

SUMARIO

PEDRO SALINAS (1892-1951)

—

Jorge Guillén
PROFESIÓN Y OFICIO

—

Pedro Salinas
ELLA Y SUS FUENTES

—

Pedro Salinas
DON LUIS DE GÓNGORA

—

Idea Vilariño
LA POESÍA DE SALINAS

—

Emir Rodríguez Monegal
OBRA EN PROSA DE SALINAS

—

VIDA Y OBRA DE SALINAS



número

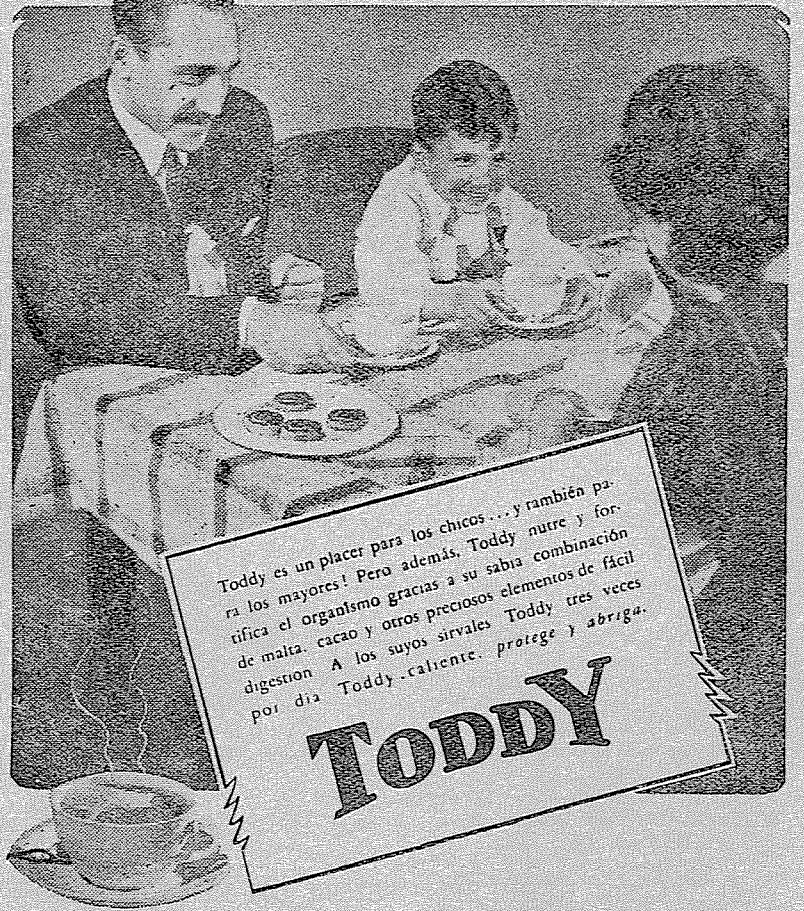
NUMERO Año 4 N° 18 Enero-Marzo 1952

AÑO 4 N° 18

MONTEVIDEO

ENERO - MARZO - 1952

MAS... MAS...!



Toddy es un placer para los chicos... y también para los mayores! Pero además, Toddy nutre y fortifica el organismo gracias a su sabia combinación de malta, cacao y otros preciosos elementos de fácil digestión. A los suyos sirvale Toddy tres veces por día. Toddy caliente, protege y abriga.

TODDY

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

LIBROS RECIEN RECIBIDOS

- TEORIA DE LA CLASE OCIOSA, Th. Veblen, 2ª ed., 312 págs.
HISTORIA DE LOS PAPAS EN LA EDAD MODERNA, L. von Ranke, 2ª ed., 630 págs., empastado.
ANTROPOLOGIA FILOSOFICA, E. Cassirer, 2ª ed., 324 págs.
ENSAYO SOBRE EL PRINCIPIO DE LA POBLACION, T. R. Malthus, XLI 622 págs.
EL PROTESTANTISMO Y EL MUNDO MODERNO, E. Troeltsch (Breviario 51), 144 págs.
LOS SINDICATOS EN LA NUEVA SOCIEDAD, H. J. Laski (Breviario 52), 232 págs.
ANTIGUAS LITERATURAS GERMANICAS, J. L. Borges y D. Ingenieros (Breviario 53), 188 págs.
TEORIA ECONOMICA DEL CONTROL, A. P. Lerner, 460 págs.
FINANZAS COMPARADAS, H. Laufenburger, 412 págs.
RICARDO WAGNER, W. H. Hadow, 163 págs.
RELIGION Y CIENCIA, B. Russell, 160 págs.
EL PENSAMIENTO POLITICO DE LUCAS ALAMAN, M. González Navarro, 180 págs.
DICCIONARIO CASTELLANO DE PALABRAS JURIDICAS Y TECNICAS TOMADAS DE LA LEGISLACION INDIANA, R. Altamira y Crevea, XVII 402 págs.
ENSAYOS SOBRE LA HISTORIA DEL NUEVO MUNDO, varios autores, XII más 504 págs.
SOCIOLOGIA EXPERIMENTAL, E. Greenwood.
LA RAMA DORADA, J. G. Frazer, 2ª ed.
TEORIA DE LA CLASE OCIOSA, Th. Veblen, 2ª ed.
VERDAD E IDEOLOGIA, H. Barth.
EL SER Y EL TIEMPO, M. Heidegger.
INTRODUCCION A "EL SER Y EL TIEMPO", DE MARTIN HEIDEGGER, J. Gaos.
INTRODUCCION A LA LOGICA JURIDICA, E. García Máynez.
HISTORIA DE LOS ESTADOS UNIDOS DE NORTEAMERICA, S. E. Morison y Commager, 3 vols.
FUNDAMENTOS ECONOMICOS Y SOCIALES DE LA CULTURA EUROPEA, A. Dopsch.
MARIA, J. Isaacs, edición de E. Anderson Imbert.
HISTORIA DE LAS INDIAS, P. Las Casas, ed. de L. Hanke y A. Millares Carlo, 3 vols.

OFICINA DE REPRESENTACION DE EDITORIALES

18 de Julio, 1333. Teléf. 9 27 62. Montevideo

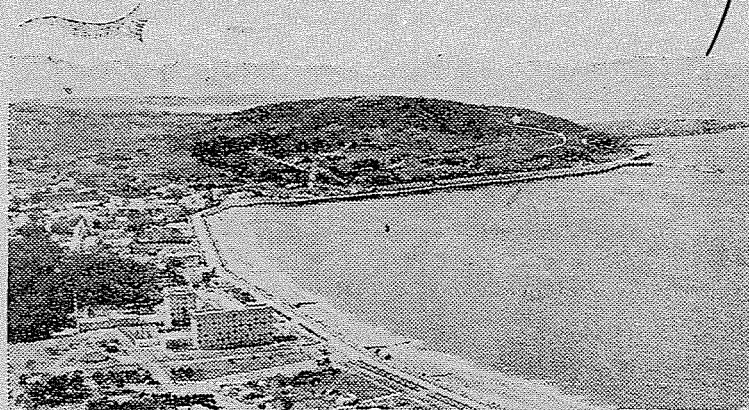
EL CORREO DE UNESCO: Suscripción: \$ 3.00

DESEA INVERTIR BIEN SU DINERO ?

Barrio Parque
GOMENSORO

Un privilegio de Piriapolis

100 TERRENOS ARBOLADOS CON EUCALIPTUS EN EL CENTRO DE PIRIAPOLIS.
CON PAVIMENTO, AGUA, SANEAMIENTO Y LUZ EN LA ZONA.
A 100 MTS. DE LA PLAYA Y 200 DEL CASINO.



PIRIA VENDE

SARANDI 500

TEL. 8 12 29

ENVIENOS HOY MISMO ESTE CUPON

NOMBRE

DIRECCION

LYCÉE FRANÇAIS

Habilitado por el Consejo Nacional de Enseñanza Secundaria

ANEXO: Av. 8 de Octubre, 2508

Jardín de Infantes y Clases Preparatorias
para niñas y varones de 3 a 5 años inclusive

SEDE CENTRAL: Av. 18 de Julio, 1772 y Guayabo, 1773

ESCUELA Y LICEO DE NIÑAS Y VARONES

ENSEÑANZA • EDUCACION • CULTURA

- CURSOS PRIMARIOS DE 1º a 6º AÑO (INGRESO).— Cinco horas diarias de clase con doble horario. Enseñanza completa en español y en francés.
- ENSEÑANZA SECUNDARIA.— Régimen oficial de promociones.
- ENSEÑANZA PREPARATORIA.— Todos los cursos habilitados.
- BACHILLERATO FRANCÉS COMPLETO.— Régimen oficial de Francia.
- ESTUDIOS COMERCIALES, SECRETARIADO, INGRESO A BANCO.— Preparación completa en dos años. Diplomas oficiales.
- CURSOS ESPECIALES.— Inglés, cultura musical, dibujo, piano, danzas, corte, labores, cocina, dactilografía.
- MEDIO PUPILAJE.— SERVICIO DE LOCOMOCION EN TODA LA CIUDAD Y CARRASCO.

DESCUENTOS ESPECIALES REGLAMENTARIOS

2 hermanos: 10 %; 3 hermanos: 15 %; 4 hermanos: 20 %.

Hijos de profesores, maestros y periodistas: 10 %.

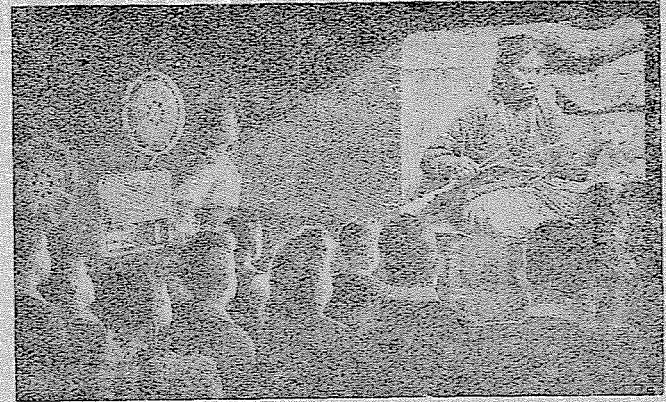
INICIACION DE CURSOS

Enseñanza Primaria: Lunes 3 de marzo de 1952.

Bachillerato Nacional y Francés, y Cursos Comerciales:
Lunes 17 de marzo de 1952.

Informes e inscripciones: Av. 18 de Julio, 1772. Tel. 4-74-48

Horario: de 8.30 a 12 hs. y de 14.30 a 17 hs.



*Una organización al servicio
de la enseñanza audiovisual*

PROYECTORES SONOROS de 16 mm.

BELL & HOWELL

PELICULAS EDUCATIVAS

EBF & G. B. Instructional

FILMS - STRIPS

NORTON S. A.

Colonia, 1201, esq. Cuareim — Teléf. 8 55 22 - 8 72 95

PALACIO DEL LIBRO

MONTEVERDE & Cia.

Recibe semanalmente de Francia las novedades de

ARTE

FILOSOFIA

LITERATURA

Solicite el catálogo mensual

25 DE MAYO, 577

TEL. 8 24 73

KRAFT-IMESA S. A.

UNICOS DISTRIBUIDORES EN EL URUGUAY DE:

Máquinas de escribir ADLER.

Registradoras SWEDA.

Máquinas de sumar, calcular y contabilizar MONROE.

Máquinas de escribir portátiles OLIVER.

Máquinas BULL para contabilidad y estadística a base de tarjetas perforadas.

Ficheros rotativos KRAFT.

Mimeógrafos ROTO, PRINTO, CENTO.

Equipos microfilmadores DIEBOLD.

