LA TEORÍA LITERARIA de PEDRO SALINAS

María del Carmen García Tejera

Seminario de Teoría de la Literatura
Cádiz, 1988

María del Carmen García Tejera

LA TEORÍA LITERARIA de PEDRO SALINAS

Seminario de Teoría de la Literatura
Cádiz, 1988

Diseño de la portada y sello: RAFAEL GALAN MOYA

I.S.B.N.: 84-600-5441-1
Depósito Legal CA.:769-88
Imprime: «LA VOZ» - San Fernando

INDICE

Página

INTRODUCCION 9

I. «NO HAY CREACION SIN CRITICA» 13
— ¿Una generación —sólo— poética? 15
— Las «facetas» de Pedro Salinas 25
— Su trayectoria crítica 29
— Hacia una crítica integradora 37

II. «ESA FORMA SUPERIOR DE INTERPRETACION...» 43
— El carácter sacral de la poesía 45
— Misión y oficio de poeta 47
— La respuesta a una vocación: «razón de amor» 51
— El poema, hechura del hombre 57
— La tradición, «habitación natural del poeta» 61
— *«Cuerpos vivos, capaces de toda clase de almas»: formas métricas y géneros literarios* 64
— *El signo de una época* 68
— La realidad como ámbito creador 73

Página

— Las fases de la realidad 77
— Salvación poética de la realidad 85
— La obsesión del poeta: el «tema vital» . . 89
— De la minoría a la mayoría 95
— La soledad, inevitable camino hacia la originalidad 97
— «En busca del lector» 101
— La lectura, una amorosa comunicación. 109
— La mediación del crítico 115

III. UN MUNDO IMAGINADO: «VERDAD TRASVISIBLE» 125
— Lengua poética: «Sacramento del nombrar» 127
— El arte de saber mirar: «visión» y metáfora 141
— «Ventanas del alma» 147
— «Sombras claras y luminosas» 151
— «Reflejos maravillosos» 161
— El juego de los espejos 165
— «El agua te sacó el alma» 169

IV. «QUE HAY OTRA VOZ CON LA QUE DIGO COSAS...» 173
— Amor y poesía 179
— «Quítate ya los trajes» 189
— La idealización de la realidad: «mármol y carne» 197

V. BIBLIOGRAFIA 203

"Que hay otra voz con la que digo cosas
no sospechadas por mi gran silencio;"
P. SALINAS: *La voz a ti debida*

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de exégesis parte, naturalmente, de un presupuesto básico que —pensamos— no necesita de una explicación prolija ni mucho menos de una justificación detallada. Damos por aceptado que toda práctica se apoya en y revela una teoría. En términos más concretos, queremos decir que la actividad creadora, crítica y docente de Pedro Salinas está orientada y fundamentada en una concepción teórica que le sirve de modelo y guía. Esto no implica, por supuesto, que el poeta, el crítico o el profesor la hayan formulado explícita y sistemáticamente ni siquiera que tenga conciencia clara de ella. Pero —insistimos— existe y, además, de manera operativa.

El objeto de este estudio consiste precisamente en identificar dicha teoría, comprobar su coherencia y, en la medida de lo posible, determinar su eficacia. Estamos convencidos de que los caracteres de la obra poética, los juicios sobre otros autores, las opciones didácticas, constituyen exponentes más o menos transparentes de sus principios, categorías y criterios estético-literarios. Un análisis detallado de todos ellos y una sistematización coherente nos servirán de fundamento para extractar la definición de la teoría literaria y la poética de Pedro Salinas. Seguiremos cinco vías de penetración, convergentes y complementarias:

1.º Las nociones y explicaciones teóricas sobre poesía, literatura, belleza, etc.

2.º Los comentarios críticos y juicios valorativos de obras de otros poetas.

3.º La obra poética (*).

4.º Las críticas de otros autores a su creación literaria.

5.º Sus modelos de identificación.

No queremos caer en el riesgo, a nuestro juicio, grave, de traducir todo el pensamiento saliniano a un lenguaje excesivamente técnico, a una terminología demasiado formalizada, que desvirtuaría su aportación más rica y original: sería —creemos— una imperdonable traición. Por esta razón hemos optado por titular y subtitular cada uno de los capítulos y apartados con expresiones tomadas del propio Salinas: ellas son las que mejor condensan su razón y sus razones poéticas. La reproducción frecuente de sus textos obedece también a estas mismas motivaciones.

Tampoco queremos caer en la tentación —a veces irresistible— de considerarlo como exponente de todas las corrientes de su tiempo e incluso como precursor de muchas doctrinas posteriores, ni siquiera como teórico original al que debamos aportaciones innovadoras. Pedro Salinas fue —es— un gran poeta, dotado —eso sí— de una voz propia; un crítico agudo y fino, y un profesor consciente y responsable. ¿Cuál es el fundamento teórico de estas tres actividades convergentes y complementarias? Con este trabajo —dividido en cuatro capítulos desiguales en extensión y en contenidos— intentamos responder a esta cuestión.

Un primer capítulo introductorio nos servirá para enmarcar la labor crítica desarrollada por una Generación tradicionalmente conocida por sus creaciones poéticas: la del 27. En ella situamos a Pedro Salinas y

---

(*) Por razones de espacio, unidad y coherencia, hemos excluido en esta ocasión la obra teatral y narrativa de Salinas, que será objeto de otro trabajo cuyo proyecto está en vías de elaboración.

señalamos, en primer lugar, sus "facetas" de profesor, conferenciante y crítico. Nos detenemos, sobre todo, en esta última actividad: precisamos la trayectoria que sigue —primero en España y después en América— y también las razones que la motivan y los caracteres que la definen.

El segundo capítulo constituye el núcleo del estudio y tiene por objeto la definición de la teoría propiamente dicha. Nos basamos sobre todo en su prosa ensayística, aunque también aprovechamos varios poemas que revelan algunos de sus principios teóricos. Para Salinas, como veremos, la creación poética es un proceso abierto de intercomunicación que no se puede comprender adecuadamente, si no se consideran los tres factores que intervienen: obra, autor y lector. Especial atención concede también al crítico, como lector cualificado y mediador, a veces, imprescindible.

El tercer capítulo ilustra, matiza y completa el contenido del anterior. Si en aquél intentamos definir la concepción literaria saliniana —basándonos, sobre todo, en sus nociones teóricas— en este capítulo analizamos ciertos "términos clave", y sobre todo imágenes, utilizados tanto en sus ensayos como en sus poemas y que, a nuestro entender, ejemplifican significativamente su teoría. Nos referimos, concretamente, a sus conceptos de lengua poética y metáfora: estudiamos, así, la función que tiene para Salinas la "ventana" (visto/visionado), las "sombras" y los "reflejos" (cuyo significado varía según procedan de diversos tipos de espejos, del agua, etc.)

Finalmente, en el cuarto y último capítulo, aceptando la invitación de Salinas —que coincide con teorías literarias actuales— de "colaborar" mediante nuevas lecturas de los textos, y convencidos de la coherencia entre su teoría y su praxis, esbozamos brevemente

unas nuevas posibilidades para la lectura poética de Salinas: de manera particular, tratamos la plasmación de su ideal poético en sus propios poemas —sobre todo en los amorosos—, y los estudios críticos que realizó sobre otros poetas —fundamentalmente sobre Garcilaso—. Pretendemos con todo ello desvelar en lo posible esa "otra voz" saliniana, no menos auténtica por más desconocida —¿incluso para él mismo?— que nos invoca desde sus versos:

"...Que hay otra voz con la que digo cosas
no sospechadas por mi gran silencio;..."

Siguiente

I. "NO HAY CREACIÓN SIN CRÍTICA"

(J. GUILLÉN)

¿UNA GENERACIÓN —SÓLO— POÉTICA?

Es posible que ninguna otra generación o grupo de la Literatura Española haya sido tan estudiado como la llamada "Generación del 27". Pocos poetas, sobre todo si consideramos su contemporaneidad, cuentan con más trabajos sobre su trayectoria, libros, poemas, métrica, estilo o sobre el empleo de tal o cual metáfora, que Lorca, Alberti, Guillén, Salinas, Aleixandre, Cernuda, Gerardo Diego, Dámaso Alonso...(1)

Pensamos, sin embargo, que este panorama bibliográfico de carácter crítico, a pesar de su extensión, resulta sorprendentemente incompleto ya que se limita, salvo raras excepciones, a sus obras poéticas. Es cierto que se trata de una generación de poetas, pero no podemos olvidar que también a menudo ejercen de narradores, dramaturgos, ensayistas y críticos (sin contar otras actividades que, como la del dibujo, pintura, cine o música, desbordan el campo literario). Al menos, debemos estar de acuerdo en que existe una enorme desproporción entre los estudios —numerosísimos— dedicados a su poesía y los muy escasos consagrados a esas otras facetas. Consecuencia lógi-

---

1. Por el carácter introductorio de estas líneas, hacemos sólo —y muy breve— referencia a los poetas más conocidos de esta Generación, conscientes de que la nómina es mucho más amplia (sobre todo si aludimos a otras actividades, como la crítica, que nos ocupa en estos momentos). Veánse GONZÁLEZ MUELA y ROZAS, 1974, 2.ª.

ca de ese desequilibrio es la visión sesgada que aún tenemos sobre el significado global de la Generación y sobre la aportación completa de cada uno de sus miembros quienes, insistimos, eran excelentes poetas pero también originales artistas y, en ocasiones, notables pensadores. Es verdad que, en los últimos años, se está despertando cierto interés por esas otras tareas complementarias y fruto de ello es la ampliación de la nómina inicial, en la que se están incluyendo nuevos artistas e intelectuales, partícipes de los mismos presupuestos e inquietudes estéticas, unidos al grupo "oficial" por profundas conexiones de ideología, sensibilidad y amistad.

Con frecuencia, cuando se estudia la actividad crítica de esta Generación, se cae en una excesiva e injusta simplificación. Se insiste, quizá demasiado, en el interés que manifiestan por reivindicar la obra de Góngora —sobre todo la de su llamada "época oscura"—. Sin embargo, debemos advertir que este "rasgo generacional", propiciado en gran medida por la conmemoración de una efemérides —en 1927 se cumplía, como es sabido, el tercer centenario del fallecimiento del poeta cordobés— no ha de considerarse como acontecimiento único ni, sobre todo, como hecho aislado. Convendría recordar también que los miembros de esta Generación se preocuparon constantemente en sus trabajos críticos por esclarecer, divulgar y actualizar obras poco conocidas y mal interpretadas de autores a veces menospreciados. Aunque no sería exgerado afirmar que la actual visión de la historia de la literatura española es deudora de la aportación crítica de estos "poetas profesores", creemos, sin embargo, que en la presente situación es arriesgado y difícil efectuar un balance completo de su contribución teórica. De la misma manera que sus respectivas creaciones poéticas —a pesar de la afinidad que los unía— se definen por rasgos propios e irreductibles, sus concepciones

teoricas y sus actitudes criticas difieren. en algunos casos, de forma sustancial. Este convencimiento. sin embargo, no nos impide que, como punto de partida y como marco hipotético, tracemos unas coordenadas generales que ayuden a poner de relieve el perfil peculiar de cada uno de ellos y, en nuestro caso, el de Pedro Salinas.

El primer dato que se debería tener en cuenta es que la actividad crítica de algunos poetas del 27, que se inicia bajo el magisterio de don Ramón Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos, también está intensamente influida por las teorías de varios pensadores de la Generación del 98 y del Novecentismo.

No es el momento de valorar la importancia del Centro en la vida intelectual española desde su fundación, en 1910, ni de analizar el carácter de los trabajos de diversa índole que allí se emprendieron (2). Señalemos, al menos, que Menéndez Pidal supo inculcar en sus discípulos (3) un extraordinario rigor científico en la investigación histórica y una estricta precisión en la formulación de los juicios críticos. No olvidemos tampoco que, en sentido paralelo a su labor de reconstrucción arqueológica de pasado, se desarrolla una actividad intensa por recuperar los elementos vivos de la tradición que, como herencia irrenunciable, sigue

---

2. Vid. LAPESA (1979, 43-79); ABAD (1987). Sobre Menéndez Pidal y su labor, vid. también Dámaso ALONSO, 1975, IV, 137-145.
3. Dámaso Alonso señala en sus estudios antes citados varias generaciones de discipulos ("discípulos de discipulos") formados intelectualmente bajo la tutela de Menéndez Pidal. De entre los poetas de la Generación del 27, el mismo Dámaso Alonso fue no sólo uno de sus discípulos más queridos, sino continuador de su obra (le sucedió en su Cátedra y en la dirección de la R.A.E.). También Pedro Salinas colaboró en el Centro dirigiendo, entre 1932 y 1936, la revista *Indice Literario*. A esta actividad de Salinas nos referiremos más adelante.

dotando de sentido a muchas manifestaciones artísticas y culturales. Recordemos, por ejemplo, la larga serie de estudios consagrados a la literatura medieval española y su atención preferente a la literatura de tradición oral.

Aunque con características diferentes al magisterio de Menéndez Pidal, el pensador Ortega y Gasset también orientó con su obra la actividad crítica de muchos de estos poetas. Se ha comentado —a menudo con excesiva ligereza— su concepto sobre la "deshumanización del arte" aplicado a las primeras creaciones de los miembros de la Generación del 27, mientras que parece que se ignora el influjo de su labor crítica. "Personal en su raíz, perspectivista como todo el pensamiento orteguiano, empapada de simpatía intencional, su función principal consiste en crear en torno de la obra literaria un contexto interpretativo que revele su pleno significado y que, a su vez articulado con la obra sirva de instrumento para la sistemática exploración de una fase determinada en la historia de la cultura (4). Así resume J. López Morillas los principales rasgos de la crítica orteguiana, de la que los escritores del 27 heredan no sólo cierta actitud "perspectivista" en la consideración de obras y conceptos literarios, sino, sobre todo, el afán de elaborar una crítica personalizada y subjetiva, en contraste con el objetivismo propugnado por las corrientes positivistas del siglo XIX. Estos autores, además, defienden y practican una crítica valorativa, y no dudan en formular juicios sobre los aspectos que consideran más relevantes en una época, en un autor o en una obra. Estos serían, posiblemente, los

4. LÓPEZ MORILLAS (1961, 148). Sobre la crítica literaria en Ortega y Gasset pueden consultarse también AYALA (1974, 214-235); SILVER (1978); G. DE TORRE (1959); G. DIAZ-PLAJA (1975); MARICHAL (1984); SENABRE (1964); DE ZULETA (1974, 290-323).

únicos caracteres comunes a todos ellos pues, insistimos, se esfuerzan en ser originales y en enfocar el objeto de estudio de una manera nueva y personal. El afán de originalidad es, paradójicamente, el denominador común y la razón de sus mutuas diferencias.

Aunque Salinas, refiriéndose precisamente a los críticos españoles coetáneos, afirma que "apartándose de la erudición de vuelo corto, del factualismo sin espíritu, de la manía de las fuentes... asimilaron las técnicas modernas de la estilística, la psicología, la historia de la cultura..." (SALINAS, 1983, III, 300), resulta difícil identificar en ellos marcas claras de tales influencias. Incluso Dámaso Alonso, que participa de la teoría idealista de Vossler y del estructuralismo de Saussure, reelabora en su obra muchos aspectos de ambas doctrinas y nos ofrece una exposición teórica y unos análisis críticos de indudable singularidad. Y es que no podemos olvidar que, en conjunto, estos críticos, determinados quizá por su primera condición de poetas, aunque no desdeñan los conocimientos teóricos ni las nuevas técnicas de investigación, creen, sobre todo, en la intuición del crítico para ejercer su labor. Recordemos esas sorprendentes lecturas que nos hacen de la Literatura Española y entre ellas, por ejemplo, las críticas de García Lorca, calificadas a menudo de "impresionistas". Dámaso Alonso, el más teórico de todos ellos, renuncia, aunque sea provisionalmente, a su intención inicial de constituir la estilística en ciencia de la literatura, pues está convencido de que es imposible, al menos para él, captar la esencia de la obra literaria por otro procedimiento diferente al de la mera intuición. Su obra *Poesía Española* concluye con la siguiente declaración:

"El problema de los métodos científicos para el conocimiento de lo literario está en pie: el castillo no ha sido ganado. Hemos girado en torno a él, hemos reco-

nocido sus muros, sus rondas, sus arrabales. Sólo la intuición, sólo las saetas silbadoras salvan los muros y llegan hasta la interior morada. Allí reina la luz" (5).

También debemos reconocer que, en estos escritores, la crítica, tantas veces actividad complementaria de su creación poética, está hasta cierto punto contagiada por ella. Si la poesía es una fuerza irresistible que impone sus actitudes específicas y unos comportamientos determinados en cualquier tipo de actividad profesional, es normal —es inevitable— que esto ocurra cuando se hace crítica literaria (6).

Otro tanto sucede con la profesión: varios de estos poetas se dedicaron a la enseñanza —"poetas profesores" los llamó con cierta ironía Juan Ramón Jiménez—. Recordemos que Dámaso Alonso, Guillén y Salinas fueron profesores universitarios, y Gerardo Diego, catedrático de Enseñanza Media. García Lorca y Cernuda impartieron, además, algunos cursos de dife-

---

5. Dámaso ALONSO, 1971, 3.ª, 595. Obsérvese la similitud entre estas declaraciones de D. Alonso y las que hace Salinas en su "Poética": "Todo comentario a una poesía se refiere a elementos circundantes de ella, estilo, lenguaje, sentimientos, aspiración, pero no a la poesía misma. La poesía es una aventura hacia lo absoluto. Se llega más o menos cerca, se recorre más o menos camino; eso es todo" (DIEGO, ed., 1970, 5.ª, 303).
6. Afirma Jorge Guillén: "No hay creación sin crítica. No hay inspiración profunda sin una conciencia que la contemple: segundo movimiento que habrá de operar sobre la inspiración contemplada. ¿Crítica? Creación otra vez. El gran poeta —y no sólo el buen poeta modesto— entiende de poesía al fin y al cabo, al cabo de su leer y escribir" (DEBICKI, ed., 1976, 28).

rente extensión en España y en otros países (7). La crítica fue, a menudo, una prolongación inevitable de sus tareas docentes que, en muchas casos, determinaron la elección de los temas y el lenguaje empleado en sus artículos.

En general, se puede afirmar que se ocupan de obras de todas las épocas de la Historia de la Literatura Española, tanto en sus manifestaciones cultas como populares, y que se detienen particularmente en las creaciones poéticas. Aquellos que, de manera eventual o definitiva, fijaron sus residencias en países hispanos hicieron algunos interesantes trabajos sobre sus respectivas literaturas. Otra de sus notas características y originales es el interés con que analizaron obras de autores contemporáneos, incluso de sus compañeros de Generación. Con alguna excepción (8), todos ejercen la llamada por Thibaudet, "critique

---

7. Como lectores en Universidades de otros países o tras la guerra civil española, como exilados, muchos de estos poetas —con o sin dedicación estrictamente docente— residieron en el extranjero: Salinas fue lector de español en París y Cambridge, y más tarde se exilió a los Estados Unidos. Idéntica trayectoria siguió Jorge Guillén, aunque los últimos años de su vida —a diferencia de Salinas— los pasó en España. Cernuda vivió en Francia, Inglaterra, Estados Unidos y finalizó sus días en México. García Lorca, además de algún viaje esporádico por países europeos, pasó algún tiempo en Estados Unidos. Alberti, como exiliado, residió en Francia, países sudamericanos (en especial Argentina) e Italia: regresó a España a finales de los años setenta. Permanecieron aquí Aleixandre, Gerardo Diego y Dámaso Alonso (quien a menudo ha viajado impartiendo cursos y dictando conferencias por países de Europa y de las dos Américas).
8. Cernuda se manifiesta contrario y, en algunos casos, hostil, frente a la trayectoria y a las publicaciones de muchos de sus compañeros de Generación. (CERNUDA, 1957).

de soutien", crítica de apoyo, crítica, en definitiva, de verdadera solidaridad y amistad (9).

Esta actividad crítica, fruto natural —como hemos indicado— de su vocación literaria y de su profesión de enseñantes, está también motivada por otra razón de índole económica que deja entrever Salinas en una conferencia pronunciada en Boston la primavera de 1937 (SALINAS, 1983, III, 322-330). Al comparar la vida literaria española con la de otros países, señala que una de las diferencias más patentes es la dificultad con que tropieza el escritor español para ganarse la vida. Con frecuencia —dice— han de recurrir a la enseñanza (indica los casos de Unamuno, Ortega y Gasset, Antonio Machado, Guillén...). Pero como esta profesión tampoco estaba suficientemente remunerada —"ser poeta y profesor es el camino más seguro de no ganar dinero en España", afirma Salinas— se ven en la necesidad de colaborar en la prensa mediante artículos de divulgación. Salinas aduce los ejemplos de Unamuno, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez...De todas maneras, no debemos perder de vista que los cauces expresivos que usaban con más frecuencia y eficacia para ejercer la crítica fueron los periódicos y revistas. Algunas revistas literarias, fundadas y dirigidas por componentes de la Generación obtuvieron considerable

---

9. La aplica G. de Torre a Pedro Salinas (DEBICKI, ed., 1976, 46) y lo cita Marichal (*Ibidem*, 266). Pensamos que puede hacerse extensiva a la labor crítica de la casi totalidad del grupo. Veánse, como ejemplo, muchos estudios de Dámaso Alonso (*Ensayos sobre literatura contemporánea* y *Poetas españoles contemporáneos*, en ALONSO, IV, 1975); de Guillén ("Lenguaje de poema, una generación", en 1972, 2.ª, 183-197; "Introducción" a GARCÍA LORCA, 1973, 18.ª; Introducción a SALINAS, 1955 y 1975, 2.ª); de Aleixandre, 1977, 2.ª, y del propio Salinas (1983, I y III).

prestigio y amplia proyección en España y Latinoamérica (10). También debemos tener en cuenta que es precisamente a comienzos de nuestro siglo cuando alcanza plena madurez el ensayo moderno, cuyas raíces más hondas podemos identificar en España ya en el siglo XVIII (11). Creemos que la imagen cabal del artista-intelectual español de aquella Generación no es posible obtenerla sin la debida consideración de todas estas tareas complementarias que ensanchan, iluminan y enaltecen su vocación fundamental de poetas.

En el presente trabajo —aunque en distinta proporción— vamos a tener en cuenta las diferentes actividades de este grupo, pues estamos convencidos de que todas ellas se apoyan mutuamente y revelan, al mismo tiempo, su concepción teórica de la literatura. Guillén afirma: "A la poesía de un gran poeta corresponde siempre una poética más o menos organizada y formulada, un punto de vista general sobre la obra ya hecha o por hacer" (1962, 84). En sentido estricto, es cierto que estos autores —si exceptuamos a Dámaso Alonso (12)— no son teóricos de la literatura. No escribieron tratados sistematizados en los que formularon

---

10. Véase LEO GEIST (1980). Un amplio repertorio de las revistas literarias españolas puede encontrarse en el Catálogo de Revistas "Medio siglo de publicaciones de poesía en España" (1.er Congreso de poesía en Segovia), 1952 (con introducción de R. SANTOS TORROELLA); "Medio siglo de Revistas Poéticas en España" (PANIAGUA, 1964); "Panorama de las revistas poéticas en España desde comienzos de siglo hasta 1940" (HERNÁNDEZ GUERRERO, 1983); RUBIO (1976).
11. Sobre la importancia del ensayo, vid. MARICHAL (1984 y ediciones anteriores); AULLÓN DE HARO (1987, a, b —especialmente en este último el apartado "Los poetas como críticos", 45-47—).
12. Incluso Dámaso Alonso que, como es sabido, recogió su teoría estilística en dos amplios volúmenes (1971, 3.ª y 1952 con BOUSOÑO), ha repetido con frecuencia que tal teoría no es punto de partida, sino consecuencia de sus trabajos críticos.

científicamente sus nociones fundamentales sobre el hecho literario, pero esto no equivale a decir que su producción creativa y crítica carece de base teórica. Si toda actividad humana responde a modelos previos que pueden expresarse en términos abstractos, si —en otras palabras— todos los comportamientos culturales siguen pautas convencionales susceptibles de ser sistematizadas, es fácil comprender que las creaciones artísticas y, en concreto, las literarias, constituyen manifestaciones diversas de concepciones teóricas que es posible y necesario identificar y explicitar. Mucho más podemos decir sobre la práctica crítica. Todo análisis crítico supone principios, nociones y criterios; en definitiva, una teoría. Cosa diferente será que el propio creador o crítico sea capaz de formularla y sistematizarla de manera coherente. Este es, justamente, el objetivo de nuestro análisis: pretendemos, mediante un examen de sus declaraciones explícitas —tanto en su obra ensayística como en su creación poética, y a través de la ponderación de sus juicios valorativos— descubrir la teoría literaria de Pedro Salinas.

LAS "FACETAS" DE PEDRO SALINAS

> *"...Salinas es quizá el literato español de más facetas y más aptitudes variadas del momento presente. Pero en él, en seguida, hay que volver a la unidad: Salinas es un poeta, y quizá no es más que eso: un gran poeta. Es un poeta que ha vivido mucho, en la vida de la realidad y en la realidad del mundo de los libros...Y ocurre que este poeta, que nunca, ni aun en el verso, ha trabajado con frías recetas técnicas, tiene una generosa, una dilapidada habilidad, una capacidad de expresión diferenciada, que se vierte en poema, en comedia, en novela, en cuento, en ensayo...Y todo, todo aparentemente tan variado, es una profunda, una unitaria comprensión poética del mundo".*
>
> D. ALONSO: *"Con Pedro Salinas"* (13)

Hemos transcrito literalmente estas palabras de Dámaso Alonso, quizás los últimos elogios que recibió en vida Pedro Salinas —muestras elocuentes de esa "crítica de apoyo" a que antes hemos aludido—, porque ponen de manifiesto el carácter plural, polifacético, de la actividad literaria de Pedro Salinas. Además de sus nueve libros de poesía —sin contar una buena colección de poemas sueltos— (14), conocemos diez narraciones (15), trece obras dramáticas (16) y alrede-

---

13. Publicado inicialmente en *Clavileño,* 11, 1951, Recogido posteriormente en ALONSO, D. (IV, 1975, 690) y DEBICKI, ed. (1976, 55).
14. Vid. 2.ª ed. de sus *Poesías Completas* (a cargo de Solita Salinas de Marichal y con prólogo de Guillén), 1975.
15. Recogidas en *Vísperas del gozo* (1926), *La bomba increíble* (1950) y *El desnudo impecable y otras narraciones* (1951). Todas ellas, recopiladas en *Narrativa Completa* (1976).

dor de ochenta trabajos críticos, entre los que hay que situar las conferencias publicadas, las colaboraciones en revistas literarias y los libros de ensayos (17). Nos interesan de manera especial estos últimos, no sólo por su amplitud y variedad temática, sino también y sobre todo porque es donde mejor se traslucen sus convicciones teóricas, sus presupuestos estéticos y sus modelos literarios. Debemos advertir, sin embargo, que no limitamos nuestro estudio a sus trabajos de carácter crítico, sino que examinamos también atentamente el resto de su producción, en especial, poética. Alma de Zubizarreta —opinando como Dámaso Alonso— extrae la siguiente conclusión: "La clara conciencia de creador de Salinas no se limitaba a guiar su producción poética, sino que poseía tal vigor que llegaba a expresarse ella misma en una interesante temática" (1969, 245). Nosotros pensamos —y ésa es la hipótesis de trabajo que nos proponemos verificar— que tantas referencias a la creación poética, en sus ensayos y en sus poemas, se debe, además, a un profundo y amplio interés intelectual —explicable por su condición de poeta, profesor y crítico— en cimentar su obra en principios suficientemente sólidos. Alma de Zubizarreta no aconseja tal empresa, alegando —entre otras razones— la ocasionalidad, la vaguedad, las reiteraciones, la escasa originalidad y la inmediata subordinación de sus declaraciones teóricas a la obra concreta, objeto de su crítica. Aunque reconocemos la razón de todas estas afirmaciones, no las juzgamos suficientemente válidas para detener nuestro propósito. Estamos convencidos de que las múltiples alusiones de

---

16. En *Teatro Completo* (edición y prólogo de Marichal, 1957). No incluye la obra "Los santos", publicada en *Cuadernos Americanos*, XIII, 3, 1954, 265-291. México.
17. Compilados casi en su totalidad en los tres volúmenes de *Ensayos Completos* (preparados por Solita Salinas de Marichal, con prólogo de Dámaso Alonso), 1983.

Pedro Salinas, sus presupuestos implícitos, sus aspiraciones insinuadas, sus particulares rechazos e, incluso, sus elocuentes silencios, constituyen un caudal disperso —quizá soterrado— de elementos valiosos que deben ser analizados, valorados y sistematizados (18). La función ancilaria de sus aserciones e incluso la similitud que guardan con otras teorías de su época nos estimulan también a llevar adelante este trabajo. Recordamos los versos que servían de prólogo a su primer libro poético, *Presagios* –1924–:

"Forjé un eslabón un día,
otro día forjé otro
y otro.
De pronto se me juntaron
—era la cadena— todos."

Hora es ya de rescatar esos otros "eslabones" —dispersos y ocultos— e iniciar la tarea de formar con ellos otra cadena paralela: la de su teoría literaria.

---

18. Podríamos citar, por ejemplo, el intento del hispanista alemán H. BAADER (1955) por establecer un paralelismo entre su obra crítica y su creación poética. Véanse también COSTA VIVA (1969); RODRÍGUEZ MONEGAL (DEBICKI, ed., 1976, 229-248); MARICHAL (DEBICKI, ed., 1976, 259-268; DE ZULETA ("Poética", en 1971, 57-67; 1974, 2.ª, 277-282); DE ZUBIZARRETA (1969, 248-341); DEBICKI (1968, 56-83 y 84-110); FEAL DEIBE (1971, 2.ª); ZARDOYA (1971 y en DEBICKI, ed., 1976, 63-84); FRÍAS ROMERO (1974, tesis de licenciatura inédita). Igualmente, puede consultarse el apartado bibliógrafico "Crítica sobre la obra de ensayo y crítica literaria" en DE ZUBIZARRETA (1969, 397-399).

SU TRAYECTORIA CRÍTICA

La trayectoria crítica de Pedro Salinas suele dividirse en dos etapas sucesivas, separadas a partir de dos criterios complementarios, de índole geográfica y cuantitativa (19).

La etapa inicial, que podríamos denominar española, abarca desde el año 1924 al 1936 y está marcada, sobre todo, por la brevedad, e incluso por la ocasionalidad de sus trabajos críticos. Tras la publicación en la Revista de Occidente de un ensayo sobre el Padre Feijoo ("Feijoo en varios tiempos", 1924), colaboró esporádicamente en algunas revistas literarias y preparó y prologó una edición de las poesías de Meléndez Valdés (en 1925). Durante estos años se dedica preferentemente a la labor docente y a su obra poética. De 1918 a 1928 fue Catedrático de Literatura Española en la Universidad Hispalense. Ya en Madrid, dirige entre 1928 y 1931 los Cursos de Extranjeros en el Centro de Estudios Históricos y, como profesor encargado de curso, imparte unas clases sobre autores y temas es-

---

19. Para mayor información sobre la trayectoria bio-bibliográfica de Salinas puede consultarse la "Cronología Biográfica" que ofrece Solita Salinas en SALINAS (1975, 2.ª y 1981, reedición). Sobre su actividad ensayística, véase "Cronología Bibliográfica" (también preparada por la hija del poeta) en SALINAS (1983, I). A pesar del lógico desfase por el tiempo transcurrido desde su publicación, sigue siendo muy completa la bibliografía de Salinas que recoge DE ZUBIZARRETA (1969). El archivo de Pedro Salinas se encuentra en la Houghton Library de la Universidad de Harvard (Cambridge, Massachusetts).

pañoles contemporáneos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad madrileña. Entre 1924 y 1932 publicó sus tres primeros libros poéticos: *Presagios* –1924–, *Seguro Azar* –1928– y *Fábula y Signo* –1932–. Este mismo año es nombrado Director de la Sección de Literatura Comparada, en el Centro de Estudios Históricos, y de su órgano de expresión, la revista mensual *Indice Literario,* en cuyas páginas publicó, entre 1932 y 1936, unos diecisiete artículos dedicados a autores contemporáneos: desde los maestros –Unamuno, Juan Ramón, Antonio Machado, Valle-Inclán, Baroja... —a los compañeros de Generación literaria —Aleixandre, Alberti, Lorca, Guillén, Cernuda...—. En realidad eran breves notas sin otra pretensión que la de divulgar entre un público amplio una serie de obras recientemente publicadas. Pero, pese a su obligada brevedad, se observa en ellas el afán de Salinas por dar a conocer, no solamente esas obras objeto de sus comentarios, sino también la personalidad de su autor e incluso a veces, la corriente literaria e ideológica a la que pertenece. El resultado es una amplia visión de conjunto que trasciende la mera reseña.

Salinas, sin embargo, no se sentía muy satisfecho de esas colaboraciones: en el prólogo a *Literatura Española. Siglo XX* —volumen en que las reunió años más tarde— se queja de las "limitaciones de juicio y de tono" que se impusieron a su redacción. Estas limitaciones provienen, entre otras causas, de ese carácter divulgador de *Indice Literario,* de la brevedad de cada artículo y del anonimato con que se publicaron (20). Por ello, Salinas ruega al lector que los considere sólo como meros apuntes, "como aspectos parciales del tratamiento que yo habría dado a los mismos temas,

---

20. Vid. "Nota preliminar" en SALINAS (1983, I, 91-92) y "Prólogo" de Dámaso Alonso (*Ibídem*, 16-17).

de no haberme encontrado al voluntario y honroso servicio de aquellas circunstancias antedichas". Con todo, creemos que constituyen un testimonio inapreciable de su actividad literaria de aquellos años. Ya en 1936 —su último año en España— prepara las ediciones críticas de *Maravilla del mundo* (selección de poemas de Fray Luis de Granada, prologada y anotada por él) y *Poesías completas* de San Juan de la Cruz (21). También se publican en esta época sus dos libros poéticos más conocidos, ambos de tema amoroso: *La voz a ti debida* en 1933 y *Razón de amor* en 1936.

La segunda etapa en la actividad crítica de Pedro Salinas transcurre entre 1936 y 1951 (año de su fallecimiento) y se desarrolla íntegramente en América. Sus condiciones de vida en este continente —para bien y para mal, harto diversas a las españolas— redundaron, al menos en parte, en beneficio de su actividad crítica. Desligado ya de tareas administrativas que tanto lo ocuparon y preocuparon en Madrid, dedicó los quince años de su estancia en América (Massachusetts,Baltimore, Vermont —en Estados Unidos—, México y Puerto Rico —sin contar con otras más breves en Cuba, Santo Domingo, Colombia, Ecuador y Perú—) a su actividad docente, que completó con frecuentes conferencias y ensayos, sin descuidar su obra poética: en 1942 publicó *El Contemplado* y en 1949, *Todo más claro* (22).

---

21. La segunda y tercera edición, respectivamente, se publican en Santiago de Chile, 1947.
22. Salinas no llegó a ver publicados todos los poemas que escribió en estas fechas (e incluso en años anteriores). La versión definitiva de *Largo lamento* (poemas compuestos entre 1936 y 1939) se publicó por vez primera en SALINAS (1975, 2.ª): la 1.ª edición, 1971, ya ofrecía un importante anticipo, más amplio que *Volverse sombra y otros poemas* (All'Insegna del pesce d'oro, 1957, Milán) *Confianza*, iniciado en los años cuarenta, no se publicó hasta 1955. Estas dos obras, junto con algunos poemas sueltos que escribió Salinas poco antes de su muerte, son, pues, publicaciones póstumas.

Pero, volviendo a su labor crítica, podríamos señalar como característica general de esta etapa una considerable ampliación de los temas estudiados, que resumimos en cuatro apartados:

1) Consideración de aspectos generales de teoría e historia literaria. Aquí incluimos sus reflexiones sobre la creación literaria desarrolladas primero en un ciclo de conferencias (Boston, 1937) y recogidas posteriormente en un libro (SALINAS , 1940); sus opiniones sobre el valor de la tradición, expuestas en el ensayo *Jorge Manrique o tradición y originalidad* –1947–; sus juicios sobre la importancia del "tema vital" en la obra de un escritor, cuestión ampliamente tratada en su libro *La poesía de Rubén Darío* –1946– y, finalmente, algunas consideraciones sobre los períodos y las corrientes literarias (en sus estudios sobre el Modernismo y la Generación del 98), así como otros rasgos de la literatura española de su época.

2) Trabajos sobre temas americanos, nacidos del contacto con aquella nueva cultura —la de las dos Américas— y dados a conocer a menudo en congresos o simposios conmemorativos. Son sus ensayos sobre Sor Juana Inés de la Cruz, Jorge Carrera Andrade, Gabriela Mistral o Edgar A. Poe.

3) "Vindicaciones". Frente a las agresiones de ciertas manifestaciones del mal llamado "progreso", frente a un pretendido signo de "modernidad", Salinas, partidario de las innovaciones, defensor de la verdadera y continua renovación, pero ante todo, humanista convencido e intelectual responsable, pide más dedicación a la lectura y mayor atención a las minorías literarias. Su vuelta al mundo hispánico y en concreto su estancia en Puerto Rico le suscitan una defensa apasionada de la lengua española. Todas estas reflexiones se integrarían, años más tarde, en el volumen *El defensor.*

4) Estudios sobre literatura española. Si durante el tiempo que permaneció Salinas en España se dedicó especialmente a estudiar y divulgar nuestra literatura contemporánea, en América, motivado en gran parte por sus tareas docentes, ensanchó su objeto de análisis y abarcó prácticamente toda la literatura española. Trató sobre el *Poema de Mío Cid*, la novela picaresca, la lírica tradicional, *Don Quijote...*, sin olvidar nunca a sus propios compañeros de Generación, con quienes mantuvo, con más intensidad si cabe en esos años de exilio, una relación fraternal.

Salinas no era muy dado a definirse ni a presentarse como poeta. Sin embargo, durante esta etapa, al menos en tres ocasiones accedió a referirse a sus propias creaciones: poco después de llegar a América, durante una lectura poética en Wellesley College –1937–; en el prólogo de una traducción de sus poemas al inglés, en 1938; y, finalmente, meses antes de morir –1951–, también en Wellesley College.

Sus últimos años fueron los de mayor producción editorial. En 1940 la Universidad de Baltimore publicó *Reality and the poet in Spanish Poetry,* recopilación de las primeras conferencias que Salinas pronunció en esta Universidad el año 1937. En 1941 reunió en el volumen titulado *Literatura Española. Siglo XX* casi todos sus artículos de *Indice Literario*. Entre 1947 y 1948 aparecieron tres libros fundamentales dentro de su obra crítica y ensayística: *Jorge Manrique o tradición y originalidad* –1947–; en 1948 *El defensor*, editado por la Universidad de Colombia, recoge cinco ensayos que apenas alcanzaron entonces alguna difusión debido a las difíciles circunstancias políticas que atravesaba el país; *La poesía de Rubén Darío* y una segunda edición aumentada de *Literatura Española. Siglo XX.* Tras su muerte, su hija Solita, su hijo político Juan Marichal y varios amigos, en especial el poeta Jorge Guillén, se han ocupado de publicar en España la obra de Pedro Salinas. Entre 1953 y 1955 aparecieron, sucesi-

vamente, *Poemas escogidos* (en Austral, prologados por Guillén), *Confianza*. Poemas inéditos (1942–1944) (Edición de Guillén y Marichal en Aguilar) y *Poesías Completas*, preparadas por Marichal, en Aguilar. En 1957 esta misma editorial publica su *Teatro Completo* y, posteriormente, *Ensayos de la literatura hispánica* –en 1958–. En 1961 aparece *La responsabilidad del escritor y otros ensayos* (Seix Barral). A partir de 1967 se reeditan en España varias de sus obras (algunas, como *El defensor* –Alianza, 1967– publicadas por primera vez en una editorial española). La década de los setenta es especialmente pródiga en obras de Salinas: en 1970, primera publicación en España de *Literatura española. Siglo XX* (Alianza). En 1971 Solita Salinas da a la imprenta *Poesías Completas* (prólogo de Guillén, en Barral), de las que en 1975 ha aparecido una segunda edición considerablemente aumentada (reedición en 1981, Seix Barral). En 1974 y 1975, respectivamente, salen *Jorge Manrique...* y *La poesía de Rubén Darío*, ambas en Seix Barral. En 1976 Solita Salinas traduce al español *Reality and the Poet...* que, junto con otras conferencias de tema similar, se publica en Ariel con el título *La realidad y el poeta*. Ese mismo año –también preparada por la hija de Salinas– Barral edita la *Narrativa completa* (23). En 1983, Taurus publica tres volúmenes que contienen la casi totalidad de la obra ensayística de Salinas (recopilación y presentación de Solita Salinas, prólogo de Dámaso Alonso), titulados *Ensayos Completos*. Creemos que este penúl-

23. En 1984, Solita Salinas publicó *Cartas de amor a Margarita, 1912-1915*, de Pedro Salinas (SALINAS, 1984): recopilación de ciento cuatro cartas de las seiscientas que el poeta dirigió a quien todavía era su novia, Margarita Bonmatí, que residía en Argel. En esta edición pueden encontrarse, además de datos biográficos poco conocidos e interesantes referencias a la vida literaria española y francesa de aquellos años, algunas alusiones a sus gustos literarios y artísticos, e incluso ciertas consideraciones sobre la creación poética.

timo empeño editorial contribuye considerablemente a completar un gran laguna de la producción saliniana: la ensayística y, en partícular, la crítica. Esperamos que la divulgación de esta otra actividad, no por poco conocida menos apasionante y valiosa, nos ayude a comprender, a interpretar, a querer más la obra de Pedro Salinas.

