeta* que ahora sufre una nueva encarnación como desdoblamiento poético del yo empírico, o, indistintamente, como la voz (invisible) de la poesía» [pág. 144].

vuelta a la soledad, toda desnuda,
 se ve la tela blanca, blanca, blanca,
 inmaculada, ajena a las maldades,
 que en ella unos extraños cometieron.
 No soy mi crimen, aunque en mí se hizo.
 No soy mi sombra. [...] [I, vss. 36-50]

A la «estancada negrura» de la sombra se opone «esta blancura rectangular», metáfora compleja, rica en connotaciones: lo blanco, símbolo de la inocencia, se asocia al candor de la pantalla del cine, que vuelve a su virginal pureza cuando «la máquina infernal» cesa de proyectar sus sombras⁴⁵ (el lado oscuro de la vida y del hombre, que, sin embargo, no llega a contaminar la inocencia que subyace en el fondo del Ser); y, al mismo tiempo, la «blancura rectangular» evoca icónicamente el “blanco papel vacío”, motivo de ascendencia mallarmeana⁴⁶, que asoma en varios versos de Salinas. Al respecto, son significativos unos versos de *Los signos*⁴⁷, donde el candor del papel en espera de la palabra poética se contrapone al vacío y a la muerte:

A ese cándido papel
 aun el candor se le aumenta,
 si siente posarse el verso
 que del vacío le salve
 y a inmortalidad le ascienda.
 ¿Qué esperanza de ser fábula
 mantiene al mundo rodando?
 Abierto y sin prisa espera,
 tan en blanco,

(45) Salinas moderniza la tópica identificación de la vida con el escenario de un teatro, trasladándola al ámbito del cine y enriqueciéndola con connotaciones originales. La «tela rectangular» y «blanca» aparece, aunque con un valor diferente, en *Cinematógrafo* (SA, 26, ed. cit., pág. 77).

(46) Cfr. J. PALLEY, *La luz no usada: la poesía de Pedro Salinas*, De Andrea, México 1966, págs. 35-36: «Pero mientras Mallarmé nunca parece que emerge de su *néant*, de su *azur*, Salinas traba batalla continua con ella; y sus aliados en este encuentro son la palabra (el arte) y el amor».

(47) C, ed. cit., págs. 59-60.

que sus más ocultas glorias
al fin se le vuelven poema. (vss. 25-35)

En *Quietud*⁴⁸, en cambio, el «papel blanco» es la obra inacabada, en un momento en que el poeta se niega a la creatividad de la escritura, suspendido en «un quehacer / de no hacer nada, de estarse / como agua pura, ni río, / ola ni torrente»; la falta de la palabra, sin embargo, no se percibe como inspiración poética frustrada, sino como un flotar en la inmensidad cósmica, que tiene sus visos de perfección:

Un ocio
tan hondo que yo ya sé
que lo que tengo empezado
se cumple en el no acabar,
su sínfín tiene perfecto,
no se ve, ya de tan claro.

En *Underwood Girls*⁴⁹, el candor connota a las teclas de la máquina de escribir, «las treinta, redondas, blancas»,

[...] eternas ninfas
contra el gran mundo vacío,
blanco en blanco.
Por fin a la hazaña pura,
sin palabras, sin sentido,
ese, zeda, jota, i... [vss. 27-32]

Al blanco «mundo vacío» se contraponen el blanco de la escritura potencial, aún por hacer, «hazaña pura» abierta a la creatividad del poeta, que, con espíritu vanguardista, se abandona a la casualidad de los grafemas, dejando que los dedos jueguen con la música de las teclas:

Ellas suenan otra música:
fantasías de metal
vales duros, al dictado. [vss. 15-17]

(48) SA, 14, ed. cit., pág. 67.

(49) FyS, 28, ed. cit., págs. 132-3.

El «mundo en blanco», metáfora del papel vacío⁵⁰, aparece también en el significativo poema *Cuartilla*⁵¹:

Invierno, mundo en blanco.
 Mármoles, nieves, plumas,
 blancos llueven, erigen
 blancura, a blanco juegan.
 Ligerísimas,
 escurridizas, altas,
 las columnas sostienen
 techos de nubes blancas.
 Bandas
 de palomas dudosas
 entre blancos, arriba
 y abajo, vacilantes
 aplazan
 la suma de sus alas.
 ¿Vencer, quién vencerá?
 Los copos
 inician algaradas.
 Sin ruido choques, nieves,
 armiños, encontrados.
 Pero el viento desata
 deserciones, huidas.
 Y la que vence es
 rosa, azul, sol, el alba:
 punta de acero, pluma
 contra lo blanco, en blanco,
 inicial, tú, palabra.