18 de Julio, 958

Tel. 90196 - 85920

WHISKY
**JOHNNIE
WALKER**

N A C I O
E N 1 8 2 0
Y S I G U E
T A N
C A M P A N T E



**Alejandro
F R A U**

CORREDOR DE CAMBIOS

Importación

Exportación

Treinta y Tres, 1467

Teléfono: 8 81 31

Adhesión de:

DISCIFILM URUGUAY Ltda.

que presenta las grandes producciones
del cine francés contemporáneo

PIEDRAS, 341, P. 1, ESC. 3

TEL. 9 56 79

EL 20 DE MAYO
APARECERÁ
el primer número del
**BOLETÍN
BIBLIOGRÁFICO**

que
mensualmente
publicaremos
con amplia
información
y autorizados juicios
sobre
la producción
cultural y artística
del mundo

Si usted desea recibirlo
gratuitamente,
apresúrese a darnos
sus señas

LIBRERÍA
INGLESA Ltda.
Sarandí, 530 • Tel. 81955

EDICIONES NÚMERO

JORGE LUIS BORGES
Aspectos de la literatura gauchesca.

IDEA VILARIÑO
Paraiso perdido.

SARANDY CABRERA
Conducto.

FRANCISCO ESPÍNOLA
El Rapto y otros cuentos.

MARIO BENEDETTI
Sólo mientras tanto.

HORACIO QUIROGA
Diario de viaje a París.

VARIOS
La literatura uruguaya del 900.

MARIO BENEDETTI
Marcel Proust y otros ensayos.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
J. E. Rodó en el Novecientos.

IDEA VILARIÑO
Por aire sucio.
ARTURO ARDAO
*Batlle y Ordóñez
y el positivismo filosófico.*

MARIO BENEDETTI
El último viaje y otros cuentos.

JUAN CARLOS ONETTI
Sueño realizado y otros cuentos.

HUMBERTO MEGGET
Nuevo sol partido.

EN PREPARACION:
EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
La novela contemporánea.

MANUEL ARTURO CLAPS
Tres ensayos filosóficos.



“LA BOLSA DE LOS LIBROS”

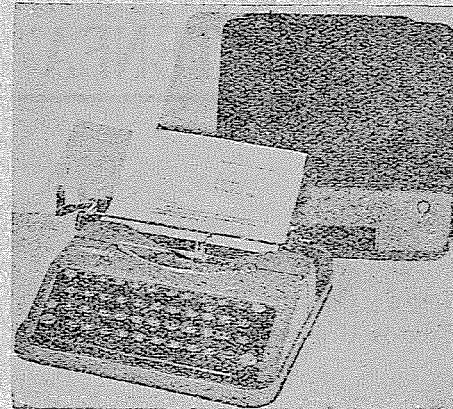
Sarandí, 443 (casi esq. Misiones)
Montevideo

Ofrecemos la siguiente selección
de Biblioteca “Rodó”:

ACUSA DE FIGUEROA (Francisco).—Nuevo Mosaico Poético	\$ 2,25
ACEVEDO DIAZ (Eduardo).—Lanza y Sable	3,00
ARDAO (Arturo).—Filosofía pre-universitaria en el Uruguay	1,50
ARIAS (Alejandro C.).—Estudios literarios y filosóficos	1,50
CAILLAVA (Domingo A.).—Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay (1819-1940)	2,25
DELGADO-BRIGNOLE.—Vida y obra de Horacio Quiroga	2,25
MELIAN LAFINUR (Luis).—Las mujeres de Shakespeare	1,50
QUIROGA (Horacio).—Mas allá y otros cuentos	1,50
REYLES (Carlos).—Academias y otros ensayos	1,50
RODO (José Enrique).—El Camino de Paros	2,25
— El Mirador de Próspero	3,00
— Homabres de América	3,00
— El que vendrá	3,00

ENVÍOS AL INTERIOR CONTRA REEMBOLSO

“HERMES BABY”



Modelo
1952

Fabricación
SUIZA

*Solicite
una demostración

WALTER HUGO

25 de Mayo, 677

Teléf.: 8 74 90

APRENDA IDIOMA PORTUGUÉS Y LITERATURA BRASILEÑA

CURSOS GRATUITOS

Están abiertas las inscripciones

Horario: días hábiles de 9 a 11 y 17 a 19 hs.

CLASES DE CONVERSACION

Método rápido — Profesores especializados

Instituto de Cultura URUGUAYO-BRASILEÑO

Palacio Brasil: 18 de Julio 994, piso 6. — Tel. 8 35 22

LIBRERIA



“ATENEA”

Libros de Arte, Científicos, Literarios
y Técnicos. — Antiguos, Raros y Agota-
dos. — Canje, Venta y Compra de Libros
Usados. — Textos Universitarios.

GONZALEZ RUIZ & Cía.

Calle Colonia, 1263, casi esquina Yí
Teléf. 8 32 00 — Montevideo

ADVERTENCIA AL LECTOR

A partir de esta entrega —y al entrar NÚMERO en su cuarto año de vida— se altera su periodicidad. De ahora en adelante la revista se publicará trimestralmente. Varias causas han determinado esta decisión. La principal ha sido, seguramente, el propósito de la Dirección de no aumentar el costo unitario de la revista que imponían las condiciones actuales de impresión, costo del papel y suba general de precios. Es preferible publicar menos números por año pero mantener la revista al alcance de sus consumidores habituales. Para compensar, asimismo, la pérdida de material literario que esta decisión supone, se ha resuelto componer la revista en cuerpo chico a partir del próximo NÚMERO. Esto permite acrecer en una tercera parte la cantidad de material de una entrega ordinaria. Se ha hecho una excepción con la presente entrega por estar dedicada a la memoria de Pedro Salinas y por constituir, en sí, una unidad independiente. La Dirección espera que el lector comprenda la motivación de estos cambios y continúe prestando su apoyo.

Casa Macadam

Agentes de:

TIME, LIFE
NEWSWEEK
ESQUIRE
CORONET.

25 de Mayo, 510. Tel. 82902

Vuele a **TODA** 

EUROPA

Das vuelos semanales en los gigantescos y lujosos DC-6 con cabina de presión, disfrutando de las exquisitas comidas, el confort y atención tradicionales de KLM



Para informes y pasajes consulte a su **AGENCIA DE VIAJES**

C. U. N. Y. T. A. S. A. K. L. M.
P. Independencia 811 Misiones 1473
Tel. 84621 Tel. 86951

LA PRIMERA LINEA AEREA DEL MUNDO DESDE 1919



INSTITUTO CULTURAL ANGLO - URUGUAYO

Matrícula abierta todo el año

CLASES PARA ADULTOS Y NIÑOS

CLASE DE PERFECCIONAMIENTO

CLASE DE DIPLOMA

Agraciada, 1464, P. 1º

Tel. 83708 - 90570

NÚMERO

MONTEVIDEO, ENERO-MARZO 1952

Año 4. Nº 18

HOMENAJE A PEDRO SALINAS

SUMARIO

	PÁG.
PEDRO SALINAS (1892-1951)	3
PROFESIÓN Y OFICIO <i>Jorge Guillén</i>	5
ELLA Y SUS FUENTES <i>Pedro Salinas</i>	11
DON LUIS DE GÓNGORA <i>Pedro Salinas</i>	40
LA POESÍA DE SALINAS <i>Idea Vilariño</i>	54
OBRA EN PROSA DE SALINAS <i>Emir Rodríguez Monegal</i>	66
VIDA Y OBRA DE SALINAS	93

MATERIALES ESCRITOS O TRADUCIDOS ESPECIALMENTE PARA NÚMERO

Publicación trimestral. Consejo de dirección: MARIO BENEDETTI, SARANDY CABRERA (director gráfico), MANUEL A. CLAPS, EMIR RODRIGUEZ MONEGAL (Red. responsable, J. L. Osorio, 1179, Ap. 1, Montevideo), IDEA VILARIÑO. Administrador: HECTOR D'ELIA,

18 de Julio, 1333, Planta Baja.

Se imprime en la Imprenta ROSGAL, Ejido, 1624.

Suscripción anual, \$ 10,— m/n.

PEDRO SALINAS

1892 - 1951

un aficionado a la poesía, a su ejercicio,
a su historia y a sus problemas.

LITERATURA ESPAÑOLA SIGLO XX

ASÍ LE GUSTABA PRESENTARSE y así, seguramente, quedará en el recuerdo de todos. (¿Hay que agregar, acaso, que era un aficionado de genio?) Para sentir su presencia no era necesario quizá haberlo conocido personalmente. Cada texto suyo estaba lleno de sí mismo y no porque fuera uno de esos poetas de corte y confección románticos (era de líneas clásicas) o porque su crítica fuera mero devanar subjetivo (y no penetrante, lúcida, inquisición). Sino porque todo lo que escribía —poema, ensayo, narración, teatro— nacía del centro de sí mismo y estaba conforme con todas las actitudes posibles de su ser. Su palabra al crearse lo confirmaba y lo hacía presente, entero.

Así aparece para los que sólo lo conocimos por su obra o por algunas cartas afectuosas. Así lo confirman quienes como Jorge Guillén se han puesto a la tarea de evocarlo. (“Mucho tenemos todos que escribir sobre él”, apuntaba recientemente el mismo.) Por eso no parece exagerado concluir que con Pedro Salinas se pierde algo más que un gran escritor de la lengua —uno de los que ayudaban a mantener limpio y alto el oficio— sino que se pierde, perdemos todos, una cualidad de alma que va siendo cada día más escasa.

El trabajo de Jorge Guillén ha sido enviado especialmente por su autor para este NÚMERO de homenaje a Salinas. Ella y sus fuentes es una obra teatral inédita que nos fuera comunicada por el propio Salinas.

JORGE GUILLÉN

PROFESIÓN Y OFICIO

I

POETA

AQUEL MADRILEÑO TAN DIVERTIDO, tan llano y campechano jamás hablaba de su poesía. Menos aún: jamás se presentaba “en sociedad” como poeta. ¿Se ensanchaba ese recato hacia una perspectiva irónica? Probablemente. El personaje del poeta arrastraba para él —y para otros compañeros de su generación— una serie de figuras y ademanes tan ingenuos como cínicos; y esa comedia —porque así, bajo especie de representación se desenvolvía— era incompatible con la soltura y la sencillez del vivir cotidiano. Pero había algo más que buen humor y reserva en aquel incógnito que guardaba Pedro Salinas entre las gentes. Nadie, por supuesto, le trataba sin sentirle poeta, siempre revelado por su carácter y su obra. Ese modo de ser constituye el manantial de una existencia, y todos vemos —y no sólo adivinamos— el manantial según espontáneamente va manando sin organizarse en juegos de agua más o menos artificiosos. ¿Arte? Dentro del poema. Poema traspasado de vida, acto sumo, y por eso tan distinto de los otros actos, durante las otras etapas del vivir.

Esta distinción se opone a la confusión entre vida y obra que suele denominarse estetismo. “La vida es un poema”. ¡No! Tal pretensión errónea tiene que degenerar en una farsa. Farsa que no se circunscribe a su propio lugar: un tablado. Salinas y otros con él se desentendieron de aquel estetismo decahente. Eso significaba, entre otras cosas, la calificación que se oía con frecuencia en el círculo de Federico García Lorca: “putrefacto”. Era putrefacto, ante todo, el artista que hacía dengues de artista, y suspiraba ante el crepúsculo, y afectando en todo momento una exquisitez inoportuna rechazaba las vías comunes, es decir, ordinarias. (Y este vocablo “ordinarias” se asocia a

“ordinariez”). ¡Cuánto nos hemos reído de todo eso! Salinas y sus amigos pertenecían a la clase media: la historia los había hecho “señoritos”. Algunos se lo han echado en cara. ¡Pero si esa cara, por Dios, era la única auténtica, si “ser señorito” suponía la base para asumir un papel social! Claro que la procesión andaba por dentro, y que el poeta de entonces no se dirigía a su clase en cuanto a clase, a su frivolidad, a su mal gusto, a sus prejuicios. A pesar de tantas diferencias, ¡con qué cuidado se procuraba evitar en la calle, en el café las fricciones descorteses, aunque fueran groserías de elegidos, incorrección privilegiada!