HACIA UNA CRÍTICA INTEGRADORA

La actividad crítica de Pedro Salinas responde, en líneas generales, a las pautas de actuación que, como hemos señalado, siguieron los poetas-críticos de la Generación del 27. En concreto, tendríamos que situar e interpretar su labor crítica teniendo en cuenta la conjunción de diversos factores que, a nuestro juicio, fueron determinantes: de un lado, su formación intelectual y universitaria en Madrid y en París, y su participación en las tareas del Centro de Estudios Históricos; de otro, su actividad docente como profesor de Literatura Española, en España, Francia, Inglaterra y en varios puntos de América, especialmente en Estados Unidos. Evidentemente no podemos olvidar otro factor importante: el de su vocación creadora que, lejos de agotarse en la poesía, fecundó otras facetas, en particular, la crítica.

En el apartado que más adelante dedicamos a la concepción saliniana de esta actividad, explicitamos la misión que, según él, ha de cumplir todo crítico: servir de intermediario entre el autor de una obra y su destinatario; convertirse en su guía y, en definitiva, enseñarle a leer o, mejor, formarlo como lector, pero sin caer nunca en la tentación de suplirlo. Para ello, advierte Salinas, el crítico deberá coordinar una especial sensibilidad iluminadora con las técnicas de interpretación más adecuadas.

Pues bien: todos estos caracteres que, según Salinas, ha de poseer un buen crítico, encuentran en él —predicar con el ejemplo— su máximo exponente. Dos son las motivaciones que alientan su crítica: la primera es su "querencia" por la literatura (24), determinada por su condición de "lector entusiasta", usando la autodefinición de Dámaso Alonso (25); la segunda derivada de la anterior, su afán divulgador: su afán de que el mayor número posible de lectores pudiera, no sólo conocer, sino sobre todo disfrutar de ese inmenso tesoro que encierra la Literatura Española. En definitiva, con su crítica se proponía contagiar a los demás, compartir con otros lectores su propio entusiasmo. Este sentimiento, que se acrecentaba a medida que iba descubriendo nuevos aspectos, no ya de la literatura española, sino de la hispánica, lo fue transmitiendo progresivamente a un número mayor de lectores: primero a sus alumnos españoles; más tarde, a los americanos. El desgarrón afectivo que supuso para Salinas su exilio quedó paliado, al menos parcialmente, por la oportunidad que le ofreció de ampliar su horizonte literario y su proyección crítica.

Debemos insistir en que su extensa labor crítica tiene sus raíces y sus cimientos en su sólida formación docente e investigadora. El rigor, la disciplina y la constancia fueron sus aliados fieles durante su larga preparación intelectual y guiaron, posteriormente, toda su actividad profesional, que estuvo siempre al tanto de las últimas corrientes artísticas y críticas. Seguía, como ya indicamos, las pautas de Menéndez Pidal, Américo Castro y Ortega y Gasset; pero, mientras otros discípulos se afanan en el Centro de Estudios

---

24. Para E. Rodríguez Monegal, "querencia" es término clave en la obra de Salinas (DEBICKI, ed., 1976, 230).
25. "Fui, primero, pues, lector entusiasta; y luego me aupé —con juvenil osadía— a crítico" (ALONSO, D., 1971, 3.ª, 9).

Históricos por reconstruir el pasado, Salinas se interesa también por conocer y dar a conocer la literatura española contemporánea. En este contexto, como director de *Indice Literario* y de los *Archivos de Literatura Contemporánea*, hay que situar sus declaraciones a Guillermo de Torre sobre el sentido de su misión: "Hacer desde ahora para el siglo XXV lo que don Ramón y los suyos están archivando para los siglos pretéritos: archivar la historia literaria al día, recoger esos menudos datos que luego suelen perderse..." (DEBICKI, ed., 1976, 48). Comienza así a forjar esa "critique de soutien" que mantendría toda su vida, haciéndola extensiva a toda la literatura hispánica.

Su tarea del presente se orientaba, pues, hacia el futuro. Eso no anula, sino más bien explica, su interés por la tradición, ya que para él —como para su maestro Menéndez Pidal— es un marco inevitable en el que se inscriben, enriqueciéndola, las obras que sucesivamente van apareciendo: véase en este sentido su estudio sobre Jorge Manrique. Advirtamos desde ahora que su concepto de obra clásica implica una proyección del pasado hacia el presente. Influido quizá por Ortega, lejos de entender la noción de clásico como algo anquilosado, lo considera como una realidad viva con capacidad para sobrevivir, para traspasar las barreras del tiempo y llegar, vivo, hasta nuestro hoy, hasta sucesivos mañanas.

En la crítica de Salinas se une un fuerte impulso vitalizador, similar en cierto modo al de Unamuno, con una especial sensibilidad, parecida a la de Azorín, para captar los rasgos más característicos y profundos de un autor, de una obra. A todo ello hay que añadir otro rasgo que, a juicio del propio Salinas, es imprescindible: su dominio de métodos y técnicas mediante las cuales aprovechó al máximo sus cualidades innatas. No olvidemos que Salinas, como complemento de esa formación intelectual previa que hemos señalado, es-

tudió algunos métodos modernos —en su época— de crítica, y defendió sin reservas su aplicación al análisis de obras literarias. Marichal indica que, por su contacto con universitarios e hispanistas franceses durante el tiempo que permaneció en París, se sintió más atraído por la crítica literaria francesa que por la alemana, "en contraste con la progresiva germanización estilística de muchos intelectuales españoles... aunque respetó y utilizó las grandes obras de su filología y de su historiografía literaria" (DEBICKI, ed., 1976, 263). En efecto, pueden observarse en la crítica de Salinas ciertos rasgos de la corriente idealista —véanse sus consideraciones sobre la lengua poética, el lector o el crítico...— afines a los de Dámaso Alonso, aunque no tan intensificados como en éste. Su estancia en Gran Bretaña y en Norteamérica lo puso en contacto con la crítica de esos países: mostró su admiración —y en algunos casos siguió sus estudios— por T.S. Eliot. Especial interés tuvieron para él las teorías psicoanalíticas, sobre todo los trabajos de Ch. Baudoin y G. Bachelard. La preocupación por todas estas corrientes de teoría y práctica nos explica que el objetivo de su crítica consistiera en desvelar lo que Marichal ha denominado "los valores humanos de la literatura hispánica" (DEBICKI, ed., 1976, 267). Esta afirmación, sin embargo, debemos interpretarla adecuadamente. Salinas —como después veremos— no concibe la obra literaria como mero reflejo biográfico: su búsqueda del "tema vital" en un autor parte de supuestos teóricos totalmente diferentes.

Su labor como crítico consistió en aproximar espiritualmente a dos hombres —autor y lector— mediante la aclaración y divulgación de las obras producidas por el primero que, inevitablemente, están destinadas al provecho y al placer del segundo. Esta actitud de Salinas explicá muchos de sus trabajos críticos y también algunos proyectos que no llegaron a realizarse. En 1926 publicó una versión "en romance vulgar y lengua-

je moderno" del *Poema de Mío Cid* que, significativamente, dedica a Menéndez Pidal. Si el maestro había gastado muchos años de su vida en reconstruir, paso a paso, no sólo este monumento de nuestra literatura, sino también su trasfondo histórico y su manifestación lingüística, Salinas prefiere, aunque sea con merma de la originalidad y autenticidad del Poema, "ofrecer ahora esta versión popular en español moderno y en metro romance, con el propósito de acercar esta hermosa obra poética... a un crecido número de lectores" (SALINAS, 1926). El mismo impulso divulgador lo lleva a idear, años más tarde, una triple edición de los clásicos españoles: la primera —edición crítica— iría dirigida a los especialistas; la segunda sería para los estudiantes y la tercera, para el lector medio. El proyecto fue apoyado por Menéndez Pidal y Américo Castro, y llegó a convertirse en ley el año 1936, pero la guerra civil española truncó la empresa. Ya en América, hacía 1939, intentó preparar una edición del *Quijote* asequible a todo tipo de lectores, y para ello pidió, y contó, con la colaboración de varios intelectuales españoles exiliados como él, pero tampoco en esta ocasión pudo culminarse la obra (26).

Ya hemos dicho que Salinas, a lo largo de su actividad crítica, como colaborador en revistas, conferenciante y profesor, recorrió la práctica totalidad de la historia de la literatura española. Pero esta amplitud no significa que su atención e interés fueran idénticos para toda ella. Partidario de una crítica personal y valorativa y asumiendo de antemano el riesgo de errar en sus juicios, Salinas mostró sin reservas sus preferencias literarias y renunció sin complejos a la "objetividad" y a la "asepsia" propugnadas, sobre todo, por las escuelas positivistas decimonónicas. Advirtamos, sin

---

26. Todos estos datos los explica MARICHAL en su artículo citado.

embargo, que en sus tareas docentes, olvidando sus propios gustos, se impuso y cumplió con la obligación de transmitir a sus alumnos un panorama lo más completo posible de la literatura española. La razón la explica Marichal cuando declara que "para Salinas el primer deber del historiador de las letras hispánicas ha de ser la fidelidad a su totalidad, a su historia entera" (DEBICKI, ed., 1976, 265).

De lo que hemos dicho hasta aquí se puede deducir que Salinas no se adscribió de manera exclusiva a ninguna de las corrientes críticas contemporáneas. Se afirma con frecuencia que su crítica posee un marcado sello personal. Nosotros creemos que reside precisamente en su carácter integrador, en su capacidad para armonizar objetivos y para compatibilizar métodos de trabajo: su aspiración consistía en abarcar el significado global. Mientras que otros críticos abordaban aspectos "parciales" —de forma o contenido, con todas sus posibles divisiones— Salinas se proponía alcanzar la totalidad. Sus análisis pormenorizados siempre estarán dirigidos a la comprensión de la obra como un todo, como un conjunto en el que confluyen corrientes históricas, ideológicas, estéticas y literarias. Salinas se sitúa, por lo tanto, en una perspectiva que hoy, con cierto anacronismo, interpretaríamos muy próxima a la semiótica. En este sentido, afirma Rodríguez Monegal: "Lo que distingue a la crítica de Salinas es el movimiento unitario con que aborda su objeto, y la certeza y empecinada penetración con que lo cala. Porque esta es —fundamentalmente— una crítica de esencias, que no se propone registrar (o descubrir) las fases y las apariencias de una obra poética. Pretende captar, en cambio, la realidad poética última, la concepción del mundo, el tema vital, la originalidad profunda" (DEBICKI, ed., 1976, 239).

II. "ESA FORMA SUPERIOR DE INTERPRETACIÓN..."

EL CARÁCTER SACRAL DE LA POESÍA

Una lectura atenta de las ideas y reflexiones de Pedro Salinas sobre la poesía nos descubre el valor sacral que concede a esta manifestación artística, y el significado religioso que otorga al papel del poeta. No limitamos nuestra atención a términos que, como "Dios", "vocación", "elección", "llamada", "misión", "misterio", "revelación", "adivinación", etc. pertenecen al campo léxico-semántico de la religión, sino que consideramos el sentido con que emplea otras palabras de contenidos más genéricos como "respuesta", "fidelidad", "compromiso", "entrega", "generosidad", "poder", "servicio", etc., y, sobre todo, tenemos en cuenta la concepción global que elabora a lo largo de todo su discurso teórico, implícito en su producción creativa y crítica.

Ser poeta consiste, para Salinas, en estar dotado de una especial aptitud y responder con una determinada actitud. El poeta, en primer lugar, es un ser adornado de una singular sensibilidad, es un "elegido", al que se le han entregado dones particulares y poderes indiscutibles que debe poner al servicio del prójimo. Es un "vidente" que adquiere el compromiso irrenunciable de iluminar a los demás. Es un llamado que debe responder siendo fiel a la verdad intraducible de su palabra original y a los interrogantes inefables de los hombres a los que debe servir.

Su función es una "misión", una "mediación" generosa y gratuita, una entrega amorosa y, por eso, su respuesta debe ser libre y absoluta.

La tarea del poeta consiste, propiamente, en pronunciar la palabra que crea, libera, salva y congrega. Una palabra, profunda y esencialmente humana, determinada por el hombre que la articula y por el ámbito en el que resuena. De un lado, el poeta, quien, en el acto creador, moviliza todas sus potencias anímicas, todo su psiquismo. De otro, el ambiente de creación, múltiple y diverso, que rodea inevitablemente a todo artista, que enmarca y sitúa a su obra en medio de las grandes líneas, coordenadas temporales, espaciales y sociales. Consideremos cada uno de estos aspectos.

MISIÓN Y OFICIO DE POETA

Poeta es aquel que ha recibido el don de la "visión", el que posee la "gracia", la peculiar aptitud para —penetrando a través de las apariencias visibles a la generalidad de los mortales— descubrir mensajes trascendentes de belleza. Poeta es aquel que está dotado de singular capacidad para captar de cualquier fase de la realidad los elementos que pueden ser transformados, "recreados", en poesía.

Esta sensibilidad es, según Salinas, el germen indispensable que deberá ser cultivado para que produzca frutos generosos y sazonados. El poeta necesitará, pues, de aprendizaje y dominio técnico para acertar con la forma justa y con la estructura orgánica adecuada al tipo de creación que se proponga realizar. Debemos tener en cuenta, de todas maneras, que Salinas advierte que la técnica estará siempre al servicio de la sensibilidad poética que —rectora permanente— la orientará y alentará para alcanzar los mayores niveles posibles de expresividad. La sensibilidad podría asimilarse a un diamante en bruto que sólo tras un trabajo esforzado de pulido, logra mostrarse en todo su esplendor. "De tantas artificiosas antinomias puestas en circulación por los románticos —dice Salinas— una de las mayores es oponer genio a esfuerzo. No es que el genio consista en una larga paciencia... Pero el genio se modela en formas vivas e inteligibles gracias a su labor, a la fidelidad en el trabajo, a la brega con los días, las palabras..." (SALINAS, 1983, III, 385). Sensibilidad como don gratuito, como esfuerzo continuado:

he aquí el esbozo simple del modelo saliniano del poeta.

El escritor es, pues, un elegido, un "signado" entre el común de los mortales, que se sabe poseedor de una "gracia" singular que le compromete a cumplir una "misión" trascendente. Su papel se define, de un lado, por los poderes que ostenta y, de otro, por los servicios que presta.

El poder especial de escritor sobre el mundo radica, precisamente, en su sorprendente capacidad para crear nuevos mundos. Escribir literatura consiste en infundir vida, en inventar personajes y en generar ficciones dotadas de existencias más o menos autónomas. Este es su poder, su responsabilidad y, también, su satisfacción, porque en definitiva, advierte Salinas, el destino y el destinatario de sus obras serán los hombres más o menos próximos, a los que podrá encantar, divertir, preocupar y estremecer; con los que estará en comunión entregándoles lo más sagrado de sus propias vidas. El poeta posee, por lo tanto, poderes primariamente espirituales —puesto que toda la obra literaria es creación espiritual— que nacen del espíritu, se objetivan en universos espirituales y tienen como destino el fondo de otros espíritus.

Pero el poeta debe prestar su servicio a los demás hombres siendo fiel a sí mismo y a las exigencias de su propia obra. Cumplirá su misión específica actuando con libertad y autonomía, desarrollando su idea original y su peculiar proyecto. Para ello deberá salvar dos peligros acechantes: el de someter la creación a los objetivos propios de ideologías o grupos políticos, y el de dejarse orientar por intereses y beneficios de índole económica. La suerte del escritor —y del artista, en general— dependerá, por lo tanto, del grado de libertad que le otorgue la sociedad en la que se inserta, y de la fuerza de voluntad con que se imponga servir a

su destino. Su mayor deber en este mundo —que es también su mayor placer— lo alcanzará esforzándose en "ser lo que es", en responder con fidelidad a la llamada y en cumplir con autenticidad su misión (27).

---

27. Recordemos la importancia prioritaria que Salinas concede a la poesía "auténtica": "Estimo en la poesía, sobre todo, la autenticidad. Luego, la belleza. Después, el ingenio" ("Poética" en DIEGO, ed., 1970. 5.ª, 303).

LA RESPUESTA A UNA VOCACIÓN: "RAZÓN DE AMOR"

El poeta sabe y siente que esa singular capacidad para ver, decir y crear constituye la marca imborrable de una agraciada y comprometedora elección. Adquiere conciencia de que su condición privilegiada le exige una entrega sin condiciones:

"Cuando el poeta conoce y siente dentro de sí el poder espiritual y le oye el llamamiento, se le impone la respuesta: dedicar días y noches, alegrías y angustias, a su ejercicio, consagrarle la vida, sin reservarse nada" (28).

El escritor que escuche atentamente la llamada y acepte conscientemente su vocación se verá comprometido a responder con fidelidad y entrega, y a formular un sí categórico con toda su vida. La tarea poética es para Salinas un compromiso sagrado que exige la aceptación previa de una pobreza probable, de una soledad posible e, incluso, de la incompresión o indiferencia duraderas. Continuamente se verá asediado

---

28. "Los poderes del escritor o las ilusiones perdidas" (SALINAS, 1983, III, 373-404). Afirma en este ensayo: "El escritor mismo es el primero que siente en la soledad de su conciencia... el poder de que está dotado y que le llama a su obra: bien lo designa la palabra vocación. Desde entonces se le aparecen el propósito y meta de su vida... en lo retirado de su alma... con la atracción misteriosa de lo que siempre estará dándose y negándose, entre un posible y un imposible" (p. 385).

por las tentaciones de "fortunas de banqueros" o "éxitos de bailarinas" y, sólo si resiste a sus incitaciones, será capaz de salvar su obra cuyo valor consistirá en el poder de crear nuevos mundos, transformar los espíritus y convertir los corazones.

La llamada y la respuesta, la vocación, son, además de objeto de muchas composiciones poéticas de Salinas, claves indispensables para interpretar su concepción artística y literaria. Algunos ejemplos pueden ilustrar elocuentemente esta afirmación. El poema 4 de *La voz a ti debida* trata precisamente de esa llamada que, aun de procedencia y dirección desconocidas, el poeta espera con ansia, dispuesto a renunciar a todo y a acudir inmediatamente:

..."¡Si me llamaras, sí,
si me llamaras!

Lo dejaría todo,
todo lo tiraría:
los precios, los catálogos,
el azul del océano en los mapas,
los días y sus noches...
.....

Y aún espero tu voz,
telescopios abajo,
desde la estrella,
por espejos, por túneles,
por los años bisiestos
puede venir. No sé por dónde.
Desde el prodigo, siempre.
Porque si tú me llamas
—¡si me llamaras, sí, si me llamaras!—
sería un milagro,
incógnito, sin verlo..."

"Vocación" es tema y título de dos poemas de Salinas, distanciados en cuanto a cronología y contenido. Ambos han sido comentados también por la crítica, como ahora veremos. El primero, "Vocación" (*Seguro azar*) —probablemente mal interpretado por Jorge Guillén (29)— ha sido considerado por otros críticos como una declaración de principios o, mejor, como una composición clave para interpretar el proceso de su creación poética (30). En él se oponen dos realidades: un mundo perfecto y acabado, contemplado —con los ojos abiertos— por un poeta cuya misión aquí es inútil:

..."Todo en el fiel. Pero yo...
Tú, de sobra. A mirar,
y nada más que a mirar
la belleza rematada
que ya no te necesita..."

---

29. Guillén comenta del siguiente modo este poema: "'Vocación' presenta un contraste: 'abrir los ojos' en la luz del día, ya perfecto, y 'cerrar los ojos' dentro de lo que entonces constituye 'un mundo sin acabar'. Y el poeta se decide: 'En aquella tarde clara.../...escogí: el otro./ Cerré los ojos.' Salinas no vivió ni escribió así. Ni la persona ni el poeta jamás escogieron la tarde oscura en vez de la tarde clara. Salinas no ha mostrado nunca afición a la realidad caótica. El escritor cierra los ojos tal vez un momento, pero tendrá que abrirlos enseguida, imantado por la claridad. Este poema,'Vocación', no debe ser alzado a categoría de norma" (en SALINAS, 1975, 2.ª, 6). En términos similares se había expresado en su "Prólogo" a DE ZUBIZARRETA (1969, 10). Con estas palabras, parece que Guillén se está refiriendo a su propia actitud como poeta, sin percibir, quizá, la distinción —y posterior elección— saliniana entre un mundo acabado, perfecto y, como consecuencia, intocable, y un mundo caótico que necesita al poeta. GONZÁLEZ MUELA (1958, 29; 1969, 29) encuentra resonancias de Guillén en la primera parte de este poema de Salinas.

30. Véanse, entre otros, DORESTE (1952, 3) y DE ZUBIZARRETA (1969, 254 y ss.)

Frente a él, se sitúa un mundo caótico, entrevisto con los ojos cerrados:

..."Un mundo sin acabar,
necesitado, llamándome
a mí, o a ti, o a cualquiera
que ponga lo que le falta,
que le dé perfección..."

cuya llamada encuentra eco en el poeta:

..."escogí:
el otro.
Cerré los ojos."

Tras analizar este poema, Alma de Zubizarreta concluye que "para el poeta la vocación consiste en el perfeccionamiento de la realidad, que depende para ser completa... de la acción creadora del artista" (1969, 261). Pensamos que, en todo caso, ese perfeccionamiento de la realidad será una acción y un efecto derivado de la "vocación" —llamada— siempre que obtenga una respuesta afirmativa y una entrega fiel, con las características señaladas anteriormente. La vocación supone condiciones previas: elección gratuita y opción deliberada. Una vez que se han cumplido tales requisitos, la misión del poeta —como veremos más adelante— consistirá en acudir presto a salvar la realidad, a trascenderla, perfeccionándola.

El otro poema, de título análogo —"La vocación"— pertenece a *Todo más claro* y su concepción estética e interpretación literaria resultan sensiblemente distintas a las esbozadas anteriormente. Entonces el poeta se veía situado entre dos mundos opuestos entre lo que tuvo que elegir; ahora, poseedor ya de un dilatado patrimonio poético (entre *Seguro azar* –1929– y *Todo más claro* –1949– además de veinte años, median

cuatro libros de poesia), Salinas dirige su mirada hacia atrás y recuerda cómo se produjo esa llamada ("Silencio ha sido tu primer manera / de entrar en mí;...", "Y fuiste voz, al fin, y tan hermosa / que puede confundirse con mirada./ Voz nunca servidora / de lengua alguna, ni de sus palabras,...") y de qué forma ha respondido a ella con su obra:

"Alma arriba, alma abajo, vas y vienes,
cantando y recantando,
a tu gusto, despacio o rapidísima,
rectora, así del paso con que pasan
mis caudales de gozo, o los de pena.
.....
Por gracia tuya ya no soy silencio."

"Esta vocación es curiosa —dice González Muela (1969, 30)—: no está dirigida hacia adelante, sino hacia atrás". Efectivamente, pensamos que ambos poemas se suceden y completan mutuamente y, unidos, hacen referencia a un proceso vital y artístico contemplado desde distintas perspectivas. Se inicia con la llamada y se completa con la respuesta. La vocación, en definitiva, así concebida, es un diálogo interpersonal, es un camino y su andadura, es un horizonte abierto y un trayecto recorrido, es una promesa y una herencia.

EL POEMA, HECHURA DEL HOMBRE

La poesía, como todo arte, es una manifestación esèncialmente humana. Constituye, en otras palabras, la definición y la medida del hombre. Frente a la noción —tan extendida entonces y aplicada a su propia poesía— de "arte deshumanizado" (31), Salinas confirma el sentido humano de la creación poética y defiende que el poema revela la esencia más profunda y completa del hombre:

"No hay hechura del hombre que no provenga de su vida. Por eso no existe arte que no sea humano, y aunque esta o aquella obra puedan aparecérsenos tan extrañas que las califiquemos de inhumanas, en el fondo responden a un modo de ser raro, extraño, de lo humano" (SALINAS, 1983, II, 11).

Toda poesía es humana porque todo poeta es hombre. Pero no cabe invertir los términos. Hombre y

---

31. ORTEGA Y GASSET, 1925. A raíz de la publicación de este ensayo —*La deshumanización del arte*—, el adjetivo "deshumanizado / a" se utilizó —con frecuencia equivocadamente— para calificar determinadas etapas y creaciones poéticas de algunos miembros de la Generación del 27. Guillén —uno de los más "favorecidos" con tal apelativo— reacciona de la siguiente manera: "Si hay poesía, tendrá que ser humana. ¿Y cómo podrá no serlo? Poesía inhumana o sobrehumana quizá ha existido. Pero un poema "deshumano" constituye una imposibilidad física y metafísica, y la fórmula "deshumanización del arte", acuñada por nuestro gran pensador Ortega y Gasset, sonó equívoca..." (GUILLÉN, 1972, 2.ª, 191).

poeta constituyen dos conceptos diferentes que, aunque unidos o entremezclados, no se deben confundir. Los datos de sus definiciones respectivas y las manifestaciones de sus actividades propias podrán ser convergentes, divergentes o paralelos; en ocasiones entre sus diferentes actividades reinará una feliz armonía, pero en otras se cruzarán e incluso chocarán de manera violenta. La poesía puede surgir como alternativa compensatoria a un tipo de vida que frusta las aspiraciones profundas del hombre.

La poesía es, ciertamente, un instrumento privilegiado de expresión personal. Mediante la creación poética el autor descubre las capas más hondas de su personalidad, pero esta afirmación no equivale a decir que el poema sea un resultado proporcionado o la simple consecuencia de su vida, una mera transcripción biográfica: no es —en palabras de Salinas— "historia", "memoria" o "diario", sino el descubrimiento de las claves personales —a veces secretas y enigmáticas— que dan sentido a las actitudes y comportamientos vitales. La poesía no se sitúa "a la altura de las circunstancias", sino que las supera y las trasciende, las ilumina y las explica: "La verdadera poesía —declara Salinas— se coloca por encima de las circunstancias, y aunque pueda tener su origen en ellas, es superior a ellas y las transporta a un plano en el que las contingencias se pierden y sólo queda la pura esencia" (SALINAS, 1983, I, 245).

La sinceridad, la autenticidad del poeta —la cualidad más valorada por Salinas, si nos atenemos a lo que él mismo proclama en su "Poética" (DIEGO, ed., 1970, 5.ª, 303)— no consiste simplemente en el gesto ingenuo de desnudarse para mostrar la tosquedad de las apariencias, sino que exige la operación arriesgada y generosa de la interpretación personal: no es una presentación, sino una representación. No basta al

poeta llamar "al pan, pan y al vino, vino", "decir lo que sinceramente se desea, literalmente, simplemente, de modo directo". El poema no refleja la realidad patente sino los secretos ocultos descifrados por el autor que no dice lo que ve sino que canta lo que crea con su imaginación: "La distinción del poema consiste en que la sinceridad sólo logra expresarse como tal, gracias a un exquisito organismo de estilización. Sinceridad del hombre, que quiere decir, y sinceridad del poeta, que le obliga a más que a decir, a cantar, se hacen una realidad sola en el poema" (SALINAS, 1983, II, 193).

Pero, ¿cómo funciona el poeta?, ¿cómo desarrolla su actividad creadora?, ¿en qué consiste esa operación generadora del poema?

Ya es sobradamente conocido que, a través de la larga tradición cultural, se han dado diferentes respuestas a estas preguntas y que, en las distintas situaciones históricas, se han valorado de manera diversa cada una de las facultades que intervienen y de los mecanismos que se ponen en movimiento en el proceso de creación literaria: los sentidos, la imaginación, la inteligencia, la afectividad... Para Salinas, la creación poética supone una operación complicada en la que entra en juego toda la psique del individuo, todas sus facultades: el poeta pone en marcha todas las capas de su personalidad y, por eso, la obra nos descubre, en diferentes niveles, la compleja y, a veces, contradictoria vida interior del autor. El poeta se nos muestra, no de una manera parcial o fragmentaria —la poesía no sólo es la proyección de una determinada dimensión humana—, sino de una forma global o unitaria (32). Es toda su persona —lo que es y lo que fue, lo que tiene y lo que desea, lo que espera y lo que teme, lo que sabe y lo que ignora— la que se expresa. La poesía no es una actividad entre otras, sino la manifestación más cabal del universo que el hombre se

construye a su imagen y semejanza, la objetivación más plena de su espíritu. Por eso nos dice Salinas que el poema que nace de una "operación total", no es un simple "dicho" sino un verdadero "hecho":

"El poeta existe sólo a traves de un decir. Se juega la vida en las palabras, que fatalmente... dicen algo, y aun mucho, apenas se formulan... Lo cierto es que una poesía perfecta dice y hace: hace lo que dice. Se conforma al refrán español: "dicho y hecho". Lo dicho es su contexto psíquico. Lo hecho la forma nueva, el nuevo objeto" (SALINAS, 1983. I, 435).

---

32. Obsérvese la coincidencia del planteamiento de Salinas con el de Dámaso Alonso, que caracteriza del mismo modo la intuición artística (tanto la del autor como la del lector), frente a la intuición científica. "Científicamente, intuimos con sólo una veta de nuestra psique (la intuición científica no es fantástica ni es afectiva). Estéticamente, intuimos con toda nuestra psique" (ALONSO, D., 1971, 3.ª, 39). De ahí su reformulación del signo lingüístico saussureano y el triple objeto —imaginativo, afectivo y conceptual— que asigna a la Estilística.

LA TRADICIÓN, "HABITACIÓN NATURAL DEL POETA"

Según Salinas, la actividad poética, respuesta generosa a una llamada trascendente, impulso para abrir nuevas sendas y para roturar caminos inexplorados, no podrá ser emprendida con garantías de éxito a no ser que se apoye en la herencia acumulada a lo largo de la tradición literaria. La poesía es una vocación liberadora que anuncia, prepara y adelanta nuevos mundos que sólo se podrán sostener si se alimentan de los frutos más lozanos de la auténtica e irrenunciable tradición. Frente a las connotaciones negativas que suscita en muchos el término "tradición", como sinónimo de pasado ya clausurado, Salinas la considera como realidad permanentemente viva, fuerza activa que se constituye en entorno adecuado —en el ambiente que respira— de la obra literaria, en una especie de claustro materno o de "habitación natural del poeta". Salinas caracteriza a la tradición literaria —y en general a toda la historia de la cultura— como una realidad vital de extraordinaria fuerza y complejidad biológica, en la que el poeta "nace poéticamente, en ella encuentra el aire donde alentar, y por sus ámbitos avanza para cumplirse su destino creador" (SALINAS, 1983, I, 363). La tradición es, por lo tanto, un soporte inevitable en el que se han de sustentar todas las empresas literarias por muy renovadoras que pretendan ser. Más que de freno, servirá de plataforma desde la que se han de lanzar todos los vuelos.

¿Cuál debe ser, pues, la actitud del escritor ante la tradición? Salinas, basándose en la teoría expuesta por Lowes en su obra *Convention and revolt in poetry*, plantea tres posibles soluciones: 1) aceptación pasiva, mera reproducción de los modelos; 2) conservación de determinadas pautas, pero revisadas y adaptadas, moldeadas a la propia personalidad del poeta; 3) rechazo total. Para Salinas, la actitud intermedia es la más razonable y productiva. La primera es estéril; la tercera sencillamente imposible. Toda reacción frente a un modelo, toda superación e incluso rechazo, implica de manera más o menos explícita, la aceptación de unas referencias básicas, la comunión con unos principios fundamentales. Salinas sigue el ejemplo que Jorge Manrique ofrece en sus *Coplas...* y que ha quedado consagrado como modelo de síntesis entre tradición y originalidad. Veamos cómo explica el desarrollo de este proceso de simbiosis paradójica. Parte del supuesto de que el oficio de poeta requiere un aprendizaje. Cada escritor configura su propia personalidad artística mediante la aprobación selectiva —mediante la asimilación— de procedimientos expresivos que de forma y grado diferentes han sido empleados por sus antecesores y coetáneos. El uso de los distintos recursos que la tradición conserva y ofrece, no impide por sí solo que se prentenda y consiga la originalidad:

"La maestría y la originalidad poética se asemejan a la maestría natatoria en que sólo se puede aspirar a ellas sabiendo hundirse y bucear en un medio ajeno, en muchos mares, y salir luego más dueño de sí y de sus movimientos que antes" (SALINAS, 1983, II, 410).

Pero Salinas dice aún más. La influencia de las obras tradicionales —de maestros y modelos— es necesaria e inevitable. Cada nueva obra que se incorpora a la corriente histórica, al mismo tiempo que confirma los modelos anteriores, los modifica y actualiza. Las

creaciones literarias, rompiendo sus propios moldes, determinan nuevos gustos y valoraciones, y orientan las nuevas producciones. Esta influencia —según Salinas— traspasa los tiempos y rompe las fronteras:

"El hecho es que desde los tiempos de la Grecia y la Roma Antigua la historia literaria está llena de autores, de obras o de literaturas que influyen en otros autores, obras o literaturas. Desde los tiempos más remotos de la historia no ha habido fronteras para la creación" (SALINAS, 1983, III, 343).

El grado de intensidad, amplitud y persistencia de dicha influencia dependerá básicamente de los dos factores determinantes: de los caracteres intrínsecos de la propia obra y de la situación cultural en que se encuentren los lectores. De la manera en que —se diría con terminología actual— la creación responda o supere al horizonte de expectativas de una sociedad determinada.

Como se puede apreciar fácilmente, Pedro Salinas no sólo adopta una actitud de profundo respeto ante el papel de la tradición sino que le atribuye una función directiva y estimulante del progreso y de la renovación artística y literaria. Para él, la tradición no es sólo un cauce abierto sino también una fuerza operativa que hace posible la respuesta adecuada a las exigencias estéticas de cada momento. Es precisamente éste el contexto teórico en el que hay que situar la concepción de Salinas de las formas métricas y de los géneros literarios que pasamos a exponer inmediatamente. Como veremos, se trata en ambos casos, no de corsés rígidos ni de encasillamientos cerrados, sino de moldes flexibles que contribuyen a dotar de identidad y de consistencia a las obras literarias.

"Cuerpos vivos, capaces de toda clase de almas"; Formas métricas y géneros literarios

La forma métrica no puede identificarse con el poema; no es el poema... pero le ayuda a serlo. Salinas nunca tuvo un concepto excesivamente formalista de la poesía: su misma obra poética es buena muestra de ello. Pero se muestra convencido de que el poema necesita moverse dentro de una forma. Frente a posturas estrechas, de signo positivista, como la de los preceptistas Gómez Hermosilla y José Joaquín de Mora, enemigos del romance, que "consideran las formas como cajas de momias", Salinas las asimila a "cuerpos vivos, capaces de toda clase de almas" (SALINAS, 1983, III, 229). Las formas métricas, pues, se caracterizan por su elasticidad y maleabilidad, en definitiva por su adaptabilidad vital y por su capacidad para acoger y dotar de perfil a todo tipo de contenido poético. Pero estas formas cumplen, además, otra importante función auxiliar. Si un poema —en definición de Salinas— "es algo que quiere no pasar. Una resistencia a pasar, que toma hechura de palabras, forma de lenguaje", la métrica es el instrumento encargado de cumplir esa misión nemotécnica "preparando facilidades a la memoria, forjándose áncoras que sujeten los poemas al fondo del tiempo". Gracias a la métrica, el poema es más duradero en el recuerdo que el texto en prosa: "Más cuesta quedarse en la memoria con catorce renglones en prosa que con un soneto". La métrica, pues, lejos de ser mero capricho decorativo, recurso inútil, vacío o simplemente formal, presta un servicio impagable salvando al poema de la desaparición y del olvido: "es arte de mejor recordar, y por eso camino de salvación" (SALINAS, 1983, I, 441).

Por otra parte, el permanentemente debatido problema de la noción y tipos de géneros literarios se tra-

ta, según Salinas, de una cuestión de perspectiva o enfoque (33). El género está determinado por el ángulo que elige el autor para tratar un tema, por el punto de vista que adopta para presentárnoslo: "el lírico lo mira [el tema] desde un lado; el dramático desde otro, el novelista desde otro. Estos puntos de vista, estas posiciones del artista, frente a la obra literaria, son innegables. Esos son los géneros (SALINAS, 1983, III, 55).

La caracterización de la lírica aparece constantemente a lo largo de sus ensayos: a ella nos referimos de forma casi exclusiva al esbozar su teoría de la creación literaria. Cuando alude a ella como género peculiar, lo hace de manera esquemática: establecida en términos de relación autor-lector, es quizá el más directo, pero también el más complejo de todos los géneros: "Es puramente la relación de individuo a individuo: no hace falta más. Un hombre encerrado en su casa escribe; otro encerrado en su casa lee, y va de conciencia a conciencia todo el juego espiritual de la creación literaria" *(Ibidem).* Salinas coloca al poeta lírico en un nivel superior al del novelista o al del dramaturgo por cuanto que es capaz de dotar a la lengua de

---

33. MARICHAL (1976, 15-17) se refiere a la noción saliniana de género literario. Salinas —dice Marichal— disiente tanto de la concepción positivista de Brunetière como de la negación de su existencia por parte de Croce, pero —continúa este crítico— coincide con la de Harry Levin (expuesta en su ensayo "La literatura como institución", 1946). Los géneros, pues, son para Salinas "entidades autónomas, con sus propias leyes internas, pero "habitadas" por hombres de un tiempo y lugar concretos de la historia... El género literario, en suma, estaba ahí, como una embarcación dispuesta para una eventual navegación, mas si su rumbo y puerto dependían de la voluntad del escritor-capitán, éste había de pilotar de acuerdo con las características del navío". Por otra parte, notamos ciertas coincidencias entre la concepción de Salinas del género literario y la noción de "perspectiva" que defiende Ortega y Gasset (vid. LÓPEZ MORILLAS, 1961, 148).

mayores poderes mágicos y de una más alta superioridad de sentidos. El lenguaje del poeta es más connotativo y, sobre todo, más plurisignificativo.

Como contrapartida, la poesía lírica resulta intraducible a otra lengua: de ahí que Salinas afirme que únicamente puede ser captada en su plenitud de sentido cuando se lee en su lengua original. Pero esta irreductibilidad de la poesía lírica es, también, la raíz de su gloria. Por eso afirma que "la intimidad más exquisita de una literatura nos espera siempre en su poesía lírica" (SALINAS, 1983, III, 112). E incluso, refiriéndose a Juan Ramón Jiménez, llega a decir que "la poesía no es cosa de géneros, es pura esencia. Y donde alienta ella está el poeta entero" (SALINAS, 1983, I, 135). Si la poesía lírica es el cauce apropiado para poner en relación directa a los individuos, la novela, por el contrario, sirve de ámbito adecuado para poner en contacto y situar al individuo en la sociedad: es, pues, el "género social" por excelencia, que investiga y revela los puntos de unión que se establecen entre el protagonista y la realidad que lo rodea. Salinas no circunscribe el género novelesco al ámbito formal de la prosa, sino más bien lo identifica con "toda acción ficticia narrada, ya sea en verso, como el poema épico, o en prosa, que vendrá más tarde" (SALINAS, 1983, III, 15). Pero, además, consciente de la amplitud de dominios que abarca este género novelístico, tanto en lo que se refiere a los temas tratados como a las técnicas narrativas, lo califica de "género imperialista, devorador insaciable, sin respeto para vecinos y consanguíneos... la novela (ya lo había dicho Cervantes) lo quiere todo" (SALINAS, 1983, III, 388).