Como «mármoles, nieves, plumas» «a blanco juegan», Salinas, a su vez, juega ingeniosamente con la palabra *blanco* y las imágenes asociadas. Al campo conceptual de lo blanco, que

(50) Silver destaca la «evidente relación intertextual con “La página blanca” de Rubén Darío» y observa que «como es habitual en Salinas, el acento recae en el momento inmediatamente anterior a la composición de ese futuro poema, mundo virtual o meandro del impulso poético, antes de su encarnación-desgaste como escritura» (art. cit., p. 139).

(51) SA, 1, ed. cit., págs. 57-58.

cobra consistencia visual en la figuración de un paisaje invernal, se asocia la isotopía de la elevación (*altas... columnas, techos, nubes, arriba*) y del vuelo (*plumas, palomas, alas*), donde precisamente el doble sentido del significante *pluma* (iterado en los vss. 2 y 24) remite al motivo fundamental de la escritura: escritura poética, que nace de la lucha de la inspiración para hallar forma y encarnarse en la palabra. De ahí, el movimiento pendular «arriba / y abajo» y, sobre todo, la metáfora del combate⁵², que convierte el paisaje nevado en un campo de batalla entre los copos silenciosos y cándidos, mientras que «el viento desata / deserciones, huidas» (o sea, la palabra se escapa, se esfuma); por fin, la misma pluma adquiere la configuración de una espada («punta de *acero*»), hasta el juego de palabras final «contra lo blanco, en blanco», donde la locución *en blanco* condensa en sí el doble significado de “sin escribir”, referido al papel o a la palabra, y de “desenvainada”, aplicado a la espada (sin contar que *blanco* es también el objeto hacia el cual se dirige un tiro o una flecha, otra metáfora de la página vacía, hacia la cual apunta la palabra). «¿Vencer, quién vencerá?», pregunta el poeta, y en los versos finales triunfa la palabra, «el alba», que con sus colores («rosa, azul, sol») empieza a alumbrar el papel blanco («inicial, tú, palabra»): el signo va a llenar el vacío⁵³.

(52) FEAL DEIBE (op. cit., págs. 40-42) observa que «la lucha que describe este poema [...] tiene una adecuada representación fonética. [...] una lucha de vocales cerradas extremas (*u*, y secundariamente *i*) que perturban la uniformidad vocálica (en *a*) de otras palabras (*altas, blancas, alba, palabra...*). [...] La estructura dramática del poema saliniano encuentra [...] en estos juegos fonéticos, un medio más (no conceptual) de expresión». M.C. HERNANDEZ VALCARCEL nota que «...se trata del conflicto que plantea al escritor la inspiración; el combate se produce entre el obstinado blancor de la cuartilla virgen y la inspiración que dirige la mano sobre el papel al trazar las primeras palabras.» (*La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, Universidad de Murcia, 1978, pág. 38).

(53) Mayhew, que no tiene en cuenta los posibles significados de la expresión *en blanco*, ve en el poema la irónica descripción de una tela blanca, que niega toda mimesis: el poeta escribe con tinta blanca y la página se queda vacía; Cfr. J. MAYHEW, «“Cuartilla”: Pedro Salinas and the semiotics of Poetry», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 16/1-2, 1991, pp. 119-127.

El nexa metafórico entre el alba y la primera palabra del poema, que va a cobrar forma, vuelve a aparecer en la conclusión de *Verbo*⁵⁴:

Se inicia –ser o no ser–
la gran jugada:
en el papel amanece
una palabra.

Salinas formula aquí otra idea fundamental sobre la función de la escritura poética: ésta es «la gran jugada», o sea, como declara el mismo autor en el *Prefacio*,

Es la jugada de siempre, la de las palabras temporales con el tapete verde del tiempo, contra el tiempo banquero⁵⁵.

Verbo, por otro lado, es un canto de amor al idioma castellano, que brota de una reflexión sobre la lengua y el milagro de las «santas palabras» (vs. 4). La tradición y el poder vital de los vocablos son como las luces de los astros que tardan miles de años en manifestarse a nuestros ojos (vss. 5-10); las palabras tienen alas, en un vuelo a través del tiempo, que aúna los rumbos de los orígenes y mantiene un hilo de continuidad entre las «sombras calladas» de los muertos y los vivos:

En sus hermanados sonos,
tenues alas,
viene el ayer hasta el hoy,
va hacia el mañana.
¡De qué lejos misteriosos
su vuelo arranca,
nortes, y sures y orientes,
luces romanas,
misteriosas selvas góticas,

(54) TMC, III, ed. cit., págs. 30-32. Cfr. A. DE ZUBIZARRETA, cit., págs. 277-288.