Aquella suerte de privilegio se había justificado también, durante el siglo XIX y el temprano XX, bajo el nombre de bohemia. El bohemio se moría de hambre con traza de rebelde, y alzándose hacia un desorden superior quedaba bien colocado en la sociedad a título de víctima. ¡Graciosa víctima domesticada! Merced a sus amenidades confirmaba y aseguraba los abusos del orden general. Nada más ilusorio que aquel contraste. Será inútil que el bohemio se esfuerce por distinguirse con su indumentaria y su ostentación capilar. Así se le perdonarán sonriendo las irregularidades en el reparto de sus horas. ¡Oh remoto bohemio, más delicadamente “curioso” que el burgués! Salinas ignoró la bohemia. Nunca pensó que los dones literarios le autorizaban a llegar tarde a una cita. Eso habría sido también putrefacto. Ninguna putrefacción: ni la del esteta ni la del bohemio. ¡Qué sencillo todo! En cuanto hombre, una conducta de hombre sujeto correctamente a la ley común. ¿Cómo sabremos que es poeta? Ahí tenéis su obra, sólo explicable por ese borboteo del manantial: el hombre Pedro Salinas.

II

PROFESOR

Según el oriente —maravilloso— de la vida normal van avanzando el hombre, el poeta. ¡Ruta sin trampas! No se bus-

quen rasgos de voluntaria extrañeza que llamen la atención. Pedro Salinas nunca fué raro porque era muy fino. ¡Adelante! La poesía se le impone con tal fuerza de profesión que no podrá convertirse en profesión económica. A la pregunta que origina la demanda de un pasaporte sería ridículo o insolente responder: “Poeta”. (Como entre las averiguaciones burocráticas no se registra “Enamorado”). ¡Conviene que haya una labor confesable: un oficio! Salinas, universitario, escogió el oficio que tenía más a su alcance, el más próximo a su profesión. Desde 1914 hasta 1951 se ganó la vida enseñando literatura española. Ningún otro quehacer había más asequible a su inteligencia y su preparación. Escritor nato, habría de llegar a su obra abriéndose camino entre las obras ajenas, leyendo y releyendo con apasionada constancia. ¿Y qué poeta completo no mantiene una relación de voracidad con la poesía de su idioma? Por gusto —y no por deber— realizará, gracias a esta afición sabrosa, el mejor tipo de enterado. ¡Qué gozo hubo para Salinas en su incesante leer! Nadie vivió los libros más dentro de la gran corriente de la propia vitalidad. Cultura y frescura: una cultura creada por la frescura del vivir en su plenitud. ¿No es leyendo y escribiendo cómo se consigue la íntegra experiencia literaria? Todo el mundo lo sabe. 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 su escribir.

Creación, información, intelección: ¿de qué habrá menester Pedro Salinas para enseñar literatura? De ganas. Pues las tuvo. A lo largo de toda su carrera fué a clase dispuesto a pasar una hora deliciosa, precisamente porque en ella ponía su espíritu. La puerta del aula no le inducía a renunciaciones. Entre los alumnos y él se situaba un tema inagotable para el creador y el profesor: una sola persona, un solo Salinas ver-

dadero. El oficio —tan oficial— se establecía junto a la profesión nada oficial. Nos exigen —decía— que hablemos de literatura. ¿Y encima nos pagan? Con fervorosa competencia desempeñó su trabajo. Ante el juvenil auditorio se desplegaban en desfile clarísimo los muchos pensamientos que suscitaba el autor de nuevo ahondado. ¡Volver —y volver siempre con más ahinco y mayor conocimiento— a las páginas tan queridas, tan sabidas: proezas del Cid, aventuras de Don Quijote, monólogos de Segismundo! Originalidad no hay sin tradición, y en los datos descansa la crítica. Todo, todo rezuma historia, porque el sentido histórico guía a los cultos de hoy desde la masa de la sangre. Pocas veces se habrá logrado como en Pedro Salinas un equilibrio tan armónico entre el poeta, el crítico y el profesor.

III

¿POETA-PROFESOR?

El caso no era nuevo; insignes precedentes habían demostrado su legitimidad — lejos de cualquier híbrida mescolanza que perturbase la creación y la docencia. Pero nada está claro para los caletres oscuros. ¿Quién no ha oído clasificar a Salinas y a otros de su generación como “poetas-profesores”? Bajo esas palabras hay siempre un retintín de mayor o menor desdén según sea más o menos obtusa la persona que las profiere. Tales doctores, si versifican, no podrán ser . . . geniales; y el poeta ha de ser un “genio” — para el vulgo. Porque sólo el vulgo (y este nombre ¡ay! no envejece nunca) se imagina que existe contradicción entre el numen y la cultura. “Profesor” quiere decir “docto”. ¿Y qué poeta, grande o pequeño, genial o no genial, ha sido indocto? Yo no sé de ningún inspirado, muerto o vivo, que justifique la tesis opuesta. No, no se puede encasillar y valorar a los escritores según su manera de ganarse o no ganarse el sustento. (En alguna ocasión, peor sería meneallo.) Salinas vivió de un oficio tan honesto como pú-

blico. De verdad poeta y profesor de verdad, nada tuvo que ver con el aficionado a una poesía de academia.

Otro género de incompreensión tienen que aguantar los Salinas. ¿No serán sospechosos de heterodoxia para los colegas más pedantes o más inocentes? Manejar la literatura del pasado como un objeto ya arqueológico exigirá una gran acumulación de noticias que ilustren los hechos exteriores: los únicos susceptibles de ser compulsados por método científico. Erudición, sí, pero no crítica: intuiciones, ideas, análisis. En el fondo, nadie más modesto que el modesto erudito. Al pan, pan, y al dato, nota. La nota fundamenta el interés —macizo— de la página, que sólo vale así, góticamente, por medio de arbotantes. ¡Cuántos apoyos visibles! Libros, libros, libros. . . ¿No sería escandaloso que, dentro de la Universidad misma, se brindase una prosa de bien trabados párrafos sin rupturas? No se alegue que los grandes historiadores son grandes ante todo porque han erigido monumentos literarios. Hoy los allegadores de noticias documentadas se muestran recelosos frente a los que saben escribir y componer. Olvidan que el comentario de la literatura aspiró siempre a ser literatura. Ciertamente que esa licencia se concede extramuros de la Universidad. Es lícito que los estudios de un Coleridge o un T. S. Eliot carezcan de “notas”. ¿Y si esta crítica, en la gran tradición de la crítica, apareciese firmada por un profesor? Se juzga mucho más serio —o mejor, científico— partir de las fechas o de las anécdotas para . . . no acercarse nunca a ese tesoro velado cuya desnudez ruborizaría. ¡No se sonroje al catedrático virtuoso!

Pedro Salinas, que jamás prescindió de la Historia en sus interpretaciones literarias, jamás creyó en la crítica científica de la literatura. Cualquier “cientificismo” en las Letras le repugnaba. ¡Cuántos sarcasmos y dicitos le arrancaba —con desgarrón doloroso— la cortedad positivista! Era ineludible, por eso, en esta semblanza reavivar aquella infatigable polémica, implícita o explícita, que sostuvo con su palabra y su

proceder. Admirado por sus iguales, adorado por sus discípulos, Salinas dió a todos el ejemplo de cómo se debe afrontar la creación literaria: *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, *La poesía de Rubén Darío*. Sólo un poeta de gran cultura, y bien centrada, podía componer y escribir estas dos obras de primer orden. ¡Poeta y profesor!

PEDRO SALINAS

ELLA Y SUS FUENTES

Comedia en un acto

PERSONAJES

EL PROFESOR DESIDERIO MERLIN.

PERIODISTA.

CRIADO.

JULIA RISCAL.

MÉDICO.

La acción en un país imaginario, en nuestros días.

ESCENA I

PERIODISTA.— (*Escribiendo en sus cuartillas.*) Empezó a trabajar en la biografía hace diecisiete... ¿Dijo usted diecisiete o...?

PROFESOR.— No, no, diecinueve, diecinueve. Claro es que esa fecha es la de mi primera preocupación por la figura de Julia, y se me ocurrió la idea de consagrarla una obra digna de ella. Lo que se llama empezar la investigación no la empecé hasta dos años después.

PERIODISTA.— Ya existían otras biografías de nuestra heroína, ¿no es verdad, antes de la suya?

PROFESOR.— ¡Otras! Muchas, diga usted. Pero qué biografías. La mayor parte obrillas de exaltación imaginativa, plagadas de equivocaciones e inexactitudes, cosa de literatos, seducidos por la figura de Julia. Yo comprendo muy bien el atractivo romántico que tiene, me explico que inspire el deseo de novelarla, pero de eso a una biografía rigurosamente histórica hay mucha diferencia. Con decirle a usted que el libro que más

circula sobre Julia tiene veintidós errores de fecha, catorce confusiones de nombres de lugar, y así sucesivamente. ¡Nada menos! Y eso no es lo peor. Se la pinta en lugares que no pisó nunca, se la evoca en escenas de ambiente novelesco, se ponen en sus labios palabras de teatro. ¡Una vergüenza! Eso es lo grave, la leyenda, los estragos de la fantasía desfigurando un personaje histórico (*alzando la voz y con energía, como si alguien le contradijera*), sí señor, histórico, nada más que histórico, rigurosamente histórico, con ropaje y bisutería de literatos.

PERIODISTA.—Entonces su propósito es...

PROFESOR.—Arrancar con mano dura todas esas plantas parásitas con que la fantasía ha envuelto la realidad histórica de nuestra heroína, y devolverla al público, en su verdad, tal y como fué, conforme nos la trasmite el dato histórico. ¡Datos, datos, eso es lo cierto! Documentos, documentos auténticos, comprobados, la verdad, vuelvo siempre a lo mismo, la verdad. Y aquí (*golpeando el montón de cuartillas*) está la verdadera Julia Riscal, la auténtica, ofrecida por vez primera a su patria, que tanto la debe.

PERIODISTA.—¿Me permite usted que le pregunte cómo ha ido usted recogiendo esos documentos a que se refiere?

PROFESOR.—Pues hombre eso es el ABC de la labor del historiador. Los archivos. Cuando usted quiera saber algo de la vida de las gentes, lo primero, a los archivos. Desde la fecha del nacimiento a la de la muerte, todo, todo está allí. (*Con tono de orgullo.*) Si se sabe buscarlo, naturalmente. Si no está en un archivo estará en otro. Pero en alguno tiene que estar. Todo está en un archivo. Paciencia y perseverancia, son las bases de la rebusca histórica... Y luego hay también los datos no escritos, los recogidos en los lugares donde

vivió el personaje, las circunstancias de ambiente, la tradición oral. ¡Pero hay que andarse con mucho cuidado con eso! A poco que se descuide uno la imaginación se mete por medio y nos hace una jugarreta. Y no es que yo niegue a la imaginación sus derechos, y hasta sus méritos, no. Pero en su lugar, en su lugar. ¡Que no se me salga de madre! Libertad para la imaginación, pero no libertinaje. Por eso yo viví un año en La Morcuera, la ciudad donde se crió Julia y... (*Teléfono.*) Perdone usted un momento. Hola, hola. Sí, servidor de usted, señora o señorita... El mismo al aparato... ¿Me haría el favor de hablar un poco más fuerte? Sí, sí, la voz llega aquí muy tenue, muy velada... Mejor, un poco mejor. ¿Esta tarde? Sí, sí, pero tiene que ser pronto, antes de las cinco. Tengo sesión en la Academia... Con mucho gusto. ¿Vive usted lejos?... Un taxi es lo mejor... No, no importa, no tiene usted que mudarse de traje para venir, venga como esté... Eso es... En la plaza donde está la estatua de Julia Riscal, el 29. Servidor de usted, señorita. (*Colgando el aparato. Toca un timbre.*)

CRIADO.—(*Aparece en la puerta.*) ¿Qué se le ofrece, Don Desiderio?