Salinas se refiere al género dramático —teatral— situándolo en su ámbito comunicativo propio: en el teatro. La obra teatral es un lenguaje múltiple que funciona en toda su plenitud y eficacia, cuando se con-

vierte en espectáculo, cuando es representada ante un público, cuando es vista y oída por una colectividad presente y participante. Salinas señala que, además del esfuerzo indispensable que el público debe realizar para comprender la obra, el autor —si desea obtener éxito— tendrá que atender previamente a los interrogantes, inquietudes y aspiraciones concretas de ese público en el momento en que le ofrece esa creación, deberá "adivinar en la entraña de ese alma del público unos gustos latentes, no formulados, que sirvan de material con que el artista construye su mundo, y dárselos, hecho palabra y vida, de modo que el público sienta en la novedad que se le lanza no otra cosa que una nueva forma fresca e inédita de vivir" (SALINAS, 1983, I, 120). Al espectador, en definitiva, sólo le interesa lo que tiene que ver con su vida, lo que le habla de su propia persona y sólo atiende a aquellas novedades que le descubren zonas más o menos ocultas de su espíritu que reconoce cuando las ve representadas fuera de sí. La obra tiene eco y resonancia cuando es capaz de convertirse en soporte de identificación colectiva, cuando ese público se ve reflejado en algunos aspectos, al menos, de su personalidad.

Pero Salinas, preocupado por la decadencia del género teatral —o mejor, por el escaso número de representaciones teatrales de calidad y su progresiva sustitución por el cine— aboga por una política que rehabilite y dignifique el teatro. Y lo hace, sobre todo, a partir de criterios lingüísticos: afirma que en ningún otro género alcanza la lengua —su uso cotidiano— un poder resonador y un nivel tan elevado y bello:

"Recoge el teatro en un solo haz todas las fuerzas expresivas del lenguaje, es su apoteosis... La poesía dramática es la más visible forma de las transfiguraciones que opera siempre lo poético en la lengua de los hombres" (SALINAS, 1983, II, 453).

Y el espectador —dice Salinas— goza de su propia lengua cuando la siente embellecida, elevada por la recitación. Pero además, la representación teatral, cuando establece una corriente, ejerce un peculiar y mutuo influjo entre autor y público. La voz del creador resuena en cada espectador de manera diferente: "Se divide en tantas realidades psíquicas como seres escuchan". Pero el gran prodigio consiste en que, sin que cada uno renuncie a lo que es, se logra una conjunción de sentimientos, una comunidad emocional, un verdadera congregración mágica y sagrada: "Es acto social por excelencia porque el hermoso atributo humano de la individualidad deja de funcionar como una barrera o límite y opera como vínculo. La proximidad de los espectadores en un teatro es projimidad. Cada alma en su almario y en todas una presencia divina, hecha verbo" (SALINAS, 1983, II, 454).

Estas consideraciones ponen de manifiesto que Salinas acepta la existencia y los tipos de géneros tal como los transmite la tradición literaria, pero debemos advertir que él utiliza también otro concepto que, sin duda alguna, completa estas nociones y ayuda para que se puedan emplear con mayor rigor e, incluso, comodidad. Se trata de lo que él denomina el "signo de una época" (SALINAS, 1983, III, 181-189).

El signo de una época.

Por "signo" entiende Salinas un conjunto de factores literarios y extraliterarios —históricos, estéticos, ideológicos, sociales, económicos y culturales— que determinan los cambios de gustos, preferencias y valoraciones. Es un concepto, por lo tanto, amplio, que engloba a los de "tendencias", "estilos" o "características":

"Llamamos así a la actitud profunda que los espíritus creadores de un momento histórico determinado

adoptan frente al tema literario, en general; esa actitud abarca todas las nociones antedichas, y las explica" (SALINAS, 1983, III, 181).

Esta noción se relaciona, por lo tanto, con la de género y con la de periodización literaria, y constituye —podríamos decir— el punto de confluencia entre la vida y la literatura, entre la historia y el arte. Es el interrogante que cambia a cada momento y la respuesta adecuada de la literatura. Cada género, incluso cada estilo, servirá de cauce más o menos apropiado para cada situación histórica y así —señala Salinas— a una época de carácter racionalista le corresponde la prosa ensayística, un período en el que dominen la sensibilidad y los sentimientos verá florecer la poesía... Y el "signo" de cada época —que, literalmente, se plasma en el género dominante— invadirá naturalmente toda la expresión literaria.

Salinas define la literatura del siglo XIX como fundamentalmente prosaica, frente a la del siglo XX que se desarrolla bajo el signo de lo lírico, y muestra hasta qué punto esto es así con unos fragmentos en verso de López de Ayala, Núñez de Arce y Campoamor, en los que la poesía brilla por su ausencia, y otros en prosa de Azorín, Miró y Ortega, rebosantes de lirismo.

El signo, por lo tanto, no sólo indica el sentido, las orientaciones que siguen las manifestaciones literarias de una época determinada, sino que también explica las razones de tales preferencias. "Con un signo —dice Salinas— se aspira a darnos la significación de algo. Y la significación de una cosa es lo que quiere decir, su querer decir precisamente esto y no aquello" (*Ibídem*). Salinas insiste, una vez más, en el carácter significativo de todos los elementos literarios y en la necesidad de interpretaciones y lecturas desde diferentes claves. La poesía, según él, no es un lenguaje

patente ni transparente, su mensaje nunca se encuentra en lo más inmediato, en lo aparentemente visible, sino en lo más hondo, en el más allá, en esa "transrealidad" del mundo, de los seres y de los objetos.

Pero, además, la obra literaria entraña y refleja la huella personal de su autor que hay que identificar por debajo de las convenciones vigentes en cada momento, o detrás de los "signos de la época". Cada escritor se proyecta, en menor o mayor grado, en sus creaciones, y manifiesta su propia entidad artística. Las obras contienen elementos, datos, que definen sus preferencias, que lo identifican y que revelan su unidad: es lo que llama Salinas la "querencia"; esa querencia —que, en realidad, es la marca personal que está grabada en la obra y que determina su originalidad— se puede descubrir traspasando apariencias que, en ocasiones, pueden desorientar. La querencia de Campoamor, por ejemplo, se dirige a la prosa, por más que sus escritos adopten forma de endecasílabos rimados; mientras que la prosa azoriniana está totalmente impregnada de lirismo.

Cada época, pues, tiene su signo, pero también cada escritor posee —de manera similar— lo que podríamos llamar su tono, que lo define por encima de posibles variedades formales. Salinas lo aplica y explica claramente en el caso de García Lorca. Federico es autor, entre otros géneros, de poemas líricos y de obras teatrales; pero el dramatismo está presente en ambas modalidades expresivas:

"Cabe, sin duda, distinguir entre sus obras dramáticas y sus obras líricas; pero al través de todas ellas se impone la impresión de unidad absoluta de su poesía en cuanto a concepción de la vida y modo de transcribirla artísticamente... Por eso, al hablar de lo dramático en él, no habría necesidad, para encontrarlo

en dosis abundantes, de llegar a sus obras teatrales" (SALINAS, 1983, I, 161).

Como puede observarse a lo largo de esta exposición, en el planteamiento de las diferentes cuestiones relacionadas con el proceso de creación de la obra literaria, Salinas presenta de manera dialéctica la relación permanente entre las exigencias de la tradición y las de la originalidad. Estas dos fuerzas opuestas se suponen, se condicionan y se estimulan recíprocamente. La obra literaria se constituye como tal en la medida en que integra y armoniza, en la medida en que acepta y supera esta contradicción inicial. El poeta no puede prescindir de todas las normas literarias para crear su obra. Incluso cuando rompe determinados moldes formales, lo hace dentro de un ámbito de convenciones que le da sentido y relieve a sus transgresiones. El escritor —y el artista, en general—, al negar la tradición, la está prolongando. Y su aportación, si es original, contribuirá en mayor o menor grado a enriquecer y completar dicha tradición.

LA REALIDAD COMO ÁMBITO CREADOR

El artista se constituye como tal gracias a su condición de ser humano: su obra manifiesta, sobre todo, la radical dimensión humana del creador. Ser hombre y ser artista es, en otras palabras, una manera peculiar de estar situado en la realidad, es un forma de entrar en contacto, de relacionarse con ella (34). Salinas, obviamente, no acepta la consideración del poeta como ser distanciado del mundo y ajeno a sus problemas, y rechaza categóricamente la opinión de los que piensan que la poesía es una actividad frívola, ociosa e intrascendente. Sus palabras en este sentido son terminantes:

"Muchas gentes han tomado la costumbre de considerar la creación poética como un acto caprichoso e inconsecuente, como pasatiempo de algunos seres que se retiran de la vida para echar luminosas palabras al aire. Pero si se considera la palabra poética con seriedad —quiero decir con seriedad poética— se llega a la evidencia de que el poeta, en lugar de permanecer cómodamente fuera del mundo, vive en su mismo centro" (SALINAS, 1983, I, 278).

---

34. En su estudio sobre Berceo afirma Guillén que no hay elementos poéticos ni antipoéticos, y se muestra de acuerdo con Salinas en que estas distinciones "sólo se adscriben a los propios componentes de la poesía, formada por materiales oriundos de la existencia real, todos aptos a subir hasta una composición, no los valores reales" (GUILLÉN, 1972, 2.ª, 23).

Esa integración del poeta en el mundo explica que sea el mundo —la realidad circundante— el punto de partida para la creación poética. La poesía es, según Salinas, una forma —la más limpia, la más elevada— de conocimiento. Por eso, el poeta deberá, en primera instancia, sentirse poseído del supremo gozo de conocer el mundo. El primer paso de la actividad poética consiste en recibir la realidad, dejarse invadir por su belleza y entregarse a ella con generosidad, abandonarse sin límites. En segundo lugar, la creación literaria requiere que el poeta se coloque en una situación peculiar ante su entorno y adopte una disposición propia. Salinas describe ambas exigencias de manera similar a la caracterización que hacen algunos místicos de sus propias experiencias religiosas (35). Piensa que el poeta —como el místico— ha de retirarse para propiciar el hallazgo de lo que con tanto interés busca (obsérvese el léxico que emplea Salinas en esta descripción):

"Le es al poeta necesario, primero, retirarse, recogerse, aunque sólo sea como se recogen los músculos del felino para saltar mejor sobre su presa" (SALINAS, 1983, III, 100).

---

35. A menudo se ha calificado de "mística" la poesía de Pedro Salinas —especialmente la de tema amoroso—. Véanse, entre otros, DEHENNIN (1957), quien considera como "mística" la búsqueda saliniana de "lo absoluto"; PALLEY (1966) llama a Salinas "místico" en el sentido más genérico del término; SPITZER, en su tan conocido artículo (1982, 2.ª, 188-246) observa una actitud "muy de la mística española" (p. 194) en el violento contraste luz / sombra que hay en esta aseveración de *La realidad y el poeta*: "El poeta añade sombras al mundo, sombras claras y luminosas, como luces nuevas"; ZARDOYA (en DEBICKI, ed., 1976) habla del significado metafísico —y aun místico— de la poesía de Salinas (p. 84). Por el contrario, GONZÁLEZ MUELA se opone a estas consideraciones (1969, 19 y 21): "Salinas no era un místico... Aplicar a nuestro poeta el calificativo de "místico", creemos que sirve para oscurecerle más que para aclararle. Preferiríamos no meternos en esas metafísicas".

Y en otro lugar reitera la imagen del poeta como cazador acechante:

"La función del poeta habrá de ser la caza de las cosas, de objetos, pertenecientes a esa enorme fauna de la presencia que puebla la corteza del mundo y del tiempo" (SALINAS, 1983, III, 332).

Pero la presa no se alcanza fácilmente. Para conseguirla, el poeta deberá "cambiar de nivel", situándose en un plano superior:

"...habrá de separarse, alzándose de sus prójimos —lo poético siempre ha llevado connotación de altura" (36).

---

36. SALINAS, 1983, III, 100. Esta necesidad de "elevación" que requiere, según Salinas, la creación poética, también se halla presente en sus poemas. VILLEGAS (en DEBICKI, ed., 1976, 134 nota 8) hace notar certeramente que Salinas "correspondería a lo que Bachelard llama poeta de la verticalidad. Con frecuencia el hablante manifiesta el anhelo de aproximarse a las más altas cumbres en las que se encuentra la maravillosa amada. Una ligera proyección de la poética de verticalidad de G. Bachelard revela varias significativas recurrencias de imágenes". Y más adelante señala que Leo Spitzer —sin referirse a Bachelard— notó esta tendencia en *La voz a ti debida*: "el poeta prefiere la vertical espiritualista a la horizontal materialista". También CABRERA (1971, 221-225; 1975, 108-109) alude a esas imágenes de la verticalidad en la obra poética de Salinas. En este mismo sentido, acude a nuestra mente el poema n.º 30 de *La voz a tí debida*, aparente exaltación de la posición horizontal, pretexto para afirmar la necesidad de ascensión —verticalización— con la mirada:

> *"...Horizontal, sí, te quiero.*
> *Mírale la cara al cielo,*
> *de cara..."*

De este modo, Salinas asimila el proceso de creación poética al desarrollo de la experiencia mística (37). Obsérvese la semejanza de imágenes que se establece entre estas descripciones y las que emplea San Juan de la Cruz en este poema:

..."Tras de un amoroso lance,
y no de esperanza falto,
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance..."

La actividad poética, por lo tanto, es un tipo peculiar de relación, de encuentro, del poeta con la realidad que es la cantera y, al mismo tiempo, la materia prima de la creación literaria: Salinas hace hincapié en que toda la realidad puede ser transmutada —transustanciada— en poesía. Su afirmación de que todo es poetizable contrasta, como es sabido, con algunas teorías decimonónicas que distinguían entre objetos poéticos y no poéticos. Su concepción, además, confiere al conocimiento poético una supremacía que lo coloca por encima del que proporcionan otras ciencias del espíritu:

"Tema de la poesía puede ser la piedra que estudia el geólogo, la hierba que analiza el botánico, el sentimiento cuyo mecanismo investiga el psicólogo, la estrella que observa el astrónomo, o sea, que el tema de la poesía es el mundo entero, la realidad total" (SALINAS, 1983, I, 279).

---

37. Dámaso Alonso caracteriza de manera similar la intuición "para apoderarse de la individualidad, de la unicidad del objeto literario" (1971, 3.ª, 12).

LAS FASES DE LA REALIDAD

Todos sabemos que la realidad cambia, que se degrada y, también, se enriquece: en definitiva, la realidad humana amplía sus dominios, transforma sus significados a medida que avanza la vida y progresa el ser humano. El mundo actual es diferente, es más rico o, al menos, más complejo que el de ayer. De este hecho incuestionable extrae Salinas otra consecuencia interesante: frente a todos aquellos que sostienen que el mundo poético es un ámbito cerrado que desde tiempo inmemorial ha permanecido inalterado, él mantiene que "los poetas de hoy se ven rodeados por un mundo cuya riqueza, complejidad y variantes superan, con mucho, a cualquier mundo anterior conocido" (SALINAS, 1983, I, 280). Lógicamente, esta realidad, compleja, polimórfica y polivalente, es inabarcable en su totalidad por el poeta, de tal forma que cada uno —dice— elige como tema una o varias parcelas. Salinas distingue y analiza cinco amplias fases de la realidad: la psicológica, la natural (de la naturaleza), la manufacturada (los "inventos"), la social y la cultural. Las dos primeras fases —la psicológica y la natural— son las únicas que actúan como estímulos poéticos en todos los tiempos. En la realidad psicológica integra Salinas toda la actividad interna del ser humano (amor, sentimiento religioso, duda, existencia...). A la naturaleza la define como "la realidad exterior de las cosas creadas por Dios en esta tierra en que vivimos... constante presencia", que, sin embargo, ha sido utilizada como punto de partida para la creación poética en cantidad muy

desigual. La tercera —la realidad manufacturada— es tan reciente como el progreso de nuestro siglo. Es por lo tanto, un objeto tan nuevo que —afirma Salinas— "no ha sido aceptado como tema poético por los defensores de los viejos conceptos de la poesía". Nuestro autor, tantas veces fascinado por la variedad de inventos que se anunciaban o de las novedades que se exponían en los escaparates de Oxford Street o de la Quinta Avenida —según confesaba él mismo o revelan en ocasiones su hija y sus amigos más próximos (38)— es consciente de que, a pesar o precisamente por la extraña fascinación que ejercen, determinados objetos pueden parecer antipoéticos:

"Por un extraño caso, las máquinas, que se consideraron, allá en el momento de su invención, como la negación de toda poesía y a las que se tenía por instrumentos incapaces de producir algo que traspasara un efecto utilitario, han venido a ser hoy, no por intención de sus creadores sino por un extraño destino inherente, fuentes de belleza nunca previstas. El maquinismo, el colosal progreso industrial del siglo XX han tenido una consecuencia absolutamente ajena a su primitiva finalidad funcional, y es el aumento incalculable de cosas bellas en el mundo. Y con ese aumento ha venido la ampliación del concepto de belleza, que hoy ya no se aplica únicamente a las creaciones de las llamadas bellas artes, sino que se extiende a una serie de obje-

---

38. En este mismo ensayo, Salinas muestra su entusiasmo por la nueva "realidad manufacturada" (1983, I, 283-285): su amigo, el poeta Jorge Guillén nos habla de su ingenua afición por las novedades (en SALINAS, 1975, 2.ª, 17-18). Pero también es cierto que en otros ensayos —así como en su obra de creación— Salinas declara su desaprobación e incluso su horror —recuérdese el poema "Cero", de *Todo más claro*— ante otros "avances" de nuestro siglo: desde los efectos de la prisa (véase, por ejemplo, su "Defensa de la lectura") hasta los —sin duda más nocivos— de las guerras.

tos que sin querer son bellos, con una calidad de belleza supra-académica, ultrarracional: fatalmente bellos" (SALINAS, 1983, I, 284).

Como es sabido, entre las vanguardias de comienzos de siglo, el movimiento futurista convierte a la máquina, al hallazgo reciente, en contenido poético (DE TORRE, 1971, 2.ª, I, 33-179). También Salinas participó en este movimiento con algunos de sus poemas primeros: recordemos, por ejemplo, "Navacerrada, abril", "Far West", "Cinematógrafo", "35 bujías" (de *Seguro azar*); "Amsterdam", "Radiador y fogata", "El teléfono", "Underwood girls" (de *Fábula y signo*).

"La gran ciudad moderna es una condensación sin par de fiestas poéticas para los ojos; piensen ustedes, por ejemplo, en los anuncios, luminoso derroche de líneas y formas multicolores sobre el fondo nocturno, que más que un pretexto mercantil son en realidad una suprema realidad del juego creador del arte". Así se expresaba Salinas en una conferencia pronunciada en Wellesley College en junio de 1939 ("El poeta y las fases de la realidad") y así lo hacía poema diez años más tarde en su "Nocturno de los avisos" (*Todo más claro*) (39):

---

39. Pedro Salinas comentó la experiencia personal que originó este poema en una conferencia, la última que pronunció pocos meses antes de su fallecimiento, en Wellesley College: "Deuda de un poeta" (SALINAS, 1983, 434-447). Pero una lectura atenta del poema —e incluso de la aclaración que hizo Salinas en esta misma conferencia— nos muestran el desengaño del poeta ante esas luces de los anuncios, que le conduce a su elección final:

> *"...Ya no sigo.*
> *Incrédulo de letras y de aceras*
> *me sentaré en el borde de la una*
> *a esperar que se apaguen estas luces*
> *y me dejen en paz, con las antiguas.*
> *Las que hay detrás, publicidad de Dios,*
> *Orión, Cefeo, Arturo, Casiopea,..."*

..."¡Lucky Strike, Lucky Strike!" ¡Qué refulgencia!
¿Y todo va a ser eso?
¿Un soplo entre los labios,
imitación sin canto de la música,
tránsito de humo a nada?
¿Naufragaré en el aire sin tragedia?
Ya desde la otra orilla, otros destellos
me alumbran otra oferta:
"White Horse. Caballo Blanco" ¿Whisky? No.
Sublimación. Pegaso..."

La cuarta fase se centra en las acciones de los hombres. En opinión de Salinas, es la que ha dado origen a un mayor número de creaciones poéticas: desde la poesía épica o narrativa a la actual literatura social: "Hoy la realidad está haciendo gestos y señas a los poetas desde el sector de lo social, de lo colectivo, pero de una forma de la vida colectiva que no es la aventura heroica... Se anuncia por los cuatro puntos del horizonte una poesía de sentimiento de clase" (SALINAS, 1983, I, 286-287).

En su estudio sobre *La poesía de Rubén Darío*, Salinas analiza como primer sistema de su obra el de la poesía social, a la que define como "la originada por una apariencia que afecta al poeta no en aquello que su ser tiene de propio y singular, de inalienable vida individual, sino en ese modo de existencia por el cual se siente pertenecido a una comunidad organizada, a una sociedad, donde sus actos se aparecen siempre como relativos a los demás" (SALINAS, 1983, II, 160-161). Dentro de la poesía social distingue cuatro tipos —"modos—" de expresión: el "modo histórico" —proyección del pasado—, el "modo nacional" —reflejo de unas formas comunes de vida: lengua, tradiciones...—, el "modo humanitario" —referido a toda la humanidad— y el "modo político" —eco de una ideología determinada—. Salinas prefiere no identificar esta última

con la poesía social, porque "a las de este apartado [modo político] les corresponde, en propiedad, el nombre de poesía política, con su secuela de poesía de propaganda". Salinas, sin embargo, no parece sentirse muy atraído por esta literatura social: "Con perdón de todos los defensores de la nueva poesía de lo social, debo decir que no conozco aún un solo poema moderno en que esa fuerza de inspiración haya logrado crear una obra maestra". Y se apresura a añadir: "Pero, claro, eso no quiere decir, ni mucho menos, que no sea capaz de crearlo" (SALINAS, 1983, I, 287). De hecho, lo que no admite Salinas es que un tipo de poesía, nacido de una realidad social, sustituya a ese otro que surge de lo más hondo de la realidad individual. "Conforme al concepto histórico materialista, los sufrimientos e ilusiones del hombre que el poeta debe transportar a la poesía son aquellos eternos sentimientos absolutos, como el amor, la tristeza, el sentido de la muerte y del misterio: son los sentimientos históricos, por decirlo así, los sentimientos de circunstancia. El hombre se queja porque la injusticia social, y no el afán amoroso, le muerde el corazón; se alegra porque una nueva forma de gobierno va a a llegar y no porque ve acercarse a su amada. Los horizontes del marxismo consideran toda poesía escrita hasta hoy como una poesía burguesa y anuncian el advenimiento de otra manera de poetizar en la que el humano deje a un lado lo que ellos llaman pequeños problemas burgueses, como el amor, la muerte y la naturaleza, y se consagre sólo a aquellos tópicos donde el individuo aparece sumido en los raudales de lo social y de lo colectivo" (40). Salinas ve esta teoría como un peligro esterilizante y

---

40. SALINAS, 1983, I, 287. Obsérvese la similitud de estos planteamientos con los que, años más tarde, realizó Jorge Guillén en la conferencia titulada "Poesía integral" (leída en Mons —Bélgica— el 2 de junio de 1962, al recibir el "Grand Prix International de Poésie"), en GUILLÉN (1985, 125-130).

mortal que amenaza violentamente la propia esencia de la poesía, al imponerle márgenes estrechos y rígidos. Le preocupa, le duele, más por lo que tiene de negación que de afirmación, por su dogmatismo, por su intransigencia, en definitiva, porque pretendía borrar la validez de gran parte de la tradición. Pero, quizá, la verdadera razón de esa prevención de Salinas hacia la poesía social era, sencillamente, la evidencia de que la realidad aplastante de aquellos años se imponía y determinaba este tipo de poesía social comprometida: el artista, inevitablemente inmerso en unas circunstancias adversas a otro tipo de creatividad, se dejaba empapar por ellas, y con más rapidez de lo que requiere —según Salinas— el proceso poético, daba paso a una obra quizá precipitada, poco madura y, en muchos casos, de insuficiente hondura y expresividad. Pero lo que, indiscutiblemente, hacía irrespirable el ambiente de este período trágico de guerras era la escasez de libertad. En las mismas palabras de Salinas aflora esta inquietud:

"En todas nuestras conciencias está presente la preocupación que desde hace veinte o treinta años se ha enseñoreado del universo, la preocupación social y política... Quizás el mundo está hoy en tan trágico estado que ni siquiera le quede libertad para una forma libre de poesía" (41).

Con todo, no podemos decir que, desde el punto de vista creativo, Salinas fuera totalmente ajeno a esa temática social: recordemos, dentro de su producción teatral, obras como *La Estratoesfera* y, especialemente, *Caín o una gloria científica* (SALINAS, 1957, 247-

---

41. Recordemos que esta conferencia fue pronuciada por Salinas en junio de 1939, año puente entre el fin de una guerra —la guerra civil española— y el comienzo de otra —la segunda guerra mundial—.

271), y, entre sus narraciones, la fabulación titulada *La bomba increíble*, de 1950 (SALINAS, 1976, 263-442). En el "Prefacio" de su poemario *Todo más claro* (escrito entre 1937 y 1947, publicado en 1949) es también explícito y rotundo:

"No ignoro ni les huyo a esas espantables presencias de nuestro tiempo... Conozco la gran paradoja: que en los cubículos de los laboratorios, celebrados templos del progreso, se elabora del modo más racional la técnica del más definitivo regreso del ser humano: la vuelta del no ser al ser. Sobre mi alma llevo, de todo esto, la parte que me toca, como hombre que soy, como europeo que me siento, como americano de vivienda, como español que nací y me afirmo. Porque las angustias arremeten por muchos lados" (42).

Salinas, pues, expresa también en sus poemas, como portavoz de muchos, el horror de la guerra y de la aniquilación total: se siente solidario con tantos que sufren heridas en sus cuerpos y en sus espíritus, participa de sus dolores y angustias, se duele, llora y, a veces, grita con rabia. Reconoce que la voz poética, instrumento de liberación, puede usarse en ocasiones como arma defensiva. Demuestra que también sabe blandir los versos cuando las circunstancias lo imponen: "Y ahí están las mías [angustias], en este librito, para el que no se quiera cerrar a verlas: so capa de anécdota y por rodeos callejeros y alusivos en ciertos poemas de ciudad; bajo especie más directa y acongojada en el poema último, largo intento de mover en la conciencia de algún hombre el santo horror a una obra de los hombres cuya designación exacta y propio nombre se evita en todo el discurso de esos cuatro-

---

42. Esta descripción resume en gran parte su obra teatral citada *Caín o una gloria científica.*

cientos versos (que no hablan de otra cosa)" (43). El poema —el más largo de toda la producción poética de Salinas— se titula "Cero". Porque —parafraseamos sus propios versos—, (Si lo llamara bomba / nadie me entendería) (44).

Finalmente, Salinas distingue un quinto tipo de contenido poético, una quinta fase, constituida por lo que él denomina "realidad cultural". Este término está usado, como es fácil advertir, en su sentido más reducido. Se refiere a las manifestaciones específicamente humanas, sobre todo artísticas, que han sufrido un proceso de elaboración, que han alcanzado cierto nivel de estilización, de espiritualización. "La persona que solemos llamar "culta" siente ya para siempre con la vida elemental, esa otra vida refleja, extraída de la primera por el espíritu del hombre". Junto a la poesía sobre el árbol o el crepúsculo hay una poesía sobre la poesía, sobre el arte mismo. Es la que cultivaron —como señala Salinas— los modernistas: "La historia del arte inspira a los modernistas tanto o más que sus íntimos acontecimentos vitales" (SALINAS, 1983, III, 210). Esta —que podríamos denominar metapoesía— es la poesía intelectualista, que capta la realidad "por medio de esa segunda vida refleja del sentimiento intelectualizado o del puro pensamiento abstracto" (SALINAS, 1983, I, 289). Volveremos más adelante sobre esa otra "vida refleja" que ilustra en muchos casos la teoría de la creación poética saliniana.

---

43. "Prefacio" a *Todo más claro* (SALINAS, 1975, 2.ª, 655-656). En el "Prólogo" a esta obra, Guillén destaca que "Se abre el libro con una exaltación de la poesía; acaba con una condenación de la guerra... Entre la creación y la aniquilación —Todo más claro", "Cero"— se escuchan los rumores de la época, amada y rechazada. No se niega la Historia. Se la censura... Salinas asume desde dentro, y no para ajustarse a vagos tópicos de aquellos días, la angustia de un drama vivido como drama, y no como 'deber de nuestro tiempo'" (pp. 24-26).

44. ("Si las llamara lágrimas / nadie me entendería), en "Tú no las puedes ver...", *La voz a ti debida*.

SALVACIÓN POÉTICA DE LA REALIDAD

La poesía tiene, pues, su punto de partida en la realidad exterior o interior. El poeta inicia su tarea acercándose a la realidad, y su primer deber consiste en atenderla, respetarla y asumirla. La poesía es una llamada y también, un envío, y el escritor que escucha esa llamada sabe que se compromete de una manera más estrecha con el mundo al que tiene que servir. Su palabra —ya se lo habíamos escuchado a Salinas— es un verdadero ministerio salvador de las cosas de este mundo para hacerlas más humanas, y el poeta salva a esas cosas —a todas las cosas— precisamente "mencionándolas", "nombrándolas", presentándolas y representándolas en su sagrada unicidad: el primer deber del poeta es afirmar la esencialidad, la incomparabilidad, la "unicidad" del mundo poético, que trasciende todas las posibles fases de la realidad (SALINAS, 1983, I, 290).

Salinas, de la misma manera que había separado diversas fases de la realidad, distingue diferentes actitudes del poeta ante ella. Elabora e ilustra su teoría a partir del análisis de obras claves de la literatura española. En seis conferencias pronunciadas en la Johns Hopkins University (Baltimore, Maryland) durante la primavera de 1937, recogidas posteriormente en libro (SALINAS, 1940) presentó seis modelos diferentes de actitudes poéticas frente a la realidad, seis maneras distintas de acercarse a las cosas y, en definitiva, seis formas de salvar el mundo, convirtiéndolo en conteni-

dos poéticos: la reproducción, la aceptación, la idealización, la evasión, la exaltación y la rebelión.

La primera —la reproducción— es la más elemental y consiste, sencillamente, en observar y contar la realidad tal como se hace en el *Poema de Mío Cid* o en el romance "Alora, la bien cercada...". La segunda —la aceptación de la realidad— supone un mayor grado de acercamiento, una mayor profundización en la misma: el poeta —en esta ocasión Salinas recurre a Manrique y a Calderón— no se conforma con observar ni se deja confundir por las apariencias: la realidad es cuidadosamente analizada, escudriñada y, tras este proceso, valientemente aceptada. La tercera —idealización de la realidad— está ejemplarmente ilustrada en la poesía de Garcilaso. El poeta no se limita a aceptar la realidad tal cual es, sino que, mediante una operación transformadora, la eleva a una categoría superior, al plano conceptual, convirtiéndola en pura idea. Pero el poeta, defraudado, desencantado de la realidad en la que inevitablemente está inmerso, puede adoptar una cuarta postura: la huida, la evasión, como en el caso de dos místicos españoles: Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. El primero corre hacia arriba, recrea la realidad elevándola; el segundo huye hacia adentro, transforma las cosas interiorizándolas. Muy diferente vía —la quinta— es la que elige el cordobés Góngora: mediante la palabra poética exalta la realidad, la enriquece y ensalza, convirtiéndola en puro goce sensorial. Y, por último —sexto procedimiento—, el caso de Espronceda, a quien la realidad se ofrece como misterio indescifrable. "Misterio cuya clave posee un ser superior, Dios, hacia el cual el hombre se vuelve en actitud de interrogación y desafío... se alza frente al misterio de la vida y de la realidad, y se encara con Dios en actitud de rebeldía satánica" (SALINAS, 1983, I, 273 y 274). Esta actitud de rebeldía —"la solución sin solución"— es obviamente, la más trágica.

Salinas presenta así diferentes maneras, distintos grados de acercamiento a la realidad. Insiste con ello en su noción fundamental, expuesta, explicada y llevada a la práctica a lo largo de su obra crítica y creativa: la poesía es un medio más —el más profundamente humano— de conocer la realidad. Los diferentes tipos de poesía son otras tantas maneras de interpretar el mundo, de recrearlo y, en última instancia, de salvarlo.

LA OBSESIÓN DEL POETA: EL "TEMA VITAL"

Todo escritor, para crear su obra, elige entre los múltiples objetos y sucesos que le ofrece el mundo, entre las diferentes fases que le presenta la realidad, aquel o aquellos elementos con que mejor se identifica. Salinas, haciendo suya una frase de Roger Fry referida a Mallarmé, piensa que "lo que mejor caracteriza a un poeta son sus obsesiones", porque "suelen responder a una preocupación cardinal suya, y nos apuntan casi siempre al centro mismo de su obra poética" (SALINAS, 1983, II, 336). Su concepción, por lo tanto, está dentro de la teoría expresionista y muy próxima a la crítica literaria de tendencia psicoanalítica (45). Estas obsesiones, estos contenidos recurrentes, constituyen lo que Salinas define como el "tema vital". Veamos cómo lo explica.

El poeta —cada poeta— se define por su tema. Es el factor o, al menos, uno de los factores determinantes de la obra específica de cada creador. Entre todos los temas literarios de un poeta hay uno —el tema vital— que es el que preside a los demás, el que los dota de razón y de sentido, el que proporciona unidad y coherencia a toda su creación artística. El tema vital se constituye en principio activo y en centro de irradia-

45. Cfr. con la Psicocrítica de MAURON (1963). Para un visión de conjunto de las corrientes de crítica psicológica, véase CLANCIER (1973, versión española, 1979).

ción de todos los procedimientos imaginarios; es el significado profundo y permanente de toda la actividad poética. Es el contenido humano de carácter genérico, que está encerrado en el fondo más íntimo del espíritu y busca significantes que le sirvan de vehículos expresivos; es la preocupación latente de cada ser humano que se convierte en arte cuando logra encontrar formas simbólicas adecuadas, cuando llega a ser lenguaje artístico.

El tema vital, así concebido, no se identifica con los diferentes contenidos que, a lo largo de la historia de la cultura, han sido objeto de los distintos géneros literarios (drama, novela, lírica...) No coincide necesariamente con las materias que integran el repertorio tradicional al servicio de los nuevos creadores, sino que —situado a niveles más profundos— constituye el denominador común de temas literarios concretos, diferentes y, a veces, contradictorios.

El tema vital es, según Salinas, el eje central que da cohesión y sentido a toda la obra de un autor y, al mismo tiempo, la clave interpretativa necesaria y el criterio valorativo indispensable para leer, criticar y disfrutar cualquiera de sus producciones. Merece la pena transcribir las mismas palabras de Salinas:

"Sumido en la conciencia del artista es obsesión apoderada de su ánimo; vive en él, y vive de él. El poeta ha de vivirlo creadoramente, procurándose encarnaciones sucesivas, volviéndose obras. A lo obsesivo de su presencia en la obra creada, precisamente porque el tema no cesa de hacerse presente acuciando al creador, moviéndole constante a su exteriorización en diversas variantes, aparece en los escritos del poeta dicho, redicho, hasta contradicho, a veces, según los tiempos y ocasiones del alma" (SALINAS, 1983, II, 39).

Salinas llama la atención al lector y sobre todo, al crítico, para que se esfuercen en identificar el tema vital, ya que —reconoce— no siempre es fácil dar con él. Al ser "meollo", "raíz", "motor", "esencia", está encerrado en la parte más secreta, protegido de miradas frívolas y superficiales. El tema vital —también calificado por Salinas de "espiritual", "profundo", "real"— exige la penetración aguda, perspicaz y concienzuda del poeta, del lector y del crítico, quienes deberán estar dotados de finura mental y, sobre todo, de sensibilidad artística. Una vez identificado, seremos capaces de captar el mensaje trascendente de que es portador (46).

Las obras, cada obra, cualquiera que sea el género —el molde— en el que se vierten y cualquiera que sean sus asuntos concretos, velan y desvelan, al mismo tiempo, el tema vital que define a su autor. Salinas distingue claramente el "tema" del "asunto" y, por eso, sostiene que aunque una obra esté terminada, el tema no se ha acabado. El escritor —señala— se agota, no por falta de asuntos o de maestría ejecutiva, sino cuando su tema vital ha perdido su actividad impulsora. Un escritor vacuo, trivial o anodino se delata siempre o por la carencia de un tema vital, "eje de cristalización de su obra", o porque su tema es tan vulgar e insignificante que, no obstante su habilidad técnica o su destreza para agradar al público, es traicionado por su radical medianía temática:

"Porque el tema significa lo más profundamente humano de las fuerzas que recurren a la creación, su origen, ya que existe antes de cualquier forma de arte, de cualquier estilo, y es la naciente agua mananatial

46. En sus ensayos críticos Salinas analiza profundamente determinadas obras y autores para descubrir su tema vital: recordemos, a modo de ejemplo, el erotismo —tema vital de Rubén Darío— (SALINAS, 1983, II, 154). y la honra —tema vital en el *Poema de Mío Cid*— (SALINAS, 1983, III, 24-26).

que todavía no se ha abierto su cauce, ni se ha dibujado su carrera" (SALINAS, 1983, II, 39).

Salinas advierte de varios peligros graves y sutiles al mismo tiempo. En primer lugar, pone en guardia ante una falsa interpretación en la identificación del tema, contingencia enormemente fácil y frecuente ya que cada uno de los asuntos, separado del conjunto de la producción de un poeta, puede inducir a una visión parcial y a una calificación errónea. La verdad del poeta —insiste reiteradas veces— sólo será descubierta y apreciada cuando se conozca su tema vital. Se tendrá que evitar también otro riesgo no menos temible: el de confundir el tema vital del artista con su vida humana. El contenido poético no se identifica con los pormenores y peripecias del existir material "aunque se halle sostenido en él, como lo están los movimientos corporales en el esqueleto, siempre invisible" (SALINAS, 1983, II, 40). Sería error grave e imperdonable querer deducir el tema del poeta de los hechos más o menos relevantes de su biografía, y no de los significados profundos de su creación artística.

Tampoco se deben confundir las ideas o las creencias del escritor, sus prejuicios o convicciones religiosas, éticas o políticas con el contenido del tema vital. Ciertamente la ideología condicionará e incluso determinará el carácter de la creación literaria, pero no se identifica adecuadamente con él. No olvidemos que el tema vital está situado a un nivel más profundo que la propia conciencia y puede permanecer inalterado, aunque se modifiquen los comportamientos, las actitudes, las ideas y hasta las convicciones del autor. Es más: muchas veces —señala Salinas— el cambio de opiniones está impelido por mandatos misteriosos del tema vital que necesita, paradójicamente, de esas mudanzas para conservar su identidad propia. Por eso, muchos juicios de incoherencia suelen ser precipita-

dos, frívolos e injustos, porque no tienen en cuenta la razón última de tales cambios. El tema vital está tan identificado con el poeta, con su razón profunda, que él mismo se sentirá en ocasiones desorientado y lo confundirá con las diferentes versiones parciales. El tema no es aquello que el artista quiere reflexivamente en una situación determinada; no es tampoco lo que se propone hacer en o con una obra concreta, sino lo que hace, lo que resulta en la suma total, a través y tras todo el proceso de ejecución, del cual el propósito es sólo un factor:

"El tema determina misteriosamente el ser final de las intenciones, como el sol por su altura gobierna las dimensiones de las sombras. Esas modificaciones decisivas que sufre el proyecto o plan de la obra, son, sí, imprevistas, pero se hallaban preexistentes, sin empleo aún, en las honduras del tema vital, y se movilizan, y operan a estímulos de la obra cuando se pone en marcha" (SALINAS, 1983, II, 40).

Junto al tema vital y dependiendo de él, a lo largo del itinerario creativo que sigue cada autor, van surgiendo nuevos temas secundarios o subtemas que emergen de las situaciones cambiantes por las que atraviesa el poeta. Aunque a veces darán la impresión de que se apartan del tema vital, e incluso de que lo contradicen, un análisis en profundidad pondrá de manifiesto la afinidad sustancial y la convergencia última de los planteamientos fundamentales. Salinas propone como objetivo en el estudio de la obra de un poeta —"como función más deseable"— la delicada tarea de identificar su tema; su cuidadosa distinción de los temas secundarios; precisar el perfil que traza a través de sus sucesivas producciones; resolver y aclarar las contradicciones aparentes y, en definitiva, alcanzar la definición de la personalidad artística del autor, salvada de mutilaciones y limpia de desenfoques.