(55) *Ibid.*, pág. 24. También en la *Poética* recogida en la *Antología* de Gerardo Diego, Salinas expresa la idea de la "jugada": «Hay que dejar que [la poesía] corra la aventura, con toda esa belleza de riesgo, de probabilidad, de jugada. "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard"» (ed. cit., pág. 318).

cálida Arabia!
 Desde sus tumbas, innúmeras
 sombras calladas,
 padres míos, madres mías,
 a mí la mandan.
 Cada día más hermosas,
 por más usadas. (vss. 13-28)

Mientras que «se ennegrecen, se desdoran» / oros y plata», el uso embellece a la lengua, que no está sujeta a la degradación de la materia⁵⁶. El poeta, a continuación, recuerda los variados ámbitos de la palabra: la comunicación diaria en «bocas humildes de hombres, / por su labranza» (vss. 33-34), la oración («temblor de labios monjiles / en la plegaria»), el gran acontecimiento histórico («voz del vigía gritando / –el de Triana– / que por fin se vuelve tierra / India soñada», vss. 37-40), la literatura (Garcilaso, San Juan de la Cruz, Cervantes)⁵⁷. Una metáfora cósmica identifica las palabras con las olas, la lengua con el mar y el poeta con la playa:

Delante la tengo ahora,
 toda tan ancha,
 delante de mí ofrecida,
 sin guardar nada,
 onda tras onda rompiendo,
 en mí –su playa–,
 mar que llevó a todas partes,
 mar castellana. (vss. 55-62)

La escritura poética, entonces, es una aventura marítima hacia el descubrimiento de la «isla ignorada», que es el poema; se inserta en este punto el recuerdo del *Romance del conde*

(56) «Porque ése es el mayor milagro de la poesía: que la materia muere, perece, mientras que las sombras duran y duran para siempre» (*La realidad y el poeta*, cit., pág. 42).

(57) Cfr. C. FEAL DEIBE, *La poesía de Pedro Salinas*, cit., pág. 258: «Los nombres individuales se borran, para sustituirlos por los nombres de la patria que a todos los sustenta: Triana, Toledo, la Mancha. Ellos son “aquel doncel”, “aquel monje”, “el que inventó a Dulcinea”».

Arnaldos, cuyo protagonista, la mañana de San Juan –momento mágico–, encuentra al misterioso marinero, que con su cantar ejerce un potente influjo cósmico, encantando al mar, a los vientos y a los animales:

Si yo no encuentro el camino
mía es la falla;
toda canción está en ella,
isla ignorada,
esperando a que alguien sepa
cómo cantarla.
¡Quién hubiera tal ventura,
una mañana;
mi mañana de San Juan
–alta mi caza–
en la orilla de este mar,
quién la encontrara! (vss. 63-74)

Dentro de la isotopía marina, el papel se representa en la imagen de una cándida vela, que se acerca desde la lejanía del horizonte, evocando la figura de un ala (otra vez, la asociación de la escritura con el vuelo y la referencia a la disemia de “pluma”); poco a poco, la percepción visual se hace también auditiva («voces que llaman», vs. 82) y, por fin, «en el papel amanece / una palabra».

La poesía es un lazo de unión con la infinitud del mundo, concepto que se manifiesta en las frecuentes metáforas o comparaciones, donde se identifica la escritura con los elementos del cosmos (mar, estrellas, nubes). Así, las teclas de la máquina de escribir⁵⁸ –o sea, los signos gráficos que reproducen– son «como nubes», que llevan en sí «destinos de trueno y rayo, / destinos de lluvia lenta, / de nieve, de viento, signos»; y, al mismo tiempo, son «...desde siglos / todas iguales, distintas / como las olas del mar / y una gran alma secreta». El poeta convierte una noción de la lingüística –la capacidad combinatoria

(58) *Underwood Girls*, cit.

de grafemas y fonemas, unidades constantes y de número limitado, que, sin embargo, se prestan a producir una infinidad de significados y de mensajes– en un atributo cómico, asunto de poesía.

En una composición de *Presagios*⁵⁹, el emisor lírico reflexiona sobre la continua vitalidad de las frases de amor, que, si bien repetidas y siempre iguales en sus significantes, nunca dejan de tener sentido y de provocar una nueva emoción, la misma que experimenta el alma al ver las estrellas que, una a una, se encienden en el cielo:

Y así al repetir esta
simple frase de amor se van prendiendo
infinitas estrellas en el pecho:
un mismo sol les presta luz a todas,
el sol lejano que vendrá mañana
cuando cesen estrellas y palabras. (vss. 13-18)

Por otro lado, el nexa metafórico o comparativo “palabras” (“estrellas” –que expresa el reflejo cósmico de la comunicación poética o amorosa– puede invertirse (“estrellas” (“palabras”) y, entonces, el poeta ve las manifestaciones del cosmos como mensajes descifrables a través de un código análogo al de la escritura. A veces, sin embargo, el misterio del universo le resulta tan difícil de desentrañar que prefiere los límites de otra constelación, perfecta precisamente por su finita precisión:

Tenías abecedario
innumerable de estrellas;
ibas poniendo la letra,
clara
noche de agosto.
Pero yo, sin entenderla,
misterio, no la quería.
Aquí en la mesa de al lado
dos hombres echaban cuentas.