PROFESOR.—Dentro de un rato vendrá una señora. Que espere en la salita hasta que yo te avise.

CRIADO.—Muy bien. (*Se retira.*)

PERIODISTA.—¿Decía usted que vivió un año en La Morcuera?

PROFESOR.—Un año, un año entero no. Once meses y medio. Sí, viví allí, recorrí los alrededores, y hablé con mucha gente que decía haber conocido a Julia o a sus familiares. ¡Pero qué de mentiras, qué de enredos! Nadie sabe lo que se altera el testimonio histórico en la tradición oral. ¡Cómo se enturbian las fuentes! Me atengo a mi escuela: la fuente escrita, esa, esa. Ahí

no cabe engaño. Pero de todas maneras, hay que acudir a todo.

PERIODISTA.— ¿Y llegó usted a encontrar a alguien que la haya conocido?

PROFESOR.— Verá usted, en un pueblo de allí cerca, un viejo de noventa y ocho años me dijo que siendo él mozo de cuatro iba a jugar a la huerta de la Casona y que allí una señorita le daba dulces de vez en cuando y que la llamaban señorita Julia... Pero por las señas es todo fábula. Que si era rubia, y delgada, que si parecía un hada de los cuentos... ¿No le digo a usted que la fantasía hace estragos?

PERIODISTA.— Y ella no era así, claro, los ojos negros famosos.

PROFESOR.— (*Se levanta y va a un archivador.*) Mire usted, aquí en "Iconografía", tengo todos los datos sobre su figura física. Ni uno, oye usted, ni uno, corrobora eso de los ojos azules y las demás garambinas del viejo.

PERIODISTA.— Y a propósito, ¿qué le parece a usted esa estatua de la heroína, esa que está ahí fuera en la plaza? Ya sabe usted lo que dicen que usted se ha venido a vivir aquí para tener a la vista...

PROFESOR.— Ja, ja, ja... ¡Otra fábula! Sabrá usted, joven, que si vivo en esta plaza no es por una chiquillada de esas románticas, como el de tener ese bulto de bronce delante de mí a todas horas. La verdad es que esta casa me la dejaron mis padres el año 32. Me vine a vivirla y después de estar aquí tres años, por una casualidad, muy curiosa, muy curiosa, pero pura casualidad, se le ocurrió al Ayuntamiento erigir aquí esa estatua. No creemos otra leyenda, joven, sobre mi modesta persona.

PERIODISTA.— Pero no me negará usted que le debe de gustar tener ahí tan cerca, a la mano, como si dijéramos, la efígie de su biografía. Hasta quizá le haya inspirado...

PROFESOR.— Cuidado, cuidado joven. Ya se está usted deslizando por la pendiente de la fantasía. Para un historiador, por modesto que sea, no hay más inspiración que las fuentes. Yo no me inspiro: busco, encuentro, y alguna vez, aunque con suma cautela, interpreto, leo, transcribo, comunico. Por lo demás, la estatua no me estorba. Tiene algún anacronismo en el ropaje, pero aceptable, sí, sí. (*Abre el balcón. Se ve casi a la altura del piso, un poco más arriba, una figura de bronce, de una mujer con el pelo suelto y en actitud de avanzar con fiereza, llevando a la mano una bandera.*) Se le puede permitir al escultor, esa licencia de ponerla con una bandera en la mano; aunque no hay documento alguno que pruebe que Julia tuviese nunca en su mano ninguna gloriosa enseña. Si me hubiera consultado podría haberle dado algunos datos precisos.

PERIODISTA.— No quiero molestarlo más, Don Desiderio. (*Consultando sus notas.*) Quedamos en que el libro estará en la calle el 8 del mes que viene, que se hará una edición de lujo, costada por el Estado, sí, lo tengo todo. Agradecidísimo, agradecidísimo.

PROFESOR.— No se le olvide enseñarme el texto de su artículo. Tanto usted como yo, estamos interesados en que no salga en el periódico más que lo que yo dije, sin alteraciones. ¡Historiador en todo, eh!

PERIODISTA.— Descuide usted. Lo tendrá usted aquí en cuanto lo acabe, quizá esta misma tarde. Quede con Dios y mil gracias.

PROFESOR.— De nada, de nada. Al fin y al cabo, el periodismo, hecho con conciencia, es el primer peldaño de la historia. Puede usted poner eso si quiere también... (*Acompañándole hasta la puerta de la derecha. Sale Periodista. Don Desiderio cierra la puerta. Se da unos paseos por el cuarto, y luego se dirige al balcón, lo abre, y queda mirando a la estatua cruzado de brazos.*)

ESCENA II

CRIADO.— *(Abre la puerta, después de llamar. Don Desiderio se estremece, se vuelve.)* Señorito, ahí está la visita.

PROFESOR.— ¿Quién?

CRIADO.— Ella.

PROFESOR.— ¿Qué es eso de ella, quién es ella?

CRIADO.— Ella, la que usted me dijo que iba a venir.

PROFESOR.— Ah, sí hombre, sí, bueno. ¿Te ha dicho su nombre, te ha dado tarjeta, o algo?

CRIADO.— No señor. Dice que ya la conoce usted. A mí no me da buen tufo. Viene muy rara, como de máscara.

PROFESOR.— ¡De máscara, calla, zopenco! Que pase. *(Se dirige a la mesa de despacho, se sienta y empieza a revolver unos papeles. Se abre la puerta y aparece Julia Riscal. Va vestida a la manera de su época, la romántica, con sombrero pamea, falda ancha, y sombrilla en la mano. Sobre la cara un velo espeso. Se queda parada cerca de la mesa.)*

PROFESOR.— *(Sin levantar la cabeza, como absorbido.)* Adelante, adelante. *(Julia da dos pasos, y cuando ya está muy cerca de la mesa, Don Desiderio alza la vista, y sobresaltado y abriendo mucho los ojos se pone de pie.)* Señorita... señorita, tome asiento, haga el favor...

JULIA.— *(Se acomoda en la butaca que está del lado de acá del bufete, sin levantar el velo, en actitud recogida y sencilla.)* Gracias, mi señor Don Desiderio.

PROFESOR.— ¿Tendría la bondad de decirme con quien tengo el gusto de hablar? Dijo usted a mi criado, según parece, que yo la conocía, pero es difícil... *(apuntando al velo).*

JULIA.— Sí, sí, me conoce usted mucho... y muy poco, según se mire.

PROFESOR.— Señorita, permítame que le diga que soy amigo de la claridad y de la franqueza. ¡Enigmas, no! Haga el favor de darme su nombre y descubrirse.

JULIA.— Una pregunta, nada más. ¿Usted ha escrito la biografía de Julia Riscal, no es verdad?

PROFESOR.— Muy cierto, ciertísimo.

JULIA.— Usted sabe cómo era, quiero decir, le son familiares su persona, su semblante, su exterior.

PROFESOR.— *(Intrigado.)* Creo que sí... pero...

JULIA.— Entonces, no necesito hablar. Míreme usted. *(Se alza el velo y descubierta se queda mirando a Don Desiderio con fijeza pero con aire frío y sereno. Rostro ovalado, gracioso, cercado de tirabuzones rubios. Ojos azules, aire aniñado y dulce. Está unos momentos así. Don Desiderio la mira asombrado.)*

PROFESOR.— Ya, ya la miro. Lindísima, señorita, lindísima a fe mía. Pero aparte del honor que me hace usted al revelarme así ese semblante tan bonito, ¿por qué decía usted que no necesita hablar? No veo...

JULIA.— *(Con tono de leve desencanto.)* ¿Pero no me conoce usted? Mejor dicho, ¿no me reconoce usted?

PROFESOR.— No la he visto nunca, estoy seguro, ¡en mi vida!

JULIA.— Sí, eso es verdad, pero también es verdad que ha debido usted de mirarme, de examinarme, de analizar-me, muchas, muchas veces...

PROFESOR.— Le repito, señorita mía, que me molestan las adivinanzas y los misterios. Mi profesión es aclarar misterios. Dígame usted quién es. La he recibido en mi casa, y tengo derecho a saber...

JULIA.— *(Levantándose.)* Bien, bien. Ya que usted se niega a reconocerme, lo diré: soy Julia Riscal.

PROFESOR.— *(Levantándose a su vez, muy encolerizado.)* ¡Esta sí que es buena! Usted Julia Riscal. Usted con esos ojos azules, con ese pelo rubio, con... Vamos y venirme a decir esto a mí, a mí.

JULIA.— Le digo la verdad, la verdad pura.

PROFESOR.— ¡La verdad! ¡Qué desatino! Usted Julia Riscal. ¿Pero por quién me toma usted a mí? Pero no sabe usted, atrevida señorita, que llevo muchos años estudiando a Julia Riscal, y que su fisonomía, su figura...

JULIA.— Pues entonces, si es así, ¿cómo no me reconoce usted? Yo soy ella. Vamos, yo soy yo, pero soy ella.

PROFESOR.— Señorita, a ese rostro inocente, a esos modales tan finos, créame, no les cuadra el papel de impostora. Si usted busca algo de mí, si tiene algún propósito... haría mejor en ser franca y no venirme con tan burda invención. Pero además, hay un argumento, sencillísimo, tan evidente, tan probatorio, que me parece mentira que no se me haya ocurrido antes. (*Con gesto triunfante.*) Usted no puede ser Julia Riscal.

JULIA.— (*Llorosa.*) ¡Lo soy, lo soy, lo soy!

PROFESOR.— (*Sin hacer caso, en tono pomposo*) por la muy obvia razón de que Julia Riscal murió, entiende usted, murió, fusilada, asesinada, por su patria, el 24 de enero de 1843, a las siete y cincuenta de la mañana, en la huerta del cuartel de San Francisco, de Lorena, según consta en el acta levantada por el capitán del pelotón de ejecución, acta que me ha cabido el honor de descubrir, y que obra ahí, ahí a la espalda de usted en ese fichero, y que se la voy a enseñar, para...

JULIA.— (*Dejando de llorar.*) Si yo estoy muerta. Es decir, soy una muerta. Ahora no lo estoy, por lo que le voy a explicar, si usted me concede su atención. Yo no quiero engañarle, yo no soy una impostora, lo que deseo es que se diga la verdad sobre mí y...

PROFESOR.— ¿Pero cómo va usted a convencerme de que usted, tan viva y tan sana, sentada delante de mí, con tan buenos colores y tan buena habla, es Julia Riscal, muerta, muerta, muerta?

JULIA.— Porque yo soy la muerta... ¿No le digo?

PROFESOR.— Con que muerta, y en pie y hablando conmigo mano a mano...

JULIA.— (*Acercándose.*) Sí, todo se explica. Es que tengo una licencia, para salirme de la muerte y...

PROFESOR.— (*Cambia de semblante como si viese ya la verdad. Toma un tono entre temeroso y suave.*) Bueno, bueno, sí, ahora va usted a seguir explicándome, pero antes tengo que pedirle permiso para hacer una llamada telefónica. He de hablar con el secretario de la Academia de la Historia de unos asuntos reservados. ¿Me dispensa usted que la ruegue que pase por unos momentos a esa habitación? (*Levantándose y abriendo la puerta de la izquierda.*) Por aquí.

JULIA.— (*Se levanta vacilando.*) ¿Pero me dejará que me explique, luego, verdad, señor Don Desiderio?

PROFESOR.— Sí, hija, sí, luego, todo lo que usted quiera, no faltaba más. Ahí tiene usted periódicos para entretenerse. Es cosa de un momento. (*Cerrando la puerta.*) Con su permiso. (*Ya solo coge el teléfono y mientras marca un número.*) ¡Pero, señor, señor, cómo perdemos los sentidos, hasta las personas más cabales! Pensar que yo no me he apercebido antes de que esta infeliz muchacha... Y lástima, lástima, con lo bonita que es... (*Contestan al teléfono.*) Sí, aquí el Profesor Merlín, de la Central. Sí, sí. No puedo hablar más alto. Tengo en casa, ya les explicaré luego, una persona perturbada... (*Escucha.*) Sí, sí, no hay duda, completamente. No lo sé, ya les digo que se lo explicaré. ¿Que qué me aconsejan? Sí, desde luego, con toda suavidad, como si tal cosa. Muy bien. ¿Dicen que media hora? Bien, bien. Muchas gracias. ¿Las señas? Eso es, en la guía... Gracias. No, no hay cuidado. Yo la entretendré, ya sé yo cómo tratarla.