DE LA MINORÍA A LA MAYORÍA

Salinas propone dos conceptos que, a su juicio, son determinantes de la obra artística y que pueden y deben usarse como instrumentos metodológicos para explicar su génesis y, sobre todo, los diferentes sentidos y las distintas valoraciones que se han sucedido a lo largo de la historia de su lectura y de su crítica. Nos referimos a la dicotomía "minoría" frente a "mayoría".

Hay que tener en cuenta desde del principio que, para Salinas, estas denominaciones no poseen valores exclusivamente sociológicos, sino que debemos entenderlas en su significado nocional e incluso psicológico. La minoría, como la tradición, es un ámbito, una atmósfera y un clima de libertad; es el ambiente en el que respiran los espíritus originales; es un conjunto de condiciones objetivas, de principios valorativos y de criterios selectivos: es, en definitiva, una llamada y una exigencia de superación, un compromiso de novedad creativa. El auténtico creador escribe desde y hacia la minoría; de ella recibe el estímulo y a ella ofrece el don de su obra. La minoría es también guía orientadora de corrientes y estilos.

Pero el destino natural de la obra artística es, sin embargo, la mayoría. A ella tiende de manera necesaria y a ella llegará si la minoría cumple adecuadamente sus ineludibles funciones. La gran masa de lectores merece y exige la mediación oportuna de los intérpretes cualificados que ayuden a situar y seleccionar las

múltiples producciones que faciliten las claves para su disfrute y valoración.

El creador será el primero que deberá ubicarse entre estas dos fuerzas opuestas, controlar la tensión que experimenta y, en última instancia, orientarlas convergentemente hacia la generación equilibrada de su obra. Salinas apoya esta reflexión en el examen atento de la historia de la literatura y pone de manifiesto cómo, de hecho, los mecanismos y funcionamientos, cómo el juego de las minorías y las mayorías —ámbitos sociales y culturales con límites propios y misiones distintas— contribuyen complementariamente a la creación y recepción de las obras literarias. Ilustra sus conclusiones con una imagen muy expresiva:

"A la manera de dos vísceras del mismo cuerpo humano, mayorías y minorías concurren al mismo propósito: en este caso, la progresiva iluminación y enriquecimiento de estas pobres almas de los hombres" (SALINAS, 1983, I, 398-399).

LA SOLEDAD, INEVITABLE CAMINO HACIA LA ORIGINALIDAD

Uno de los rasgos definidores de la calidad de toda manifestación artística en general, y de la obra poética en particular, es su novedad. El autentico poeta se sentirá llamado a rebelarse contra las normas estéticas imperantes, a derribar los valores depreciados y a crear otros nuevos; a cambiar las directrices estéticas y a inventar un idioma poético diferente. El verdadero artista —señala Salinas— será renovador e incluso revolucionario, pero no defenderá cualquier bandera sino sólo aquella que identifique su propia renovación o revolución.

El artista es un creador de valores y, como tal, se anticipa a su época, salta sobre ella y descubre los secretos y alicientes de una existencia nueva. Salinas sostiene que el criterio válido para medir el éxito de una obra literaria, más que el aplauso del público, es el grado de influencia que ejerce y el tipo de reacción que provoca en los otros creadores:

"Se suele hablar de triunfo literario, o de éxito, al modo hodierno, con referencia al público. Pero en muchos casos, un libro nuevo es una revelación antes que para los lectores para los demás autores, para la clase de los productores literarios, y no para los consumidores" (SALINAS, 1983, III, 46).

Salinas sabe que el poeta, para ser comprendido y aceptado, debe seguir una normativa lingüística e integrarse en una corriente literaria, pero advierte que el que quiera crear su propia obra, tendrá que transgredir dicha normativa y escapar de esa corriente. La originalidad es un gesto de afirmación y de negación, al mismo tiempo. La identidad personal del artista, su primer compromiso, exigirá rasgos diferenciadores y le obligará inevitablemente a disentir de sus propios modelos:

"El poeta necesita afirmarse diferencialmente, aunque él no lo quiera, para llegar a su obra, porque su obra es algo diferente. Pero la magia de la literatura está en que ese ahincamiento diferenciador, ese apartarse, quedarse solo... son requisitos para un hacer: el poema, y el poema nacido en el apartamiento, revertirá luego a todos, irá hacia ellos convirtiéndose en fuerza unitiva entre los hombres que les revelen simpatías, coincidencias, en suma, su comunidad en ser humanos" (SALINAS, 1983, II, 375-376).

La primera obligación del poeta es, por lo tanto, la de someterse enteramente a la norma común; la de aceptar, como punto de partida, una determinada organización antropológica, una concepción cultural, un lenguaje estético: esta es la condición indispensable para ser en principio aceptado y comprendido; lo contrario llevaría consigo la incompresión y la incomunicación. Pero, al mismo tiempo, contrae el deber de ofrecer su aportación original y renovadora. Sirve a unos principios rebelándose contra ellos, y cumple su servicio a la comunidad haciéndose, precisamente, un disidente. El poeta tiene la misión de transfigurar, mediante el lenguaje poético, el orden cósmico y la jerarquía social, debe crear un nuevo paisaje natural y una organización humana diferente. El artista viene de la sociedad y vuelve a ella, es producto y factor social. Su ori-

ginalidad nace de una situación histórica y social determinada, se explica por su inserción y dependencia del ambiente que respira, pero, al mismo tiempo, influye decisivamente en la transformación constante que la sociedad experimenta. Este es, justamente, su compromiso con la lengua: por un lado, aceptarla y respetarla como patrimonio sagrado, acumulado por la comunidad a lo largo de complejas vicisitudes históricas y, por otro, contribuir a su transformación liberadora. El poeta debe adoptar respecto a la lengua —y a la tradición literaria, en general— una doble postura: la de veneración respetuosa y obediencia fiel a las exigencias de su peculiar identidad lingüística, y la de libertad fecundante y estímulo generoso. Debe, aunque parezca contradictorio, cumplir y desobedecer sus mandatos. Sus transgresiones generarán una nueva normativa, más adaptada a las circunstancias presentes y venideras.

"EN BUSCA DEL LECTOR"

El poeta, por muy original y personal que pretenda ser, cuenta con la presencia inevitable y operativa del destinatario. El poema es posible gracias a la colaboración del lector que, en caso límite es, al menos, el propio autor. La creación poética, como todo lo que se genera, es —según Salinas— un proceso comunicativo que presupone el encuentro y la compañía:

"La faena del poeta —dice Salinas— es hacer comunicable a otros la experiencia de vida que constituye el poema... Su peculiariedad consiste en su hallarse en esa zona fronteriza entre insobornable soledad en inmensa compañía, entre el individuo que sintió a solas en el seno de su alma la voz del ángel, y el poeta que la convierte en una realidad participable a un número indefinido de gente" (SALINAS, 1983, II, 372).

A Pedro Salinas le preocupa la función del lector casi en el mismo grado que la del autor, y considera que sus respectivas actividades son necesarias y complementarias. La lectura no es sólo el destino natural de la escritura sino también su estímulo fecundante. Escritor y lector son colaboradores y acompañantes inseparables. Debemos tener en cuenta que para Salinas no es verdadero lector el que recibe la obra pasivamente ni siquiera el que descifra su mensaje, sino el que transforma y enriquece su contenido con su peculiar aportación. Salinas concibe la obra poética como reveladora de mundos ocultos —"Iluminación, todo iluminaciones"— que sale de manos de

su autor para seguir diferentes procesos de maduración y fecundación: "Empieza, busca otra, en sí misma, en el lector, en el silencio". Su querencia consiste en encontrar al lector: los poemas "van... en busca del lector a ganarse la vida, o a perderla, si no tienen con qué" (SALINAS, 1975, 2.ª, 594). Porque la gloria de la obra literaria —su perduración y enriquecimiento a través del tiempo— va indisolublemente unida a la diversa actividad del lector; su suerte depende de él y es él quien, en definitiva, prolonga la vida o decreta la muerte.

Salinas captó perfectamente y formuló con extraordinaria precisión la doble experiencia de autor-lector de sus propios versos. Reconoce explícitamente que —aun coincidiendo ambas actividades en la misma persona— se trata de tareas y vivencias diferentes. Como autor, "uno reconoce la experiencia poética, que es el poema, como parte de una experiencia humana". Pero el Salinas-lector actúa de manera distinta al Salinas-poeta:

"...y cuando yo me pongo a leerlo [el poema], yo leo, por decirlo así, lo que yo no había escrito: lo que había escrito el poema" (SALINAS, 1983, III, 446).

El poema, por lo tanto, alcanza un significado —una cotización— simbólico, que trasciende a las intenciones iniciales de su autor y se escapa a sus designios creadores. Estos sí los puede explicar el poeta, pero el sentido —o, mejor , los diversos sentidos— sólo los irá captando a medida que efectúe sucesivas lecturas. Los autores a veces comentan —con mayor o menor acierto— determinados aspectos de su labor creativa, pero su aportación siempre se refiere a elementos circundantes: estilo, lenguaje, sentimientos, aspiraciones...: nunca a la íntima y definitiva naturaleza de la poesía. Así se expresaba Salinas en 1931 (DIE-

GO, ed., 1970, 5.ª, 303). Veinte años después, con ocasión de una lectura de sus propios versos en Wellesley College (SALINAS, 1983, III, 434-447), intentaba explicar la génesis de algunos de sus poemas, a partir de sus vivencias en los Estados Unidos. ¿Es posible, ya, para Salinas, explicar un poema? No en cuanto a la íntima naturaleza del proceso creador: "De esa experiencia humana brota, por el proceso poético que yo no sé explicar, el poema". El poema supone indudablemente una experiencia vital del escritor, pero que éste no transcribe en su plenitud, "deliberada y conceptualmente". Pero ocurre con frecuencia que el poema "dice" mucho más de lo que el escritor se propuso expresar; que revela incluso lo que pretendía ocultar. Para que esto suceda, el texto poético necesita de la lectura, que consiste inicialmente en un proceso interpretativo que, atravesando sucesivas capas, logre llegar hasta el mismo núcleo de esa experiencia vital, fuente primera de la creación poética. Por eso afirma Salinas que la lectura del poema es sumamente esclarecedora: "El poema es la primera interpretación de mi experiencia vital. El poema me explica una experiencia vital y existe para explicarla; y en cuanto ha tomado ese grado de generalidad, para ser comunicable a otras personas" (SALINAS, 1983, III, 446). Así pues, el poema —en cuanto proceso de creación— es un misterio inexplicable incluso para su autor, si no cuenta con la colaboración decisiva del lector.

Salinas, además, se preocupó de mimar cuidadosamente al lector. Consciente de su condición de responsable máximo de la supervivencia o la muerte de la obra literaria, dedicó prácticamente toda su actividad ensayística a desvelar, a hacer inteligibles la personalidad de diferentes autores y los caracteres de distintas obras del ámbito hispano. "Lector entusiasta" —como Dámaso—, admirador y defensor apasionado de la li-

teratura hispana de todos los tiempos (47), su actividad crítica fue, en realidad, una forma de "compasión": "El afán divulgador de Salinas —dice Marichal— estaba además sustentado en su íntima necesidad de compartir con el prójimo su entusiasmo vital y su capacidad de admirar" (DEBICKI, ed., 1976, 260).

Salinas, que también plantea la cuestión de los límites sociológicos e históricos de los lectores y se formula la misma pregunta de Sartre: ¿para quién se escribe?, es consciente de que dicho ámbito no se reduce al horizonte de la contemporaneidad. El artista no se dirige tan sólo a los que conviven con él y, por eso, advierte Salinas que la noción de actualidad es escasamente significativa si se aplica al arte puro. La presunta obligación que tiene un poeta de "hacerse entender" no ha de ceñirse a la capacidad media de comprensión de su época: la obra literaria mira hacia lo lejos y hacia el futuro, sabe esperar el encuentro con los lectores capaces de acertar con el secreto de su originalidad.

Salinas, no obstante, piensa que las relaciones que se establecen entre el autor y los lectores son múltiples, complejas y, hasta cierto punto, contradictorias. En virtud de un tácito y ambiguo convenio, el autor pasa a ser señor de sus lectores, quienes, al mismo tiempo, le impondrán una servidumbre. Salinas, refiriéndose al "estado actual" de difusión de la literatura (48), afirma que las expectativas de los lectores, sus

---

47. La sintonía —simpatía— de estos poetas-críticos con sus lecturas aparece a menudo formulada explícitamente en sus propios escritos: del mismo modo que Dámaso Alonso se considera "lector entusiasta", Guillén alude continuamente al "goce" que le produce la lectura de ciertos autores (véase su estudio sobre Góngora en *Lenguaje y poesía*, 1972, 2.ª).

48. Décadas de 1930 y 1940.

gustos estéticos y juicios valorativos influirán directa o indirectamente en la orientación de la creación artística, mediante la inclinación del mercado librero. La colectividad, por tanto, asume en gran medida las funciones que correspondían al antiguo mecenas. Salinas muestra su convicción de que la sustitución del antiguo régimen de favor y mecenazgo, tan imperfecto y depresivo, por el del sostenimiento del autor a cargo de una sociedad de lectores, si bien ha rescatado al escritor del precario y equívoco asiento que tenía, ha sido para ofrecerle otro más alto, pero menos seguro, y que "por elevarlo sin afianzarlo, lo expone a caídas y derrumbamientos de consecuencias graves".

Los lectores, además, ejercen otro tipo de poder sobre el escritor y sobre su obra. De ellos depende no sólo —como decíamos anteriormente— la supervivencia de la obra sino también su situación cambiante en la historia. Por ellos la obra llega o deja de ser clásica. Porque, para Pedro Salinas, la condición de clásico no posee un carácter intrínseco, estable ni definitivo. No está determinado por unos rasgos, por unos principios apriorísticos, sino que, por el contrario, es una noción de índole histórica y, en palabras suyas, "fluida, viva, constantemente abierta a rectificación, a nombramientos, a cesantías, a vacaciones..." (SALINAS, 1983, II, 328-329). La calificación de "clásico" designa un título de honor que implica un puesto de servicio y lo otorga cada generación mediante un sufragio implícito (49). Esta elección democrática es ciertamente aleatoria, pero no arbitraria, pues obedece a múltiples y complejas razones que determinan las diferentes demandas y los distintos intereses de la lectura: la "que-

49. DE ZULETA (1971, 63-64) piensa que la consideración de clásico defendida por Salinas coincide con la de Eliot y con la de Ortega y Gasset.

rencia de los tiempos", como lo llama Salinas (SALINAS, 1983, II, 329).

Así pues, el contenido del concepto de "clásico" —y, por tanto, su aplicación— debe estar sujeto, según Salinas, a continua revisión. No es una etiqueta que se aplique de manera definitiva a las obras antiguas, incluidas en un inventario cerrado; no es tampoco una mera denominación vacía a disposición de gustos pasajeros o de antojos personales. Salinas adopta una posición equidistante de otras dos extremas que —dice él mismo— son muy frecuentes: la primera, la academicista, profesa una devoción casi idolátrica a las obras consideradas clásicas ya que, según sus defensores, están adornadas de valores permanentes, eternos, cuyo carácter no debe ser puesto nunca en tela de juicio. La segunda es la de los "escépticos de los clásicos", los que desprecian esta designación, niegan su contenido e ignoran deliberadamente los catálogos y relaciones tradicionales. Salinas sostiene que la permanencia de una obra en el tiempo es consecuencia precisamente de su capacidad para ser replanteada, revisada y discutida. "Un clásico —afirma— es un libro que presta siempre al espíritu del hombre un servicio de máxima calidad" (SALINAS, 1983, III, 72). La obra clásica, en virtud de este cuestionamiento a que debe ser sometida continuamente, se define porque posee un valor fundamental: su capacidad de actuar vitalmente sobre el lector, "de suscitar raudales de vida en cada uno de sus lectores". Y, de igual manera que la relación obra-lector es, en cada caso, peculiar —"cada cual debe a cada libro cosas particularísimas que nadie sabe" (SALINAS, 1983, III, 52)—, cada época se sitúa y recibe un mismo libro de forma diferente: lo interpreta y lo explica, lo valora y saborea según lo que Salinas denomina su "tono vital". La visión que cada momento histórico proyecta sobre un libro clásico es siempre positiva y valiosa, ya

que, al contemplarlo desde una nueva situación histórica y cultural, le descubre nuevos reflejos y matices ocultos a los que la leyeron con anterioridad. Salinas compara a la obra clásica con un rayo de luz que, a través de un prisma —una época—, se refracta en un haz de luces diferentes. La obra clásica, pues, seguirá vigente mientras que sea capaz de responder positiva y afirmativamente —como, dice Salinas, ocurre con el *Quijote*— a estas cuestiones: ¿De qué sirve hoy?, y ¿tiene algo que decir al hombre contemporáneo?.

No debemos perder de vista lo que hemos dicho anteriormente sobre la concepción saliniana de la lectura y sobre su radical dificultad que la hace, necesariamente, minoritaria. La poesía, en particular, no es un producto de consumo general, sino que posee un público minoritario, y esto no por voluntad del autor, sino por razones intrínsecas: no es que los poetas se propongan escribir para unos pocos, sino que, desde el momento en que deciden crear poesía, se reduce el ámbito de sus lectores. Y este hecho es consecuencia de sus contenidos, de su lenguaje y, también, del clima de prestigio que envuelve al poeta e incluso del aura de prodigio que rodea a la obra. En ello reside para Salinas parte de su fuerza y, también, la explicación de su limitación. El poeta, contrariamente al político o al ensayista que están preocupados por conquistar lo antes posible el mayor número de adeptos, se contenta con formar un grupo —aunque sea reducido— de fieles lectores. Su público, pues, estará constituido por los que comulgan con su visión de la existencia, con los que sintonizan con sus presupuestos estéticos. Según Salinas, esto lo conseguirá aquel poeta que posea la capacidad —el don— de conectar con los lectores, de comunicación con su público.

LA LECTURA, UNA AMOROSA COMUNICACIÓN

Para Salinas, la lectura es, ante todo, una operación, un proceso interactivo de encuentro y de comuncación, de intercambio y de entrega mutua. Es un gesto de donación amorosa que, como tal, exige generosidad en la renuncia y acierto en la elección. Como ocurre con el poeta, también el lector emprende su tarea guiado y estimulado por el amor: "Lee por leer, por el puro gusto de leer, por amor invencible al libro, por ganas de estarse con él horas y horas lo mismo que se quedaría con la amada" (SALINAS, 1983, II, 346).

No sólo por cuestión de cantidad sino también y sobre todo por razones de calidad y de intensidad, el lector debe renunciar a ambiciones desmesuradas — "totalitarias" — y se verá obligado a seleccionar las lecturas que mejor se adecúen a su propia personalidad y que respondan más a sus aspiraciones profundas. Habrá de huir de la tentación de codicia a la que le empujará "un apetito desordenado de lectura". Necesitará ejercitar su facultad intransferible —su deber y su derecho— de elección. De esta manera, y siempre que se apliquen criterios adecuados, se podrán ir alcanzando niveles más altos de eficacia, de provecho y de placer. El lector no sólo resucita la obra sino que también le confiere otra vida diferente, más o menos plena, según su propia capacidad imaginativa. La lectura, pues, no es un simple reconocimiento interpretativo, sino una verdadera respuesta integral en la que inter-

vienen todas las facultades y potencias del espíritu (50). Es un acto de posesión y de entrega, de conocimiento y de amor, de soledad y de compañía:

"El creador del libro se siente seguido en los siglos por un largo séquito de recreados y recreadores, participantes todos en la faena de mantener la obra en vida... Para mí, si el lector se inclina a retraerse cuando va a leer, es porque se siente encaminado a un acto de amorosa comunicación, al que conviene cierto recato" (SALINAS, 1983, II, 352).

La lectura, además, es un proceso apasionante que tiene mucho de búsqueda esforzada, de aventura arriesgada y de paseo divertido. En realidad, para Salinas, leer no es sólo atender a lo que el libro nos dice, sino a lo que descubrimos a partir del libro: fuera de él e, incluso, dentro de nosotros mismos. Una "distracción" puede ser más fecunda que la atención fiel y continuada: "Distraerse viene a ser el ejercicio de la facultad más específicamente humana: elegir, decidirse" (SALINAS, 1983, III, 416). Pero esto no quiere decir que la lectura poética sea una tarea fácil, ya que toda conquista entraña lucha y, por tanto, dificultad. Ya en su "Poética", Salinas había sido tajante: "La poesía se

---

50. En la especial función del lector como co-creador insisten también Dámaso Alonso y Jorge Guillén. Afirma Dámaso Alonso que "El primer conocimiento es el del lector, en quien el autor se perfecciona. Todo lector es un artista, término necesario de la creación poética. El conocimiento del lector, o primer conocimiento poético, es un aspecto de la obra misma. Sin lector, el poema es un pobre ser inexpresivo". (ALONSO, D., 1971, 3.ª, 202). En la misma línea se hallan las siguientes palabras de Guillén, referidas a la poesía de Bécquer: "Al vocablo, en toda su eficacia irradiante y musical, responderá la colaboración del lector. El poeta no atina a describirnos unos ojos verdes, y los compara a las gotas de lluvia sobre las hojas de los árboles en el verano, en una tormenta. 'De todos modos —añade— cuento con la imaginación de mis lectores'" (GUILLÉN, 1972, 2.ª, 136).

explica sola; si no, no se explica" (DIEGO, ed., 1970, 5.ª, 303). En el capítulo que dedica a la poesía de Góngora *(La realidad y el poeta)* vuelve a esta cuestión señalando cómo a menudo el conflicto autor / lector nace de un problema de competencias:

"...es una pugna entre una cabeza, la del artista, y las cien mil o el millón de cabezas del monstruo público. Si el artista tiene derechos [afirmar su yo], parece decir el público, también los tengo yo: él escribe para mí. ¿Y qué es lo que pide el público? Simplemente entender. Todo esto parece un gran equívoco, un enorme *malentendu*. Porque, si el público quiere entender, el poeta a su vez desea ser entendido" (SALINAS, 1983, I, 261).

Salinas descarga en gran parte la responsibilidad de esta situación sobre el lector y le pide —le exige— su decisiva intervención para dar con la solución adecuada: "Yo siempre he pensado que un artista raro lo es porque el público lo enrarece con su actitud. Lo raro es muchas veces una forma de comprender insuficientemente" (SALINAS, 1983, I, 262). A medida que el lector se sumerge en la obra y atiende a sus sugerencias, los obstáculos se irán allanando. La poesía se debe leer, interpretar, disfrutar y valorar a partir de las pistas que ella misma ofrece. Para nuestro autor, toda la poesía —el arte, en general— encierra en sus propias entrañas las claves, ocultas y patentes, de su misterio: "No hay poeta misterioso que no tenga su clave. Todo poeta misterioso, si es poeta verdadero, entrega, al darnos su poesía, su propia clave, con arreglo a la cual hay que intentar descifrar su misterio. Lo que carece de sentido y honradez es querer explicarlo por medios ajenos a su propio ser" (SALINAS, 1983, I, 263).

La oscuridad del poema, pues, no es siempre achacable a defectos del poeta, sino que depende a

veces de los fallos cometidos por el lector, que debe estar dotado también de sensibilidad —"de luces"— para captar la singular identidad de la obra artística. La poesía es, además, una llamada, un grito, que señala una doble dirección: hacia fuera —invitando al lector a trasladarse a mundos distintos, a "enajenarse"— y, simultáneamente, hacia dentro —impulsándolo a "ensimismarse", a encerrarse en su propio interior—:

"La lectura de un poema —dice Salinas— nos saca de nuestro yo superficial, pero sólo para llevarnos a nuestro yo más profundo, para devolvernos a nuestro verdadero ser. Se trata de un viaje de ida y vuelta" (SALINAS, 1983, III, 432).

La poesía es una propuesta de experiencia ajena —la del poeta—, válida sólo en la medida en que suscita otra análoga en el lector. La lectura poética es vivencial en el sentido de que en ella, como ocurre también en el proceso de la creación poética, intervienen las diferentes facultades específicamente humanas: memoria, entendimiento y voluntad; razón y afectividad; sentidos, sentimientos y fantasía. La lectura poética —ya lo hemos dicho— ensancha y profundiza la vida; la intensifica y la plenifica:

"Aunque un poema sea primordialmente una vivencia espiritual de la vida misma del poeta, si se lee como es debido, supone un revivir de esa experiencia en el alma del lector. Nos enfrenta con nosotros mismos" (SALINAS, 1983, III, 428).

El lector no sólo se enriquece al apropiarse de la creación poética que, como dice Salinas, es un acrecentamiento de la realidad, "aumento del mundo", sino también por su acercamiento al poeta, a quien ve, en ciertos casos, como modelo de identificación. El lector, además, se siente halagado cuando se ve refle-

jado en la obra y cuando advierte que sus interrogantes, aspiraciones, contradicciones y frustraciones están formuladas y confirmadas en el texto. La obra poética se convierte, por lo tanto, en un lenguaje prestado mediante el cual el lector, reconoce, analiza y describe su propia vida interior. A través de la lectura, cada hombre entra en contacto, no sólo con el texto, con la obra creada y autónoma, con un universo diferente en el que se integra como espectador y, a veces, como actor, sino también se relaciona con el creador, al que se asocia y con el que se identifica en mayor o menor grado. La atención, la escucha, la interpretación, la valoración, la aceptación o el rechazo de la obra son maneras de entrar en comunión con el autor; son formas de introducirse en su ámbito vital, de hacerse su acompañante. El lector, pues, aparece no sólo como primer beneficiario de un mensaje, sino también como partícipe de una experiencia vital. La lectura lo enriquece y lo metamorfosea: "Cuando se lee —dice Salinas repitiendo palabras de Goethe— no se aprende algo: se convierte uno en algo" (SALINAS, 1983, II, 357). Ahora bien: el lector no sólo recibe, sino también entrega. Salinas concibe la lectura como la respuesta a una invitación de colaboración creativa, a la comunicación. En definitiva, la lectura es un diálogo, fecundo en la medida en que es generoso. El texto —Salinas lo repite en varias ocasiones— es una incitación para que el lector lo llene de mil contenidos posibles, es una obra, siempre incompleta, que pide que la completemos. El lector, por tanto, desde su íntima oscuridad, desde su anonimato, no es un receptor pasivo sino un recreador indispensable. El artista, inicialmente solitario, genera, además de la obra, una comunidad de recreadores. Las palabras de Salinas referidas a la creación teatral son ilustrativas y aplicables a toda la producción literaria: "Rayo de luz, la expresión dramática: prisma multilátero, el público que la espera" (SALINAS, 1983, II, 455). Cada lector hace una lectura diferente.

El poema enriquece al lector y, al mismo tiempo, queda enriquecido por cada una de sus lecturas:

"Cuando Miss Equis lee un poema de Shelley ya no es Miss Equis: es Miss Equis más ese poema de Shelley. Y a su vez el poema es algo más que el poema: es el poema más la emoción y la personalidad de Miss Equis. Esto quiere decir que el poeta, al hacer vivir a otros lo que ha vivido él, multiplica la capacidad vital del poema y se multiplica a sí mismo" (SALINAS, 1983, III, 432). El lector es, pues, necesario colaborador del poeta, co-creador. El artista no es dueño único y absoluto de su obra, pues desde que la da a luz la entrega a su público:

..."Ahora voy retirándome
ya de mí hacia vosotros,
inevitables sabios
del aire, por el aire..."

La obra poética tiene su origen en un hombre, pero su crecimiento es responsabilidad de muchos:

..."Lo que yo no acerté
otros me lo acertaron."

("En un trino", *Confianza*, 1955)

LA MEDIACIÓN DEL CRÍTICO

La relación del autor con el lector a través de la obra o, en otras palabras, la lectura como proceso interpretativo, valorativo y recreativo, como verdadero encuentro comunicativo, es frecuentemente una tarea demasiado ardua para la generalidad de los destinatarios. Las peculiares características del lenguaje literario —su ambigüedad, por ejemplo— y la heterogeneidad histórica y cultural de los lectores aconsejan y, a veces, exigen, la mediación del crítico. Salinas sitúa la crítica literaria en el amplio y resbaladizo ámbito del juicio humano, actividad específica e inevitable del ser inteligente que, lo mismo puede ennoblecerlo, elevándolo a las claridades y hermosuras de la penetración intelectual, que rebajarlo a las profundidades y miserias de la mentira maledíciente. Se trata, pues, de un arma de doble filo. La crítica literaria, la auténtica crítica literaria —y no la reseña periodística o revisteril— rinde un servicio indispensable a la literatura: el de influir en la opinión de la sociedad y orientar al lector facilitándole criterios para la interpretación, valoración y disfrute de la obra literaria (51). La misión de los críticos es, pues, necesaria, delicada y difícil: de una parte han de evitar la simple recomendación, más o menos interesada, de un libro; de otra, no deben suplantar el protagonismo del lector, ahorrándole su personal juicio o imponiéndole su propio gusto. El crítico, según Salinas, debe limitarse a servir de guía y de juez; debe ejercer una labor "esclarecedora y justiciera" a la vez (SALINAS, 1983, III, 305): arrojar luz para que la obra

pueda ser debidamente entendida, y administrar justicia, ayudar a que sea valorada (52). Salinas se lamenta del desfase que frecuentemente se produce entre la obra criticada y la obra crítica. Aludiendo al estudio que Casalduero efectuó sobre *Cántico* de Jorge Guillén, se refiere "a esa deseable ecuación entre altura de la obra criticada y la obra crítica, que por rarísima vez se da, como en el tratamiento que de la poesía de Pablo Neruda hizo Amado Alonso" (SALINAS, 1983, III, 298). Salinas exige al buen crítico, al menos, pureza y desinterés en su curiosidad intelectual, una abierta disponibilidad para sentirse recreado y movido por lo que lee y, también y sobre todo, una actitud esperan-

---

51. Dice Dámaso Alonso; "Dar, comunicar, compendiosamente, rápidamente, imágenes de esas intuiciones recibidas: he ahí su misión [la del crítico]. Comunicarlas y valorarlas... El crítico valora la obra y su juicio es guía de lectores (1971, 3.ª, 203 y 204). Conviene tener presente que los planteamientos de varios teóricos actuales acerca de la función del crítico coinciden, a grandes rasgos, con los de Pedro Salinas y Dámaso Alonso. Partiendo de una oportuna distinción entre Poética Lingüística y Crítica Literaria, García Berrio concluye que, tanto la misión y la preparación de los investigadores de ambas disciplinas como sus respectivos destinatarios, han de estar bien diferenciados (GARCÍA BERRIO, 1981, 13-15). En lo que se refiere a la misión del crítico, García Berrio (1981) y Albaladejo Mayordomo (1982) están de acuerdo en que "...es un intérprete de la obra de arte verbal, es un mediador entre el autor y el lector" (Véase un desarrollo más amplio de esta cuestión en ALBALADEJO MAYORDOMO (AULLÓN DE HARO, coord., 1984, 147-148).

52. Guillén coincide también con Salinas en la necesidad de una labor crítica esclarecedora; de tal modo que, en su estudio sobre el lenguaje de Góngora, no duda en referirse a lo que ha ganado la obra del poeta cordobés tras los análisis de Dámaso Alonso. "El Góngora anterior a Dámaso Alonso no es el posterior a sus estudios magistrales. ¿Y qué mayor alabanza de un gran erudito y gran intérprete sino reconocer cambio tal de luz en torno al escritor así renovado?... Era ineludible en el umbral de este ensayo poner juntos al genial poeta cordobés y a su ilustre esclarecedor: don Luis de Góngora y Dámaso Alonso" (GUILLÉN, 1972, 2.ª, 35).

zada y entusiasta. "Por eso Salinas —comenta Juan Marichal— habría podido decir que no hay crítica literaria fundada en el "desengaño": los críticos tristes, como los eruditos cerrados a los aires de fuera, no pueden nunca apresar la significación universal, el sentido vital, de una creación humana" (DEBICKI, ed., 1976, 260). Porque la labor crítica —como la creadora— es también una actividad que se desarrolla a impulsos del amor.

Pedro Salinas reclama para la crítica literaria una consideración preferente y exige al crítico una preparación especializada. A los críticos superficiales, que sólo ofrecen impresiones fáciles o divagaciones ingeniosas, a los que, por el contrario, hacen gala de una erudición de corto vuelo, de un factualismo sin espíritu, o a los que están obsesionados por la "manía de las fuentes", opone el ideal de crítico literario que —detalla— deberá estar dotado de una amplia formación cultural, de una aguda sensibilidad y de una certera penetración interpretativa. Salinas opina que el crítico que se proponga conseguir plenamente su objetivo —definir la singularidad de la obra— deberá evitar la tentación frecuente y peligrosa de gastar energías en el descubrimiento de "fuentes", "influencias" o "precursores". Su concepción de la crítica está dentro de la corriente idealista —al menos en parte—, y subraya la atención que se debe conceder al análisis psicológico y cultural. Salinas sistematiza, incluso, las diferentes tareas del crítico: en primer lugar, situar la obra en el tiempo y en el espacio; en segundo lugar, descubrir sus raíces y aislar sus rasgos propios y, en tercer lugar, relacionarla con las restantes obras pertenecientes a su universo creativo para marcar las diferencias: éste sería el camino que definiría su peculiar esencia. Se lamenta Salinas de la escasa atención que la "crítica oficial" concede a las obras contemporáneas "basándose en ese curioso temor a opinar honradamente

sobre lo de hoy: como si una cabeza crítica capaz de discurrir bien sobre el fenómeno literario de hace un siglo perdiera las entendederas al encararse con el fenómeno literario actual" (SALINAS, 1983, I, 171-172).

Salinas también advierte otro peligro no menos grave en el que con cierta ingenuidad cayeron muchos críticos, principalmente universitarios: el del falso cientifismo. Según nuestro autor, una crítica científica, posible y necesaria, no es aquella que se sirve de procedimientos de las ciencias empíricas, sino la que emplea principios, criterios y métodos propios y adecuados a la obra literaria. La singular naturaleza de la literatura —de toda creación artística— exige, sobre todo, que el crítico posea y desarrolle una facilidad especial de penetración, una agudeza particular de espíritu y una amplia capacidad de sintonía que haga posible la identificación de las claves para descifrar el mensaje de la obra, disfrutar con sus propuestas y valorar su calidad. Salinas alienta para que se rechace el "santo temor", que tanto amedranta a ciertos profesores de literatura, a la formulación y expresión de un juicio personal; el miedo al error alimentado por una conciencia excesivamente sensible a la propia falibilidad" (SALINAS, 1983, III, 372). En definitiva, para él, ejercer la crítica literaria es una tarea análoga a la del poeta, y por eso piensa que el crítico debe estar dotado —igual que aquel— de intuición y de técnica. Estas son sus propias palabras:

"En esto de escribir sobre poesía se acierta por una feliz coyuntura de empeño estudioso y suerte visionaria. Mal pueden fallar en ese acierto el instrumento de cultura, la posesión abudante de conceptos y experiencias sobre la poesía, menos, quizás la iluminación intuitiva. Como al nocturno oribe, inclinado sobre su mesa le sirven las delicadas herramientas que tiene delante, con las que modela y perfecciona su propósi-

to; pero a toda su obra la asiste, la envuelve, la luz de la lámpara que tiene detrás. También la crítica necesita su ángel, más cuando es de poesía" (SALINAS, 1983, III, 306).

Salinas expresó a menudo sus fobias y filias por críticos y corrientes de crítica. Elogia sin reservas a un grupo de jóvenes críticos españoles —Casalduero, Amado Alonso, Dámaso Alonso, José F. Montesinos— colaboradores de sus propios maestros: Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal y Américo Castro, y se interesa por la labor crítica de algunos ingleses, en especial la de T.S. Eliot, y norteamericanos, "... aunque disiente de lo que él llamaba la "técnica ingenieril" aplicada a la literatura" (53). Igualmente se siente atraído por las nuevas tendencias de crítica psicológica, particularmente por las aplicaciones que realizan Ch. Baudoin y G. Bachelard: en muchos aspectos, la crítica realizada por Pedro Salinas se aproxima hasta cierto punto a la de ellos, por ejemplo cuando sostiene la importancia que en cada poeta posee el "tema vital", o cómo las obsesiones de un escritor son las marcas fundamentales que deben orientar en la interpretación de su obra.

En su libro *La poesía de Rubén Darío* —1946— Salinas explica también su disconformidad con la crítica biografista. La crítica biografista —dice— se empeña en considerar al poema como resultado inmediato de un aspecto concreto de la vida de un autor. Todo poeta es, desde luego, un ser humano y como consecuen-

---

53. MARICHAL en DEBICKI, ed., 1976, 267. Acerca de su rechazo a ciertos sectores de crítica norteamericana, E. de Zuleta afirma: "Contra los partidarios del new criticism, o sea, el formalismo norteamericano, Salinas defiende la necesidad de atender tanto a lo que el poeta dice como a lo que la poesía es" (DEZULETA, 1974, 280). Pese a esta afirmación, hemos de decir que no hemos encontrado referencia explícita alguna a esta escuela en los ensayos de Salinas.

cia, "no existe arte que no sea humano", pero cuando crea, hace algo más que proyectar su personalidad y el poema, aunque lleve marcada la huella del autor, constituye un universo autónomo con vida propia, con entidad y recorrido histórico independiente de la experiencia de la existencia ordinaria. El arte —ya se lo habíamos escuchado— trasciende a la vida:

"Porque el oficio del poema no es reproducir aquella primera experiencia, sino crear otra, la obra, nueva, distinta, libre en su nuevo ser, en modo alguno esclava de su punto originario. El mundo de las formas artísticas es vida, claro. Pero no es la vida, ésta, el tráfago multitudinario de ir y venir, de dormir y despertarse, de amar y desamar por el mundo. Es otra vida. La partitura, el cuadro, el poema, los erigen los hombres sobre sus existencias materiales, precisamente para alzarse sobre ellas, para superarlas en una fabulosa operación de la fantasía que es incomparablemente más que la simple dúplica, copia o repetición, con que la teoría realista extravió tantas cabezas" (SALINAS, 1983, II, 12).

En repetidas ocasiones muestra Salinas su desacuerdo con el adjetivo "realista" aplicado a la literatura española (54). A su juicio, ese afán de considerar como "realista" nuestra literatura proviene, en gran medida,

---

54. El concepto de realismo —aplicado tanto a la creación literaria como a la crítica—, por su carácter polisémico, ha dado origen a diversas interpretaciones y polémicas. Centrándose precisamente en la época que nos ocupa —en la que desarrolló su actividad creativa, docente y crítica Pedro Salinas—, Lázaro Carreter realiza un interesante análisis de las diversas posturas que tomaron ante esta cuestión, de un lado, Menéndez Pidal y, de otro, Ortega y Gasset —seguido por la mayoría de los poetas y críticos de la Generación del 27, entre los que incluimos a Salinas—. Véase también la interpretación personal del concepto "realismo" que ofrece el profesor Lázaro en este artículo (LÁZARO CARRETER, 1976, 121-142).

de la crítica positivista del siglo XIX que, como es sabido, se empeña en utilizar métodos y llegar a los resultados propios de las ciencias experimentales. Se propone encontrar principios y formular leyes que expliquen objetivamente el desarrollo histórico de la literatura. Esta obsesión conduce al error —a la falacia— de considerar a la literatura simplemente como una fuerza reproductiva, imitativa, de una realidad social inmediata, sin concederle el valor primario que merecen la "voluntad de creación" y "las urgencias de la fantasía imaginadora" (SALINAS, 1983, III, 48). Para Salinas, la explicación de los fenómenos artísticos es una empresa extraordinariamente compleja y azarosa, que debe tener en cuenta múltiples factores de origen y naturaleza muy diferentes. No se puede, por lo tanto, interpretar la aparición de la novela picaresca, por ejemplo, como la simple resultante inmediata y forzosa de la situación social en España durante el siglo XVI. Si no se conocen y calibran los datos de índole estética y se olvida la propia evolución literaria, será imposible acercarse a la comprensión del hecho literario. Pero, además, Salinas advierte que la mera transcripción, o el reflejo fiel de problemas ideológicos, religiosos o políticos no constituyen por sí solos creaciones literarias. La obra de arte —ya lo habíamos dicho al referirnos a su concepción estética— es una elaboración imaginaria que logra autonomía y significados trascendentes. Por eso, Salinas previene también frecuentemente contra la crítica positivista que, en su afán de explicar "científicamente" la creación literaria, termina desvirtuándola ya que, a su juicio, al ser incapaz de comprender su valor puramente simbólico, le puede hacer un gran daño.