(59) P, 41, ed. cit., págs. 49-50.

Más bellas que los luceros
 fúlgidas, cifras y cifras,
 cruzaban por el silencio,
 puras estrellas errantes,
 señales de suerte buena
 con largas caudas de ceros.
 Y yo me quedé mirándolas:
 –¡qué constelación perfecta
 tres por tres nueve!– olvidado
 de Ariadna, desnuda allí
 en islas del horizonte⁶⁰.

En cambio, en otros versos el poeta contrapone el secreto, con que preserva la duración del nombre de la amada, a la accesibilidad de los signos cósmicos, que los expone a la corrosión del tiempo; los astros, entonces, aparecen manifiestos y descifrables, aun en su lejanía:

Las estrellas se leen
 con largas lentes claras,
 que descifran su tedio
 de enigmas alejados⁶¹.

La escritura de los elementos que pueblan el mundo rodea al poeta y la realidad se presenta en una intensa actividad comunicativa, para quien sepa interpretarla:

En las aguas escribe
 con verde rasgo el árbol.
 En el aire las máquinas
 improvisan nocturnos,
 tocan su seca música

(60) *Números*, SA, 22, ed. cit., pág. 74. Cfr. FEAL DEIBE, cit., pág. 31: «La geometría [...] con su sistema de rectas y curvas, impide que las cosas se volatilicen, se confundan, delimitándolas rigurosamente. Introduce un orden en la infinitud del mundo, que deja de ser engañoso desde el momento que podemos medir sus lejanías. [...] La misma significación que la geometría tiene la aritmética. [...] Éste [el poeta] rechaza el misterio que le proponen las estrellas, porque no lo entiende, y se queda mirando a dos hombres que, en la mesa de al lado, echan cuentas».

(61) RA, vss. 975-9, ed. cit., pág. 56.

de alfabeto romántico.
 En los cielos abiertos,
 van trazando los pájaros
 códigos de los vuelos⁶².

Pero es preciso el conocimiento de su código, para desentrañar el misterio y traducirlo en el poema. El emisor lírico mira a su alrededor, buscando el signo que le ofrezca el «rumbo», la clave del secreto cósmico, y lo encuentra en el ave (ulterior alusión al vuelo-pluma):

Lo que esa nube en la mañana escriba
 quizá me diga.

.....

Sílabas deslumbrantes del anuncio
 ¿marcan un rumbo?

.....

Diccionario. ¿Por orden alfabético
 se va al secreto?

.....

Esa marmórea exactitud, la cifra,
 poco ilumina.
 ¿Es que con tanto signo y tanta seña
 nada hay que acierta?
 ¡Sí! ¡Ya! ¡El ave, cartógrafo del aire,
 es el que sabe!⁶³

Las aves se presentan como poseedoras de la sabiduría del universo también en otro poema⁶⁴, donde Salinas, a partir de la disemia del lexema *hoja* (parte del árbol y papel), aúna la doble isotopía cosmos-escritura, componiendo una alegoría de la comunicación poética:

El agua del río es moza:
 sin pensar corre, ligera.

(62) *Ibid.*, 964-972.

(63) *El inocente*, III, TMC, ed. cit., pág. 40.

(64) *Redondez*, C, ed. cit., págs. 54-56. Cfr. I, vss. 4-8: «Aves con pico de oro / del alba a la noche enseñan / sus sabidurías / a las hojas tiernas».

Árboles de la orilla
 por ella piensan.
 Saber que aprenden de aves
 hoja por hoja lo entregan
 en trémulos reflejos
 a aguas doncellas.
 Pliegos tersos brinda el río,
 sol y sombra traen su imprenta:
 lo que en rama cantaba
 ya corre en letras.
 Recados de aves y frondas
 feliz la corriente lleva.
 ¡Deprisa va, deprisa,
 que es mensajera!

El concretarse del poema aquí se representa a través de la metáfora fluvial: en un primer momento es agua «moza», que corre sin pensar, y luego, poco a poco, aumenta su caudal, hasta convertirse en corriente mensajera. Las imágenes reflejadas en el río –espejo del universo, como lo es la poesía– se transforman en signos gráficos, impresos en los «pliegos tersos» del agua, y el canto de las aves «ya corre en letras», esto es, se ha hecho palabra, pasando del ámbito cósmico al humano.

En *Los signos*⁶⁵ hallamos una figuración metafórica análoga: las playas son «páginas de lisa arena» (vs. 6), en que las olas imprimen «curvas coplas concéntricas» (vs. 8); la corteza del aliso, llena de inscripciones, es un memorial de amores (vss. 9-12)⁶⁶; los céspedes son «frescos pliegos», donde quedan registradas «trémulas peripecias» (vss. 13-16); la nieve es un blando papel (otra vez el sema de la blancura), en que luna y sol «penígeros» escriben «con letras de oro y de plata» (vss. 21-24)...