(*Cuelga el aparato. Se dirige a la puerta del cuarto donde está Julia. La abre.*) Muchas gracias, puede usted pasar, ya he terminado. Usted me dispensará. Siéntese.

JULIA.— (*Vuelve a sentarse donde antes.*) ¿Me deja usted que le explique ahora?

PROFESOR.— Sí, hija mía, sí, como usted quiera. ¿No querría tomar alguna cosilla, unas galletas y una copita de mixtela?

JULIA.— Muchas gracias, pero no señor. Lo que quiero es que usted me atienda. Además tengo prisa. No puedo faltar mucho tiempo de mi mundo. Tengo licencia para unas horas, nada más.

PROFESOR.— ¿Licencia? Ah, sí... Bueno, hable usted, pero con calma, eh, con calma, no se excite.

JULIA.— Pues como le decía, yo soy Julia Riscal. No le voy a contar mi historia. Usted la conoce muy bien, según dicen. Usted sabe que morí fusilada el 24 de enero del 43, por las tropas del invasor. ¿Lo duda usted?

PROFESOR.— No, joven, no. Sé muy bien que Julia Riscal dió la vida por su patria, así como usted dice y cuando usted lo dice.

JULIA.— ¿Y sabe usted también cuántas heridas causaron mi muerte, y en qué partes del cuerpo me tocaron las balas?

PROFESOR.— Señorita, precisamente esos detalles, ignorados hasta hoy, tuve la fortuna de sacarlos a luz al encontrar las actas de ejecución y de sepelio, totalmente desconocidas hasta mi hallazgo.

JULIA.— ¿Y lo sabe alguien más?

PROFESOR.— No, puede usted asegurarlo. Mientras no se publique mi obra esos datos son estrictamente inéditos. Sí, inéditos.

JULIA.— ¿Y si yo le dijera a usted dónde me dieron los tres balazos, creería entonces que soy Julia Riscal? Pues

uno fué cerca de la sien, al lado izquierdo de la cabeza. Sabe usted que yo estaba arrodillada rezando, no quería mirar a mis verdugos. Otro detrás del oído izquierdo. Y un tercero un poco más arriba de la clavícula. Sí, tres heridas nada más. Por allí se me fué la vida. Y eran diez los soldados. ¿Qué raro, verdad? Me tendrían lástima, no me apuntarían todos... Pero bueno ¿qué me dice ahora, Don Desiderio, es verdad lo que digo o no?

PROFESOR.— (*Ha ido cambiando de expresión, conforme hablaba Julia. La mira con mezcla de asombro y miedo, muy fijamente.*) Sí... sí... verdad, verdad. Sus palabras coinciden en todo con el acta. (*Levantándose.*) ¿Pero cómo puede saber esas cosas? Si el acta es inédita, inédita. Si tengo yo el original, ahí, en ese fichero. Si no hay ninguna copia. (*Excitado.*) ¿Dónde ha visto usted ese documento? ¿Quién se lo ha enseñado? Ah, quizá Ronzales, el secretario aquel... que despedí... el mes pasado.

JULIA.— (*Se levanta, da la vuelta al bufete y se acerca a Don Desiderio. Éste se echa para atrás como atemorizado. Luego se repone.*) No, no he visto ningún acta. Nadie me enseñó nada. ¿Para qué? Mire usted a esto. (*Se levanta los bucles del lado izquierdo de la cabeza, y señala a un punto.*) ¿Lo ve usted? Una cicatriz. El primer balazo. (*Mueve un poco la cabeza y se apunta detrás de la oreja levantándose un poco el pabellón.*) Y aquí cerca del hombro, el otro. Éste es el segundo. (*Le enseña, bajándose un poco el cuello, otra cicatriz en la clavícula.*)

PROFESOR.— (*Retrocede, se lleva la mano a los ojos, confuso.*) ¿Pero, pero... señorita, pero cómo es posible, cómo voy yo a creer que usted...? ¡A ver, a ver! (*Se dirige hacia ella, arrebatado, la toma la cabeza en las*

manos, se pone las gafas y la mira ansiosamente las cicatrices una por una. Ella se deja, sumisa y sonriente. Cuando acaba Don Desiderio se quita las gafas, se vuelve a su sillón, y se deja caer en él, con la cabeza baja, abrumado.)

JULIA.—(Con sonrisa triunfante.) Si quiere usted tomaremos una copita de ese vino que usted decía. Le sentará bien.

PROFESOR.—Sí, sí. Voy a llamar. (Toca el timbre. Al criado.) Antonio, tráete una botella de mixtela y dos vasos, y unas galletas. (Antonio hace una inclinación de cabeza y sale después de mirar curiosamente a Julia.) Sí, estoy cansado, un poco mareado. ¿No la incomoda que abra el balcón? (Sin esperar se dirige al balcón y lo abre de par en par. Al ver enfrente la estatua de Julia Riscal, se vuelve hacia la muchacha, y luego otra vez hacia la estatua, se frota los ojos, y se sienta de nuevo.) Pues señor, yo no entiendo, yo no entiendo. En mi vida me ha pasado nada semejante.

CRIADO.—(Entra, deja la bandeja en la mesa, sirve dos vasos de vino colocándolos al alcance de Julia y Don Desiderio y se retira, mirando con el rabillo del ojo a la visitante. Beben los dos.)

JULIA.—(Más segura.) Pues voy a contarle a usted lo que usted no sabe, el objeto de mi visita. No puedo contarle todo. Me está prohibido. Ustedes los vivos no deben saber ciertas cosas, más que por experiencia. Pero le debo decir que, después de mi fusilamiento, me llevaron a dormir, en suavísimo sueño, en las nubes. Cuánto dormí, no lo sé. Al despertar me encontré serena, limpia de alma y dichosa, mucho más feliz que aquí. No puedo extenderme más en esto. Pero lo que importa es que me enteré que usted ha escrito una biografía mía. Que el Dueño, el Dueño del mundo

donde estamos, que sabe todo, todo, pero todo lo que pasa en el mundo, me llamó un día, me leyó el artículo que usted ha publicado en no sé qué Revista, dando un avance del libro.

PROFESOR.—*Boletín de Historia Nacional*, año corriente, mayo, N^o 88.

JULIA.—Sí, eso será. Y me dijo el Dueño: “¿Pero eres tú ésta? Tú tan suave, tan pacífica... Aquí debe haber una equivocación. Cuando yo te traje aquí tu historia no se parecía nada a lo que cuenta este caballero”. Imagínese lo pasmada que yo me quedaría al leer todo lo que usted escribe de mí.

PROFESOR.—(Se sirve otra copa.) ¿Un poquito más de vino? ¿No? Yo voy a beber otro sorbo... (Se bebe de un trago el vaso y se echa más.)

JULIA.—Total, para no molestarle con más detalles, que el Dueño me dió licencia para que viniese abajo esta tarde, y me viera con usted y se deshiciera la confusión contándole yo la verdad de mi vida.

PROFESOR.—(Exaltado.) Sí, pero ¿qué verdad? La verdad histórica, la verdad científica, esa, esa es la única. Y esa, señorita, la tengo yo aquí (dando golpes en el montón de cuartillas) y me ha costado cerca de veinte años averiguarla, y ahora viene usted con que la verdad... Por ejemplo, ¿cómo voy yo a creer que usted es Julia Riscal, si aquí (levantándose va a un fichero y empieza a sacar papeles) tengo yo los tres únicos retratos auténticos de Julia Riscal, y en ninguno de ellos se parece a usted, ni por pienso. (Con los retratos en la mano.) Ella pelo negrísimo, usted como las candelas. Ella, alta, de buenas carnes, fornida, usted delgadita, como una muñeca. Ella ojos negros, y una mirada ardiente, que echa fuego, que enciende. Y usted un mirar de ángel. ¿Pero usted no sabe que esos ojos

negros de Julia Riscal forman ya parte, por decirlo así, del patrimonio nacional? ¿Que muchos poetas han dedicado a esa mirada versos y más versos, viendo en ella la chispa que alumbró el incendio de la guerra de independencia? (*Recitando.*)

*Libertad, fuerza bravía
encerrada en tus entrañas,
a los ojos te salía
y en sacro fuego encendía
contra las huestes extrañas.*

¡Imposible! ¡Imposible! La historia es la historia. Y eso es ya historia. Ahí tiene usted. (*Dándola los retratos.*) En ese daguerrotipo iluminado se la ve mejor que en ninguno. Puedo decir que ha servido de base a la iconografía popular y...

JULIA.—(*Primero pone cara de asombro. Luego se sonríe.*) ¡Qué bien está! No le falta más que hablar. (*Sigue mirando al retrato.*)

PROFESOR.—(*Agitando los brazos.*) Pero ¿quién, quién está bien? ¿Qué significa todo eso? Va a usted a volverme... (*Se contiene.*)

JULIA.—(*Muy serena.*) Este retrato se lo sacó a Jesusa un señor que vino de la capital. Me acuerdo muy bien. Y luego se lo llevó para darle color y lo mandó por la posta, a los dos meses y...

PROFESOR.—(*Muy excitado.*) Pero eso es verdad. Ese retrato es de uno de los primeros artistas del género, radicado en la capital, tal como usted dice. Bueno, bueno. (*Parándose.*) Jesusa, dice usted Jesusa...

JULIA.—Claro, Jesusa Montana, mi prima, con la que yo vivía, vamos, con ella y con tía Fernanda, su madre, hermana de la mía. Usted debe de tener todas esas historias de mi familia en sus papeles...

PROFESOR.—(*Va al fichero, busca y lee.*) Jesusa Montana, prima por parte de madre de Julia Riscal. Hija de Diego Montana, médico.

JULIA.—Eso, médico del ejército, murió el 22, cuatro años antes que yo. ¡Más bueno era!

PROFESOR.—Sí, sí, es cierto. Datos inéditos, inéditos, también. Yo encontré la partida de defunción... (*Pasándose la mano por la frente.*) ¿Cómo es posible que usted sepa...?

JULIA.—¿Cómo no lo voy a saber si era mi tío? ¡Si me quería como un padre!

PROFESOR.—(*Dejando los papeles en la mesa se desploma en el sillón.*) Por Dios y por los Santos, señorita, siga usted, siga usted, hable, hable.

JULIA.—Vamos, veo que ya se pone usted en razón y me atiende...

PROFESOR.—¿En razón, en razón? ¿Dice usted en razón? (*Muy exaltado. Bajando el tono.*) Sí, sí, en razón. Diga, diga.

JULIA.—¿Me querría dar otro sorbito de vino? Es tan bueno.

PROFESOR.—Sí, todo lo que usted quiera. ¿Quiere agua, más galletas? (*La sirve muy solícito.*)

JULIA.—No, muchísimas gracias. Usted me dispensará la libertad. Como hace tantísimo que ni lo pruebo. Pues verá usted... (*Suena el teléfono.*)

PROFESOR.—¡Demonio de aparato! Usted perdone, es que no le deja a uno vivir. Sí, sí, aquí al habla. Ah, bien. ¿Que está ya la entrevista compuesta? Sí, ya le dije antes que quería verla. Bueno, muy bien, puede usted traerla o mandarla cuando quiera para repararla. Vamos, un poco más tarde. Sí, sí, adiós. Hasta luego. (*Cuelga.*) Teléfonos, periodistas, interviews, señor, la historia, mi historia, las fuentes, todo, todo da vueltas. Dispense, dispense, la escucho.