Salinas llega a admitir —es verdad— la obra realista, e incluso la crítica realista, pero a condición de que se limite a localizar e identificar la raíz o el fundamento del que se parte para transformarlo, trascenderlo en obra artística. No niega que *El Quijote*, por ejemplo,

sea una novela realista, con tal que se entienda que en dicha obra la realidad es sólo un instrumento y un elemento. Es decir, que Cervantes —lo mismo que todo artista— opera sobre la realidad, pero no se queda en ella. La grandeza del Quijote no está en lo que puede tener de real, sino en lo que llama Salinas "el sentido trascendente" de la realidad, el sentido simbólico, porque...

"Toda gran novela deriva hacia una forma simbólica... Toda novela nos lanza mucho más allá de la aventura, de la trama, del personaje. Nos lanza a una finalidad de pensamiento o de sentir, que atraviesan, por decirlo así, la simple materia novelesca... La gran novela, Thibaudet lo decía muy bien, es novela simbólica" (SALINAS, 1983, III, 58).

A partir de estas consideraciones, Salinas se atreve a afirmar que "la literatura española y la pintura española son tan visionarias como realistas, y [que] el arte español es un arte visionario" (SALINAS, 1983, III, 57). Todo depende, naturamente, de cómo se interprete el concepto de "realismo". Siguiendo a Unamuno, Salinas defiende que el hombre está compuesto de carne, hueso y alma. La corporeidad, desde luego, está magníficamente expresada en el arte español; pero, sin duda, lo que le confiere entidad artística es su espiritualidad: su "alma". El realismo español es, según Salinas, de un orden superior, que —partiendo de objetos o hechos de la realidad— nos descubre el sentido profundo de la existencia humana.

Esta forma que tiene Salinas de entender el "realismo" —y sus ataques a los tipos de crítica que hemos señalado— no hacen sino reforzarnos su teoría sobre la creación poética expuesta anteriormente. La realidad es absolutamente necesaria para el poeta, sí, pero no es suficiente, ni mucho menos se constituye por sí

sola en poema. La creación poética —recordémoslo— es de orden espiritual. La realidad es la materia básica, pero lo que la convierte en poema es ese proceso de transformación a que la somete el poeta. Poesía es, pues, realidad con "alma", y la crítica no puede ignorar esta propiedad esencial. Compete al crítico la misión de desvelar ese misterio, de hacer emerger ese espíritu que anima a la creación artística, esa vida que late en su interior y la hace florecer y fructificar.

Salinas muestra también su desacuerdo con los estudios de los "espiritualistas puros" quienes, situados en el extremo opuesto de la crítica biografista, consideran que el conocimiento de la condición psicológica del autor y de su situación sociológica y cultural no aporta nada a la interpretación y valoración de la obra literaria (55). Tampoco concede validez ni utilidad críticas a los trabajos sociológicos, especialmente a los que —mediante el uso de métodos estadísticos— se ocupan de los análisis de mercado. En varios de sus ensayos ("Defensa de la lectura", "Las cenicientas latinas o literatura y nacionalismo"), Salinas ataca duramente ciertos procedimientos utilizados cada vez con más profusión por revistas literarias: resúmenes de libros, listas de "los cien mejores libros" —que son,

---

55. Ya hemos comentado —véase nota anterior— que Salinas casi nunca habla de escuelas y corrientes críticas concretas. Por los rasgos que aplica a estos que denomina "espiritualistas puros" —y sobre todo por insistir en que consideran la obra literaria como algo autónomo— podría referirse muy bien a escuelas formalistas. Por otra parte, conviene aclarar que el calificativo de "espiritualista" no contradice la consideración saliniana de obra literaria como creación del espíritu. En la poesía se unen indisolublemente espíritu y materia; la presencia de sólo uno de estos factores no es suficiente para constituirse en poema: de ahí el rechazo de Salinas, a un tiempo, hacia la crítica biografista —que prescinde de toda aportación espiritual— y hacia la crítica espiritualista, que ignora totalmente la procedencia "material" de la obra.

en realidad, los cien más vendidos—, guías de lecturas confeccionadas por pretendidos especialistas en materias literarias...; procedimientos que, presididos por "la más requerida y asediada consejera de nuestros días, la Estadística" (SALINAS, 1983, II, 316), constituyen un auténtico engaño para el lector, al que "desalentado en el laberinto de los libros, se le proponen más evasiones que soluciones, más arbitrios que remedios" (SALINAS, 1983, II, 321). Porque lo más grave y peligroso es que descargan al lector de unos deberes y de unos derechos que le pertenecen: por una parte, seleccionar sus propias lecturas y, por otra, valorar la obra de acuerdo con sus conocimientos y categorías. Para Salinas —ya lo habíamos visto— la lectura es un "proceso" en el doble sentido del término: es un "recorrido" y, también, un "juicio". Pues bien: es competencia del crítico aportar datos para que ese "recorrido" sea lo más placentero, y para que ese "juicio" sea lo más acertado. Debe ser, por lo tanto, un auxiliar, un guía, que ayudará al lector sin suplantarlo y sin valerse de métodos que nada tienen que ver con la creación literaria. Por ello concluye Salinas: "Todo intento... de invitar a la aceptación de normas númericas para una clasificación valorativa de las obras del espíritu atenta contra la esencia misma del espirítu y de la cultura" (SALINAS, 1983, II, 323).

III. UN MUNDO IMAGINADO: "VERDAD TRASVISIBLE"

LENGUA POÉTICA: "SACRAMENTO DEL NOMBRAR"

Sistematizar las nociones de Pedro Salinas sobre el lenguaje literario constituye una empresa tan difícil como lo ha venido siendo la definición de su concepción de los otros ámbitos de la teoría de la literatura. Para Salinas, la poesía es un todo orgánico, imposible de diseccionar sin arrancar la vida, y la unión indisoluble de todos sus componentes —de todos los elementos comunicativos— la proporciona precisamente la lengua común a todos ellos.

Aunque para algunos pueda resultar paradójico, pocos poetas se han referido a la lengua —a su lengua española— con tanto respeto, entusiasmo y amor como Salinas (DE ZULETA, 1968, 53-70). Su profesión —profesor de literatura española— y su vocación —escritor y poeta— lo mantuvieron en permanente contacto con ella. Es, sin duda, su tesoro más preciado, y en los últimos años de su vida, "alejado del solar patrio", dice "aferrarse a ella como incomparable bien". Y, en su natural modestia, se presenta, no como sabio ni especialista; no como lingüista ni filólogo: sencillamente —en una acertadísima traducción de este último término—, como "enamorado".

Esta actitud de enamorado de su lengua queda perfectamente definida en el título de una conferencia —"Aprecio y defensa del lenguaje", recogida posteriormente en el volumen *El defensor* (SALINAS, 1983,

II, 416-456)— que pronunció Salinas con ocasión de la cuadragésima colación de grados en la Universidad de Puerto Rico, el año 1944. El hecho de encontrarse, tras varios años de residencia en Estados Unidos, nuevamente entre hispanohablantes —"he vuelto a respirar español"— no solamente le hace sentir una profunda emoción, sino que le estimula unas luminosas reflexiones sobre el poder de la palabra, la comunicación humana, los hombres y su lengua, y sobre la palabra poética y su poder inmortalizador.

Salinas, siguiendo a Cassirer, cree en el poder misterioso, en la fuerza mágica, de la palabra. El lenguaje no sólo dice, expresa y comunica, sino que también transforma y recrea. Es más: toda realidad, cuando es nombrada por la palabra, adquiere una manera nueva de existencia, afianza la categoría de ser humanizado. Este poder recreativo del lenguaje, que se manifiesta incluso en su uso cotidiano, logra su plenitud en la palabra poética. El poema infunde nueva vida y es una defensa —al menos una distracción— de la muerte. "Patética criatura del sentimiento agónico, entre todos los lenguajes, el lenguaje de la poesía. Su milagro es velarnos, entre las formas más ligeras y graciosas a veces, la angustiosa ansiedad por no morir que le palpita dentro". (SALINAS, 1983, I, 441). La palabra poética re-produce, re-nueva la realidad porque la dota de nueva forma y de valores diferentes: la bautiza y la confirma. El poeta, al mencionar la realidad, la recrea, le otorga una identidad diferente, una verdadera personalidad. "El don del poeta consiste en nombrar las realidades cabalmente, en sacarlas de la enorme masa del anonimato. El primer poeta que cantó a la rosa, al bautizarla, al darle nombre, le dio una nueva vida". (SALINAS, 1983, I, 191). Por medio del arte, el mundo se convierte en significante y en significado.

En la obra poética de Salinas aparece frecuentemente el "nombre" como instrumento mágico transformador de la realidad (56). Nombre que, como en el caso del mar de Puerto Rico —*El Contemplado*— surge a veces a partir de una determinada actitud del poeta hacia los seres que le rodean, de una mirada:

"De mirarte tanto y tanto,
del horizonte a la arena,
despacio,
del caracol al celaje,
brillo a brillo, pasmo a pasmo,
te he dado nombre; los ojos
te lo encontraron, mirándote"...

(Tema: *El Contemplado*)

Afirma H. Baader que el mar —el Contemplado— se convirtió en un acontecimiento para su alma (BAADER, 1955, 312). Porque, por el acto de nombrar, el poeta se acerca, se apropia, hace suya la realidad; es una manera de abarcarla e incluso de identificarla consigo mismo:

..."Obra, sutil, el encanto
divino del cristianar.
Y aquí en este nombre rompe
mansamente tu arrebato,
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".

(Variación III: "Dulcenombre": *El Contemplado*)

---

56. Procedimiento muy estudiado por la crítica en la obra poética de Pedro Salinas. Véanse, entre otros, FRUTOS (1949, 1); GULLÓN (1952; en DEBICKI, ed., 1976, 85-98); BAADER (1955); DEHENNIN (1957); HAVARD (1974); CIRRE (1982).

No hay más verdad para el poeta que lo que está creando —afirma Salinas—. Crear es creer en lo que uno hace, absolutizarlo como su verdad, con independencia de que, una vez creado, "se le llame ficción o poesía" (SALINAS, 1983, III, 108). Cada obra poética dota a la realidad de una nueva dimensión y la hace capaz de responder a los profundos y permanentes interrogantes que acucian al hombre. El poeta es capaz, incluso, de volver al revés la realidad e intentar con ello una nueva forma de verdad, porque —como afirma Salinas—, "en último término, la poesía no es más que el milagro de convertir la unidimensional y bruta realidad en la realidad multidimensional de la creación espiritual" (SALINAS, 1983, I, 237).

La palabra poética, pues, no sólo dice, sino que también hace o, mejor, hace lo que dice, posee extraordinario y poderoso poder creador. Esta consideración, explicada ampliamente por la lingüística pragmática, induce a Salinas a una reflexión sobre las ventajas y peligros de esta potente "herramienta" que es, al mismo tiempo, "arma". La palabra sirve al hombre para construir o para destruir, para dar vida y para quitarla: "lo mismo [ofrece] la ocasión de engañar que la de aclarar, igual la capacidad de confundir y extraviar, que la de iluminar y encaminar" (SALINAS, 1983, II, 417). La palabra es "luz", que lo mismo puede llevar al que la sigue a buen puerto que a su muerte. Por eso, piensa Salinas, el hombre que ya se ha dado cuenta del poder seductor de las palabras, se preocupa por conocer bien su manejo y así evitar que pueda perjudicarle (57).

Pero, frente a ese poder maléfico, la lengua —rico cofre— oculta maravillosos tesoros, a disposición del destinatario que acierte a descubrirlos. El uso continuo —dice Salinas— lo ha llevado "a la convicción de los prodigios que para el hombre guarda el conocimiento

hondo, el cultivo delicado de su lengua" (SALINAS, 1983, II, 419). Conocer es una forma de amar. Y además, ese conocimiento amoroso de la lengua le reportará al hombre los beneficios incalculables de enriquecerlo, engrandecerlo e, incluso, perpetuarlo.

El lenguaje tiene para Salinas un doble carácter: el individual y el social (en este orden). Analiza primero la dimensión individual, convencido de su primacía, patentizada por su capacidad enriquecedora:

"El lenguaje es el primero y yo diría que el último modo que se le da al hombre de tomar posesión de la realidad, de adueñarse del mundo" (SALINAS, 1983, II, 420).

Y, como consecuencia, el hombre adquiere conciencia de sí mismo, de su existencia y de su personalidad; se conoce y se reconoce como ser individual y único, en medio de ese universo, junto y enfrente de los seres que le rodean. Nace así su concepto de rela-

---

57. En estas advertencias de Salinas se observan ciertos ecos de las teorías que previenen contra el "poder engañoso" de las palabras. Con todo, habría que situarlas en su contexto adecuado para interpretarlas correctamente. En primer lugar, cuano habla del interés reciente del hombre por su lengua, se refiere al que manifiesta el hombre medio (previamente ha advertido que no alude a una preocupación por la lengua desde un punto de vista científico –de filólogos o de lingüistas–.) En segundo lugar, hay que recordar la preocupación de Salinas por la manipulación de la mente humana a través de la palabra: debemos tener presente que esta conferencia fue pronunciada en 1940, recién terminada la guerra civil española y a punto de iniciarse la segunda guerra mundial. Salinas hace referencia explícita a un lema de Hitler: el "nuevo orden", de tan trágicas consecuencias para la humanidad. No descartamos aquí una alusión al menos implícita, a esos "eléctricos avisos", tan sugerentes y engañosos, que cubren la noche neoyorkina y constituyen la base de su poema "Nocturno de los avisos" (*Todo más claro*).

ción con las cosas y con las personas. Desde esta perspectiva plantea Salinas las relaciones entre lenguaje y pensamiento, dos facultades inseparables que el hombre tiene para ordenar el mundo y ponerlo a su medida y a su servicio. Haciendo suya una definición de Delacroix, afirma:

"Una lengua, dice Delacroix, es uno de los instrumentos espirituales que transforman el mundo caótico de las sensaciones en un mundo de objetos y de representaciones".

Sensaciones y pensamientos —opina Salinas— serán tanto más intensos cuanto mejor sepamos expresarlos. Porque —son palabras que toma prestadas de Von der Gabelentz— "la lengua no sirve solamente al hombre para expresar alguna cosa, sino para expresarse a sí mismo" (SALINAS, 1983, II, 421).

El lenguaje, pues, desempeña en el individuo una doble función que denominaríamos exteriorizadora e interiorizadora, respectivamente. "Hablar es comprender y comprenderse, es construirse a sí mismo y construir el mundo" (SALINAS, 1983, II, 421-422).

Lenguaje y hombre son para Salinas dos conceptos que se definen recíprocamente y que se incluyen mutuamente (58). El lenguaje es una facultad espiritual que configura a cada individuo, lo libera, hace que tome conciencia de sí mismo y que se apropie de su esencia más íntima y de las cosas que lo rodean. Es la seña más auténtica de identidad. El hombre es palabra y la palabra es la esencia humana.

---

58. En términos parecidos se expresa Guillén: "El hombre llega a ser hombre merced a la expresión. Hombre íntegro significa, a esta luz, hombre expresivo, hombre expresado" (1962, 146).

Entre esta primera dimensión del lenguaje, la individual, y la segunda, la social, sitúa Salinas otra que participa de los caracteres de ambas y cristaliza en el diálogo. Por medio de esta modalidad intercomunicativa, el hombre entra en contacto y en comunión con sus semejantes: "En el diálogo afirma Salinas— 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 demás" (SALINAS, 1983, II, 424). El diálogo es para Salinas el destino natural y necesario de la palabra, su culminación suprema y, por eso mismo, el poema, la palabra artística, alcanza su plenitud creadora, cuando genera el diálogo. De hecho, como sabemos, la poesía saliniana siempre se resuelve en diálogo: con la amada, con la naturaleza, con las cosas... No en vano, Alma de Zubizarreta caracteriza en su estudio la poesía de Salinas como "diálogo creador".

Salinas calibra en todo su valor la condición social del lenguaje, aunque no le dedica tanta atención porque, como él mismo dice, es la función más conocida y estudiada. Pero por su propia experiencia de extranjero, de extraño en la comunidad lingüística en la que vive, constata, siguiendo a Vendryes, que "es el lazo más fuerte que une a sus miembros, es a la vez el símbolo y salvaguardia de su comunidad". Aunque exista disparidad entre las personas, aunque estén separadas e, incluso, enfrentadas por razones políticas, sociales o ideológicas, "los une algo superior al sentir de clase y nación, y es su conciencia de pertenecer a un mismo grupo lingüístico, la fraternidad misteriosa que crea el hecho de llamar desde niños las mismas cosas con los mismos nombres" (SALINAS, 1983, II, 425).

Relacionado con esta cuestión —la proyección social de la lengua—, Salinas trata el tema de las relacio-

nes y diferencias entre la expresión oral y la transcripción escrita. El primer rasgo que las separa, según él, es la actitud psicológica del individuo que usa una y otra; si hablamos de forma automática, preocupados casi exclusivamente por los contenidos del mensaje, cuando escribimos, prestamos especial atención a la elaboración del discurso.

Salinas nos introduce también con esta dicotomía en el problema de la relación entre lenguaje y tiempo. El lenguaje oral —dice— nos conecta con numerosos coetáneos, pero su duración temporal es mínima: nace y se agota con nosotros mismos. El escrito, en cambio, va más allá de la vida de su autor: es, para Salinas, actividad trascendental que salva. Evidentemente, no toda manifestación escrita tiene igual importancia; de ahí que Salinas afirme: "La capacidad de perduración latente en el lenguaje escrito está en relación directa con la intensidad de vida psíquica que el hombre ponga en lo que escribe" (SALINAS, 1983, II, 428). Cuando el hombre lucha activamente con el idioma, cuando lo trabaja concienzudamente para modelarlo y hacerlo voz propia, logra la creación que perdura a través del tiempo. El hombre y el lenguaje ejercen entre sí una influencia recíproca: la lengua moldea al hombre, nace en su seno, y tendrá que someterse a ella para relacionarse con los demás miembros de su comunidad lingüística. Pero esto no quiere decir que cada individuo y su peculiar expresión queden anulados. Salinas, partidario de las teorías idealistas de Vossler y de Amado Alonso, sostiene que toda habla es creativa y que los hablantes, en mayor o menor grado, intervienen en la lengua. Recordemos las palabras de Amado Alonso que reproduce Salinas: "Una lengua ha sido lo que sus hablantes hicieron de ella, es lo que están haciendo, será lo que hagan de ella" (SALINAS, 1983, II, 435). De todo esto deduce Salinas la responsabilidad que todo hablante tiene con su idioma: "La lengua, como el

hombre, de la que es preciosa parte, se puede y se debe gobernar" (SALINAS, 1983, II, 439). Gobernarla desde dentro de cada individuo, no a partir de las instituciones. El deseo de "hablar bien", de emplear correctamente la lengua debe partir del mismo hablante. Porque la educación de un hombre en su lengua no consiste en imponerle complicadas e inútiles reglas gramaticales, sino en hacerle tomar conciencia de sus peculiaridades y posibilidades y en sensibilizarlo para que acierte con su uso adecuado. Esta comprensión de su lengua le ayudará al hablante a entenderse mejor consigo mismo y a relacionarse con los demás.

Todo lo que dice Salinas sobre la lengua común es predicable por antonomasia del lenguaje poético. Para él, en realidad, la diferencia entre ambos sistemas es solamente de orden cuantitativo y, por eso, todos los recursos literarios se emplean, aunque con distinta intensidad, en el uso coloquial. Refiriéndose, por ejemplo, a la metáfora, dice: "La metáfora es lenguaje o el lenguaje es metáfora... Vivimos insertos dentro de la metáfora... No hay duda de que nos expresamos en metáforas, y en gran parte vivimos metafóricamente" (SALINAS, 1983, III, 121). La lengua poética, por lo tanto, se apoya en la común, la intensifica y la revitaliza, la eleva a una categoría superior al capacitarla para que alcance las más altas cotas de expresividad y de perdurabilidad. La poesía —insiste Salinas, repitiendo ideas de Horacio, Ovidio, Spencer, Ronsard, Petrarca, Shakespeare, Quevedo...— salva a la lengua, la eterniza. Es más (y en esto sigue a T. S. Eliot): Salinas sostiene que todos los lenguajes poéticos de todas las épocas desembocan y se integran en la lengua poética actual. No es extraña esta postura pues, como es sabido, en su estudio *Joge Manrique o tradición y originalidad,* valora a la tradición como inevitable fundamento y como poderosa fuerza operativa para la creación: "En el lenguaje actual del poeta, se vive, se repite, renova-

do, es decir, se revive el lenguaje de todos los ayeres de la poesía, que se hace presente, de nuevo" (SALINAS, 1983, II, 434). De todas maneras, debe quedar suficientemente claro que Salinas concede singular y decisivo protagonismo al poeta –a cada poeta– no sólo en el manejo de la lengua sino también en el perfeccionamiento de la lengua como herramienta de expresión y de creación. Es poeta el que conoce su lengua, el que sabe descubrir sus secretos y posibilidades, el que domina los mecanismos mediante los cuales poder revelar sus pensamientos y sentimientos. Curiosamente, Salinas justifica todas estas ideas apoyándolas, más que en las declaraciones de los propios poetas, en las teorías de lingüistas y filólogos, sobre todo de tendencia romántica e idealista: Humboldt, Stenzel y, especialmente, Vossler. Todos ellos identifican –hasta cierto punto, al menos– lenguaje y poesía, y consideran que el genio poético se reconoce "por su capacidad de reconvertir la naturaleza del lenguaje en espíritu, sus formas exteriores en algo interior y devolver al alma lo que se destruye en el lenguaje ordinario" (SALINAS, 1983, II, 429). El poeta cumple lo que llama Salinas una "misión lustral", él la rescata del empobrecimiento a que la somete el uso común, le infunde su espíritu creador, la renueva y la enriquece.

Salinas, como hemos adelantado, reconoce también la dimensión social de la lengua literaria. Recuerda que la obra literaria va dirigida a los lectores y que la relación autor-lector es, no sólo inevitable sino también la mejor garantía de que alcanza su natural destino. Esta relación –este natural destino– impone al autor la exigencia de respetar determinadas convenciones y, en particular, las derivadas de la propia naturaleza de la lengua común. Pero, al mismo tiempo, como tributo personal a la LITERATURA (con mayúsculas) y como respuesta a las expectativas del lector de literatura, se verá obligado a trascender el lenguaje común

y a convertirlo en su propio lenguaje, aunque a veces corra el riesgo de sentirse incomprendido e incluso rechazado. Pocos seres —dice Salinas— se ven abocados a un destino tan trágico como el del poeta.

"Someterse enteramente a la norma común, aceptar la repetición imitativa como forma expresiva preferible, tiene gran ventaja: ser entendido fácilmente por todos; y una sola cosa, no decir nada nuevo, no ser. Entregarse a un lenguaje tan distinto, por personal, que se desligue de todas las ordenaciones que sujetan una lengua y dé al traste con los modos indispensables de su estructura comunicante es aceptar la incomunicación, el no ser tampoco" (SALINAS, 1983, II, 375).

¿Qué camino debe seguir, pues, el poeta? Salinas afirma resueltamente que no tiene elección posible: moralmente está obligado a cumplir con su misión de poeta, "según el dictado de su propio sentir". Porque apartarse de la norma común no sólo es un derecho de todo poeta; es también un deber ineludible. Cada poeta, cada obra poética, para constituirse como tales, han de aportar algo nuevo al lenguaje, han de renovarlo necesariamente (59). Ser poeta consiste para Salinas en afirmar la diferencia mediante una obra original:

---

59. Cuando Salinas insiste en la necesidad que todo poeta tiene —para constituirse como tal— de apartarse de la norma común, está refiriéndose —aun sin nombrar el término— al conocido concepto de "desvío" o "desviación" que, como es sabido, es la base del Formalismo Ruso. Sin embargo, algunos críticos han puesto de manifiesto que tal concepto, de manera más o menos explícita, ya estaba operativamente presente en teorías y praxis anteriores. Afirma García Berrio: "Al operar parafrásticamente mediante modificaciones normadas del sistema, el poeta procede de tal modo que pone simultáneamente de evidencia su propuesta de discurso desviado y la estructura del discurso normal, a partir del cual se ha establecido la modificación poética. De esta manera la desviación se produce como una práctica

sistemática que ofrece las fases resultantes como ejemplificación de las posibilidades de rebasar la regla. La poesía se constituye, en consecuencia, en una práctica de la excepción lingüística... La constitución del sistema expresivo de un poeta, de lo que suele llamarse su voz, en cuanto práctica de la excepción reconoce por tanto unas constantes características de tensión excepcional sobre el sistema 'estándar'" (GARCÍA BERRIO, 1985, 50-51. Véase también del mismo autor, 1973, 101 y ss.). En términos similares se expresa Pozuelo Yvancos, quien, partiendo de que la noción de desvío sirve de soporte básico para explicar la teoría de la desautomatización, dice: "Por debajo de la tipología de los distintos recursos de la Elocución es posible perseguir una característica o rasgo común que los une, un soporte básico que constituye la noción de la literaridad aportada por la retórica tradicional. Este soporte básico común se ha encontrado en la noción de desvío, toda vez que tropos y figuras suponen una modificación y apartamiento de la norma lingüística común. La noción de desvío cabe entenderlo siempre como el resultado de una constante oposición establecida en todo momento por la retórica entre lenguaje figurado y lenguaje estándar. Sobre esta oposición se quicia constantemente la teoría retórica sobre el lenguaje poético" (POZUELO, 1980, 95. Véase del mismo autor, 1983 y 1988 a, 19-68).

"La magia de la literatura está en ese ahincamiento diferenciador, ese apartarse, quedarse solo, aparentemente orgulloso y altivo, sin requisitos para un hacer: el poema" (SALINAS, 1983, II, 375-376).

Recordemos de todas maneras que –como afirma Salinas– el horizonte de destinatarios no coincide con el de los lectores coetáneos, sino que se pierde en un futuro aún no visible. Cuando la palabra es verdaderamente creadora, cuando encierra semillas vivas, no hay duda de que, atravesando la sequedad de los páramos y la frialdad de los inviernos, germinará y dará generosos frutos. La palabra, cuando es auténtica, siempre encuentra a su destinatario. La literatura, en definitiva, no es otra cosa para Salinas que palabras; pero palabras portadoras de espíritu e, incluso, de divinidad. Salinas afirma que "el lenguaje es un vasto repertorio de expresiones poéticas, de metáforas, cuyo origen divino a menudo se nos olvida" (SALINAS, 1983, II, 398). Su mayor ilusión como poeta, crítico y profesor fue auscultar la palpitación espiritual de la palabra y ofrecería con respeto a todo el que fuera capaz de captarla:

"Y por eso, por esa persuasión, así ganada en treinta años de práctica gustosa, más, enamorada, del idioma, quisiera hacer sentir a otros lo que yo sentí, invitarles a ese trato, atento, delicado y sin prisa, con las aguas hondas de su lengua materna" (SALINAS, 1983, II, 419).

EL ARTE DE SABER MIRAR: "VISIÓN" Y METÁFORA

En su estudio *Estructura y sentido del Novecentismo español,* G. Díaz Plaja considera al período novecentista como el del "ascenso y aprendizaje del mirar" (DÍAZ PLAJA, 1975, 330). Nuestra civilización –sobre todo a partir del Barroco– se caracteriza –dice, siguiendo a D'Ors– por una "creciente oftalmía". Pues bien: el pintor Cézanne, según revela D'Ors en el estudio que le dedicó, impuso una nueva modalidad de mirada: la que se dedica a reconocer los objetos más próximos. A partir de Cézanne, pues, la pintura inicia un "aprendizaje heroico no desde los museos, sino desde la más humilde (y más observada) realidad" (DÍAZ PLAJA, 1975, 330, nota 15).

Díaz Plaja advierte una estrecha y directa relación entre este nuevo tipo de mirada que inicia Cézanne y la orientación didáctica de algunos educadores de la Institución Libre de Enseñanza. Pensamos que merece la pena citar un párrafo de Joaquín Xirau perteneciente a "El arte de saber ver" (60), que reproduce Díaz Plaja en su libro:

"Nada hay en el mundo que no se halle henchido de maravillas, desde el cielo estrellado hasta la piedra

60. Según Díaz Plaja, en este artículo (publicado en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 1879) Joaquín Xirau resume perfectamente la doctrina de Manuel B. Cossío (citado en DÍAZ PLAJA, 1975, 330-331, nota 16).

con que tropezamos indiferentes. Hay quien no ve en el cielo más que en la piedra. Para quien la mira con amor, puede revelar la piedra maravillas del cielo... Así revela el arte la belleza implícita en las cosas en apariencia más vulgares: en las miasmas del agua muerta, en el llanto de una mujer, en un montón de frutas o de coles... Todo es insignificante para el alma vulgar. Todo se hincha de maravillas para el alma selecta y educada".

G. Díaz Plaja resume esta nueva actitud de la mirada afirmando que "a la *Humanidad se le ha despertado una formidable hambre de mirar; una fervorosa voluntad de ver el mundo,* con la gozosa posesión de su superficie, de su múltiple apariencia que alcanza, precisamente, en los "años veinte" su clímax" (DÍAZ PLAJA, 1975, 331. Subrayados del autor). Creemos que estas ideas pueden ser útiles como introducción a la teoría de Salinas sobre la creación poética, pueden servir de marco en el que situar su concepción artística y, en particular, la literaria. Recordemos que para él, el poema tiene su punto de partida en la realidad, que ha de ser captada en primera instancia por los sentidos. De todos ellos, el más adecuado para aprehenderla es el de la vista. Efectivamente, el proceso de creación poética, tal como lo concibe Salinas, se puede caracterizar sin duda como un fenómeno de intensa "oftalmía". Recordemos que Jorge Guillén lo llamó "Maestro en ese ejercicio ocular" (61). A partir de aquí, y bajo este signo, consideraremos su teoría de la creación poética: la poesía –según Salinas, "verdad trasvisible", que opone "lo visto" a "lo visionado"– consiste, de un lado, en añadir sombras a la realidad, y de otro, en reflejar –espejo o agua– la realidad.

---

61. Véanse sus "Prólogos" a DE ZUBIZARRETA, 1969, 9, y a SALINAS, 1975, 2.ª, 6.

El contacto entre poeta y realidad se produce, como hemos dicho, gracias a los sentidos. Toda poesía –según Salinas– es, al menos en primera instancia, sensual:

"No hay poeta entero si falla el don de la sensualidad. Podrá rendirse a ella sin condiciones como un Ronsard; podrá entretejerla con primor de encaje, con lo intelectual, como John Donne; podrá justificarla, domeñando de tal manera sus ardores que los ponga al servicio de lo más espiritual, como San Juan de la Cruz. Pero allí está siempre" (SALINAS, 1983, I, 404).

Entre los sentidos, el que mejor sirve para captar la realidad, para desentrañar su mensaje y para elevarla a la condición de arte es, según Salinas, el de la vista. Los ojos –su instrumento– y el acto de ver –su función– están presentes y activos en toda su obra creativa y crítica. Los utiliza, incluso, como elementos definidores de la misión del poeta y de la esencia misma de la poesía: "La función del poeta –afirma– habrá de ser la caza de las cosas... Para alcanzarla, el arma buena no será la saeta ni el rifle: los ojos" (SALINAS, 1983, III, 332). Y la poesía no es más que un "largo, incesante viajar de la vista" (SALINAS, 1983, III, 333). Pero los ojos, considerados como facultad poética, no sólo nos ponen en contacto con la cara externa de la realidad; no sólo perciben la mera apariencia, sino que, penetrando a través de ella, interpretando su significado, descubren la riqueza de su interior: el poeta traspasa la corteza de las cosas y llega al fondo de su ser. Pedro Salinas acepta la consideración del poeta como "vidente" no sólo porque "ve más" que el resto de los mortales, sino, sobre todo, porque ve de manera diferente. Su agudeza es mayor; ve más lejos y más adentro. Es capaz de advertir y de calibrar elementos nuevos y rasgos ocultos; la mirada del poeta escudriña y desentraña. Lo que percibe el ojo común se convierte

en objeto visto; lo que capta el ojo del poeta se transforma en objeto visionado. El poeta ve a través de los ojos, pero mira con la imaginación, que está donde empieza el alma:

"Ni luz ni tiniebla,
ni ojos ni mirada:
visión: la visión del alma".

("Presente simple": *Confianza*)

El resultado de esta "visionalización" –dice Salinas– es la metáfora, que nace donde "el ojo" termina de ver y la imaginación comienza a "visionar". El proceso metaforizador se inicia, pues, a partir de dos objetos vistos y culmina en objeto visionado: "La metáfora –concluye– es la forma plástica que toma la visión en poetas de corte sensual" (SALINAS, 1983, III, 335). La metáfora no es, para nuestro autor, mero juego de palabras ni mecanismo puramente formal; tampoco un recurso decorativo, un "adorno" de la poesía. La metáfora es la poesía misma, puesto que la poesía es "carne de metáfora" (SALINAS 1983, III, 340). Debemos ser conscientes de todos modos que este recurso tiene para Salinas un sentido aún más amplio y complejo: "La metáfora es el lenguaje o el lenguaje es metáfora" (SALINAS, 1983, III, 121). La palabra, en definitiva, cuerpo sensible, vestidura protectora –que oculta y revela al mismo tiempo– es la misteriosa e inevitable encarnación de cualquier deseo de expresión o de comunicación. Para Salinas, ya lo sabemos, toda palabra es metáfora.

Volviendo al ámbito de la creación poética, debemos precisar que Salinas concibe la metáfora como el camino directo que sigue el poeta, de modo intuitivo, para adentrarse en la realidad que toca con los sentidos, y desde el interior de ella misma, crear otras nue-

vas. La metáfora es también herramienta y arma. Con ella, el poeta crea un nuevo universo a costa del que le ha tocado vivir. La metáfora –"acto poético puro"–, ha de matar si quiere subsistir, puesto que nace de la aproximación previa de dos objetos, a menudo desemejantes entre sí que, una vez creada la metáfora, pierden su entidad como tales objetos. La metáfora, como realidad nueva "alzándose sobre la ruina de las otras dos" supone siempre un "aumento de mundo" (SALINAS, 1983, III, 334).

La transformación de la realidad en materia poética se realiza, por lo tanto, mediante un proceso dialéctico de interiorización y exteriorización, mediante una operación compleja de "visión", "visionalización" o "trasvisión". Salinas explica este concepto con la ayuda de una imagen simple, de extraordinario valor ilustrativo: la ventana.

"VENTANAS DEL ALMA"

A propósito de un estudio sobre la aparición del tema de la ventana en la poesía de Jorge Carrera Andrade (SALINAS, 1983, III, 331-339), Salinas realiza un minucioso análisis sobre su función, real y simbólica. La ventana cumple con respecto a la realidad exterior un papel similar al del marco respecto al cuadro: convierte ese espacio –paisaje exterior o lienzo– en objeto de nuestra contemplación. La ventana separa la realidad interior de la exterior, pero, además y sobre todo, dota a los elementos que enmarca de una existencia, sentido y valor diferentes; los eleva a una categoría superior, al aislarlos de los seres circundantes. La ventana sirve de lente que, al concentrar la luz –la mirada– intensifica las calidades de los objetos, los amplía o reduce e incluso los desfigura. "La ventana –dice Salinas– es un sutil engaño, falaz forma de posesión y señorío del mundo exterior por voluntad del hombre" (SALINAS, 1983, III, 337). La ventana convierte la naturaleza en paisaje, la hace –la puede hacer– cuadro, objeto artístico. Pero además, y gracias a ella, el interior –recinto propiamente humano, la habitación– se ilumina y ventila, el espíritu se ensancha y renueva. La poesía, "formidable movimiento pendular de dentro afuera y de fuera adentro", es un intenso –violento, a veces– cruce de fuerzas opuestas, de "ensimismamiento" y también de "enajenación" (62). La ventana

---

62. Solita Salinas: "Recuerdo de mi padre". Conferencia pronunciada en Valladolid, 1973 (en DEBICKI, ed., 1976, 35). La hija del poeta recoge estas palabras de una conferencia que pronunció Salinas en Barcelona el año 1933. A ellas se refiere más ampliamente Marichal (1965 y 1976, 43).

hace posible que el hombre salga al mundo y que el mundo entre en el hombre; que los dos sean mutuamente transformados. "¿Y no es este noble oficio –se pregunta Salinas– exactamente similar al que cumplen en el cuerpo del hombre los ojos?" (SALINAS, 1983, III, 337). El poeta recuerda a la metáfora popular que denomina a los ojos "ventanas del alma" y se vale de ella en uno de sus poemas:

..."Aquí a mi lado,
firme pupila la ventana abre:"...

(n.º 38: *Presagios*)

Esta función instrumental de la ventana, mediadora entre el hombre y el mundo, potenciadora de nuevas realidades, que sirve de evasión e interiorización a un tiempo, aparece en su composición "Lección de la ventana" *(Confianza):*

..."Sin que nadie lo supiera
sueños de caballería
se volvería la escolástica,
de cuatro a cinco.
Baralipton, un endriago,
tiene a Bárbara,
con sus premisas azules
en su espelunca encantada.
Darii, Ferio, la libertan
a punta de lanza. ¿Y luego
con cuál de los dos se casa?
¡Quién sabe fábula trunca
cómo acaba!

¡Ah, si no fuera por esa
ventana, por la ventana,
qué tendría yo!"...

La ventana, los ojos, la imaginación, el alma del poeta son los instrumentos poderosos, omnipotentes, mediante los cuales divisa el mundo desde una situación privilegiada, penetra en sus más íntimos secretos, lo purifica y trasciende y, en definitiva, lo salva, a partir precisamente de su inconsistencia radical.

"SOMBRAS CLARAS Y LUMINOSAS"

El ámbito de acción de los ojos, como es sabido, es la luz. Vemos gracias a la luz o, mejor, lo único que percibimos es la luz. El mundo externo, en cuanto realidad vista, no es más que un juego maravilloso de luces y de sombras. Los volúmenes, los colores, las figuras... en definitiva, todos los cuerpos, no son más que respuestas de luz a nuestros ojos. No es extraño, por lo tanto, que Salinas (para quien, como ya hemos dicho, la belleza es inicialmente una cuestión visual), conceda especial protagonismo –en la creación poética y en su definición teórica– a las luces y a las sombras, particularmente a estas últimas (63). Su definición de poesía como sombra de la realidad puede resultar un tanto sorprendente: quizás por eso nos sea útil recordar esquemáticamente la génesis de la sombra –el nacimiento del poema–. Obviamente, la formación de una sombra requiere en primer lugar la proyección de luz. En segundo lugar, una pantalla en la que

---

63. Jorge Guillén habla de las "sombras" —vocablo e imagen— en la obra saliniana: "'Sombra' pertenece al sumo vocabulario del poeta. Movilidad de luz con claroscuro irá encarnando situaciones anímicas y físicas, siempre con sentido cambiante". Y más adelante, "Imágenes de reflejos y sombras son frecuentes en la obra de Salinas" (GUILLÉN, 1971, 1 y 19). Carlos Murciano dedicó un detallado estudio a la presencia de las sombras en la obra —poética y ensayística— de Salinas. En él concluye que "Vive la sombra en el poeta desde su nacimiento hasta su muerte, desde su primero a su último libro. Y hay amor en su modo de tratarla, varia y única, constante derramada en sus versos" (MURCIANO, 1962, 56).

quede reflejada. Y por último –elemento también indispensable– un cuerpo interpuesto entre el foco luminoso y la superficie de proyección. La naturaleza de la sombra –su extensión, intensidad y forma– depende de la fuerza de la luz y del tamaño y la posición del cuerpo. Es fácil advertir cierto paralelismo entre estas consideraciones acerca de la sombra y el proceso del nacimiento de un poema, tal como lo concibe Pedro Salinas. La realidad –factor primario e imprescindible para la creación poética– actúa como luz. El poeta, en cuanto mediador, se configura como auténtico creador de sombras; recibe la luz –la realidad– y se interpone ante ella y los destinatarios o lectores:

"El poeta se coloca ante la realidad lo mismo que un cuerpo humano ante la luz, para crear otra cosa: una sombra... El poeta añade sombras al mundo, sombras claras y luminosas, como luces nuevas" (SALINAS, 1983, I, 191).