(65) Cit. (Cfr. n. 42).

(66) Salinas revitaliza aquí el clásico motivo del epígrafe en la corteza de los árboles, cultivado por los poetas del Siglo de Oro (cfr. M. ROSSO GALLO, «"Rústico libro escrito en esmeralda": el motivo del "epígrafe en la corteza" en algunos poemas del Siglo de Oro», en *Voz y Letra*, VI/1, 1995, pp. 89-111).

Tantos signos pueden generar el poema, pero existe también el riesgo de la incomunicación, tema de *Extraños*⁶⁷, donde la multitud de «voces y voces y voces, / gritos, susurros, clamores, / navegantes del espacio» (vss. 3-5) no es sino una suma de monólogos, que caen en la sordera de los demás; todos los seres del mundo – desde el ruiñador hasta el motor del avión– hablan incesantemente, creyendo ser la única voz en el silencio, y nadie recoge los mensajes ajenos, así que –«¡Todos extraños!»– se produce una babélica confusión⁶⁸:

Babel, callada Babel,
 todos hablando.
 ¿Por qué, Babel, se oye sólo
 un hablar de solitario? [vss. 63-66]

Sin embargo, en otros versos⁶⁹, el poeta expresa su fe en la ley que rige al mundo; es todavía aquel «seguro azar», que pone orden en el caos aparente y se manifiesta también en el lenguaje y en las reglas fonológicas que dan sentido a los significantes y nos permiten comunicar:

si palabras tan distintas
 acaban por entenderse
 como «abril», «mil», «beso», «peso»,

(67) C, ed. cit., págs. 56-58.

(68) El motivo de la torre de Babel asoma también en *El cuerpo, fabuloso* (*Entretiempo romántico*, en TMC, ed. cit., págs. 101-104), donde el tema de la incomunicación deriva de la ausencia de la amada:

Como no se te ve, sólo te nombran
 los labios de la lluvia en los oídos
 eternamente sordos de los lagos,
 las ruedas de los trenes cuando cruzan
 los campos donde pastan las gacelas,
 las tentativas de los violines
 o alguna boca sola que en el sueño
 recuerda una palabra, entre las ruinas,
 de algún idioma hundido con la Torre. [vss. 57-65]

(69) *Adrede*, C, ed. cit., t. VI, pág. 53.

todo el mundo es adrede,
el mundo algo quiere.

Las palabras, por tanto, participan de un impulso universal y son una manifestación de la inteligencia cósmica; de todas formas, la misión de la poesía es restaurar la armonía comunicativa, traduciendo el ruido en palabra. El poeta, en efecto, es quien sabe escuchar tantas voces extrañas e interpretar su sentido; y también tiene la capacidad de sublimar los mensajes más escuetos y prosaicos, como los publicitarios, así que hasta el nombre de un whisky evoca antiguos mitos:

«White Horse. Caballo Blanco.» ¿Whisky? No.
Sublimación, Pegaso.
Dócil sirviente antiguo de las musas,
ofreciendo su grupa de botella,
al que encuentre el estribo que le suba.
¿Cambiaré el humo aquel por tu poema?⁷⁰

Y el poeta es quien lee los «mágicos alfabetos» en las «hojas sin tacha» del cristal de la ventana⁷¹, donde desfilan «dinastías egipcias» (vs. 1), «apiñados logaritmos» (vs. 11), historias de caballería truncadas (vss. 25-37):

¡Ay, las páginas, las páginas,
de colores que cambiaban! (vss. 51-52)

Este último poema parece arrancar de una memoria escolar: el tiempo medido por las horas de clase (historia de «de dos a tres», matemáticas «de tres / a cuatro», etc.) y las fantasías de un estudiante aburrido; pero el núcleo anecdótico se esfuma para dar paso al tema del contraste entre la sabiduría codificada en los libros y las “lecciones de la ventana”, es decir, lo que se aprende dejando correr la fantasía e interpretando la “escri-

(70) *Nocturno de los avisos*, TMC, ed. cit., págs. 79-85. Este poema ha sido analizado por M. DURAN, *Pedro Salinas y su «Nocturno de los avisos»*, en «Ínsula», núms. 300-301, 1971; recogido en *Pedro Salinas*, ed. de A.P. DEBICKI, cit., pp. 163-167.

(71) *Lección de la ventana*, C, ed. cit., págs. 43-45.

tura" del universo (una de las facetas de la poesía). De ahí que la composición se rija en parte por la antítesis entre términos que representan la cultura libresca escolar y los que pertenecen a la esfera cósmica («logaritmos» / «arena», «arena triste de números»⁷², vss. 11-13; «praderas de papel», «grama menuda / de la letra de los libros», vss. 45-47) y la oposición confluye, otra vez, en la disemia de *hojas y pluma*:

¡Qué mágicos alfabetos
 en estas hojas sin tacha!