JULIA.— ¿Por dónde quiere usted que empiece?

PROFESOR.— Lo mismo da. Empiece usted... digamos, por el principio. ¿Pero cuál es el principio? ¿De quién, de quién? ¿Usted quién es?

JULIA.— Cállese Don Desiderio. Yo lo contaré a mi modo, sabe usted, es lo mejor. Pues el caso es que cuando murieron mis padres (Santa Gloria hayan) yo me fuí a vivir con tía Fernanda y Jesusa a su finca de la Morcuera. Ocho años vivimos así. Como hermanas, claro, siempre juntas. Hasta que unos meses antes de mi suceso, Jesusa empezó a cambiar. La edad. Se enamoró de un militar, recién salido de la Escuela de Guardias, al que usted debe de tener también apuntado en sus cartapacios... José Fortún. ¿Sabe usted quién le digo?

PROFESOR.— Esto ya pasa de la raya. ¿Que si sé yo quién es José Fortún? ¿Nuestro libertador? ¿El gran héroe de nuestra independencia? ¿El que murió por ella, después de levantar al país entero en armas y derrotar al opresor? ¡Pero si eso lo saben los mozalbetes de primer año, los párvulos, todos!

JULIA.— ¡Ave María Purísima! ¿Con que hizo todo eso? ¡Quién lo iba a decir! Aunque siempre lo tuve por un arrebatado, un poco trueno...

PROFESOR.— ¡Un trueno, un arrebatado! Usted que me asegura que es Julia Riscal, entonces, ¿por qué lo quiso usted con esa pasión, por qué dió usted su vida por él?

JULIA.— ¿Yo, yo? ¿Quererle, dar mi vida? ¿Pero de dónde se saca usted semejante cosa, Don Desiderio?

PROFESOR.— (*En pie, a voces.*) ¿De dónde, de dónde? De las fuentes, de las fuentes. Yo no invento nada. Y ahora mismo la voy a poner a usted delante las cartas de Julia Riscal, de usted o de quien sea, a José Fortún, escritas de su puño y letra. (*Va a un cajón, las pone*

en la mesa.) Y ésta es la más preciosa, la inmortal, la joya de nuestra historia como país libre. (*La entrega un manojo de papeles, y de entre ellos escoge uno y se lo enseña.*) Desde luego que éste no es el original: se guarda, como reliquia que es, en el Museo Nacional. Pero es una copia fotostática, idéntica. Lea, lea, a ver si reconoce usted.

JULIA.— (*Vagamente.*) “José de mi alma. Apenas hace unas horas que nos separamos y ya necesito acudir a la pluma, para buscarte. Te quiero confirmar en mis últimas palabras: la patria y la libertad, son lo primero. Vive por ellas, lucha por ellas, muere (y sabe Dios que se me parte el corazón al escribírtelo), si es menester, por ellas. Nos reunió el amor, pero no nos acabó. Más bien nos fué escala por donde subir a la vista de algo más grande y más hermoso, el bien de nuestra nación oprimida. En estos tres meses en que hemos conspirado juntos sin que nadie, ni los míos, se apercibieran, yo desde mi rincón como podía, tú en tus arriesgados viajes, he entrevistado para ti un porvenir de gloria. Corre, vuela a él. Lucha. Yo quedo aquí a servir a los patriotas, a nuestros correligionarios, como hasta ahora, de mensajera y de enlace. Escribeme como sabes. Yo correré las noticias del modo de siempre. Descuida. Si por suerte del Señor algo me sucediera, no hablaré, no os venderé jamás. Moriré alegre soñando que tú asciendes a la gloria de liberador de tu patria. Tuya, en la libertad y el amor...” (*Termina, deja la carta en su regazo y se queda pensativa.*) Eso sí, buena pluma, mucha palabra, las tuvo siempre...

PROFESOR.— (*Triunfante.*) ¡Ah, las tuvo, eh! Con que ya reconoce usted que no es Julia Riscal, que la carta esa no la escribió usted. Ahora no tiene usted escape; esa letra, esa letra, ya tengo la prueba. (*Ofreciéndola un*

papel y una pluma mojada.) A ver, escríbame usted aquí la primera frase de la carta.

JULIA.— (*Resignada.*) ¡Si usted se empeña! Es una niñería pero le daré gusto. “José de mi alma. Apenas hace unas horas que...”

PROFESOR.— (*Que ha seguido todos los movimientos de la pluma con ansiedad, mientras se le aclaraba el rostro.*) ¡Vamos, vamos! ¡Se acabó la patraña! Y yo que estaba perdiendo ya la cabeza, dando a barato mi dignidad profesional por una fantasía. (*Teniendo en cada mano una hoja.*) El documento, la prueba escrita, fehaciente, incontrovertible, ahora también. (*Inclinándose con ademán de galantería y victoria.*) Señorita, me veo en el triste caso de desenmascararla. Usted no es Julia Riscal, no lo he creído ni un minuto. ¡Cómo iba a creerlo! Pero ahora estos renglones lo prueban como la luz del día. De ser lo que usted dice las letras serían idénticas. Y ¡ya ve usted! (*Comparando los dos papeles.*) Aquí trazos sutiles, en su letra, gruesos. La tercera pierna de la *m* es mucho más firme en usted. Y no digamos nada de la caja de las *d* ni de la vuelta de cabeza de las *f*.

JULIA.— Mi señor Don Desiderio, no le está bien a una mozueta como yo desmentirle, pero vine aquí a traerle la verdad. Soy Julia Riscal. Esa carta es de Jesusa, de mi prima Jesusa Montana.

PROFESOR.— ¡Por los clavos de Cristo! Pero a dónde vamos a parar. ¿Usted se da cuenta de lo que está diciendo?

JULIA.— Si usted me diera licencia para acabar mi relato puede que usted se diera cuenta de lo que estoy diciendo yo.

PROFESOR.— (*Volviendo a calmarse. Para sí.*) Me pongo tan loco como ella. Hay que dominarse hasta que llegue el médico. No puede tardar. (*A Julia.*) Bien hija, perdone mis prontos, siga, cuente.

JULIA.— Yo creí que usted lo sabía todo. Pues verá. Jesusa fué novia de José, en secreto, cosa de tres meses. La trastornó la cabeza del todo. Se veían de noche sin que lo supiera su madre. A mí me lo quiso ocultar, pero un día estalló y me lo contó. Que José era un oficial de ideas liberales, que estaba inflamado en deseos de alzarse contra los hibelitas, opresores del país, y cómo se puso a la cabeza de un grupo de conspiradores, y lo que ella hacía sirviéndoles de trasmisora de recados y mensajes. ¡Bueno, aquello era una novela, cosa de libros! Jesusa y yo nos queríamos mucho, sabe usted, pero cada una tenía sus ideas. A mí eso de la libertad de la nación, muy santo y muy bonito, sí señor, pero nunca para perder la cabeza por ella.

PROFESOR.— (*Entre dientes.*) ¡Dios mío, y esta criatura dice que es Julia Riscal, la mártir de la libertad...!

JULIA.— ¿Qué dice usted?

PROFESOR.— Nada, nada, perdone, siga su cuento.

JULIA.— Las cosas se pusieron cada día peor. Más cabildeos, más misterio, más buhoneros y pobres de pedir —ese era el disfraz convenido— que venían a la puerta a recibir los mensajes de Jesusa. Luego un día Jesusa estuvo como fuera de sí, excitadísima, cantando, riendo, echándose a llorar, sin ton ni son. Y acabó por confesarme que los patriotas se iban a lanzar al campo, y que José se había ido a hacer de jefe, con ellos. Yo, muy joven era, pero tenía más cabeza que ella, vi lo que se nos venía encima. Y llamé a mi tía, y las tres encerradas tuvimos una explicación, que no le quiero a usted decir. Quería matarme, se me abalanzó cuando le conté todo a su madre, tan buena. ¡Qué rato, Santo Dios! Se me saltan las lágrimas... (*Se detiene, saca un pañuelo y se enjuga los ojos.*)

PROFESOR.— (*Que ha ido mostrándose más y más interesado según contaba, ofreciéndola un vaso de vino.*) Siga, siga, beba un poco para reanimarse, continúe.

JULIA.— No, muchísimas gracias, no lo necesito. No es nada, se me pasó. Pues como iba diciendo, acabé por convencerlas, porque yo he tenido siempre mi poquito de energía, sabe usted, de que Jesusa estaba en peligro, y que tenían que irse en seguida de casa, a la capital, a cualquier sitio. Yo me quedaría en La Morcuera, a cargo de todo, hasta que pasara el turbión. No sabe usted lo que tuve que bregar. Pero a la noche, en el coche viejo, las puse en camino con Lorenzo el mayoral. ¡Ya ve usted si hice bien, eh!

PROFESOR.— (*Que ahora está pendiente de sus palabras.*) Ya lo creo, ya lo creo. ¿Y qué pasó después?

JULIA.— Lo que yo me esperaba. Que a media noche se presenta un pelotón de soldados hibelitas, allanaban la casa, y el teniente que los mandaba casi estaba ya para entrarse en mi alcoba cuando yo salí a su encuentro. ¡Qué hombre! ¡Qué ordinario, qué zafio, qué brutal! “¿Es usted la damisela de la casa?” me preguntó a voces. “Sí, yo soy.” “Su nombre, en seguida.” “Julia Riscal.” Y entonces sacando de la escarcela un papel, esa misma carta que usted me ha hecho leer, sin duda, se volvió a otro que venía a su lado y le dijo: “No hay duda. Julia. El nombre corresponde con la inicial que hay al final de la carta. ¡Es ella!” Porque usted sabe que la carta no llevaba de firma el nombre entero de Jesusa, la inicial nada más...

PROFESOR.— (*Abrumado, con el brazo caído y en él la copia de la carta.*) ¡Es verdad, es verdad! Y pensar que nadie reparó nunca en eso, que todos, hasta yo mismo, yo, Desiderio Merlin... ¿Pero usted cómo?

JULIA.— ¿Cómo, qué? ¿Qué iba a hacer? ¿Qué quiere usted que hiciese? A mí no se me daba mucho de esas his-

torias de la libertad y la patria, pero tengo mi alma en mi almarío. No me podía olvidar de todo lo que tía Fernanda y Jesusa habían hecho por mí. Si yo desenredaba el enredo, se pondrían en busca de Jesusa, la alcanzarían, no podían estar muy distantes aún. Dios me inspiró una idea: engañarles.

PROFESOR.— ¡Engañarles! ¡Engañarles! ¿A quién? ¿Usted sabe, criatura de Dios, a quién ha engañado?

JULIA.— A ellos, a los que la buscaban, a los soldados...

PROFESOR.— Sí, a ellos, y a un pueblo, y a un siglo, y a una nación, y al mundo, y a la historia, sí a la historia, y a mí, y a mí, a mí, Desiderio Merlin.

JULIA.— ¡Pero y yo qué sabía de todo eso! A mí no se me alcanzó más. Además se me figuraba que aquello no pasaría a mayores, que todo se aclararía. Pero cuando vi que me ataban las manos, que me llevaron a la cárcel, cuando empezó aquel desfile de jueces y más jueces, y preguntas y malos tratos, sí señor, malos tratos, para hacerme confesar, ¿qué remedio me quedaba sino seguir engañándoles? Porque bien claro estaba que Jesusa se jugaba la cabeza. Salvarme yo era su muerte. ¡Pobrecilla! ¡Más vale que haya sido así!

PROFESOR.— ¡Más vale, más vale!

JULIA.— Sólo al confesor que me trajeron el día antes de matarme le dije la verdad. ¡Cómo lloraba el pobre viejecito! Era un cura de pueblo, ¿sabe usted?

PROFESOR.— Sí, eso sí lo sé. Y su nombre. Don Bautista Carratalá.

JULIA.— Eso, eso, Don Bautista. Lo demás... Para qué seguir...