De la colocación peculiar del poeta entre la luz y la pantalla de proyección –"entre la luz radiante de la vida y la vida misma"– se obtendrá, en cada caso, una sombra diferente. Si observamos "cómo algunos poetas se colocan ante la luz que llamamos realidad... sabremos también a qué sombras darán vida eterna" (SALINAS, 1983, I, 192).

Aunque es cierto que toda sombra, por definición, implica oscuridad y que su duración depende de la presencia de la luz y del objeto interpuesto, Salinas las concibe de manera diferente: para él, las sombras son "claras y luminosas, como luces nuevas" y añade que "las sombras quedan y duran para siempre". Entendemos fácilmente estas afirmaciones si examinamos el valor y la función que Salinas confiere a la poesía –a las sombras–. La poesía cumple una misión esclarecedora de la realidad, de la vida. No la explica, pero la ilu-

mina. El conocimiento de la realidad que proporciona la creación poética es más profundo y elevado, al mismo tiempo, que el que nos ofrece cualquier otro medio, porque el poeta –creador de sombras– no muestra la realidad vista, sino trasvista, visionada, no ya con los sentidos corporales –los ojos– sino con la imaginación, con el alma (recordemos que Salinas insiste en el carácter espiritual de la creación poética).

El poema, obra luminosa e iluminada, es sobre todo el complemento necesario, la condición y la consecuencia de la luz: la sombra, "algo que no es precisamente visible por los ojos de lo visto, algo que es sólo sombra" (SALINAS, 1983, III, 339). Sombra que, paradójicamente, ilumina a la misma luz –la realidad– que le dio origen. Porque el mundo está incompleto sin la visión que aporta la poesía, de la misma manera que...

"... nada está completo sin su sombra. Desde el principio de los tiempos los poetas viven creando realidades de pureza absoluta, reflejos maravillosos, del mismo modo que un árbol en la temprana primavera cubre una pared blanca de hojas sin materia, de primaveras robadas a la verdadera primavera" (SALINAS, 1983, I, 191-192).

Por otro lado, la realidad es cambiante, perecedera y efímera. El poema posee la virtualidad –a través de la palabra– de salvar, de eternizar lo que por su naturaleza transitoria está llamado al olvido:

"Porque ese es el mayor milagro de la poesía: que la materia muere, perece, mientras que las sombras quedan y duran para siempre"

De esta manera, Salinas concibe la creación poética como una proyección espacial que se alarga y per-

vive en el tiempo como un eco luminoso que, aunque resuene sin cesar, sólo será captado por quienes estén dotados de una singular sensibilidad para percibir las sombras y de un vivo interés por poseerlas:

"Aquellos a quienes no les atraigan las sombras no deben abrir nunca un libro de poesía. Existen múltiples quehaceres para aquellos que prefieren la sustancia concreta y cruda de la vida. Que coman, que beban, que abracen, que toquen. Pero 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" (SALINAS, 1983, I, 192).

La imagen de las sombras, que aparecen con cierta frecuencia en la obra poética de Salinas, no posee en todos los casos los mismos valores denotativos y connotativos (64). Su simbolismo cambia, a veces de manera sorprendente. Para ejemplificar su teoría de la creación poética como sombra, nos interesan especialmente aquellos poemas en que, como afirma Feal Deibe, la sombra adquiere un carácter positivo: "Estas no son ya cuerpos, en lo que los cuerpos tienen de transitorios, de fugaces, sino justamente lo contrario: una evasión de la fugacidad de los cuerpos. Semejantes, por eso, al alma" (FEAL DEIBE, 1972, 14). Nos parecen muy significativos en este sentido los poemas 5, 21 y 31 de *Presagios*. En el primero se nos identifica la consecución de la felicidad con la posesión de su propio nombre. Alcanza la felicidad el que, articulando su

---

64. Afirma Feal Deibe: "La dificultad reside en que hay que hacer frente a una doble significación —contrapuesta— que las sombras tienen". A veces —dice— son inconsistentes como los seres humanos. Otras son cuerpo desdotado de alma. Por el contrario, hay ocasiones en que las sombras se asemejan a las almas" (FEAL DEIBE, 1972, 2.ª, pp. 211, 212 y 214).

nombre, penetra en su alma y se apodera de su sombra:

"Posesión de tu nombre,
sola que tú permites,
felicidad, alma sin cuerpo.
Dentro de mí te llevo
porque digo tu nombre,

. . . . . .

Pero tu cuerpo nunca,
pero tus labios nunca
felicidad, alma sin cuerpo, sombra pura".

El poeta separa y opone las realidades materiales, meras apariencias efímeras, a las trasrealidades espirituales, auténticas esencias permanentes. Las primeras son vistas; las segundas, visionadas:

"Hoy te han quitado, naranjo,
todas las naranjas de oro.

. . . . . .

Se creen
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 me murió
con el fruto de sus ramas".

El poema 31 puede servir de ejemplo, ilustración y compendio de la concepción saliniana de la poesía como instrumento de conocimiento, como fórmula de revelación:

"La criatura extraña
que entre el sol de septiembre 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 de mármol
si así lo quiere el sol.
Yo me veo bien claro:
lo de fuera de mí, sol o hora, y aquello
que yo soy, haz y envés,
la sombra lo junta y expresa"...

Igual que el "Agua en la noche, serpiente indecisa", que replica a su interlocutor "beso te doy pero no claridades", / "porque yo he sido hecha / para la sed de los labios que nunca preguntan" (n.º 2.– *Presagios*), la sombra, como la poesía, se niega a dar explicaciones. Estos versos también insisten en el carácter original del conocimiento poético, en su intraductibilidad. La sombra sólo habla al que la sabe comprender y "la poesía –afirma Salinas– se explica sola, si no, no se explica" (DIEGO, ed., 1970, 5.ª, 303). La sombra nace del cuerpo...

..."¿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" (65).

En los libros amorosos (sobre todo en *La voz a ti debida* y en *Razón de amor*), la sombra significa la eternización espiritual del amor que ya no se puede materializar (66). No acaba el amor: queda la sombra de los amantes. El poeta inmortaliza a su amada modelando su sombra, más real, si cabe, que su misma presencia física:

Me estoy labrando tu sombra,

. . . . . .

Así,
mi amor está libre, suelto,
con tu sombra descarnada.
Y puedo vivir en ti
sin temor
a lo que yo más deseo,
a tu beso, a tus abrazos.

---

65. Obsérvese la similitud de la actitud de Salinas en este poema con la de Unamuno en *Niebla*. ¿Tiene poder el autor sobre sus personajes —sobre su sombra, su poesía—, o éstos —ésta— es ya algo que, una vez creado, escapa a su acción y, a su vez, es capaz de aniquilar a su propio creador? Por otra parte, notamos que esta sombra caricaturesca cumple una función similar a la de los espejos deformantes del Callejón del Gato en Madrid, origen del "esperpento" de Valle Inclán, de los que habla Salinas y a los que nos referiremos más adelante.

66. Dice González Muela: "Ella le acompañará siempre como una sombra, a veces tan material, que el estremecimiento que el poeta siente con esa "presencia" se nos comunica y contagia... De Ella ha quedado una ausencia habitada por una sombra, y El no es, desde luego un cuerpo deshabitado" (GONZÁLEZ MUELA, 1971, 16).

Estar ya siempre pensando
en los labios, en la voz,
en el cuerpo,
que yo mismo te arranqué
para poder, ya sin ellos,
quererte.
¡Yo, que los quería tanto!
Y estrechar sin fin, sin pena
—mientras se va inasidera,
con mi gran amor detrás,
la carne por su camino—
tu solo cuerpo posible:
tu dulce cuerpo pensado."

Y para no hacer más daño ("... yo hice lo otro: / el gran daño de amarte..."), el amante decide "volverse sombra", una manera de hacer perdurable el amor:

"...Las almas de las sombras
lo único ya que piden a lo amado
es irlo acompañando
tan delicadamente
que ya no duele nunca
estar solo o no estarlo,
y es porque no se sabe si lo estamos.
Su claro privilegio
es romper soledades en los labios
con que el amor las quiebra, nuevo beso.
Volverme sombra, sí,
porque la sombra no hace nunca daño.
O hace ese daño apenas perceptible,
hermano en su dulzura de los céfiros,
recordar, recordar sombras de sombras,
echar de menos lo que hacía daño,
y amar el dolor que nos hicimos,
y que ahora ya se llama de otro modo.
Y por eso no llores, si algún día
a la hora de la cita a que acudimos

con la puntualidad de lo astronómico,
en esa calle tan dorada siempre
por el derroche de oro del anuncio,
sientes, en vez del beso,
una aparente soledad y el trémulo
saludo que inclinándose
hacen las sombras por el aire
a aquello que han amado antes de serlo."

"REFLEJOS MARAVILLOSOS"

La sombra es, pues, la confirmación definitiva de la realidad, es su plenificación más absoluta. "Nada está completo sin su sombra —afirma Salinas—. Desde el principio de los tiempos los poetas vienen creando realidades de pureza absoluta, reflejos maravillosos" (SALINAS, 1983, I, 191). Y en otro ensayo, refiriéndose a unos personajes literarios, los caracteriza como "protagonistas todos de luchas con sus sombras o reflejos" (SALINAS, 1983, III, 339).

Este término —"reflejo" (67)— es frecuentemente sinónimo de "sombra" en la poética y en la poesía de Salinas. Pero debemos advertir que no todos los reflejos son capaces de ofrecer una nueva dimensión de la realidad. Hay reflejos inertes, sin poder para transfigurar las cosas naturales y elevarlas a la categoría de obras artísticas. El espejo, por ejemplo —el "azogue" (68)—, refleja la realidad que se coloca delante de él, pero la devuelve intacta (del mismo modo que una pelota, tras rebotar en una pared lisa, vuelve, por efecto de su propia inercia, a su lugar de procedencia). La

---

67. La función del espejo —como imagen o técnica— en la creación artística ha sido estudiada, entre otros, por FOUCAULT (1974): obsérvense sus reflexiones sobre Las Meninas de Velázquez (p. 24 y ss.). Véase también GONZÁLEZ REQUENA (1986), BACHELARD (1942), LACAN (1981) y ECO (1988).

68. "Azogue" suele acompañar a "espejo", como aposición explicativa, en muchos poemas de Salinas. Se trata, en estos casos, de un espejo inerte.

imagen que transmite el espejo está muerta y es, por tanto, vacía e ilusoria. En el poema n.º 38 de *Presagios*, el "viejo espejo familiar" actúa como "ingenua madre / que la luz y la vida nos transmite / pura y sin mancha", y "repite" el paisaje crepuscular que aparece tras la ventana. Pero, aunque en un momento parece que transforma ese paisaje...

> ...*"La sangre del ocaso hacia él afluye*
> *y por encima las iniciaciones*
> *de vagas ilusiones estelares"*...

se trataba sólo de una ilusión. Lo cierto es que...

> ...*"Miro al espejo y sólo a mí me veo*
> *—ya se borró el crepúsculo indeciso—*
> *en la estampa de mí que me da el rostro"*...

En el poema n.º 8 de este mismo libro, el espejo se comporta como un auténtico falsificador que devuelve meras apariencias, imágenes sin almas:

> *"¡Cuánto rato te he mirado*
> *sin mirarte a ti, en la imagen*
> *exacta e inaccesible*
> *que te traiciona el espejo!*
>
> .....
>
> *"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."*

Quizá el mejor ejemplo de este reflejo inerte, desalmado —sin alma—, que proporciona el espejo se encuentra en el poema "Qué alegría vivir..." (*La voz a ti debida*):

> *..."Que cuando los espejos, los espías,*
> *azogues, almas cortas, aseguran*
> *que estoy aquí, yo, inmóvil,*
> *con los ojos cerrados y los labios,*
> *negándome al amor*
> *de la luz, de la flor y de los nombres,*
> *la verdad trasvisible es que camino*
> *sin mis pasos, con otros,*
> *allá lejos, y allí*
> *estoy besando flores, luces, hablo"...*

Este fragmento nos ofrece un serie de elementos que ilustran certeramente la función del espejo —la teoría saliniana de la creación poética—. Una vez más se nos muestra la imagen, negativa por engañosa, que revelan los espejos —"los espías, / azogues, almas cortas...", cuando "la verdad trasvisible" es, justamente, la de una realidad —una verdad— gozosamente opuesta. El espejo, pues, representa la simple captación de una realidad externa, su mera sustitución formal: se trata de un engaño de los sentidos. La poesía, por el contrario, es la afirmación suprema de una nueva realidad, es la proclamación de la "verdad trasvisible". Nos encontramos nuevamente ante la dicotomía saliniana de la realidad "vista" (la del espejo, mera reproducción y, por tanto, sólo punto de partida para la creación poética) y el mundo "visionado", la auténtica verdad, la visión espiritual que, impulsada por el amor, se llama poema.

EL JUEGO DE LOS ESPEJOS

Entre todos los tipos de espejos hay unos pocos que constituyen la excepción porque sí transforman la realidad infundiendo una nueva manera de existencia, generando una vida diferente. Son los espejos situados en el madrileño Callejón del Gato, que Salinas recuerda como uno de los pasatiempos favoritos de su niñez:

"En la pared exterior de un negocio de ferretería instalado en la esquina había hecho colgar el dueño, para lustre y atracción de su tienda, dos espejos de deformación: el uno que estiraba las figuras de los mirantes, ahilándolas cómicamente; el otro que las ensanchaba sin compasión" (SALINAS, 1983, III, 262).

Como ya es bien sabido, la superficie de estos espejos no es plana, sino curvada: uno es cóncavo y el otro convexo. No se trata, pues, de espejos "normales" y, por eso, la imagen que proyectan no es un calco fiel del objeto colocado ante él. Son —ya lo observaba el niño Salinas— "dos espejos de deformación". "Teatros de azogue —añade—, donde uno jugaba a su propia farsa".

"¿Cómo iba yo a pensar —continúa Salinas— que en aquellos espejos donde yo me deportaba inocentemente iba a tomar lecciones de retórica —con preferencia a Longino, a Aristóteles, a Boileau y a Hermosilla— don Ramón del Valle Inclán, y que la calle del

Gato era su pública academia del gusto? Pero así fue y así lo dice en sus *Luces de bohemia*" (SALINAS, 1983, III, 263).

El esperpento, pues, nace a partir de la imagen que devuelve un espejo (aunque se trata, como hemos dicho, de un espejo muy peculiar). Pero estos espejos del Callejón del Gato, por sí solos no crean la estética del esperpento. "La clave de la hermosura de los esperpentos —dice Salinas— la encontré donde menos lo esperaba, en esta frase de un poeta que no es ciertamente de la familia de Valle, Shelley, que ocurre en su *Defence of Poetry*: "La poesía es un espejo que hermosea lo deformado". Se trata, entonces, de colocar la realidad entre dos espejos: el primero —el del Callejón del Gato— reduce la realidad a su caricatura; el segundo —el de la poesía— convierte la realidad ya deformada en obra artística. El uno rebaja; el otro enaltece. "Definición estética del esperpento —concluye Salinas—: el arte de oponer al espejo en que todo se ve horrible —el del Callejón del Gato—, el espejo en que hasta lo más horrible se mira hermoso, el de Shelley" (SALINAS, 1983, III, 268).

Este tipo de espejo que transforma la realidad —la sublima y ennoblece— aparece también en una creación poética de Salinas: "Distánciamela, espejo..." (*La voz a ti debida*). Al contrario de lo que ocurría en otros poemas que hemos comentado anteriormente, en éste, el espejo —al recoger y proyectar el objeto, la amada— le confiere medidas abarcables por el receptor y, sobre todo, pone de relieve sus atractivos, sus valores más auténticos, su verdad más honda:

"Distanciámela, espejo;
trastorna su tamaño.
A ella, que llena el mundo,
hazla menuda, mínima.

Que quepa en monosílabos,
en unos ojos;
que la puedas tener
a ella, desmesurada,
gacela, ya sujeta,
infantil, en tu marco.
Quítale esa delicia
del ardor y del bulto.
Que no lo sientan ya
las últimas balanzas;
déjala fría, lisa,
enterrada en tu azogue.
Desvía
su mirada; que no
me vea, que se crea
que está sola.
Que yo sepa, por fin,
cómo es cuando está sola.
Entrégame tú de ella
lo que no me dio nunca.

Aunque así
—¡qué verdad revelada!—,
aunque así, me la quites."

En otro momento —siguiendo a Baudoin— vuelve a utilizar Salinas el juego del espejo para explicar su teoría de la creación poética y, en general, artística. Ya hemos visto cómo deja claro que el simple reflejo reproductivo nunca puede constituir una obra poética. La acción creadora del poeta es mucho más compleja, comprometida y ambigua. "Baudoin sostiene —dice Salinas— que la obra de arte proviene de dos tendencias opuestas, y de un equilibrio recíproco; la una aspira a la expresión, la otra al disfraz del artista. Hace pensar esa idea en el autorretrato pictórico. El pintor se mira en un espejo; pero se ve, como en otro espejo invisible, en su propio concepto de sí; está copiando

su realidad refleja en la superficie azogada y a la par su personalidad según él, con toda convicción, se la imagina. Y en el lienzo va poniendo pinceladas y trazos que recogen, ya un rasgo de su fisonomía materialmente reflejada, ya una línea ideal de esas con que él se ve a sí mismo, en su conciencia. Se figura —si se permite el juego verbal— su figura" (SALINAS, 1983, II, 192). En ese doble juego de materia e idea, copia e invención, realidad e ilusión, reside, pues, la creación artística. Al final de esos caminos convergentes, el cuadro, la escultura, la poesía, encontrarán su verdad.

"EL AGUA TE SACÓ EL ALMA"

Los objetos se pueden reflejar, además, en otros elementos, con diferente capacidad reproductiva y transformadora. Entre todos ellos, es el agua —a juicio de Salinas— la que mejor contribuye a la creación artística. Mientras que el espejo liso —el azogue—, materia inerte, incapaz de modificar lo reflejado, devuelve una imagen muerta, el agua es una realidad viva que vivifica a lo que en ella se mira. Esta función creativa aparece frecuentemente en su obra poética. "Otra tú" (n.º 3 de *Seguro azar*), plantea la dualidad ver / visionar —en este caso representada por el "no ver" / "ver"— a partir del reflejo de una mirada en el agua:

"No te veo la mirada
si te miro aquí a mi lado.
Si miro al agua la veo"...

En "Los adioses" (n.º 29 de *Fábula y signo*) el agua ofrece una imagen más auténtica que el mismo ser que se asoma a ella:

..."Se te ve en el agua —adiós—
mucho mejor que en tu cara.
Se te ve en el agua —adiós—
mucho mejor que en mi alma"...

El paisaje, entregado al agua, adquiere propiedades y significaciones nuevas: lo duro se vuelve tierno, lo estático adquiere movimiento, la recta se hace curva en "Mundo de lo prometido" (*Razón de amor*):

"Mundo de lo prometido,
agua.
Todo es posible en el agua.

Apoyado en la baranda,
el mundo que está detrás
en el agua se me aclara,
y lo busco
en el agua, con los ojos,
con el alma, por el agua.
La montaña, cuerpo en rosa
desnuda, dura de siglos,
se me enternece en lo verde
líquido, rompe cadenas,
se escapa,
dejando atrás su esqueleto,
ella fluyente, en el agua.
Los troncos rectos del árbol
entregan
su rectitud, ya cansada,
a las curvas tentaciones
de su reflejo en las ondas.

Y el que tiene amor remoto
mira en el agua, a su alcance,
imagen, voz, fabulosas
presencias de lo que ama"...

.....

Pero esta capacidad transformadora del agua, que hermosea, ennoblece y sublima la realidad que se refleja en ella, es especialmente patente en los poemas "Escorial I" y "Jardín de los Frailes" (*Fábula y signo*). El primero nos presenta la obra acabada, perfecta: intocable hasta para el tiempo, sin posibilidad de mutación alguna (obsérvese su similitud con la primera parte del

poema "Vocación" —*Seguro azar*—, que ya comentamos anteriormente):

..."De estar tan hecho
ya se le acabó el querer.
Lo que quiso es ahora piedra,
dimensión, forma. Y da miedo
de que esté ya más arriba
del vivir, al otro lado.
Porque no le falta nada:
está hecho."

Una de las fachadas de El Escorial se asoma al recinto llamado Jardín de los Frailes. En él, un amplio estanque. Y el agua opera el milagro: la imponente mole del monasterio es ahora un temblor; la recta se curva: ya en ella palpita una "querencia". Allí, el "monumento nacional"; en el agua, su alma:

"Del aire te defendiste,
el tiempo nunca te pudo,
pero te rindes al agua.

¡Qué seguro de ti mismo,
qué distante de tu alma,
entre cuatro ángulos rectos
estabas, rígido! Enorme
deber de la piedra gris.
Pero el agua
—¿por qué te fuiste a mirar?—
te bautizó de temblor,
de curvas, de tentación.
Se te quebraron las rectas,
los planos se te arqueaban
para vivir, como el pecho.
¡Qué latido
en ansias verdes, azules,
en ondas, contra los siglos
rectilíneos!

¡Qué recién hallada, nueva,
flotando sobre lo verde,
tu querencia de escapar
a geometría y sino!
Tu alma, tan insospechada,
suelta ya de su cadáver
que seguía allí lo mismo
—monumento nacional—
en su sitio para siempre.
El agua te sacó el alma."

El agua es fuente de vida y fecunda a la tierra para que produzca nuevos frutos. En la obra poética de Salinas, también el agua —cuando quieta y remansada— vivifica y fecunda la realidad inerte que se asoma a ella. Su reflejo no es la imagen vista: es un mundo visionado, exigencia original de la creación artística, del poema.

IV. "QUE HAY OTRA VOZ CON LA QUE DIGO COSAS..."

La capacidad creadora de un artista no se desarrolla en compartimentos estancos mutuamente insolidarios. Sus diferentes manifestaciones son vasos comunicantes que, al relacionarse, se enriquecen entre sí. Esta es la razón por la que, al intentar identificar la teoría poética de Pedro Salinas —propósito con que iniciamos este trabajo— hemos analizado, no sólo su obra ensayística, sino también sus creaciones poéticas, y hemos puesto especial atención en nociones dispersas, en comentarios esporádicos, en juicios valorativos e, incluso, en imágenes y términos claves.

Es sabido que Salinas no ha formulado de una manera explícita su poética. No ha definido de forma teórica y sistemática su concepción de la poesía, ni mucho menos ha desvelado el modelo ideal al que pretendía acercarse. La generosidad de Salinas para tratar cualquier aspecto relacionado con la literatura se convierte en reserva casi absoluta cuando ha de referirse a sus propias creaciones: ya hemos comentado cuán escasamente hizo alusión a ellas en conferencias y en declaraciones. Pero insistimos en que poseemos vías indirectas por las que podemos acceder a las ideas básicas, a los principios, criterios y nociones fundamentales. La manifestación más valiosa será, sin duda alguna, su propia obra creativa. Ella constituye el reflejo más fiel de su voluntad artística, el testimonio más elocuente de sus intenciones y propósitos, no siempre confesados explícitamente.

En esta última parte de nuestro estudio vamos a poner de manifiesto la coherencia que existe entre los

principios que orientan sus apreciaciones críticas y los que inspiran sus realizaciones poéticas. De manera parcial ya lo han hecho algunos estudiosos de su obra (BAADER, 1955; DE ZUBIZARRETA, 1969; DEBICKI, 1971, etc.).

Como hemos indicado anteriormente, dos ideas están presentes, operativamente presentes, a lo largo de toda su actividad crítica y docente. La primera se refiere al papel del lector y la segunda a la función de la poesía. Salinas declara insistentemente que el lector no es un receptor pasivo del mensaje que le transmite un autor, sino, por el contrario, un colaborador de éste y un enriquecedor de la obra. La poesía es, recordémoslo, una manera privilegiada de conocimiento, una búsqueda constante de lo que hay "más allá" de los límites de la realidad aparente. En su composición "Las cosas" ("Camino del poema". *Todo más claro*), lo refleja así:

..."Hay otra cosa mejor,
hay un algo,
un puro querer cerniéndose
por aires ya sobrehumanos
—galán de lo que se esconde—,
que puede más, y más alto."...

Podemos relacionar estos versos con aquellas frases, poco citadas pero muy esclarecedoras, de la "Poética" que remitió a Gerardo Diego para su conocida *Antología de Poesía Española contemporánea*: se refieren al contenido —casi siempre oculto— del poema:

"Hay que contar, en poesía más que en nada, con esa fuerza latente y misteriosa, acumulada en la palabra debajo, disfrazada de palabra, contenida pero explosiva. Hay que contar, sobre todo, con esa forma su-

perior de interpretación que es *le malentendu*" (DIEGO, ed., 1971, 5.ª, 303).

Y en unas declaraciones que realiza excepcionalmente sobre su poesía, en Barcelona —año 1933—, que ya hemos citado, afirma:

"Poesía es un formidable movimiento pendular, de fuera adentro. Y hay en ello ensimismamiento, pero también enajenación. Este elemento ajeno es el otro que hay en el poeta: por ello al terminar un poema se experimenta una sensación de despedida" (MARICHAL, 1976, 43).

En ambos textos —que se refieren a asuntos distintos— se puede observar su concepción poética dicotómica y dialéctica de la creación poética. No es de extrañar, por lo tanto, que en sus poemas no sólo sean muy frecuentes las contraposiciones del tipo "dentro" / "fuera" (o "interior" / "exterior"); "delante" / "detrás"; "sobre" / "bajo" (o "debajo"); "arriba" / "abajo"..., sino que, en muchas ocasiones, dichos poemas sean reductibles a ese esquema dual.

Así pues, aceptando la invitación de Salinas y guiados por su propia concepción poética, vamos a adentrarnos en su poesía, vamos a colaborar con él. En primer lugar, examinaremos sus libros amorosos, en los que si transmutamos el objeto y, al mismo tiempo, el "tú" convencional, la mujer amada, por el no menos verosímil de la poesía, descubriremos una confirmación a sus declaraciones teóricas y, sobre todo, una mayor riqueza de matices interpretativos. En segundo lugar, veremos hasta qué punto su explicación sobre la técnica poética de Garcilaso coincide con su praxis creativa. Con todo ello sólo pretendemos insinuar nuevas pistas hipotéticas que nos conduzcan, una vez verificadas, a la formulación de su teoría, a la identifica-

ción de su poética. Es posible que de esta manera también podamos alcanzar una mayor resonancia de su voz, de su voz a la poesía debida.

AMOR Y POESÍA

"He tenido siempre un deseo de amor tan vivo, que por eso he sido poeta", confesaba Salinas en 1914 a su —entonces— novia, Margarita Bonmatí (SALINAS, 1984, 24). Esta íntima relación, esta identificación entre amor y poesía definirá, creemos, no sólo a su creación poética sino también a su teoría literaria. Recordemos que, a lo largo de su obra ensayística, explicaba a menudo el proceso poético como la apasionante andadura de una senda amorosa. Refiriéndose a la realidad como materia prima poética, dice:

"La materia, la vida, la pura experiencia real, no pasan de ser... otra cosa que materia dócil donde él [el poeta] inserta su voluntad creadora, inventando formas del espíritu. No importan ellas, pura polvareda, desaparecerán... Ya ha cumplido su oficio. Sirvió para que el poeta lo preñara de ansia creadora, forjara en sus entrañas la nueva realidad, su criatura. En ellos quedó para siempre la huella de un amor" (SALINAS, 1983, III, 109-110).

Años más tarde, en el "Prólogo" a una traducción de sus poemas (SALINAS, 1983, III, 428), recalcaría que la poesía, "como el amor, o conquista o deja de existir". Y en el "Prefacio" a *Todo más claro*, define la poesía como "obra de caridad y de claridad. De amor, aunque gotee angustias y se busque la solitaria desesperación" (SALINAS, 1975, 656).

Si examinamos la obra poética de Pedro Salinas, podremos constatar fácilmente que, en muchas de sus composiciones, la relación entre amor y poesía se estrecha tanto que, en muchos casos, llegan a la identificación total. Recordemos a modo de ejemplo el poema "La Vocación", de *Todo más claro*. Como ya afirmábamos en páginas anteriores, en esta composición Salinas nos muestra retrospectivamente su trayectoria inicial de poeta. Creemos que para nuestro propósito merece la pena que detengamos nuestra atención sobre la técnica —tan utilizada por él— de incluir un "yo" que interpela a un "tú" ausente y, por tanto, silencioso (69), dotando a sus poemas —sobre todo a los amorosos— de singular tensión dramática. En este caso se trata también de un lenguaje amoroso que, como afirma Alma de Zubizarreta, está "dirigido esta vez a un nuevo tú femenino —la vocación poética— que cobra así identidad y vida en estos versos que trazan la trayectoria seguida por la íntima relación entre el poeta y su poesía" (DE ZUBIZARRETA, 1969, 333). Alma de Zubizarreta nos está ofreciendo la clave —sin que ella la haya desentrañado suficientemente en su libro— de la razón creadora de Salinas: razón de amor, idéntica al título de uno de sus libros poéticos más conocidos. La poesía es una respuesta, una donación —entrega gratuita y absoluta—: la poesía es amor:

"¡Si me llamaras, sí,
si me llamaras!

Lo dejaría todo,
todo lo tiraría:"

(*La voz a ti debida,* p. 224)

---

69. "Salinas se dirige a un término presente o invisible como si le interpelase, y ese término –una especie de tú– queda en situación de diálogo, aunque el tú no ofrezca al yo sino 'la callada por respuesta'", afirma Guillén (DE ZUBIZARRETA, 1969, 9).

De igual manera, en otro poema de este mismo libro, nos revela su consideración del poeta como un "elegido", como un preferido por idénticas razones de amor:

"Cuando tú me elegiste
—el amor eligió—
salí del gran anónimo
de todos, de la nada.
Hasta entonces
nunca era yo más alto
que las sierras del mundo.

.....

Pero al decirme: "tú"
—a mí, sí, a mí, entre todos—,
más alto ya que estrellas
o corales estuve.

Y mi gozo
se echó a rodar, prendido
a tu ser, en tu pulso.
Posesión tú me dabas
a mí, al dárteme tú"...

(pág. 317)

A partir de las anteriores constataciones hemos comenzado a sospechar que la trilogía compuesta por *La voz a ti debida* —1933—, *Razón de amor* —1936— y *Largo lamento* —escrita entre 1936 y 1939—, constituye un monumento artístico, un canto probablemente único en toda la poesía española, a la relación amorosa... pero no sólo a los lazos afectivos que unen al hombre y a la mujer, sino también a los que estrechan al poeta con la poesía. Esta sospecha nos ha estimulado —y creemos que legitimado— a efectuar una lectura "diferente" de estos libros cuyas primeras conclu-

siones presentamos aquí, pero que será objeto de un estudio más amplio y detallado en otra ocasión. Es sabido que se han realizado muchos estudios —algunos excelentes— sobre estos libros, especialmente sobre los dos primeros. Se ha vertido todo tipo de interpretaciones sobre la relación y el proceso amoroso, sobre la existencia real o conceptual de la amada... —no podemos olvidar la polémica suscitada por el artículo de Spitzer, en el que el extraordinario filólogo e hispanista reduce, desafortunadamente, a la amada saliniana a un "fenómeno de conciencia" del poeta— (SPITZER, 1941, 234). Pero apenas si se ha insinuado la transmutación de la "mujer amada" por "poesía", o la consideración de la poesía como amada (70). Esta es la fusión que proponemos y esbozamos brevemente aquí. "La poesía está en las cosas", se afirma con cierta frecuencia, sin que se sepa a ciencia cierta el significado exacto de tal aseveración. Un juicio semejante podríamos atribuir a Salinas: recordemos su estudio *La realidad y el poeta*, y repasemos su obra poética. En ambos comprobamos que, según él, el arte trasciende la realidad aparente. En el primer trabajo insiste en que "La realidad vuelve también al mundo transformada, en parte, por la operación poética". La poesía, pues, no es otra cosa que "una realidad más alta" (SALINAS, 1983, I, 191 y 192). Y su poesía va constantemente en busca de esa otra realidad oculta. Sus poemas amoro-

---

70. Esta interpretación de la poesía amorosa de Salinas ha sido esbozada también por otros críticos. Dice C. Zardoya –refiriéndose especialmente a *Razón de amor*–: "El amor humano se confunde y se identifica aquí con el sentido total de la Poesía: es la Poesía, es su razón de ser" (DEBICKI, ed., 1976, 75). Debicki afirma que "el tema del amor es un aspecto del tema central de la obra de Salinas, el de la poesía. El amante que busca la esencia de la amada es una versión del poeta que indaga en la realidad" (DEBICKI, 1968, 81). Sin embargo, ninguno de estos dos críticos –ni otros estudiosos de la poesía de Salinas, que sepamos– han tratado en profundidad esta cuestión.

sos trazan caminos convergentes, muchas veces sinuosos, por los que el poeta corre, discurre persiguiendo a la amada-poesía, siempre escondida –"Estabas, pero no se te veía...", dice en *Razón de amor,* p. 346–; ha de buscarla siempre "detrás":

"Si, 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 alla.

También detrás, más atrás
de mí te busco. No eres
lo que yo siento de ti.
No eres
lo que me está palpitando
con sangre mía en las venas,
sin ser yo.
Detrás, más allá te busco.

Por encontrarte, dejar
de vivir en ti, y en mí,
y en los otros.
Vivir ya detrás de todo,
al otro lado de todo,
–por encontrarte–
como si fuese morir".

(*La voz...*, p. 223)

"Pero tú eres / tu propio más allá", repite, más adelante (p. 227). Un "más allá" fuera de todo límite:

"No. Te espero más allá
de los fines y los términos".

(p. 276)

Esta repetición obsesiva no es otra cosa que su búsqueda de la poesía. En ese incesante recorrido no le satisface la mera captación, la simple aproximación sensorial de las apariencias externas. Recordemos la dicotomía "vista" / "visión":

"Para sentirte a ti
no sirven
los sentidos de siempre,
usados con los otros.
Hay que esperar los nuevos.
Se anda a tu lado
sordamente en ocasos,
en vísperas; hundiéndose
hacia arriba
con un gran peso de alas...".

(p. 269)

El poeta traspasa las apariencias o, mejor, percibe su sentido, calibra su verdadero valor porque la poesía es luz capaz de vencer a la oscuridad:

"Te conocí en la tormenta.
Te conocí, repentina,
en ese desgarramiento brutal
de tiniebla y luz,"...

(*La voz...*, pp. 238-239)

La poesía es luz que no sólo ilumina y transforma la realidad, sino que la crea. Se puede advertir cierto paralelismo entre la descripción bíblica de la creación del mundo y la interpretación saliniana de la aparición de la poesía:

"¡Qué gran víspera del mundo!
No había nada hecho.
Ni materia, ni números,
ni astros, ni siglos, nada.
. . . . . .

El gran mundo vacío,
sin empleo, delante
de ti estaba: su impulso
se lo darías tú."...

(pp. 240-241)

La poesía, explica Salinas, es una vía que conduce a un conocimiento más elevado y más profundo, más trascendente y más auténtico de las cosas. Las imágenes que utiliza son harto elocuentes:

..."Tu tarea
es llevar tu vida en alto,
jugar con ella, lanzarla
como una voz a las nubes,
a que recoja las luces
que se nos marcharon ya"...

(p. 261)

..."Alto se está contigo,
tú me elevas sin nada,
tan sólo con vivir
y dejar que te viva."...

(*Razón de amor*, p. 341)

La poesía es –Salinas lo dice ya directamente– una verdadera fe transnatural, que permite creer en lo que no ven los ojos ni percibe la razón, que da confianza en la inseguridad, y tranquilidad ante el prodigio:

..."Creo en ti con la fe
en lo inseguro, en el prodigio,
como se cree en lo que no se ve,
pero se mira con los ojos siempre
vueltos adentro, hasta que ellos lo traigan."

(*Largo Lamento*, p. 600)

"Salinas cree –dice C. Zardoya– que las cosas percibidas por los sentidos son siempre accidentes de la esencia, esa "otra realidad", realidad esencial en un sentido platónico. Y aspira a descubrir, a través de tales accidentes, simples formas de la existencia, lo que no cambia y permanece: el ser absoluto, la realidad absoluta y atemporal, invariable y eterna: la realidad poética, en otros términos". Pero esas esencias hondas, esa verdad permanente, sólo se capta cuando se penetra en las cosas empujado por la fuerza del amor. "Pedro Salinas quedará en el acervo de la poesía española, precisamente, por su finísima sensibilidad y su actitud amorosa ante la realidad, revertidas en elevada expresión artística" (en DEBICKI, ed., 1976, 63 y 65). Crear, como amar, no consiste en otra cosa que "sacar / de ti tu mejor tú" (*La voz...*, p. 285).

Poetizar es una tarea penosa, aventurada y arriesgada, que supone, además, entrega, imaginación y valentía. Recordemos que Salinas considera al poeta como un cazador acechante, presto a saltar, cuando sea preciso, sobre la presa, que suele llegar de manera imprevista. El poeta, pues, ha de estar siempre preparado, dispuesto y disponible para atender a la invitación, a la "llamada" –siempre sorpresiva– del amor creativo:

"No, no dejéis cerradas
las puertas de la noche,

. . . . . .

Que estén abiertas siempre

. . . . . .

Y todo
tiene que estar tan lleno
como la larga espera".

(*La voz...*, p. 221)

Salinas insiste con frecuencia en la llegada repentina del amor –de la poesía–. Hay que aguzar los sentidos del alma –esta es su consigna– para no engañarse, para saber distinguir, como Antonio Machado, "las voces de los ecos"...

"Cuántas veces he estado
–espía del silencio–
esperando unas letras,
una voz. (Ya sabidas.
Yo las sabía, sí,
pero tú, sin saberlas,
tenías que decírmelas.)
Como nunca sonaban,
me las decía yo,
las pronunciaba solo,
porque me hacían falta.
Cazaba en alfabetos
dormidos en el agua,
en diccionarios vírgenes,
desnudos y sin dueño,
esas letras intactas
que, imitándolas luego,
no me decías tú.
Un día, al fin, hablaste,
pero tan desde el alma,
tan desde lejos,
que tu voz fue una pura
sombra de voz, y yo
nunca, nunca la oí.
Porque todo yo estaba
torpemente entregado
a decirme a mí mismo
lo que yo deseaba,
lo que tú me dijiste
y yo me dejé oír".

(p. 293)

La amada –la poesía–, que irrumpe siempre de forma inesperada, aparece y desaparece súbitamente, impone su dominio superando dificultades y venciendo obstáculos:

..."Porque cuando ella venga
desatada, implacable,
para llegar a mí,
murallas, nombres, tiempos,
se quebrarán todos,
deshechos, traspasados
irresistiblemente
por el gran vendaval
de su amor, ya presencia"

(p. 227)

Una presencia que será definitiva, eterna, ya que se constituirá en el sentido, en la razón, en la esencia del poeta, en el alma de su alma. La amada –la poesía– se unirá al poeta, se identificará con él y será, más que su emblema o su símbolo, la definición de su ser:

..."Lo que yo te pido
es sólo que seas
alma de mi ánima,
sangre de mi sangre
dentro de las venas.
. . . . . .

Lo que yo te pido
es que la corpórea
pasajera ausencia
no nos sea olvido,
ni fuga ni falta:
sino que me sea
posesión total
del alma lejana,
eterna presencia".

(*Largo lamento*, pp. 461-462)

"QUÍTATE YA LOS TRAJES,..."

Se ha repetido insistentemente que Salinas es un poeta "de esencias" (MORELHO DE FROSCH, 1961, 652-665; ZARDOYA, 1974, II, 241) que, trascendiendo y penetrando la aparente realidad, se lanza a la búsqueda de esos "otros mundos" ocultos, a la almendra, aunque sea más dura y amarga que el jugoso y dulce fruto que la encubre. Su condición de buscador y degustador de esencias se hace patente ya desde su juventud. Refiriéndose a la audición de unos cuartetos de Beethoven, escribe en 1914 unas palabras que muy bien podrían aplicarse, años más tarde, a su ideal, e incluso a su práctica poética:

"No hay en ellos nada inútil, nada accesorio, nada exterior: todo es sentimiento y pensamiento, todo profunda espiritualidad" (SALINAS, 1984, 126).

En las siguientes líneas, apoyándose en comentarios críticos suyos y tomando ejemplos de sus propias composiciones, vamos a indicar algunos rasgos –los más frecuentes– que caracterizan su modelo de poesía.

Ya por esos años –1913 a 1915– confesaba sentir una especial predilección por el verso libre. Tras haber escuchado recitar a don Miguel de Unamuno algunos de sus poemas, declaraba refiriéndose a sus versos:

"...como forma suelta y libre se parecen a lo que yo quiero hacer... Son fuertes y profundos, recios de forma, duros a veces" (SALINAS, 1984, 134).