 Frases de andadura noble,
 cláusulas marmóreas, blancas,
 lentas pasan.
 Gran retórico, el vapor
 odas compone con ellas,
 de celestes temas:
 hermética la doctrina,
 odas lejanas.
 Y la escritura más rara,
 la que llega y ya se fue,
 la indescifrable, de rápida,
 la que con plumas veloces
 sobre otras precipitadas
 borra, apenas lo escribieron,
 lo escrito por otras alas:
 lo esbozado por gorriones
 las palomas lo arrebatan.
 Esa que nunca se cansa
 de llenarles a los siglos
 las hojas de las mañanas,
 pluma tras pluma. ¡Qué mística

(72) Si los números, en la homónima composición de SA, representan, como hemos visto, la seguridad de lo perfectamente acabado y conocible, aquí, en cambio, son el saber vacío e inútil:

Y sin coger más que cifras,
 las manos siempre vacías.
 Las cifras ¿qué llenan? Nada. (vss. 20-22)

fugitiva de vislumbres
y día oscuro del alma! [vss. 56-7 y 63-85]

La sabiduría codificada en los libros está sujeta al olvido, por parte de sus destinatarios («Aquello, todo / se lo llevó su pastor, / olvido», vss. 41-43), mientras que la “lección de la ventana”, con la rápida escritura de los agentes cósmicos, aunque dure tan sólo un instante, queda imborrable en la mente, estimulando la fantasía con sus «vislumbres» y produciendo el arrebató místico de la visión poética:

Porque ya se borraron
las sabidurías vanas
y la más vana de todas,
la del «omnia vanitas».
Ya estoy, solo,
con un gozoso saber
que sabe que no se acaba:
con aquello que aprendí
por la ventana. [vss. 87-95]

Las «sabidurías vanas», en el fondo, son las mismas “verdades acuñadas”, a las que se ha referido ya el poeta en una composición de *Presagios*⁷³, dirigida al hijo que va a nacer, donde se desarrolla una reflexión sobre la trayectoria vital del hombre y el poder comunicativo de las palabras. El niño aprenderá a leer («silabarios donde aprendas / que *b* y *a* se dice *ba*», vss. 6-7) y se formará su bagaje lingüístico («Muchas palabras en libros / y otras que van / entreoídas por los aires / al que las quiera captar», vss. 10-13); sin embargo, un día podría descubrir que los códigos del lenguaje y los conceptos aprendidos no llegan a expresar la verdad personal del yo, porque ésta difiere de la verdad estereotipada:

(73) P, 32, ed. cit., págs. 43-44. J. CRISPIN señala que el poema «tiene por tema el aspecto negativo, definidor del lenguaje como sistema impuesto a través del cual, a duras penas, deberá filtrarse la expresión individual» («“Al niño”: siete poemas inéditos de Pedro Salinas», en *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, ed. de ENRIC BOU Y ELENA GASCON VERA, Pliegos, Madrid 1993, págs. 19-32 [25]).

Y si algún día sintieras
que *b* y *a* no dicen *ba*,
que eres malo sin malicia,
bueno sin bondad,
dóblate sobre el brocal
del pozo y grita muy fuerte
tu verdad,
la que no estaba acuñada.
Y del hondo de las aguas
otra verdad te saldrá
y del hondo de las aguas
otros ojos
hermanos contestarán. [vss. 20-32]

Según Feal, «abocado al abismo de la vida (“el brocal del pozo”), el hablante halla respuesta. La verdad de uno tiene correspondencia en otra verdad: la del mismo mundo (las aguas del pozo) y otros seres humanos», así que el mensaje del poema sería que «la compañía establece el sentimiento básico de solidaridad, donde se recupera el sentido –la verdad– del mundo»⁷⁴. Personalmente, creo que las aguas del pozo representan el espejo –visual y acústico– que refleja la identidad profunda del ser: agua delimitada por el brocal (lo finito y circunscrito facilita el conocimiento), que sin embargo brota de la hondura de la tierra. La invitación a “doblar” (“inclinarse”, en su sentido primario, pero también “duplicarse”) y a buscar «otra verdad», «otros ojos / hermanos» es, según mi lectura, una exhortación a no conformarse con las verdades de los demás, las «acuñadas» en los libros, para hallar las que subyacen en el fondo del yo.

Esto no implica, claro está, un rechazo del libro, sino que es un llamamiento a una actitud crítica, por el camino de la autenticidad, que exige una postura dinámica, fuera de toda noción prefijada. Basta pensar en el soneto recogido en la misma colección:

(74) C. FEAL DEIBE, *Confianza y azar en la obra de Pedro Salinas*, «Ínsula», 540, dic. 1991, pp. 4-7.