PROFESOR.— Eso digo yo, ¡para qué seguir!

JULIA.— ¿Pero le parece a usted mal lo que hice? ¿No es lo que Dios manda? Si Él no lo hubiera aprobado no estaría yo donde estoy, bajo su santo reino.

PROFESOR.— ¡Sí, su santo reino, el reino de los simples! (*Dando paseos por el cuarto. Se vuelve a Julia.*) ¿Y ahora qué quiere usted que hagamos?

JULIA.— ¿Que hagamos? Yo nada. Yo volverme allí de donde vine, a mi santa gloria.

PROFESOR.— (*Parándose, encolerizado.*) ¿Y yo, y nosotros, y Estivia nuestro país, y mi libro, y esas estatuas, y la historia, y las fuentes?

JULIA.— (*Sin conmoverse.*) ¿Las fuentes? ¿Qué fuentes?

PROFESOR.— Las fuentes. . . Pero cómo va usted a entender eso. (*Para sí.*) Claro, ahora se explica todo. Los retratos, todo lo que los soldados recogieron en la casa, se lo colgaron a usted. ¡Como usted confesó! Señorita, su acto, moralmente será ejemplar, pero históricamente es una impostura, oye usted, una patraña ignominiosa. Usted no pensó en la historia, no se acordó de la historia.

JULIA.— Yo nunca supe de eso de la historia. Me enseñaron desde niña a ser buena, a portarme bien, a creer en Dios, a ser agradecida, a. . . ¿Es que hice mal?

PROFESOR.— ¡Ah, la moral, la moral! ¡Ah, la religión! No, hija mía, no. ¡Sancta simplicitas! Así nos vemos como nos vemos.

JULIA.— Pero yo no entiendo por qué se pone usted así.

PROFESOR.— ¡Claro, qué va usted a entender! No tiene usted sentido histórico, nadie la inculcó el respeto a la ciencia, el amor a la verdad. Aquella educación lamentable de principios de siglo. ¡Labores de adorno, las cuatro reglas, el catecismo, su poquito de clavicordio y luego pasa lo que pasa!

JULIA.— Pero ¿me quiere usted decir lo que pasa? Yo, la verdad, no veo. . .

PROFESOR.— (*Acercándose a ella, hablando muy fuerte, y lanzándola las palabras.*) Pues lo que pasa es que si yo

me hago cargo, como historiador, comprende usted, de lo que acaba de contarme, hay que deshacer la historia de Estivia desde hace cien años. Hay que quemar los libros de las escuelas, hay que suprimir una estrofa del himno nacional, hay que fundir veintidós estatuas, hay que matar una leyenda que es la base moral de nuestra patria, hay que condenar una ilusión. Y hay que decir que la verdad histórica no es la verdad, que la historia se ha equivocado de medio a medio, que. . . Señor, señor, yo me vuelvo loco. El barullo que ha armado usted con su heroísmo moral. ¡Qué cabeza! Si usted hubiese procedido fríamente, razonablemente, la historia estaría salvada. Mientras que ahora. . .

JULIA.— (*Decaída.*) Pero Don Desiderio, ¿por qué no decir la verdad?

PROFESOR.— Quizá no se le ha ocurrido a usted pensar en otro aspecto de este embrollo. Y es que si hago lo que usted me pide, si revelo la verdad, usted perderá su gloria de heroína nacional, de la mujer más famosa de Estivia. Usted también está tirando su posición actual por la ventana. ¿No la halaga a usted eso de ser figura histórica, de gozar fama eterna, de ser un ídolo para todos los amantes de la libertad y la patria?

JULIA.— Yo no entiendo nada de esa palabrería. ¡Gloria! En ella estoy ya, mi señor Don Desiderio, si no es por este momentito que mi Dueño me ha soltado para venir a verme con usted.

PROFESOR.— Ciertamente, cierto, no se me oculta que disfruta usted una de las posibles formas de la gloria, pero ¿y la gloria histórica? ¡Ah, la gloria histórica! Nuestro nombre en bronce, nuestra efigie en mármoles, nuestra figura abultada en dramas, en novelas, nuestros hechos corriendo en romances, de boca en boca, de ge-

neración en generación. ¿Usted está decidida a perder todo eso?

JULIA.— Sí, nunca lo tuve, nunca fué mío. Por eso he venido, a que usted restablezca la verdad. Y allí donde estoy, esas nonadas, ¿qué importan? Cuando usted recita esa retahila de palabras bonitas, fama, celebridad, bronces, falta otra palabra, más bonita que todas, y esa yo me la sé, yo me la digo, yo me la canto, mi señor Don Desiderio. Yo no quiero nada. Yo me voy allí. Y usted... Sigo en mi idea... Usted debe decir la verdad. ¿No es eso de la ciencia cosa de verdades?

PROFESOR.— ¡Otra simpleza! Sí, de verdades, la verdad es el cimiento, pero vaya usted a saber lo que el tiempo y la gente arman sobre esos cimientos. Y lo que se tenía por la verdad, y resulta que ya no es la verdad. ¿Va usted a echar todo el tinglado por los suelos, a desbaratarlo todo? Lo dicho, me vuelvo loco, yo, loco, loco. Y ponga usted además toda mi carrera en ruinas, mi prestigio en el arroyo.

JULIA.— (*En tono obstinado.*) Diga usted la verdad.

PROFESOR.— ¿Pero se figura usted que me van a creer? Cómo voy yo a levantar solo el peso de tantos años de historia, del culto de una figura, de costumbre de un nombre... ¿Cómo? Y además me combatirían con mis propias armas. ¿Las fuentes, las fuentes, dónde están las fuentes? Me aullaría Zutano, mi rival, en Turingia, Mengano, mi implacable enemigo en la Academia. A ver los documentos, los testimonios escritos, que invalidan lo que nos ha legado la historia. ¿Y qué les voy yo a oponer? Usted, mi único testimonio, se va usted a desvanecer, supongo, de aquí a poco. Y cuando vaya yo con el cuento que usted acaba de traerme, cuando yo lance el grito de reconquista de la verdad... ¡Ja, ja, ja... completamente loco! Un

historiador que dice que ha tenido de visita a una persona que murió hace cien años. Esa es la situación, amiguita. Usted, contra sus fuentes. Absurdo, absurdo. Nunca visto en la historia. Un personaje histórico en lucha con sus propias fuentes documentales. Tiene gracia. ¡Pero qué gracia ni que...! Yo me vuelvo loco, eso es lo que pasa.

JULIA.— Cálmese, por Dios. Yo siento tanto...

PROFESOR.— Sí, sí. ¿Sabe usted lo que ha hecho conmigo? (*Dándose golpes en el pecho.*) A mí, al siervo de la verdad, al devoto de la ciencia, le ha vuelto usted para siempre en un cómplice de la mentira, en un encubridor del error histórico, de la leyenda...

JULIA.— Pues entonces, deshaga usted el error.

PROFESOR.— Ah, juventud, juventud, todo lo atropellas. ¡Deshaga el error! Y si ese error ha dado vida a tantas creencias, a tantas ilusiones, a tantos actos de emulación y de nobleza, si ese error ha sido fuente de tantos actos hermosos...

JULIA.— Yo en mi simpleza, señor Don Desiderio, me tenía creída que del error no podía salir nada bueno...

PROFESOR.— Claro que no, claro que no. La historia, la investigación científica son la más noble lucha contra los errores de los hombres y los siglos.

JULIA.— ¿Entonces, cómo dice eso de que el error da vida, y es fuente de tantas cosas buenas...?

PROFESOR.— Yo no he dicho eso. Vamos, sí lo he dicho, pero usted con su simplismo interpreta mal mis palabras. (*Rendido.*) No sé, no sé; o error o mal (*se deja caer en su butaca*), o error o vida, todo me da vueltas en la cabeza. Me está usted haciendo perder la cabeza, niña, o Julia, o Jesusa, o demonio coronado.

JULIA.— ¡Ave María Purísima! Siento muchísimo haberle traído este trastorno, caballero. Yo me figuraba que celebraría usted enterarse de la verdad...

PROFESOR.—Verdad, verdad... Usted, la verdad; yo, la mentira. Ellos, el mundo, con sus verdades de mentiras. O, si usted quiere, sus mentiras de verdades, porque todo es uno. Ja, ja, ja.

JULIA.—(*Compadecida.*) Ay, cuantísimo siento dejarlo así. Porque tengo que irme, me quedan muy pocos momentos. Me lo dice una fuerza que me empuja, que no me deja estar quieto. Ligera me siento. Me salgo de la historia, de usted. (*Se levanta.*) Ah, qué alegría, vuelvo, vuelvo. (*Mirando a Don Desiderio.*) Pero qué mala soy, usted, pobre señor, ahí tan apenado. ¡Si pudiera hacer algo, si pudiera usted venirse conmigo!

PROFESOR.—(*Alzando la cabeza.*) ¡Irme con usted! ¡Qué idea! Pero, ¿cómo?

JULIA.—No sé, si he dicho una tontería, usted me dispensa, pero le aseguro que ya no puedo estar más, oigo la cuenta, oigo la voz que me cuenta los minutos, la voz que me manda y me llama. Don Desiderio, quede usted con Dios, yo con Él me vuelvo. (*Sale Julia, con cara gozosa, mirando al aire, de puntillas, como en volandas.*)

PROFESOR.—Y ahora, aquí solo con esos ficheros que me acusan, con esas cuartillas que me cantan: "Somos mentira, somos mentira". Con mi fe rota, por los suelos. (*Alza la vista y ve por el balcón la estatua.*) Y ahí esa estatua, falsedad de bronce, toda engaño, las facciones, el porte, el nombre... Y la veré desde aquí, al salir de casa, al volver, al levantarme, a todas horas y será mi fiscal implacable. (*Se deja caer en un sillón con la cabeza entre las manos.*) Y todas esas cosas, tan materiales, tan sólidas, hechas polvo por una aparición... (*Se levanta y se queda mirando al sillón donde estuvo Julia.*) Porque era eso, eso... una aparición, una sombra, no existía, no la vi de veras...

VOZ DE JULIA.—(*Por la puerta por donde salió, fuerte, y en tono persuasivo.*) Don Desiderio, véngase, véngase, véngase conmigo, escápese de esas historias.

PROFESOR.—(*Alzando la cabeza, y mirando hacia la puerta.*) Pues ha sido verdad... (*Pausa.*) Irme con ella, escaparme de la historia, de mi historia, de su historia... (*Anda como sonámbulo, hacia la puerta.*) Espera, espera, Julia Riscal, me voy contigo, te sigo... ¡Se acabó la historia! (*Sale de prisa por la puerta misma por donde desapareció Julia.*)

ESCENA III

CRIADO.—Le digo a usted que el Profesor no está, que ha salido, ahora mismo corriendo, como un loco. No sé cómo no se ha topado usted con él.

MÉDICO.—Pero si me llamó por teléfono. Decía que tenía a una persona enferma, perturbada, aquí, en su despacho. Vengo a llevármela.

CRIADO.—Pues ya ve usted, aquí no hay nadie más que yo. Y no tengo pelo de loco. (*El médico mira alrededor sin saber qué hacer, molesto.*) ¡Estos sabios! Todos un poco anormales, todos... (*Llaman a la puerta del despacho. Abre el criado, y entra el periodista.*)

PERIODISTA.—(*Al criado.*) ¿Con que dice usted que ha salido? Pues me dió cita hace un rato. Y es importante porque le traigo ya las pruebas de la entrevista que le hice... No entiendo... (*En esto se oyen gritos en la calle. Los tres van al balcón, le abren, miran.*)

CRIADO.—¡Lo ha matado!

PERIODISTA.—¡Un atropello! Otro suceso. Caramba, voy a ver. (*Se precipita a la calle.*)

MÉDICO.—Ya lo recogen. Parece un señor de edad. Estos automóviles. ¡Esas velocidades!

CRIADO.— ¡Válgame! ¡Si parece el señorito, si es el señorito!