Poco más tarde, revela a Margarita que, por fin, ha encontrado su forma:

"Es, sí, verso libre. Hasta ahora en España no se han hecho apenas intentos de esa forma. Yo creo que es el que más conviene a mi espíritu y al mismo tiempo la que más se necesita cultivar en castellano. El pensamiento moderno no puede como antes sujetarse siempre a un ritmo estrecho, y se necesita una mayor amplitud de forma: ésta que yo intento ahora" (SALINAS, 1984, 134).

Para escribir en verso libre aduce, como podemos comprobar, dos razones: una, general, se refiere a la renovación lírica –concretamente métrica– que se gestaba entre los jóvenes poetas; otra –que entendemos más relevante–, de índole personal: "es la que más conviene a mi espíritu". Creemos que, efectivamente, el versolibrismo de Salinas no responde tanto a una moda literaria pasajera como a una necesaria forma de expresión individual; a su búsqueda de la más alta pureza poética.

Por aquellos años se había iniciado su contacto, personal y poético, con Juan Ramón Jiménez; un Juan Ramón aún levemente modernista pero ya obsesionado por hallar un nuevo lenguaje para su poesía que, como es sabido, iba ganando progresivamente en depuración, en esencialidad. Con el "andaluz universal" compartirá Salinas durante muchos años su trayectoria como creador: fue, además, Juan Ramón, quien le aconsejó la publicación de *Presagios.*

El proceso tamizador de la poesía juanramoniana se puede seguir a través de su obra poética y de las continuas revisiones a que la sometió (71). Tal proceso se halla, en cierto modo, resumido en su composición "Poesía" (*Eternidades,* 1916-1917):

"Vino, primero, pura,
vestida de inocencia.
Y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes.
Y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de hiel y sin sentido!
...Mas se fue desnudando.
y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.
Y se quitó la túnica
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!"

Estamos de acuerdo con los autores que han advertido que la Belleza, el sumo ideal de Juan Ramón, se encarna en esa "poesía desnuda". Pensamos, además, que las imágenes de esta composición se corresponden perfectamente con otras similares que utiliza Salinas en varios poemas de sus tres libros amorosos mencionados: la búsqueda de la amada auténtica, de la amada esencial, coincide con el ansia de la poesía

---

71. Véase *Leyenda (1896-1956),* preparada y prologada por A. SÁNCHEZ ROMERALO (Madrid, 1978. CUPSA ed.).

"pura, libre, irreductible", encarnada en la desnudez gramatical del pronombre "tú":

..."Quítate ya los trajes,
las señas, los retratos;
yo no te quiero así,
disfrazada de otra,
hija siempre de algo.
Te quiero pura, libre,
irreductible: tú"...

(*La voz...*, p. 243)

El tema se reitera, como veremos, en varios poemas de estos libros. Pero Salinas, aun afirmando y confirmando la superior belleza del desnudo, reconoce que, a veces, resulta difícil sustraerse (la poesía tiene género femenino) a las encantadoras tentaciones de colorido y forma de un hermoso vestido, aunque también pueda despersonalizar a quien lo lleve y convertirla en una más:

..."¡Qué olvidados se quedan los desnudos!
Hay tantas floraciones en las telas
que los escaparates te derrotan
lo más bello de ti, con sus ficciones.
Convertida en silueta verde y blanca,
color de tierno mar adolescente,
o envuelta en terciopelo todo rojo
igual que una tragedia que se acerca,
en tus vestidos vives y te olvidas
de lo que puedes dar a ciertos ojos
de asombro y maravilla si te quitas
lo que el mundo te pone sobre el alma
para que te confundas con las otras"...

(*Largo lamento*, p. 500)

Salinas, efectivamente, se lamenta de que terciopelos y sedas, brillos y colores –rimas e imágenes– vistan, oculten y disimulen la autenticidad de la palabra –amada– desnuda. Convencido del poder personificador del desnudo, del "asombro y maravilla" que produce, se recrea morosa y eróticamente en su proceso: "Quítate delicadamente tu ropa, / pétalo a pétalo" (*Largo lamento,* p. 572). Largo y lento proceso: la amada-poesía tiene que desprenderse de vestidos y ataduras, de anécdotas y caricias...

> ...*"tus rostros, tus caprichos y tus besos,*
> *tus delicias volubles, tus contactos*
> *rápidos con el mundo."...*
>
> (*La voz...,* p. 258)

y, muy especialmente, de su pasado:

> ...*"Tu cuerpo mismo*
> *se figuraron que labrado estaba*
> *con la materna leche, por el tiempo,*
> *con el crecer, por exteriores leyes."...*
>
> (*Razón de amor,* p. 371)

Para quedar totalmente desnudo no basta con despojarse de los vestidos, con eliminar los elementos decorativos, alhajas brillantes e imágenes efectistas. Hay que prescindir, incluso, de la corporeidad:

> ...*"Porque el desnudo tuyo no es tu cuerpo,*
> *ese otro traje más, color de vida,*
> *con que siempre te quedas por las noches,*
> *sino lo que detrás está, desnudo..."*
>
> (*Largo lamento,* p. 500)

En este último verso, Salinas nos ofrece la clave y la razón de su permanente búsqueda. "Lo que detrás está", que se reitera invariablemente en estos poemas que comentamos. "...Y ahora / por fin te llamas tú", dice en *Razón de amor*, (p. 371), culminación de este largo proceso. Ya en *La voz...*, p. 285, Salinas pedía perdón...

..."por ir así buscándote
tan torpemente, dentro
de ti."...

Si bien la causa justificaba plenamente el dolor que presuntamente iba a ocasionar:

..."Es que quiero sacar
de ti tu mejor tú."...

Ese "tú", quintaesencia gramatical, incomparable individualizador –alegría alta de vivir en los pronombres– no es otra cosa que el alma, la pura espiritualidad, ya sin cuerpo...

..."para que al fin pudieses ser tu alma".

(*Razón de amor,* p. 372)

Salinas sabe muy bien que el amor no produce el efecto de un suave bálsamo, sino que va, inevitable y fatalmente, aparejado al dolor. "Y el daño que hace el hombre / a los seres más tiernos... / se llama amor", reconoce finalmente en "Volverse sombra" (*Largo lamento,* p. 473). Consciente de ello, pide perdón a su víctima por este desgarro doloroso del cuerpo que incluso conduce a un premeditado homicidio en un poema ferozmente descarnado: "Me estoy labrando tu sombra" (*La voz...*, p. 307). En él se advierte, más que en ningún otro, la lucha entre un primario deseo de

carnalidad –de una hermosa forma femenina– y la búsqueda de su más pura esencia. La lenta tarea de labrar una sombra no es sino la pormenorizada y sensual descripción del proceso de desnudar –descorporeizar– a la amada, de purificar el verso y estilizar el poema: asistimos a la progresiva desaparición de sus labios, de sus brazos, de su color, de su bulto, de sus pasos, de su palabra, de su voz...

¿Renunciar al cuerpo para salvar el alma? No. Sencillamente, armonizarlos, eternizarlos, elevándolos a una categoría superior: al pensamiento:

> *..."Y estrechar sin fin, sin pena*
> *–mientras se va inasidera,*
> *con mi gran amor detrás,*
> *la carne por su camino–*
> *tu solo cuerpo posible:*
> *tu dulce cuerpo pensado."*
>
> (p. 308)

Como reiteraremos en las páginas siguientes, ésta es la única manera de poseer, ya para siempre, a la amada. La única manera de hallar, por fin, la verdadera, la auténtica voz poética.

LA IDEALIZACIÓN DE LA REALIDAD: "MÁRMOL Y CARNE"

Si es verdad que la teoría orienta la práctica, no es menos cierto que también nace de ella., Los modelos teóricos se configuran, como es sabido, a partir de ejemplos concretos de identificación. Para contestar, por lo tanto, a la pregunta que da sentido a nuestro trabajo –¿cuál es el ideal poético de Salinas?– debemos tener también en cuenta su propia visión de los que, explícita o implícitamente, él tuvo como maestros.

Algunas aproximaciones críticas a la obra de Salinas han puesto de manifiesto la analogía entre ciertos juicios emitidos en sus ensayos sobre otros escritores, y su propia poética: D. L. Stixrude, por ejemplo, observa significativos enlaces entre las referencias que hace a la poesía amorosa de Manrique y Rubén Darío, y la suya propia (especialmente con *La voz a ti debida*) (STIXRUDE, 1983, 18). En un intento más abarcador, H. Baader establece un paralelismo entre su obra crítica y su proceso poético (BAADER, 1955).

Nosotros, en esta ocasión, sólo vamos a apuntar algunas notas como adelanto de lo que consideramos puede constituir un trabajo de mayor extensión y profundidad. Nos detendremos en uno de los autores estudiados por él: señalaremos algunas significativas coincidencias que se dan entre la obra de Salinas y los rasgos que, según él, definen a la técnica creadora de Garcilaso. Sin detenernos de momento en ellas, va-

mos a insinuar ciertas similitudes que, de algún modo, hermanan a ambos poetas, salvando la distancia de los siglos. Creemos, sin embargo, que sería un grave error llegar a la conclusión de que el estudio de Salinas es simplemente la mera proyección de sus propias concepciones y aspiraciones artísticas. Recordemos que el móvil de la poesía de Garcilaso era el amor y que, precisamente, un verso del poeta toledano daba título a un libro de Salinas, probablemente la más extraordinaria obra poética amorosa contemporánea: *La voz a ti debida.*

Esta afinidad podemos apreciarla fácilmente haciendo un análisis, siquiera sea somero, del ensayo que dedicó Salinas a Garcilaso, "La idealización de la realidad", incluido en su obra *La realidad y el poeta.* Como ya es sabido, en él estudia Salinas las diversas maneras poéticas de interpretar y recrear la realidad; diferentes formas de concebir la poesía.

Comienza su estudio sobre Garcilaso trazando dos perfiles de signos distintos: "Como casi todos nosotros [Garcilaso] llevaba en sí a dos hombres, uno el visible, otro el invisible. El primero era el perfecto cortesano, el caballero, el guerrero que cumple con su deber aunque le vaya en ello la vida... Pero Garcilaso llevaba dentro de sí a un hombre invisible, casi siempre modestamente oculto, que contestaba a la llamada, no de la guerra, sino de la más alta paz del espíritu: al poeta" (SALINAS, 1983, I, 229). No queremos caer en la tentación de cambiar la profesión de guerrero por la de profesor para obtener una imagen cabal de Pedro Salinas, pero creemos que no sería demasiado gratuito ni aventurado leer los poemas de Salinas a la luz de sus comentarios sobre el poeta toledano: "Garcilaso acepta valientemente el amor como fuerza central de su vida..., y ese amor está personificado en una mujer a quien ve como consustancial con su propia alma". Y,

refiriéndose al soneto garcilasiano que comienza "Escrito está en mi alma vuestro gesto...", advierte que "el amor irrumpe con una especie de ardor persuasivo que nos convence de su existencia real" (SALINAS, 1983, I, 234-235).

Salinas, en su natural intento de que el lector de Garcilaso conozca y valore adecuadamente el sentido de su poesía, indica que el punto de partida de estas creaciones se sitúa en el amor que sintió Garcilaso por Isabel Freyre, pero advierte inmediatamente que la obra poética trasciende la mera anécdota personal. Compara la labor poética con la de una "diestra encajista flamenca" que, con sólo un hilo, es capaz de crear una maravillosa trama. "Y de algo que sólo tiene una dimensión, la lineal del hilo, o de los hechos, hace una nueva realidad de dos o más dimensiones, encaje o poesía" (SALINAS, 1983, I, 237). Se trata, pues, de una reformulación de su ya conocida teoría de la creación poética. La originalidad de Garcilaso consiste, según Salinas, en que a la realidad material opone la realidad ideal, "el idealismo, el culto a las ideas como la suprema dignidad humana, el cultivo de lo intelectual en el hombre, su capacidad de conocimiento y abstracción" (SALINAS, 1983, I, 232).

Llegados a este punto, conviene aclarar cuidadosamente en qué consiste para Salinas el idealismo de Garcilaso, ya que, como hemos indicado, consideramos que se trata de un procedimiento técnico utilizado también por Salinas a lo largo de toda su creación poética (y no sólo en los libros amorosos). Es probable que Alma de Zubizarreta, al estimar que la solución de Salinas para salvar la realidad no puede ser la de Garcilaso (DE ZUBIZARRETA, 1969, 95), obedezca a la asociación del término "idealismo" con el de "conceptismo", término este último con el que, sobre todo a partir del artículo de Spitzer, se ha calificado a la poe-

sía saliniana, particularmente a la amorosa (como es sabido, Spitzer piensa que la amada de *La voz a ti debida* no existe; es pura abstracción que sólo tiene vida en la mente del poeta). Pero el idealismo, tal como lo entiende Salinas en la poesía de Garcilaso, posee un sentido muy diferente. El proceso de idealización en modo alguno anula la realidad, sino que la magnifica, la dota de una nueva razón y la hace más plena. "Entre la Naturaleza real y su mente se interponen las lentes maravillosas de las ideas". Existe una significativa diferencia, por ejemplo, entre la naturaleza del procedimiento creador de Garcilaso y el de Góngora; mientras este último aniquila la realidad para exaltarla en su obra, Garcilaso no niega nada, "no renuncia ni a ser ni a su deseo de ser"; de tal manera que Salinas llega a afirmar, acerca de su poesía pastoril: "En ese género artificioso, que muchos, imbuidos de sentido crítico positivista, han llamado sin más, falso, el sentimiento humano está expresado con una sinceridad y un ardor, con una vital autenticidad mucho mayor que la del arte realista". No hay contraposición, pues, entre realidad y poesía: ni en Garcilaso, ni –en general– en el arte renacentista: "Las dos tendencias que parecían estar en conflicto se resuelven en una superior armonía" (SALINAS, 1983, I, 233), añade Salinas. El secreto de Garcilaso consiste en presentar juntas en su poesía, corporeidad material y anhelo espiritual. Lo que en otros poetas es ignorancia, negación, renuncia o destrucción, en Garcilaso es afán integrador. Con ello, dice Salinas, no hace otra cosa que confirmar el ideal renacentista. "El Renacimiento salvó mármoles y adoró cuerpos. ¿Cuál prefirió, el palpitante y perecedero cuerpo a la estatua? ¿Escoge el mármol o la carne? El Renacimiento no renuncia a ninguno de los dos: es precisamente la solución de este dilema, el deseo de eternizar los maravillosos cuerpos rosados de carne mortal en el inmaculado blancor de las ideas, blancas como el mármol". (SALINAS, 1983, I, 233-234).

¿Sería posible y orientador establecer cierto paralelismo entre la técnica de Garcilaso y la de Salinas tomando como criterio o clave interpretativa el proceso de idealización de la realidad? Para algunos críticos, esta analogía no sólo no es general sino que ni siquiera se da en las composiciones amorosas. Comparando precisamente la amada de Garcilaso con la de Salinas, P. Darmangeat –sin duda influido por la idea del "conceptismo interior" defendida por Spitzer– afirma que la de Garcilaso, como la de Petrarca y la de Herrera, es "une femme réelle mais inattingible", mientras que la amada de Salinas es imaginaria, ya que sólo es reconocible por el pronombre "tú" y "ce pronom se réfère à un être totalement imaginaire" (DARMANGEAT, 1955, 50). Nosotros, por el contrario, no creemos que sea precisamente éste el rasgo que distingue a la "divina Elisa" del "dulce cuerpo pensado" saliniano: existen otros muchos elementos diferentes, aunque no sean éstos ni el momento ni la ocasión de analizar. Pero adelantamos nuestra opinión de que los juicios de Salinas sobre Garcilaso constituyen una explicación, al menos parcial, de sus propias teoría y práctica poéticas: "Una visible, transparente realidad aparece en el poema [de Garcilaso], pero sólo como el escorzo de la otra realidad, y la tarea del espíritu es el luchar para llegar a ella" (SALINAS, 1983, I, 239). En efecto, Salicio y Nemoroso, Galatea y Elisa ensalzan y elevan a un plano ideal el amor de Garcilaso por Isabel Freyre, pero no lo anulan; de la misma manera que en la obra poética de Salinas asoma una simple máquina de escribir tras "Underwood Girls"; *La voz a ti debida, Razón de amor* y *Largo lamento* elevan a la categoría de "dulce cuerpo pensado" a la amada real, "mortal y rosa", o la visión del Mar de Puerto Rico se sublima en *El Contemplado.*

"Cuando por primera vez –confiesa Salinas– me di cuenta de cuál era el método de Garcilaso, su técnica

espiritual, por decirlo así, comprendí mejor lo que había sentido antes, pero sin poder explicarlo: la maravillosa alianza que se percibe, a través de la poesía, entre un sentimiento sincero, común a todos nosotros, directamente humano, y esa impresión de inmaterialidad, de divinidad, que corre paralela a ella". Salinas halló probablemente en Garcilaso una sensibilidad, una capacidad similar para transformar –sin anular– la realidad en poesía. Por ello, concluye que "su actitud ante la realidad es quizá la más poética, la más esencialmente poética de todas" (SALINAS, 1983, I, 240).

V. BIBLIOGRAFÍA

Hemos dividido esta bibliografía en tres secciones:

1.° Bibliografía general de teoría, crítica e historia literaria utilizada en nuestro trabajo.

2.° Bibliografía de PEDRO SALINAS, que consta de cuatro apartados: a) Poesía; b) Narrativa; c) Teatro, y d) Ensayo.

3.° Bibliografía sobre Pedro Salinas y su obra.

Para el análisis de la obra de Salinas, hemos manejado –y así citamos– las siguientes ediciones:

(1975) *Poesías completas* (2.ª ed.), preparada por Soledad SALINAS DE MARICHAL y Prólogo de Jorge GUILLÉN. Incluye, además de poemas inéditos no recogidos en anteriores ediciones, traducciones de poesía francesa. Barcelona. Barral. (Reedición en 1981, Barcelona, Seix Barral). 1.ª ed. en Barral, 1971.

(1983) *Ensayos Completos*, 3 vols., con Prólogo de Dámaso ALONSO. Nota editorial, cronología biográfica y bibliográfica de Soledad SALINAS DE MARICHAL. Madrid. Taurus.

Ofrecemos una relación más amplia y detallada de toda su obra ensayística (libros y artículos) que hemos confeccionado basándonos fundamentalmente en DE ZUBIZARRETA (1969, 374-379) y SALINAS DE MARICHAL (1983, I, 37-44). Todos los ensayos de Salinas están citados en el texto por los *Ensayos Completos* (con indicación de volumen y páginas correspondientes, a excepción de los que no están recogidos en esta obra, que señalamos con un asterisco). Caso de que el ensayo haya aparecido en otras de sus obras (p.e., *Literatura española. Siglo XX*, *Ensayos de Literatura Hispánica*, etc.), lo reseñamos también con la fecha de edición.

1.º BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABAD NEBOT, F.

(1978) "Estudio Preliminar" a GUILLÉN, J.: *Cántico-28* (reproduce la 1.ª ed. de *Cántico*). Barcelona. Ambito literario.

(1987) *Literatura e historia de las mentalidades.* Madrid. Cátedra.

ALBALADEJO MAYORDOMO, T.

(1981) "Aspectos del análisis formal de textos", en *Revista Española de Lingüística,* 11.1, pp. 117-160.

(1984) "La crítica lingüística", en AULLÓN DE HARO (coord.), 1984, pp. 141-207.

ALBALADEJO MAYORDOMO, T.; GARCÍA BERRIO, A.

(1982) "La lingüística del texto", en ABAD NEBOT y GARCÍA BERRIO (eds.): *Introducción a la Lingüística* (1982). Madrid. Alhambra.

ALBERTI, R.

(1973) *Prosas encontradas (1924-1942)* (recogidas y presentadas por R. Marrast). Madrid, 1973 (2.ª). Ayuso.

ALONSO, Dámaso

(1951) *Poesía Española* (Ensayo de métodos y límites estilísticos). Madrid, 1971 (3.ª). Gredos.

(1969) "Menéndez Pidal y la lingüística española" *Revista de Letras* (Universidad de Puerto Rico en Mayagüez), 2, pp. 1-20. Vid. D. ALONSO: *Obras completas*, IV, 1975, pp. 137-145. Madrid. Gredos.

ALONSO, D.; BOUSOÑO, C.

(1952) *Seis calas en la expresión literaria española.* Madrid. Gredos.

ALVAR, M.

(1977) *La estilística de Dámaso Alonso.* Salamanca. Universidad.

AMOROS, A.
(1971) *Eugenio D'Ors, crítico literario.* Madrid. Prensa Española.

AULLÓN DE HARO, P. (coord.).
(1984) *Introducción a la crítica literaria actual.* Madrid. Playor.

AULLÓN DE HARO, P.
(1987 a) *Los géneros ensayísticos del siglo XIX.* Madrid. Taurus.
(1987 b) *Los géneros ensayísticos en el siglo XX.* Madrid. Taurus.

AYALA, J.
(1974) "Ortega y Gasset, crítico literario", en *Revista de Occidente,* 140, pp. 214-235.

BACHELARD, G.
(1957) *La poétique de l'espace.* París. P.U.F. (Traducción de E. de Champourcin: *La poética del espacio.* México, 1965. F.C.E.).
(1942) *L'Eau et les rêves.* París, Corti.

BÁEZ, V.
(1971) *La estilística de Dámaso Alonso.* Sevilla. Universidad.

BLANCO AGUINAGA, C.
(1954) *Unamuno, teórico del lenguaje.* México. El Colegio de México.

BLANCH, A.
(1976) *La poesía pura española (conexiones con la cultura francesa).* Madrid. Gredos.

BLEZNICK, D.
(1964) *El ensayo español. Del siglo XVI al XX.* México. Ediciones de Andrea.

BOBES NAVES, M. C.
(1975) *Gramática de "Cántico". Análisis semiológico.* Barcelona. Planeta Universidad.

BOUSOÑO, C.
(1970) *Teoría de la expresión poética,* 2 vols. Madrid. Gredos.
(1977) *El irracionalismo poético.* Madrid. Gredos.

CANO, J. L.
(1970) "La generación de la amistad", en *La poesía de la generación del 27.* Madrid. Guadarrama; pp. 11-24.

CANO BALLESTA, J.
(1972) *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936).* Madrid. Gredos.

CARBALLO PICAZO, A.
(1954) "El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España", en *Revista de Literatura,* V, 9-10; pp. 93-156.
(1968) "El saber literario" en *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (dirigida por G. Díaz Plaja), vol VI, pp. 364-365. Barcelona. Vergara.

CASTRO, A.
(1967) *Hacia Cervantes.* Madrid, 1967 (3.ª). Taurus.

CLANCIER, A.
(1973) *Psicoanálisis, literatura, crítica.* (Traducción española: Madrid, 1979. Cátedra).

CHIARINI, C.
(1964) "La critica letteraria di Jorge Guillén", en *Paragoge,* 15; pp. 111-118.

DEBICKI, A. P.
(1968) *Estudios sobre poesía española contemporánea.* Gredos. Madrid.

DÍAZ-PLAJA, G.
(1975) *Estructura y sentido del Novecentismo español.* Madrid. Alianza Univ.

DIEGO, Gerardo.
(1932) *Poesía española contemporánea (1901-1934). Antología.* Madrid. Signo (Madrid, 1970 (5.ª). Taurus).
(1985) *Crítica y poesía.* Madrid. Júcar.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.
(1988) *Métrica y Poética.* Madrid UNED.

ECO, U.
(1988) *De los espejos y otros ensayos.* Barcelona. Lumen.

ELIOT, T. S.
(1936) *Essays, Ancient and Modern.* Londres.
(1967) *Criticar al crítico y otros escritos.* Madrid. Alianza.

FERRERES, Rafael.
(1958) "Sobre la generación poética de 1927", en *Papeles de Son Armadans,* XI, 32-33; pp. 301-314.

FOUCAULT, M.
(1974) *Las palabras y las cosas.* México. Siglo XXI.

GARCÍA BERRIO, A.
(1973) *Significado actual del Formalismo Ruso.* Barcelona. Planeta.
(1977) *Formación de la teoría literaria moderna, I.* Madrid. CUPSA.
(1979) "Lingüística, literariedad / poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)", en *1616* (Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada), 2; pp. 125-170.
(1980) *Formación de la teoría literaria moderna, II.* Murcia. Universidad.
(1981) "La Poética Lingüística y el análisis literario de textos", en *Tránsito,* h-i; pp. 11-16.
(1984) "Más allá de los 'ismos': sobre la imprescindible globalidad crítica", en AULLÓN DE HARO (coord.), 1984; pp. 347-388.
(1985) *La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén.* Limoges. TRAMES.

GARCÍA BERRIO, A.; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T.
(1988) *La Poética: tradición y modernidad.* Madrid, Síntesis.

GARCÍA LORCA, F.
(1954) *Obras Completas,* 2 vols., vol. I: "Prosa". Introducción de J. Guillén. Madrid, 1973, 18.ª ed. Aguilar.

GARCÍA DE LA CONCHA, V. (coord.).
(1984) *Epoca Contemporánea, 1914-1939.* Vol. VII de *Historia y crítica de la literatura española* (dirigida por F. Rico). Barcelona. Crítica.

GARRIDO GALLARDO, M. A.
(1983) *Estudios de Semiótica Literaria.* Madrid. C.S.I.C.
(ed.) (1988) *Teoría de los Géneros Literarios.* Madrid. Arco.

GIL DE BIEDMA, J.
(1980) "Función de la poesía y función de la crítica por T. S. Eliot", en *El pie de la letra. Ensayos (1955-1979).* Barcelona. Crítica; pp. 17-31.

GÓMEZ MARTÍNEZ, J. L.
(1981) *Teoría del ensayo.* Salamanca. Universidad.

GONZÁLEZ MUELA, J.; ROZAS, J. M.
(1974) *La Generación Poética de 1927.* Madrid, 1974 (2.ª). Alcalá.

GONZÁLEZ REQUENA, J.
(1986) *La metáfora del espejo (El cine de Douglas Sirk).* Valencia. Eutopías / Film.

GUILLÉN, J.
(1961) *El argumento de la obra.* Milán. All'Insegna del Pesce d'Oro (Otras ediciones: Barcelona, 1969. Llibres de Sinera; Madrid, 1985. Taurus).
(1962) "Lenguaje de poema, una generación", en *Lenguaje y poesía.* (2.ª ed. española: Madrid, 1969. Alianza ed., pp. 183-197).
(1976) *Final.* Barcelona. Barral.
(1977 a) *Plaza Mayor.* Madrid. Taurus.
(1977 b) *Estudios.* Madrid. Narcea.
(1979) *El poeta ante su obra.* Madrid. Hiperión.

GULLÓN, R.
"La 'generación' poética de 1925", en *La invención del 98 y otros ensayos.* Madrid. Gredos; pp. 126-161.
(1976) "El ensayo y la crítica", en *Cultura y Literatura. El exilio español de 1939* (dirigido por J. L. Abellán), vol. IV. Madrid. Taurus; pp. 247-287.

HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A.
(1983) "Panorama de las revistas poéticas en España desde comienzos de siglo hasta 1940", en *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36.* Cádiz. Universidad.

JIMÉNEZ, J. R.
(1978) *Leyenda (1896-1956)* edición y prólogo de A. Sánchez Romeralo. Madrid. CUPSA.

LACAN, J.
(1981) *El Seminario, I.* Barcelona, Paidós.

LAPESA, R.
(1979) "Menéndez Pidal, creador de escuela: el Centro de Estudios Históricos", en *Alça la voz, pregonero!* Homenaje a D. Ramón Menéndez Pidal. Madrid. Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.

LÁZARO CARRETER, F.
(1976) "El realismo como concepto crítico-literario", en *Estudios de Poética.* Madrid. Taurus; pp. 121-142.
(1978) "Una décima de Jorge Guillén (como pretexto para tratar de su poética)", en *Homenaje a Jorge Guillén* en Wellesley College. Madrid. Insula; pp. 315-326.

LEO GEIST, A.
(1980) *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias. De la vanguardia al compromiso (1918-1936).* Madrid. Guadarrama-Labor.

LÓPEZ MORILLAS, J.
(1961) "Ortega y Gasset y la crítica", en *Intelectuales y espirituales.* Madrid. Revista de Occidente.

LÓPEZ-TELLO GONZÁLEZ, C.
(1986) "La prosa crítica de Luis Cernuda". (Tesis de Licenciatura inédita). Cádiz. Facultad de Filosofía y Letras.

LUCY, S.
(1960) *T. S. Eliot and the Idea of Tradition.* Londres.

MAINER, J. C.
(1975) *La edad de plata (1902-1939).* Madrid, 1981 (2.ª). Cátedra.

MARICHAL, J.
(1957) "La singularidad estilística de Ortega" en *La voluntad del estilo.* Barcelona. Seix Barral (reedición en 1971, Madrid). Revista de Occidente. Incluido en *Teoría e Historia del ensayismo hispánico.* (1984). Madrid. Alianza

MARTÍNEZ TORRÓN, D.
(1985) "Estudio preliminar, edición y notas". J. Guillén: *El argumento de la obra y otras prosas críticas.* Madrid. Taurus.

MAURÓN, Ch.
(1963) *Des métaphores obsédantes au mythe personnel...* Paris. Corti.

ORTEGA Y GASSET, J.
(1925) *La deshumanización del arte.* Madrid. Revista de Occidente (Vid. edición y prólogo de V. Bozal en *La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética).* Madrid, 1987. Austral, Espasa–Calpe.

PANIAGUA, D.
(1964) "Medio siglo de revistas poéticas en España", en *Poesía Española*, n.º 140-141. Madrid.

POLO BERNABÉ, J.M.
(1977) *Conciencia y lenguaje en la obra de Jorge Guillén.* Madrid. Editora Nacional.

POZUELO YVANCOS, J.M.
(1980) "Lingüística y poética: desautomatización y literariedad", *Anales de la Universidad de Murcia,* XXXVII, 4; pp. 91-144.
(1983) *La lengua literaria.* Málaga. Agora.
(1988a) *Del formalismo a la Neorretórica.* Madrid. Taurus.
(1988b) *Teoría del lenguaje literario.* Madrid. Cátedra.

ROSEMBLAT, A.
(1958) *Ortega, lengua y estilo.* Caracas. Universidad Central de Venezuela.

RUBIO, F.
(1976) *Las revistas poéticas españolas (1939-1975).* Madrid. Turner.

RUBIO, F.; FALCÓ, J.L.
(1981) *Poesía española contemporánea, 1939-1980.* Madrid. Alhambra.

SANTOS TORROELLA, R.
(1952) Introducción a "Medio siglo de publicaciones de poesía en España". *Catálogo de Revistas.* 1.er Congreso de Poesía en Segovia.

SENABRE, R.
(1964) *Lengua y estilo de Ortega y Gasset.* Salamanca. Acta Salmanticensia.
(1987) *Literatura y público.* Madrid. Paraninfo.

SILVER, Ph. W.
(1977) "On misreading Ortega: La deshumanización del arte". *Point of Contact / Punto de Contacto*, 4; pp. 54-64 (Resumido en vol. VII de *Historia y crítica de la Literatura Española*, 1984, pp. 34-39).
(1978) *Fenomenología y razón vital. Génesis de "Meditaciones del Quijote" de Ortega y Gasset.* Madrid. Alianza.

TALENS, J.:
(1975) *El espacio y las máscaras.* Barcelona. Anagrama.

TORRE, G. de

(1956) *Las metamorfosis de Proteo.* Buenos Aires. Losada.

(1959) "Las ideas estéticas de Ortega", en *El fiel de la balanza.* Madrid. Taurus.

(1966) *Historia de las Literaturas de vanguardia,* 3 vols. Madrid, 1971, 2.ª ed. Guadarrama.

TORRE, E.

(ed.) (1987) *Poesía y Poética. Poetas andaluces del siglo XX.* Sevilla. Alfar.

TORRE, E.; VÁZQUEZ, M. A.

(1986) *Fundamentos de Poética española.* Sevilla. Alfar.

TUÑÓN DE LARA, M.

(1973) *Medio siglo de cultura española (1885-1936).* Madrid, 1973 (3.ª). Tecnos.

VILLANUEVA, D.

(1977) *Estructura y tiempo reducido en la novela.* Valencia. Bello.

ZARDOYA, C.

(1974) "Teoría y práctica de Jorge Guillén" en *Poesía española del siglo XX.* (Estudios temáticos y estilísticos). II, pp, 220-228. Madrid. Gredos.

ZULETA, E. de

(1968) "La defensa del lenguaje en la literatura española contemporánea". *Cuadernos de Filología* n.º 2; pp. 52-70.

(1971) *Cinco poetas españoles.* Madrid. Gredos.

(1974) *Historia de la crítica española contemporánea.* Madrid, 1974 (2.ª). Gredos.

2.° BIBLIOGRAFÍA DE PEDRO SALINAS

A) POESÍA

(1975) *Poesías Completas.* Barcelona (2.ª). Barral. Incluye:
- (1924) *Presagios.*
- (1929) *Seguro azar.*
- (1931) *Fábula y signo.*
- (1933) *La voz a ti debida.*
- (1936) *Razón de amor.*
- (1975) *Largo lamento.* (En esta edición se ofrece íntegro este libro de poemas, compuesto entre 1936 y 1939. Vid anticipos en 1957: *Volverse sombra y otros poemas.* Milán. All'Insegna del Pesce d Óro, y en 1971: *Poesías Completas.* Barcelona. Barral).
- (1946) *El Contemplado.*
- (1949) *Todo más claro y otros poemas.*
- (1955) *Confianza* (escrito entre 1942-1944).
- (1911) *Primeras poesías.*
- (1913) *Traducciones de poesía francesa.*
- (1975) *Poemas inéditos* (1914-1915). Vid. SALINAS, 1984.
- (1916-1920) *Poemas sueltos.*
- (1949-1951) *Poesía última.*

B) NARRATIVA

(1976) *Narrativa completa.* Barcelona. Barral. Incluye:
- (1926) *Víspera del gozo.*
- (1950) *La bomba increíble.*
- (1951) *El desnudo impecable y otras narraciones.*

C) TEATRO

(1957) *Teatro completo.* Madrid. Aguilar. Incluye "La fuente del arcángel", "La cabeza de Medusa", "La Estratoesfera", "La isla

del tesoro", "El chantajista", "El parecido", "La bella durmiente", "El precio", "Ella y sus fuentes", "Caín", "Sobre seguro", "Judit y el tirano" y "El director".

(1954) "Los santos". *Cuadernos Americanos*, XIII, 3.

D) ENSAYO

(1983) *Ensayos completos*, 3 vols. Madrid. Taurus. (Recogen los títulos que citamos a continuación, excepto: 1925 b, 1926, 1932 a, 1936 d, 1936 e, 1947 b, 1948 b, 1948 c.)

(1924 a) "Una novela de Claudio de la Torre". ("Claudio de la Torre: en la vida del Señor Alegre"). *Revista de Occidente*, VI, n.º XVI; pp. 165-169.

(1924 b) "Feijoo en varios tiempos". *Revista de Occidente*, III, n.º VIII, pp. 259-265. (1958 a). (1983, I, 54-59).

(1925 a) "La poesía de Meléndez Valdés". Prólogo a su ed. de "Clásicos Castellanos". Madrid. Espasa-Calpe. (1958 a) (1983, I, 60-90).

*(1925 b) "Los primeros romances de Meléndez Valdés". *Homenaje a Menéndez Pidal*, II; pp. 447 y ss. Madrid. Hernando.

*(1926) *Poema del Mío Cid.* (Puesto en romance y lenguaje moderno por P.S.). Madrid, 1926-1934. Revista de Occidente. (Otras ediciones: Buenos Aires, 1938. Losada —introducción de P. Henríquez Ureña—; Buenos Aires, 1940; Madrid, 1967. Revista de Occidente).

(1927) "Isla, preludio, poetisa". Prólogo a Josefina de la Torre: *Versos y estampas*. Málaga, 1927. (1983, I, 51-53).

*(1932 a) "Poética" (1931). en G. Diego (ed.): *Poesía española 1915-1931. Antología.* Madrid. Signo (1970), 5.ª; Madrid. Taurus).

(1932 b) *"Sucesión* de Juan Ramón Jiménez". *Indice Literario*, I, 4; pp. 101-105. (1941 a, y 1949). (1983, I, 135-138).

(1933 a) "Unamuno, autor dramático". *Indice Literario*, II, 1; pp. 5-9. (1941 a, y 1949: "Tres aspectos de Unamuno"). (1983, I, 99-102).

(1933 b) "Del género chico a la tragedia grotesca: Arniches". *Indice Literario*, II, 5; pp. 117-122. (1941 a, y 1949). (1983, I, 120-124).

(1933 c) "Las novelas cortas de Unamuno". *Indice Literario*, II, 7; pp. 177181. (1941 a, y 1949: "Tres aspectos de Unamuno"). (1983, I, 102-106).

(1933 d) "Antonio Machado". *Indice Literario*, II, 9; pp. 233-237 (1941 a, y 1949). (1983, I, 131-134).

(1934 a) *"La juventud perdida* de Pío Baroja". *Indice Literario*, III, 1; 5.6, pp. 1-4. (1941 a, y 1949). (1983, I, 116-119).

(1934 b) "José Bergamín en aforismos". *Indice Literario*, III, 5; pp. 93-98. (1941 a, y 1949). (1983, I, 144-148).

(1934 c) "Una antología de la poesía española contemporánea". *Indice Literario*, III, 7, pp. 137-142. (1941 a, y 1949). (1983, I, 125-130).

(1934 d) "Don Juan Tenorio frente a Miguel de Unamuno". *Indice Literario*, III, 8; pp. 161-165. (1941 a, y 1949: en "Tres aspectos de Unamuno"). (1983, I, 106-110).

(1934 e) "La poesía de Rafael Alberti". *Indice Literario*, III, 9: pp. 183-187. (1941 a, y 1949). (1983, I, 155-159).

(1935 a) "Escorzo de Ramón". *Indice Literario*, IV, 3; pp. 45-49. (1941 a, y 1949). (1983, I, 139-143).

(1935 b) "Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor", *Indice Literario*, IV, 5; pp. 93-100). (1941 a, y 1949). (1983, I, 171-178).

(1935 c) "Dos elegías a un torero: García Lorca y Alberti". *Indice Literario*, IV; 9; pp. 193-197. (1941 a, y 1949). (1983, I, 166-170).

(1935 d) "El *Cántico* de Jorge Guillén". *Indice Literario*, IV, 10; pp. 217-222. (1941 a, y 1949). (1983, I, 149-154).

(1935 e) "El concepto de generación literaria aplicado al 98". *Revista de Occidente*, L, n.º CL; pp. 249-259. (1941 a, y 1949). (1983, I, 93-98).

(1936 a) "Valle–Inclán visto por sus coetáneos". *Indice Literario*, V, 36; pp. 1-5. (1941 a, y 1949). (1983, I, 111-115).

(1936 b) "Dramatismo y teatro de Federico García Lorca". *Indice Literario*, V, 37; pp. 25-31. (1941 a, y 1949). (1983, I, 160-165).

(1936 c) "Luis Cernuda, poeta". *Indice Literario*, V, 40; pp. 99-104. (1941 a, y 1949). (1983, I, 179-185).

*(1936 d) "Selección, prólogo y notas". Fr. Luis de Granada: *Maravilla del mundo.* Madrid. Signo (Otras ediciones: México, 1940. Arbol; Santiago de Chile, 1947).

*(1936 e) "Edición, prólogo y notas". S. Juan de la Cruz: *Poesías completas: versos comentados, avisos y sentencias, cartas.* Madrid. Signo (Otras ediciones: México, 1942. Séneca; Santiago de Chile, 1947. Cruz del Sur)

(1938 a) "Prólogo a una traducción de sus poemas". (*Lost Angel and Other Poems*). Baltimore. The John Hopkins Press. (1983, III, 427-230).

(1938 b) "Sobre García Lorca". (Homenaje a la memoria de F.G.L. en México). (1983, III, "Homenaje a García Lorca", 228-293).

(1939) "El problema del modernismo en España". *Hommage à Ernest Martinenche.* París; pp. 271-281. (1941 a, y 1949). (1983, III, 208-218).

(1940 a) *Reality and the Poet in Spanish Poetry*. Baltimore. The Johns Hopkins Press. (Otras ediciones: 1960, 2.ª, con prólogo de J. Guillén; 1976, traducción al castellano de S. Salinas de Marichal). (1983, I, 189-292).