Cerrado te quedaste, libro mío.
 Tú, que con la palabra bien medida
 me abriste tantas veces la escondida
 vereda que pedía mi albedrío,
 esta noche de julio eres un frío
 mazo de papel blanco. Tu fingida
 lumbre de buen amor está encendida
 dentro de mí con no fingido brío.
 Pero no has muerto, no, buen compañero
 que para vida superior te acreces:
 el oro que guardaba tu venero
 hoy está libre en mí, no en ti cautivo,
 y lo que me fingiste tantas veces,
 aquí en mi corazón lo siento vivo⁷⁵.

Como observa Feal, «la vinculación de contrarios es aquí algo estructural. El libro se nos aparece cerrado, frío, muerto (para los ojos del cuerpo; situación exterior), y, al mismo tiempo, abierto, encendido, vivo (para el espíritu: situación interna)»⁷⁶. En efecto, la progresión conceptual antitética confluye hacia los dos términos-clave del vs. 12, evidenciados por la bimembración, «hoy está *libre* en mí, no en ti *cautivo*»: al “libro cerrado” –situación referencial, que se convierte en metáfora de la “palabra acuñada”, estática prisionera de la página impresa– se contrapone la dinámica vitalidad de la palabra libre de crecer en el «albedrío» (término que indica la actitud racional y reflexiva del lector) y capaz de abrir «la escondida / vereda». Hay aquí una referencia a «la escondida / senda» de Fray Luis de León (*Oda a la vida retirada*), con el significativo cambio de *senda* por *vereda*, que evoca fónicamente el lexe-ma *verdad*.

(75) P, 24, ed. cit., pág. 38.

(76) *La poesía de Pedro Salinas*, cit., pág. 29. Véase también el análisis de F.J. DIEZ DE REVENGA, «Pedro Salinas, en su mundo poético», en *Tres poetas ante el amor, el mundo y la muerte*, Prensa Universitaria, Palma de Mallorca, 1989, págs. 7-50 [19-23].

El libro, por tanto, es «buen compañero» cuando es instrumento de «albedrío» y no entrega conceptos dogmáticos. La exigencia de una revisión crítica, que salve la individualidad del hombre frente a las normas aceptadas pasivamente por las masas, aparece también en otros contextos. Así, en *Contra esa primavera*⁷⁷ «se alza un rebelde, / un hombre que se escapa» (vss. 90-91): es el poeta, que contra los clichés estereotipados («esa verdad tan clara / en las antologías, / en todos los idiomas», vss. 71-73), afirma su canto libre:

Canta; no el estribillo
de oficial primavera en almanaque,
su potestad él canta
para no ser fatal como las hojas,
y proclamar su abril
donde lo encuentre. [...] [vss. 105-110]

La estrofa final de este largo poema expresa la concepción de Salinas sobre los atributos del poeta y su misión existencial; aunque pronunciada «en voz baja, humildemente» (vs. 141), ensalza la figura del vate, poseedor del secreto del universo y capaz de desenmascarar el «gran fraude del mundo»:

«Soy el que tiene tu secreto, mío.
.....
El ser que vive
rodando sobre un eje
que no es exactamente el de la esfera.
.....
Soy un alma
que no lleva reló, soy el que sueña
en encontrar la letra de su cántico.
Soy el que ama en su tiempo, y no en el tuyo,
el autor lento de sus alegrías.
El inventor, al fin de tantos siglos,
del gran pecado original: su vida.» [vss. 142, 146-148, 159-165]

* * *

(77) TMC, ed. cit., págs. 117-124. Cfr. A. DE ZUBIZARRETA, cit., págs. 314-332.

La persistencia de los temas metapoéticos y metalingüísticos a lo largo de la obra de Pedro Salinas viene, pues, a atestiguar la incesante fe en la poesía y refleja la afirmación del «albedrío». Éste se manifiesta en la actitud de rechazo de los «rótulos»⁷⁸, que sellan y definen estáticamente a los seres, enmascarando su esencia más viva y dinámica⁷⁹; de ahí, el afán de ir «más allá» de los nombres y de las apariencias, buscando incansablemente lo que está «detrás» y tratando de descifrar aun los signos más minutos, entre sombras y espejos –las unas, a veces metáforas de ausencia, pero a menudo también indicios de vida o imágenes del «haz y envés»⁸⁰ del yo; los otros, bien símbolos de una visión narcisista⁸¹, bien medios de conocimiento, por su capacidad de enmarcar y concretar las figuras reflejadas⁸². He aquí, entonces, el aparente juego con las palabras –lo que llevó a Spitzer a hablar de «conceptismo interior»–, que es, en realidad, un intento de socavar los vocablos⁸³, para extraer de ellos la sustancia de los significados y moldear las unidades significantes a los infinitos matices de conceptos en continua evolución, ya que

(78) Voz, vs. 513, ed. cit., pág. 40.

(79) R. G. HAVARD observa que Salinas «...is following Bergson's theory that words are inadequate for they immobilize what is an infinitely changing subjective experience» (art. cit., pág. 36).

(80) P, 31, ed. cit., pág. 42. Sobre el motivo de las sombras, cfr. CARLOS MURCIANO *Las sombras en la poesía de Pedro Salinas*, Santander, 1962; FEAL DEIBE, *La poesía de Pedro Salinas*, cit., págs. 211-218; M.C. HERNANDEZ VALCARCEL, *op. cit.*, págs. 65-69.

(81) Como en *Amiga* (SA, 48, ed. cit., pág. 96-7), donde a las limitaciones del espejo se opone la limpidez del cristal.

(82) Véase, por ejemplo, *Marco*, SA, 42, ed. cit., pág. 92.

(83) Cfr. GONZALEZ MUELA, *Introducción a La voz a ti debida...*, cit., pág. 34: «A un poeta para el que el hondo significado es lo más importante no se le puede llamar "conceptista". Hemos visto sufrir a Salinas con las palabras, no jugar con las palabras, que es lo que "conceptismo" significa».

... escribir poesía es trasladar las palabras que tienen un uso diario y fijo a una tensión nueva donde valgan otra cosa y hasta signifiquen otra cosa. Cambiar es misión esencial del poeta⁸⁴.

El poeta "prueba" las palabras, experimenta su validez en relación con los seres que designan y en su eficacia dialéctica, reivindicando el derecho de bautizar de modo creativo a la realidad («el encanto / divino del cristianar»), pero sin olvidar el propósito comunicativo de los vocablos:

... el poeta no se contenta con inventar ese mundo [suyo] con su imaginación y reservárselo como huerto particular y deleitoso donde él solo disfruta. El poeta inventa y escribe en lenguaje que entienden otros seres, hecho para otros seres. La poesía aparece en seguida como algo esencialmente comunicable⁸⁵.

En el diálogo el hombre habla a su interlocutor y a sí mismo, se vive en la doble dimensión de su intimidad y del mundo, y las mismas palabras le sirven para adentrarse en su conciencia y para entregarla a los demás⁸⁶.

De hecho, la poesía, entre otras cosas, es un baluarte contra la Torre de Babel y va dirigida a un destinatario, aquel «tú» bien manifiesto en los textos de Salinas, ya que la palabra poética es siempre «la voz a ti debida», que brota del amor –en su más amplio sentido– y se encarna como «obra de caridad y de claridad»⁸⁷; no «esa claridad que desean tantos honrados lectores de poesía»⁸⁸, sino la «iluminación» que brota de un miste-

(84) P. SALINAS, «Mundo real y mundo poético», en *Mundo real y mundo poético y dos entrevistas olvidadas. 1930-1933*, edición de C. MAURER, Pre-Textos, Valencia 1996, págs. 33-34. Como informa Maurer en el Prólogo, «"Mundo real y mundo poético" es una conferencia [...] leída por Pedro Salinas en varias ciudades de España en la primavera de 1930 y en Barcelona en 1933», cuyo texto se conservó inédito entre los papeles de Jorge Guillén.

(85) *Ibid.*, pág. 38.

(86) P. SALINAS, «Defensa del lenguaje», en *El Defensor*, Alianza Ed., Madrid 1967, págs. 281-335 (293).

(87) *Prefacio a TMC*, cit.

(88) *Poética*, cit.

rioso llamamiento, en una experiencia análoga a la del místico⁸⁹:

Corriente interior es la poesía, inspiración, soplo divino, silbo misterioso. [...] El poeta siente un llamamiento, un silbido, un soplido. [...] El poeta es un inspirado, inspirado por un soplo [...] ⁹⁰.

Es la «voz que sale de su noche»⁹¹, llamando al Inocente, y que exige «entrega total»:

¡Y ya no hay que arredrarse:
ya es donación de la vida,
es entrega total
a la busca del signo
que la flor ni la piedra
nos quieren entregar!
¡Tensión del ser completo!
¡Totalidad! Igual
al gran amor en colmo
buscando claridad
a través del misterio
nunca bastante claro,
por desnudo que esté,
de la carne mortal⁹².

MARÍA ROSSO GALLO
Universidad de Cagliari

(89) *En ansias inflamada* es el significativo título de la parte II de TMC, (*Camino del poema*), ed. cit., pág. 28. Como observa A. DE ZUBIZARRETA, «El título del poema y el primer verso evocan de inmediato los versos de San Juan de la Cruz [...]. Y creemos poder afirmar que el *camino del poema* está presentado como variación del conocido ascenso místico» (*op. cit.*, pág. 270).

(90) *Mundo real y mundo poético*, cit., pág. 34.

(91) *El inocente*, I, vs. 51, TMC, ed. cit., pág. 39.

(92) *En ansias inflamada*, cit., vss. 25-38.