(1940 b) "El cisne y el búho: apuntes para la historia de la poesia modernista". *Revista Iberoamericana*, II, 3; pp. 55-77. (1941 a, y 1949). (1983, III, 190-207).

(1941 a) *Literatura española. Siglo XX*. México. Séneca (1949, 2.ª ed. aumentada, México. Antigua Libreria Robredo; 1969, 3.ª ed. Madrid. Alianza). (1983, I y III, repartidos en las secciones "Ensayos Literarios 1924-1936" (I) y "Ensayos de Literatura Hispánica Moderna" (III).

(1941 b) "Nota preliminar". *Literatura española. Siglo XX*. (1983, I, 91-92).

(1941 c) "Poe en España e Hispanoamérica". Simposio Internacional de la Sociedad Edgar Allan Poe de Baltimore. *Poe in foreing lands and tongues*. Baltimore. The Johns Hopkins Press. (1983, III, 340-346).

(1941 d) "El signo de la literatura española en el siglo XX". Congreso de la "Modern Language Association of America", 1940. (1941 a). (1944) *Nuestro tiempo* (Lima), 1; p. 29 (1983, III, 181-189).

(1942 a) "Registro de Jorge Carrera Andrade". *Revista Iberoamericana*, V; pp. 285-294. (1945). "Prefacio" a *Poesías Escogidas* de J.C.A. Caracas. Ed. Suma. (1959 a). (1983, III, 331-339).

(1942 b) "La espada y los tiempos de la vida en *Las Mocedades del Cid*". *Modern Language Notes*, LVII; pp. 568-573. (1958 a), (1983, III, 141-145).

(1944) "Aprecio y defensa del lenguaje". (Discurso pronunciado en la cuadragésima colación de grados de la Universidad de Puerto Rico, 24-V-1944. Publicado en Puerto Rico por la Junta Editora de la Universidad). (1948 a). (1961). (1983, II, 416-456).

(1945 a) "Brillo". *Asomante*, 1; pp. 42-45. (1983, III, 421-424).

(1945 b) "Los nuevos analfabetos". *Revista de América* (Bogotá), II, 4; pp. 100-112. (1948 a: "Defensa implícita de los viejos analfabetos"). (1961). (1983, II, 402-415).

(1945 c) "Reflexiones sobre la cultura". *Revista de las Indias* (Bogotá), 2.ª época, XXIV, 76; pp. 5-18. (1961). (1983, III, 349-358).

(1945 d) "Nueve o diez poetas". *El hijo pródigo* (México), VIII, 26; pp. 71-79. "Prólogo" a la antología biblingüe de E. Turnbull *Contemporary Spanish Poetry*. Baltimore. The Johns Hopkins Press. (1958 a). (1983, III, 308-321).

(1945 e) "Lamparilla a Paul Valèry" *Sur* (Buenos Aires), XIV, 132; pp. 44-50. (1983, III, 405-410).

(1945 f) "Don Quijote en presente". *Revista de las Indias* (Bogotá), 83; pp. 9-24. (1958 a). (1983, III, 71-82).

(1945 g) "El *Cantar de Mío Cid*: poema de la honra". *Revista de la Universidad Nacional de Colombia* (Bogotá), 4; pp. 9-24 (1958 a). (1983, III, 11-26).

(1945 h) "La gran cabeza de turco o la minoría literaria". *Cuadernos Americanos* (México), XXIV, 6-XXV, 1946; pp. 246-268 (1948 a: "Defensa de la minoría literaria"). (1961). (1983, II, 360-401).

(1946 a) *La poesía de Rubén Darío*. México. Séneca (Otras ediciones: Buenos Aires, 1948 y 1957. Losada; Barcelona, 1975. Seix Barral). (1983, II, 11-218).

(1946 b) "El héroe literario y la novela picaresca española". *Revista de la Universidad de Buenos Aires* (3.ª época), IV, 1; pp. 75-84 (1958 a). (1983, III, 38-50).

(1946 c) "Vindicación de la distraída (Gabriela Mistral)". *Revista de América*, VII; pp. 65-70. (1983, III; 415-420).

(1947 a) *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*. Buenos Aires. Sudamericana (Reedición: Barcelona, 1974. Seix Barral). (1983, I, 293-441).

*(1947 b) "La última victoria de Don Quijote". *Las Españas*.

(1947 c) "La vuelta del esposo: ensayo sobre estructura y sensibilidad en el *Cantar del Mío Cid*". *Bulletin of Spanish Studies* (Liverpool), XXIV; pp. 79-88 (1958 a). (1983, III, 27-37).

(1947 d) "Lo que debemos a Don Quijote". (Conferencia pronunciada en Colombia y Perú con ocasión del IV Centenario Cervantino). *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*, 10; pp. 97-109 (1958 a). (1983, III, 51-65).

(1947 e) "Don Quijote y la novela" (publicado en inglés en el semanario neoyorkino *The Nation*, 20-12-47). (1958 a). (1983, III, 66-70).

(1947 f) "El lector desorientado y sus orientadores". *Asomante*, III, 4; pp. 5-20. (1948 a: incluido en "Defensa de la lectura"). (1983, II, 249-359).

(1947 g) "Un poeta y un crítico: Guillén y Casalduero". *Orígenes* (La Habana), IV, 14; pp. 7-15 (1949). (1983, III, 297-307).

(1947 h) "Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98". *Cuadernos Americanos*, XXXII, 6; pp. 218-244 (1949). (1983, III, 256-278).

(1947 i) "La literatura española moderna" (artículo preparado para el *Columbia Dictionary of Modern European Literature*; Nueva York, 1947). (1958 a). (1983, III, 165-180).

(1948 a) *El defensor*. Bogotá. Universidad Mayor de Colombia (2.ª ed. en 1967, Madrid. Alianza. Prólogo de J. Marichal). (1983, II, 219-456).

*(1948 b) "*Cántico*, libro único (Homenaje a Jorge Guillén)". *Insula*, 26, p. 2.

*(1948 c) "Saludo (a Baldomero Senín Cano)". *Revista Iberoamericana*, XIII, 26; p. 2.
(1948 d) "Soledades del lector". *Revista de la Universidad de Colombia*, II (1948 a: Incluido en "La soledad del lector. Defensa de la lectura"). (1983, II, 345-359).
(1948 e) "Carta y lenguaje". *Insula*, 30; p. 3 (1948 a: Incluido en "Defensa de la carta misiva..."). (1983, II, 242-246).
(1948 f) "Esquicio de Leo Spitzer". Prólogo a L. Spitzer: *Essays in historical semantics*. Nueva York; pp. XV-XVIII (1983, III, 411-414).
(1948 g) "Antologías de poesía española". *Occidental* (Nueva York), 3; pp. 13-16 (1983, III, 115-120).
(1949) *Literatura Española. Siglo XX*. México. Antigua Librería Robredo. 2.ª ed. aumentada con 1947 g, y 1947 h.
(1950 a) "Les pouvoirs de l'écrivain ou les Illusions perdues". *Hommage à Balzac de l ÚNESCO. Mercure de France*, pp. 361-412 Texto español: "Los poderes del escritor o las ilusiones perdidas" en *La Torre* (Puerto Rico), II, 6, 1954; pp. 11-49. (1961). (1983, III, 373-404).
(1950 b) "Las cenicientas latinas o literatura y nacionalismo". *El Nacional* —suplemento dominical— (Caracas). (1983, III, 359-372).
(1951 a) "García Lorca y la cultura de la muerte" (Ensayo leído en versión inglesa en el homenaje a García Lorca del "Poetic Center" de Nueva York. Publicado con el título "Lorca and the Poetry of Death" en *The Hopkins Review*. Baltimore. Fall; pp. 5-12). *El Nacional* —suplemento dominical— (Caracas). (1958 a). (1983, III, 279-287).
(1951 b) "El palimpsesto poético de Unamuno". *El Nacional* —suplemento dominical— (Caracas). (1958 a). (1983, III, 248-255).
(1952 a) "El romanticismo y el siglo XX". *Estudios hispánicos: homenaje a Archer M. Hunhington*. Wellesley, pp. 499-527, y París, 1955. Librairie des Editions Espagnoles. (1958 a). (1983, III, 219-247).
(1952 b) "El polvo y los nombres". *Cuadernos Americanos*, LXV, 5; pp. 211-225 (1958 a) (1983, III, 97-110).
(1952 c) "La mejor carta de amores de la Literatura española". *Asomante*, n.° 2 (Homenaje a P. Salinas), pp. 7-19 (1958 a). (1983, III, 83-96).
(1952 d) "Don Luis de Góngora". (Versión castellana de un artículo incluido en 1940 a). *Número* (Montevideo), IV, 18; pp. 40-53 (1983, I, 260-277).
(1953) "Poesía y voz" (noviembre, 1951). *Buenos Aires Literaria*, II, 13 (homenaje a P. Salinas); pp. 5-16 (incluido en 1976: *La realidad y el poeta*). (1983, II, 448-455).

(1958 a) *Ensayos de literatura hispánica.* Ed. y prólogo de J. Marichal. Madrid. Aguilar. (2.ª ed., 1961). (1983, recogidos en I, "Ensayos literarios, 1924-1936") y III ("Del Cid a Sor Juana" y "Ensayos de Literatura hispánica moderna").

(1958 b) "Defensa e ilustración de la lírica castellana". (Conferencia preparada en 1943 para la conmemoración del milenario de Castilla por la B.B.C., que no se llegó a realizar). (1958 a). (1983, III, 111-114).

(1958 c) "En busca de Juana de Asbaje". Memoria del *II Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana,* en Los Angeles (California), 1940. (1958 a). (1983, III, 146-162).

(1958 d) "Una metáfora en tres tiempos". (Conferencia pronunciada en Colombia, Ecuador y Perú, 1947. Taquigrafiada por R. Escarcena en Lima). (1958 a). (1983, III, 121-132).

(1958 e) "El nacimiento de Don Juan". (Conferencia pronunciada en Wellesley College, 1943). (1958 a). (1983, III, 133-140).

(1958 f) "La vida literaria en España". (Conferencia pronunciada en Boston, 1937). (1958 a). (1983, III, 322-330).

(1959) "El poeta y las frases de la realidad". (Conferencia dictada en inglés en Wellesley College, 1939). Texto original español: *Insula,* XIV, 146, pp. 1, 3 y 11. (1976: incluido en *La realidad y el poeta).* (1983, I, 279-290).

(1961) *La responsabiiidad del escritor y otros ensayos.* Ed. y prólogo de J. Marichal. Barcelona. Seix Barral. (1983: ensayos incluidos en II ("El defensor") y III ("Ensayos misceláneos").

[1976] *La realidad y el poeta,* (traducción española de 1940 a, por S. Salinas de Marichal). Barcelona. Ariel. Recoge además 1935 d, 1959, 1953).

(1976 a) "Bogotá, 1947: palabras sobre Lorca" (pronunciadas por P. Salinas en el entreacto de la representación de una obra de García Lorca). *Trece de nieve* (Madrid), 2.ª época, n.º 1-2 (homenaje a García Lorca); pp. 110-111. (1983, III, 294-296).

(1983 a) "Deuda de un poeta". (Conferencia en Wellesley College, 20-IV-1951). (1983, III, 434-447).

(1983 b) "Palabras previas a una lectura de su poesía". Wellesley College, 1937. (1983, III, 431-433).

(1984) *Cartas de amor a Margarita, 1912-1915.* (Presentación de S. Salinas de Marichal). Madrid. Alianza Tres. (Pese a su carácter epistolar, incluimos aquí esta obra por las consideraciones que hace acerca de la literatura).

3. BIBLIOGRAFÍA SOBRE PEDRO SALINAS Y SU OBRA

AGUILERA, F. (1952) "La voz del poeta". Baltimore. *Hispania,* XXXV, 2; p. 132.

AGUIRRE, J. M. (1953) "Otra opinión". Madrid. *Indice de artes y letras,* VIII, n.^{os} 68-69.

ALEIXANDRE, V. (1958) "En casa de Pedro Salinas" *Los encuentros.* Madrid. Guadarrama (2.ª ed., 1977; pp. 61-65), en DEBICKI, ed., 1976, pp. 43-44.

ALMELA PÉREZ, R.
(1982) *Hacia un análisis lingüístico-cuantitativo de la poesía de Pedro Salinas.* Murcia. Universidad.

ALONSO, Dámaso.
(1948) "Una generación poética (1920-1936)" *Finisterre;* pp. 193-220.
1958: *Poetas españoles contemporáneos.* Madrid. Gredos; pp 167-192.
1975: *Obras Completas,* IV. Madrid. Gredos; pp. 653-676.
(1951) "Con Pedro Salinas". *Clavileño,* II, 11; pp. 16-19.
1958: *Poetas españoles contemporáneos.*
1975: *Obras Completas,* IV; pp. 686-698.
1976: en DEBICKI, ed., pp. 53-60.
(1952 a) "España en las cartas de Pedro Salinas" *Insula,* 74, pp. 1 y 5. *Del siglo de oro a este siglo de siglas.* Madrid. Gredos, pp. 154-62.
(1952 b) "La poesía de Pedro Salinas, desde *Presagios* hasta *La voz a ti debida". Del siglo de oro a este siglo de siglas,* pp. 126-153.

ARCE DE VÁZQUEZ, M. (1947) "Mar, poeta, realidad en *El contemplado* de Pedro Salinas". *Asomante,* III, 2; pp. 90-97.

ARCE M. y ROSENBAUM, S. C. (1941) "Pedro Salinas: Bibliografía" *Revista Hispánica Moderna,* VII.

ARTOLA, M. (1955) "Denuncia del tiempo futuro. (El fin del futuro, Pedro Salinas. *La bomba increíble*)". *Cuadernos Hispanoamericanos,* XXIV; pp. 168-169.

BAADER, H. (1955) *Pedro Salinas, Studien zu seinem dichterischen und kritischen werk.* Köln. Romanische Arbeiten.

BAEZA BETANCORT, F. (1976) *La amada más distante. Ensayo sobre "La voz a ti debida" de Pedro Salinas.* Las Palmas. Ed. El Museo Canario.

BATAILLON, M. (1951) "Tradition et originalité. Rubén Darío et le modernisme". *Revue de Littérature Comparée.* París (abril-junio), pp. 286-288.

BECCO, H. (1953) "Acercamiento bio-bibliográfico a la obra de Pedro Salinas". *Buenos Aires Literaria,* II, 13, pp. 115-142.

BELL, A. S.
(1972) "Pedro Salinas en América: su correspondencia con Eleanor Turnbull" *Insula,* XXVIII, 307, pp. 12-13.
(1977) "Pedro Salinas. Challenge to T. S. Eliot's concept of tradition". *Revista de Estudios Hispánicos,* XI, The University of Alabama Press.

BERBENI, G. (1967) *La poesia di Pedro Salinas.* Padua. Rebellato.

BERTINI, G. M. (1966) "Pedro Salinas, poeta interior". Homenaje en *Filología e Historia Literaria;* pp. 107-116. La Haya. Van Goor Zonen.

BLECUA, J. M.
(1951) "Una charla con Pedro Salinas". *Insula,* VI, 70; pp. 2, 3 y 6.
(1952) "El amor en la poesía de Pedro Salinas". *Hispania,* XXXV, pp. 134-137.

BRAVO-VILLASANTE, C. (1953) "La poesía de Pedro Salinas". *Clavileño,* 21, pp. 44-52.

BRUNICARDI, R. (1951) "Inocencia y lengua poética (Ensayo para místicos)". *Cultura Universitaria* (Caracas), 28, pp. 25-31.

CABRERA, V.
(1971) "Suicidio hacia arriba de Pedro Salinas". *Romance Notes,* XIII, 1971; pp. 221-225.
(1975) *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén.* Madrid. Gredos.

CANITO, E. (1952) "Pedro Salinas, profesor en Sevilla" *Insula,* VII, 74, p. 5.

CANO, J. L.
(1958) "La obra crítica de Pedro Salinas". *Insula,* 142.
(1970) "La generación de la amistad". "La poesía de Pedro Salinas". "Pedro Salinas, ensayista: El defensor". *La poesía de la generación del 27.* Madrid. Guadarrama.

CARBALLO PICAZO, A. (1957) "Salinas en Francia". *Cuadernos Hispanoamericanos,* 86, pp. 254-256.

CASTRO DE ZUBIRI, C. (1952) "Recuerdo de Pedro Salinas" *Hispania,* XXXV, p. 156.

CERNUDA, L.
(1929) "Pedro Salinas y su poesía". *Revista de Occidente,* XXV, pp. 251-254.
(1957) "Pedro Salinas (1891-1951). *Estudios sobre poesía española contemporánea.* Madrid. Guadarrama (2.ª ed., pp. 197-206).
(1959) "Historial de un libro". *Papeles de Son Armadans,* XXXV, pp. 121-173.

CIPLIJAUSKAITE, B. (1966) *El poeta y la poesía.* Madrid. Insula.

CIRRE, J. F.
(1950) *Forma y espíritu de una lírica española.* México. Gráfica Panamericana.
(1966) "Pedro Salinas y su poética". *Homenaje a Rodríguez Moñino.* Madrid. Castalia, pp. 91-97.
(1982) *El mundo lírico de Pedro Salinas.* Granada. Ed. Don Quijote (Los libros de Altisidora).

CORREA, G.
(1952) "El Contemplado". *Hispania,* XXXV, en DEBICKI, ed., 1976, pp. 143-151.
(1966) "El simbolismo del mar en la poesía española del siglo XX". *Revista española moderna* (Nueva York), XXXII, n.os 1-2; pp. 62-86.

COSTA VIVA, O. (1969) *Pedro Salinas frente a la realidad.* Madrid. Alfaguara.

COWES, H. W.
(1965) *Relación yo-tú y trascendencia en la obra dramática de Pedro Salinas.* Buenos Aires. Inst. de Filología y Literaturas Hispánicas. Facultad de Filosofía y Letras.
(1973) "Realidad y superrealidad en *Los santos* de Pedro Salinas". *Cuadernos Americanos,* CLXXXVIII, en DEBICKI, ed. 1976, pp. 213-227.

CRISPIN, J. (1974) *Pedro Salinas.* Nueva York. Twayne Publishers.

DARMANGEAT, P.
(1955) *Pedro Salinas et "La voz a ti debida".* París. Librairie des Editions Espagnoles.
(1969) Versión castellana en *Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén.* Madrid. Insula.

DEBICKI, A. P.
(1968) "La visión de la realidad en la poesía temprana de Pedro Salinas". "La poesía como tema: tres libros de Salinas". *Estudios sobre poesía española contemporánea.* Madrid. Gredos; pp. 56-83 y 84-110.
(1971) "La metáfora en algunos poemas tempranos de Salinas". *Insula,* n.º 300-301, en DEBICKI, ed., 1976; pp. 113-117.

DEBICKI, A. P. (ed.) (1976) *Pedro Salinas* (El escritor y la crítica). Madrid. Taurus.

DEHENNIN, E. (1957) *Passion d'Absolu et Tension Expresive dans l'oeuvre poétique de Pedro Salinas.* Gand. Romanica Gandensia.

DELGADO, W. (1951) "Pedro Salinas". *Letras peruanas* (Lima), I, 4; p. 131.

DÍAZ PLAJA, G.
(1948) *La poesía lírica española.* Barcelona. Labor (2.ª ed., 1948. Vid. pp. 417-420).
(1952) "Poesía y realidad (En la muerte de Pedro Salinas)". *Revista de Occidente.*

DÍEZ CANEDO, E. (1931) "*Fábula y signo* de Pedro Salinas". *El Sol,* 26-VII-1931. En DEBICKI, ed., 1976; pp. 109-111.

DÍEZ DE REVENGA, F. J.
(1973) *La métrica de los poetas del 27.* Murcia. Universidad.
(1976) "Los tres sonetos de Pedro Salinas". *Homenaje al Prof. Muñoz Cortés.* Murcia. Mogues.

DONDO, O. H. (1953) "Notas sobre el tema de la muerte en Pedro Salinas". *Buenos Aires Literaria,* II, 13; pp. 79-86.

DORESTE, V. (1952) "Claridad y rigor en la poesía de Pedro Salinas" *Insula,* 74; pp. 3, 10 y 11.

DURÁN, M. (1971) "Pedro Salinas y su 'Nocturno de los avisos'". *Insula,* n.^{os} 300-301, en DEBICKI, ed., 1976, pp. 163-167.

FEAL DEIBE, C. (1965) *La poesía de Pedro Salinas.* Madrid. Gredos (2.^{a} ed., 1971).

FELDBAUM, J. (1956) "El trasmundo de la obra poética de Pedro Salinas". *Revista Hispánica Moderna,* XXII, pp. 12-34.

FERRATER MORA, J. (1952) "Pedro Salinas: el don del lenguaje". *Hispania,* XXXV, 2; pp. 145-146.

FERRER, J. (1943) "P. Salinas: Aprecio y defensa del lenguaje". *Revista Hispánica Moderna,* pp. 225 y ss.

FEY, E. (1982) "Tradición e inspiración del castellano en Pedro Salinas". *Religión y cultura,* 128, pp. 369-377.

FLORIT, E. (1952) "Mi Pedro Salinas". *Hispania,* XXXV, 2, pp. 146-147.

FRÍAS ROMERO, M. C. "Contribución al estudio de Pedro Salinas, crítico de los clásicos españoles". Tesis de Licenciatura inédita, leída en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense en 1971.

FRUTOS, E. (1949) "Ser y decir en la poesía de Salinas". *Insula,* IV, 39, pp. 1-2. (Aparece recogido en FLORS (ed.), *Creación filosófica y creación poética.* Barcelona, 1958, con el título "La 'nominación' poética al Ser y Decir de la poesía de Salinas", pp. 167-176).

GAOS, V. (1978) "Introducción". *Antología del grupo poético del 27.* Madrid. Cátedra.

GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1984) "Pedro Salinas. Introducción. Bibliografía". *Historia y crítica de la literatura española* (dirigida por F. Rico), vol. VII: *Epoca Contemporánea, 1914-1939* (coordinado por García de la Concha). Contiene, además, artículos resumidos de GUILLEN, PALLEY, GILMAN y CORREA sobre P. Salinas. Vid. pp. 295-326.

GARCÍA NIETO, J. (1984) "Cartas de amor a Margarita". (Reseña en *ABC*. Madrid, 8-XII-84).

GARCÍA SABELL, D. (1971) "Maravilla del mundo. Homenaje a Pedro Salinas". *Insula*, n.^{os} 300-301, p. 20.

GARCIASOL, R. de (1962) "La responsabilidad del escritor". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 154, pp. 111-123.

GARGANTUA, J. de (1945) "La obra poética de Pedro Salinas". *Revista de las Indias* (Bogotá), XXVI, 84, pp. 205-227.

GARRIDO MORAGA, A. M. (1981) "Notas a *La voz a ti debida*". *Analecta Malacitana*, IV, pp. 355-374.

GICOVATE, B. (1960) "Pedro Salinas y Marcel Proust: seducción y retorno". *Asomante*, XVI, 3, pp. 7-16.

GIL DE BIEDMA, J. (1952) "Pedro Salinas en su poesía". *Laye* (Barcelona), 17, pp. 11-19.

GILMAN, St.

(1952) "America and Don Pedro Salinas". *Hispania*, XXXV, pp. 147-148.

(1963) "El proemio a *La voz a ti debida*". *Asomante*, XIX (traducción de Aida Fajardo), en DEBICKI, ed., 1976, pp. 119-127.

GÓMEZ PAZ, J. (1953) "El amor en la poesía de Pedro Salinas". *Buenos Aires Literaria*, 13, pp. 55-68.

GONZÁLEZ, M. P. (1949) "Revaloración de Rubén Darío". *Hispanic Review* (Filadelfia), XVII; pp. 260-263 (Reproducido en *Repertorio Americano* San José de Costa Rica, 20-VIII-49, pp. 265-266).

GONZÁLEZ, A. (1976) "Prólogo" a *El grupo poético de 1927. Antología*. Madrid. Taurus.

GONZALEZ MUELA, J.

(1958) "Poesía y amistad: Jorge Guillén y Pedro Salinas". *Bulletin of Hispanic Studies,* XXXV (en DEBICKI, ed., 1976; pp. 197-203).

(1966 a) "Estudio". *La Generación poética del 27 (Antología).* Madrid. Alcalá; pp. 7-32.

(1966 b) "La poesía de la generación de 1927". G. Bleiberg & E. I. Fox, eds.: *Spanish Thought and Letters of the Twentieth Century.* Nashville. Vanderbilt Univ. Press; pp. 247-256.

(1969) "Edición, introducción y notas". P. Salinas: *La voz a ti debida - Razón de amor.* Madrid. Castalia (2.ª ed., 1974).

GUARELLI, F. (1979) "Realitá urbana e visione in Pedro Salinas". *Lenguistica e Letteratura* (Pisa), IV, 1; pp. 75-94.

GUERRERO RUIZ, J. (1952) "Apuntes para una biografía de Pedro Salinas". *Insula,* 75, pp. 5, 9 y 10.

GUILLÉN, J.

(1953 a) "Prólogo". P. Salinas: *Poemas escogidos.* Buenos Aires. Espasa-Caipe.

(1953 b) "Poesía de Pedro Salinas". *Buenos Aires Literaria,* II, 13; pp. 41-54.

(1969) "Prólogo". A. de Zubizarreta: *Pedro Salinas: el diálogo creador.* Madrid. Gredos; pp. 9-19.

(1971 a) "Prólogo". P. Salinas: *Poesías Completas.* Barcelona. Barral; pp. 11-41. Otras ediciones: 1975, 2.ª; pp. 1-30; reimpresión, 1981, Barcelona. Seix Barral.

(1971 b) "Tres poemas de Salinas". *Insula,* n.º 300-301; pp. 1 y 21.

(1976) "Elogio de Pedro Salinas", en DEBICKI, ed., 1976, pp. 25-33. Reelaboración de artículos publicados en 1952 en las siguientes revistas: *Insula,* 74; *Asomante,* 2; *Hispania,* XXXV.

GULLÓN, R.

(1952 a) "Salinas el intelectual". *Insula,* VII, 74; p. 9.

(1952 b) "La multiforme transparencia de Salinas". *Hispania,* XXXV: pp. 150-151.

(1952 c) "La poesía de Pedro Salinas". *Asomante,* VII, en DEBICKI, ed., 1976; pp. 85-98.

HAVARD, R. G.

(1974) "The Reality of Words in the Poetry of Pedro Salinas". *Bulletin of Hispanic Studies,* 51; pp. 28-47.

(1979) "Pedro Salinas and Corutly Love. The 'amada' in *La voz a ti debida:* Woman, Muse and Symbol". *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool-Univ.), LVI; pp. 189-201.

HELMAN, E. F.
(1952 a) "The inocent and the guilty". *Hispania* XXXV; pp. 151-152.
(1952 b) "Pedro Salinas. A tentative bibliography, 1941-1951". *Hispania,* XXXV; pp. 156-159.
(1953) "Verdad y fantasía en el *Teatro* de Pedro Salinas", en DEBICKI, ed., 1976; pp. 207-212.

JIMÉNEZ, J. R.
(1969) *Españoles de tres mundos.* Madrid. Aguilar (1978, 2.ª ed., Barcelona. Plaza y Janés).
(1973) *Selección de cartas.* Barcelona. Picazo.

LIDA, R. (1959) "Camino del poema: *Confianza,* de Pedro Salinas". *Filología,* V, en DEBICKI, ed., 1976; pp. 169-195.

LLORÉNS, V.
(1951) "El desterrado y su lengua. Sobre un poema de Salinas". *Asomante,* 2, pp. 46-53.
(1971) "Trayectoria poética final de Pedro Salinas (apuntes)". *Insula,* n.os 300-301; pp. 4 y 5.

MARAVALL, J. A. (1934) "Poesía en deuda con la poesía". *Revista de Occidente,* XLIII, pp. 215-220.

MARCO, J. (1971) "Tensión poética en Pedro Salinas". *Insula,* n.os 300-301; p. 18.

MARÍAS, J.
(1934) "La Universidad Internacional de Santander". *Cruz y Raya.* Octubre.
(1952) "Pedro Salinas en la frontera". *Hispania,* XXXV; pp. 152-153.
(1954) "Una forma de amor: la poesía de Pedro Salinas". *Aquí y ahora.* Buenos Aires. Espasa-Calpe; pp. 137-145 (1959, 3.ª ed.).

MARICHAL, J.
(1952) "Pedro Salinas. Biografía esquemática". *Hispania,* XXXV, p. 131.
(1957 a) "Prólogo". P. Salinas: *Volverse sombra y otros poemas.* Milán. All'insegna del pesce d'oro.
(1957 b) "Pedro Salinas y los valores humanos de la literatura hispánica". *La voluntad del estilo.* Barcelona. Seix Barral, pp. 295 y ss. (Otras ediciones: 1971, 2.ª, Madrid. Revista de Occidente). Este artículo aparece reproducido también en: (1976) y en, (1984) *Teoría e Historia del ensayismo hispánico.* Madrid. Alianza. SALINAS, 1958 a. DEBICKI, ed., 1976; pp. 85-98.

(1961) "Pedro Salinas y su *'Contemplado'*". *Studia philologica* (homenaje a D. Alonso), II. Madrid. Gredos, pp. 435-442.
(1965) "La poesía de Pedro Salinas". *Letras* (Univ. de San Marcos, Lima), XXXVII, n.os 74-75, pp. 36-47.
(1976) *Tres voces de Pedro Salinas.* Madrid. Taller de Ediciones J.B.

MARTINS, H. (1956) *Pedro Salinas: ensaio sôbre sua poesia amorosa.* Río de Janeiro. Ministerio de Educaçao.

MONTERO, J. A. (1962) "Pedro Salinas y la enseñanza de la literatura". *Insula,* XVII, 186, p. 10.

MORALEDA, P. (1985) *El teatro de Pedro Salinas.* Madrid. Pegaso.

MORELLO-FROSCH, M.
(1957 a) "La realidad poética de Salinas. Estudio de una constante temática". (Tesis en Ohio State University).
(1957 b) "La obra poética de Salinas". *Revista Hispánica Moderna,* XXII, (Nueva York).
(1960 a) "Los límites en el mundo poético de Pedro Salinas". *Revista de la Facultad de Humanidades* (S. Luis de Potosí), II, 1, pp. 57-73.
(1960 b) "Teatro y crítica de Pedro Salinas". *Revista Hispánica Moderna,* XXVII n.os 1-2; pp. 166-167.
(1961 a) "Salinas y Guillén: dos formas de esencialidad". *Revista Hispánica Moderna,* XXVII; pp. 16-22.
(1961 b) "El tema de la luz en la poesía de Pedro Salinas". *Hispania,* XLIV; pp. 652-655.

MORRIS, C. B.
(1960) "'Visión' and 'Mirada' in the Poetry of Salinas, Guillén and Dámaso Alonso". *Bulletin of Hispanic Studies,* XXXVII, pp. 103-112.
(1969) *A Generation of Spanish Poets, 1920-1936.* Cambridge. Cambridge Univ. Press, cap. I y IV.

MUÑOZ CORTÉS, M. (1969) "Estructura de los motivos y estructura del léxico en un poema de Pedro Salinas". *Anales de la Universidad de Murcia,* 34; pp. 243-273.

MUÑOZ MARÍN, L. (1952) "Testimonio de fe". *Hispania,* XXXV; p. 153.

MURCIANO, C. (1962) *Las sombras en la poesía de Pedro Salinas.* Santander. La Isla de los Ratones.

NENCIONI, A. (1980) "L'itinerario amoroso nella poesia di Pedro Salinas". *Annalli della Facoltá di Lettera* (Milán), XXXIII; pp. 473-386.

NEWMAN, J. C. (1971) "Advertencias e ironías de Pedro Salinas". *Romance Notes,* XIII, pp. 26-31.

PALLEY, J.

(1965) "*Presagios* de Pedro Salinas". *Hispania,* XLVIII, en DEBICKI, ed., 1976; pp. 99-107.

(1966) *La luz no usada: la poesía de Pedro Salinas.* México. Ed. de Andrea.

PÉREZ FIRMAT, E. (1981) "Pedro Salinas: 'Mundo cerrado' and Hispanic Vanguard Fiction". *La Chispa* (Nueva Orleáns); pp. 261-168.

PINTO, M. di (1954) "La professione critica di Pedro Salinas". *Filología Romanza,* I, n.° 4; pp. 89-94.

PRAT, I. (1971) "Formas de continuidad en la poesía de Pedro Salinas". *Insula,* n.^{os} 300-301; p. 15.

QUIROGA PLA, J. M. (1934) "El espejo ardiendo". *Cruz y Raya,* 11; pp. 99-117.

RAMÍREZ DE ARELLANO, D. (1956) *Caminos de la creación poética de Pedro Salinas.* Madrid. Biblioteca Aristarco.

RAMO VIÑOLO, A. (1972) "La relación tú-yo en la poesía de Pedro Salinas". *Cuadernos Hispanoamericanos,* n.^{os} 263-264; pp. 241-282.

RAND, M. (1952) "Pedro Salinas. An Appreciation". *Hispania,* XXXV, pp. 153-154.

RÍO, A. del

(1934) "Pedro Salinas. *La voz a ti debida*". *Revista Hispánica Moderna,* 1, pp. 39-40.

(1940) "Pedro Salinas. *Razón de amor*". *Revista Hispánica Moderna,* 2; pp. 118-119.

(1941) "El poeta Pedro Salinas: vida y obra". *Revista Hispánica Moderna,* 7, reimpresión en:

(1942) *Pedro Salinas. Vida y obra. Bibliografía. Antología,* Nueva York. Hispanic Institute in the U.S.

(1963) *Historia de la Literatura Española,* II. Nueva York, pp. 335-340. (Recogido parcialmente en DEBICKI, ed., 1976; pp. 15-23).

RODRÍGUEZ MONEGAL, E.
(1949) "La crítica literaria en el siglo XX: el ejemplo de Pedro Salinas". *Número* (Montevideo), I, n.º 1; pp. 29-42.
(1952) "La obra en prosa de Pedro Salinas". *Número*, IV, 18, en DEBICKI, ed., 1976; pp. 229-248.

RODRÍGUEZ RICHART, J. (1960) "Introducción al mundo poético de Pedro Salinas". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (Castellón), XXXVI; pp. 182-195.

ROSALES, L. (1934) "Dulce sueño donde hay luz". *Cruz y Raya*, 11, pp. 118-127.

SALINAS DE MARICHAL, S.
(1971) "Nota preliminar" a SALINAS, 1971.
(1975) "Nota preliminar" y "Cronología biográfica". SALINAS, 1975 (2.ª) y 1981 (reimp.).
(1976) "Prólogo" a SALINAS, 1976.
[1973] "Recuerdo de mi padre". Conferencia pronunciada en Valladolid, recogida por DEBICKI, ed., 1976; pp. 35-42.
(1983) "Nota editorial", "Cronología biográfica" y "Cronología bibliográfica" en SALINAS, 1983.
(1984) "Presentación" a SALINAS, 1984.

SÁNCHEZ DE MEDINA CONTRERAS, M. R. "La Poética de Pedro Salinas (Contribución al estudio de los principios constructivos de su obra en verso)". Tesis doctoral inédita leída en la Facultad de Filología (Universidad de Sevilla) en 1985.

SCOLES, E. (1973) "Complicazioni dei procedimenti correlativi nella poesia di Pedro Salinas". *Teoria e Crítica*, n.os 2-3.

SCORSONE, M. (1972) "Unas notas sobre la temática amorosa en Pedro Salinas y Jaime Ferrán". *Revista de Estudios Hispánicos*, VI; pp. 407-416.

SCHYFTER, S. E. (1980) "The Rebellions Beloved in *La voz a ti debida*". *Hispania*, LXVIII; pp. 57-72.

SESE, B.
(1977) "Le souvenir en l'oubli dans *La voz a ti debida* de Pedro Salinas". *Homenaje a Mathilde Pomès* (Estudios sobre Literatura del siglo XX). *Revista de la Universidad Complutense*, XXVI, 108; pp.303-314.
(1979) "Quête et réalité de l'aimée dans *La voz a ti debida*". *Hommage des hispanistes françaises à Noel Salomon*. Barcelona, Laia; pp. 773-782.

SPITZER, L. (1941) "El conceptismo interior de Pedro Salinas". *Revista Hispánica Moderna,* VII; pp. 33-69. Recogido en 1955, *Lingüística e Historia Literaria.* Madrid. Gredos (2.ª ed., 3.ª reimp., 1982).

STIXRUDE, D. L.
(1975 a) "El 'largo lamento' de Pedro Salinas". *Papeles de Son Armadans,* 232; pp. 9-36.
(1975 b) *The Early Poetry of Pedro Salinas.* Princeton-Madrid. Castalia.
(1980) "Introducción y edición" P. Salinas; *Aventura poética.* Madrid. Cátedra (1983, 2.ª ed.).

TORRE, G. de
(1934) "La obra poética de Pedro Salinas". *Sur* (Buenos Aires), IV; pp. 217-221.
(1941 a) "Actitudes poéticas ante la realidad. Una interpretación de Pedro Salinas". *Sur,* X, 82; pp. 58-65.
(1941 b) "Los poetas ante la realidad". *La Gaceta* (Tucumán, Argentina), 29-IV-41.
(1956) "Pedro Salinas en mi recuerdo y en sus cartas". *Las metamorfosis de Proteo.* Buenos Aires. Losada. En DEBICKI, ed., 1976; pp. 45-72.

TOVAR, A. (1949) "Trabajos y días". *Revista Universitaria* (Salamanca), IV, 11.

VALBUENA PRAT, A. (1950) "La sensibilidad poética de Salinas". *Historia de la Literatura Española,* III; pp. 646-653 y 794-795. Barcelona. Gustavo Gili, 3.ª ed.

VALDERREY, C. (1980) "Pedro Salinas: los supuestos metafísicos del Cero". *Arbor,* CVII, 419.

VIENTÓS GASTÓN, N. (1949) "Un libro de Salinas sobre Darío". *Diario de Puerto Rico,* 12-II-49.

VILA SELMA, J. (1972) *Pedro Salinas.* Madrid. EPESA.

VILARIÑO, I. (1952) "La poesía de Pedro Salinas". *Número,* IV, 18; pp. 54-65.

VILLEGAS, J. (1970) "El amor y la salvación existencial en dos poemas de Pedro Salinas". *P M L A,* LXXXV. En DEBICKI, ed., 1976; pp. 129-141.

VIVANCO, L. F.
(1934) "Amor suficiente". *Cruz y Raya*, 11, pp. 129-134.
(1957) "Pedro Salinas, fluyendo intemporal en su palabra". *Introducción a la poesía española contemporánea*, I. Madrid. Guadarrama; pp. 105-139 (1971, 2.ª ed.; pp. 109-143).

YCAZA TIGERINO, J. (1950) "Rubén Darío y Pedro Salinas". *Cuadernos Americanos*, IX, vol. LIII, 5; pp. 298-303.

YOUNG, H. T. (1962) "Pedro Salinas y los Estados Unidos, o la nada y las máquinas". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 145. En DEBICKI, ed., 1976; pp. 153-161.

ZARDOYA, C. (1974) "La 'otra' realidad de Pedro Salinas". *Poesía española contemporánea*. Madrid. Guadarrama; pp. 241-283, y en *Poesía española del siglo XX*, vol. II. Madrid. Gredos. En DEBICKI, ed., 1976; pp. 63-84.

ZUBIZARRETA, A. de (1969) *Pedro Salinas: el diálogo creador*. Madrid. Gredos.

ZULETA, E. de
(1971) *Cinco poetas españoles*. Madrid. Gredos.
(1974) *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid. Gredos (2.ª ed. aumentada); pp. 277-282.

Puede consultarse la extensa bibliografía que ofrece DE ZUBIZARRETA, 1969, clasificada por temas: pp. 369-404, especialmente el apartado CRITICA SOBRE LA OBRA DE ENSAYO Y CRITICA LITERARIA, pp. 397-400. Véanse también las siguientes revistas:

(1934) *Cruz y Raya*, 11.
(1941) *Revista Hispánica Moderna*, VII, n.ºs 1-2; enero-abril.
(1952)
Número (Montevideo), IV, 18, enero-marzo.
Insula, 74, febrero.
Asomante (Puerto Rico), 2, abril-junio.
Hispania (Puerto Rico), XXXV, 2, mayo.
(1953) *Buenos Aires Literaria*, II, 13, octubre.
(1971) *Insula*, 300-301, noviembre-diciembre.