MÉDICO.— ¡El señorito! ¿El Profesor Merlín?

CRIADO.— Sí, él. Venga, doctor, quizá lleguemos a tiempo de salvarle la vida, venga. ¡Pobrecito señor!

MÉDICO.— Vamos. (*Para sí.*) ¡Qué raro es todo esto! A ver si el loco era él. Bueno, vamos. (*Salen. Apenas han salido entra corriendo el periodista.*)

PERIODISTA.— ¿No hay nadie? ¿Eh, de la casa! (*Se asoma a la otra puerta.*) No hay nadie. (*Mirando al teléfono.*) No importa. Qué inconveniente pueden tener en que use el teléfono. (*Llama.*) Hallo, la redacción de *El Eco Nacional*? Aquí Ansurez. Que se ponga un taquígrafo en seguida. Urgente e importante. Sí, dicto. “Un automóvil de matrícula desconocida ha atropellado con funestas consecuencias al ilustre Profesor Desiderio Merlín, orgullo de nuestra escuela histórica. El sabio acababa de terminar una biografía monumental de Julia Riscal, figura que conocía a la perfección y a cuyo estudio puede decirse que consagró su vida.” ¿No oye? “Por una extraña coincidencia de la suerte el atropello ha ocurrido cuando el sabio cruzaba la calle, en frente de su casa, y al pie mismo de la estatua de Julia Riscal. El automóvil causante del atropello iba a una velocidad tan desmedida que los pocos testigos del accidente no pueden recordar ni siquiera el color del coche, ni su forma.” Ya está. Empiecen a componer en seguida. Que alcance la edición de la noche, ¡eh! Y la interview en la misma página. (*Cuelga. Mirando alrededor y fijándose en el original que está en la mesa.*) Menos mal que muere con su obra hecha. Así habrá muerto contento... (*Se dispone a salir y antes echa una mirada al balcón; está abierto de par en par. Ha caído la tarde, y en el aire oscuro la estatua de Julia Riscal, alumbrada por unas luces*

de la calle, se destaca con terrible silueta, dominando el cuarto.) Yo no sé cómo podía vivir con esa estatua tan cerca. Se le viene a uno encima. ¡La verdad es que debía ser una real moza! Pero me da un poco de miedo... (*Coge el sombrero y se va hacia la puerta.*)

TELÓN.

DON LUIS DE GÓNGORA O LA EXALTACIÓN POÉTICA DE LA REALIDAD *

EL TIPO ITALIANIZANTE DE POESÍA que, según hemos visto, había sido introducido por Garcilaso a comienzos del siglo XVI, prevaleció durante muchos años y fué, en verdad, la única escuela poética española. Tanto los poetas místicos como los profanos fueron fieles, cada cual a su manera, y de acuerdo con sus temas, a las normas poéticas del Renacimiento. Pero en los inicios del siglo XVII ocurrió algo que equivale a una nueva revolución poética en nuestra historia literaria, algo que alteró el curso relativamente pacífico de nuestra lírica. Ese acontecimiento es de los que pueden llamarse explosivos. Cayó en medio de la vida espiritual, como una bomba, violenta y llena de fuerza expansiva; agitó todas las capas del aire, sus relámpagos y truenos se alzaron sobre todo lo vulgar y desataron un torbellino que no habrá de calmarse por largo tiempo.

El acontecimiento es la publicación de dos poemas de Luis de Góngora, las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Con ellas se estableció una nueva poesía, una nueva escuela literaria, el *cultismo* (cultivada oscuridad de estilo), que deriva algunos de sus elementos del italiano y los lleva a su última y más extremada consecuencia. El *Cultismo*, la poesía de Góngora, es la poesía de los extremos. No creo que pueda ser definida mejor. Góngora es el ejemplo perfecto del inconfor-

* Este capítulo pertenece a *Reality and the Poet in Spanish Poetry* (Baltimore, The John Hopkins Press, 1940), libro en el que Salinas recogió, sin adiciones ni cambios, unas conferencias dictadas en 1937 en la John Hopkins University. El texto inglés de las mismas fué obra de Miss Edith Fishtine Helman. La presente versión en castellano ha sido efectuada para NUMERO por E. R. M.

mista, del artista excepcional que despierta con su obra las mayores antipatías y la más ardiente admiración, que estimula discusiones y polémicas; él es el verdadero agitador de todo el período.

Sus poemas plantean un problema que tiene aún hoy vigencia y significación: la inteligibilidad de la poesía. Los críticos y el público se han preguntado a menudo: ¿tiene derecho el poeta a escribir poesía que no sea fácil y directamente inteligible por todos? ¿Puede acaso elevarse tanto sobre el sentido común como para transformar su obra en una suerte de enigma espiritual, para cuya solución es insuficiente el esfuerzo que generalmente se dedica a la lectura? Si esta pregunta era importante en el siglo XVII, lo es cada vez más hoy. A lo largo del siglo XIX, se entabla una batalla entre lo que llamaría los derechos del poeta y los derechos del público. El artista moderno, particularmente desde el Romanticismo, ha estado afirmando con creciente ardor su personalidad, su privilegio de espiritualidad individual. Esa individualidad o personalidad se transforma en una suerte de egotismo. El artista ha olvidado el resto del mundo, ha creado, con el lenguaje vulgar, un lenguaje propio, se ha dispensado de las normas habituales del habla cotidiana. Ya no se trata de un problema de lenguaje poético o literario que difiera del vulgar, porque esta distinción ha existido siempre, y tanto en el siglo XVI como en el XVIII, el lenguaje usado por los poetas y los mercaderes, por ejemplo, era completamente diferente. No. En esas épocas el lenguaje poético tenía un carácter especial, era una herencia de clase, pero era colectivo. Y lo que el artista moderno ha tratado de hacer en muchos casos es individualizar el lenguaje literario huyendo de toda norma aceptada en beneficio de la originalidad y la novedad; era inevitable que atacara todo lo usual, común, y aceptado en el lenguaje. El artista moderno, impaciente por encontrar y expresar su personalidad, ha intentado lograrlo a menudo por medio del lenguaje; expre-

sar una nueva personalidad ha sido para él un intento de hablar poéticamente en un nuevo lenguaje. Pero el conflicto surge porque mientras el artista se ha vuelto cada vez más ansioso de expresar su yo individual, el público ha aumentado la conciencia de su formidable yo colectivo y trata cada vez más de imponer su vasta y anónima personalidad. Este fenómeno se advierte en el Romanticismo, es decir, a fines del siglo XVIII. La Edad de la Ilustración, en su esfuerzo por acercar a todos el saber, dió nacimiento a ese monstruo de mil cabezas, el público. Y extendiendo la metáfora, podríamos definir el conflicto como una batalla entre una cabeza, la del artista, y las cien mil o cien millones del público, el monstruo. Si el artista tiene derechos, parece decir el público, también los tengo yo: él escribe para mí. Él debiera escribir para mí. ¿Y qué es lo que el público pide? Simplemente comprender. Debe haber aquí una falacia, un gran equívoco. Porque si el público quiere entender, el poeta a su vez quiere ser entendido. ¿Todo se reduciría entonces a un juego, un juego de escondite en que los dos, buscándose, se esconden uno del otro? No. El término comprender es muy vago. El hombre común de hoy es enseñado, o mejor: se intenta enseñarle en el colegio, a entender. Sus facultades lógicas y racionales son desarrolladas. Y cuando cree haber adquirido la habilidad necesaria para comprender perfectamente, trata de leer un poema de Coventry Patmore o de Stéphane Mallarmé y descubre que no entiende nada o casi nada. Entonces se levanta contra el artista, impulsado por un sentimiento, en parte justificable, de resentimiento y de disgusto. Y con sus cien mil cabezas afirma sus derechos exigiendo que los que escriben, escriban claro, así puede entenderlos. Y por este simple acto, el artista se encuentra expulsado, excluido del círculo del público.

Siempre he creído que si un poeta es extravagante es porque la actitud del público lo ha hecho extravagante. Si las cosas parecen extrañas es a menudo porque no han sido en-

tendidas suficientemente. Y el problema es más crítico aún hoy, ya que el público que ha sido adulado y narcotizado por tantos productos pseudoartísticos se resiste a realizar el esfuerzo de entender. Una suerte de indolencia, una profunda falta de atención es la más seria enfermedad del espíritu moderno. Hay tantas cosas que exigen nuestra atención que uno acaba por no concedérsela a ninguna. Los museos y los libros baratos aumentan enormemente esa falta de atención. Y como, por otra parte, el poeta es un ser cada vez más complicado, de creciente complejidad espiritual, con mucho que comunicar, el conflicto se intensifica. El poeta requiere más atención que nunca, más esfuerzo que nunca; y el público se esfuerza cada vez menos. ¿Qué esperanza hay? Recordaré una hermosa frase de Proust: *Los últimos cuartetos de Beethoven crearon el público, que no había existido antes, para los últimos cuartetos de Beethoven.* La esperanza es que el nuevo arte pueda crear su propio público, que pueda ganar zonas de buena voluntad e inteligencia en la vasta masa anónima del público. Afortunadamente, el poeta no está nunca solo. Aunque no tenga la atención de las grandes masas que leen a los políticos o a los ensayistas fáciles, siempre tiene un grupo detrás suyo, el grupo que él mismo ha creado con su propio don de comunicación. Disimulen por favor esta digresión pero creo que podrá servir de marco para el problema que plantea la poesía de Góngora.

Góngora es uno de esos poetas que han sido llamados oscuros, difíciles, incomprensibles. Con razón, según veremos. Su vida no fué extraordinaria en lo que se refiere a su curso humano. Nació en Córdoba. Estudió en Salamanca aproximadamente en la misma época que Fray Luis de León. Luego obtuvo una prebenda en la Catedral de Córdoba. Desde su temprana juventud escribió poemas, muchos de ellos jocosos y alegres, que despertaron mucha atención. Pero fué durante un tiempo un poeta entre tantos. Su personalidad no se había revelado

completamente. En 1612 sus dos poemas más extensos e importantes, *Polifemo* y las *Soledades*, fueron conocidos por el público. Sería difícil imaginar nada más divertido que la batalla entablada en el mundo literario como resultado de esos dos poemas. Los escritores se dividieron en dos campos inconciliables. En torno de la obra de Góngora surgió, como un lujurioso crecimiento de hiedra, toda una literatura de comentarios, ataques y defensas. Escasamente podemos concebir hoy la ferocidad y violencia de la vida literaria en nuestro siglo xvii. Dos grandes escritores, Lope de Vega y Quevedo, fueron apasionados enemigos literarios de Góngora. En toda ocasión oportuna, ambos campos intercambiaban los más bajos y brutales insultos en palabras tan despreciativas y ofensivas que mucha gente tendría empacho de pronunciarlas hoy. Pero éste era sólo un aspecto colorido de la gran polémica. La obra de Góngora suscitaba el problema de la dificultad y la oscuridad en la poesía. Algunos amigos lo defendieron ardientemente. Otros escribieron comentarios de sus poemas casi línea a línea, clarificando por lo tanto todo lo que era oscuro. Sus enemigos, por otra parte, escribieron copiosamente para criticar y refutar su sistema poético. Y la polémica sobre Góngora y el gongorismo o *culteranismo*, es el acontecimiento más saliente en la historia de nuestras doctrinas literarias del siglo xvii. Su reputación como poeta llegó a afectar su vida personal, como lo señala la siguiente anécdota. Góngora solicitó el cargo de Capellán Real y el Rey se lo concedió. Pero parece que alguien objetó que un poeta tan oscuro fuera nombrado Capellán Real. A lo que replicó un amigo de Góngora: ¿Acaso hay alguna ley que requiera que los capellanes reales deban ser tontos?

Ya en su época, pues, fué acusado Góngora de ser ininteligible. Sin embargo, si consideramos el asunto más atentamente vemos por la obra de sus comentaristas que era perfectamente comprendido. Y era tan imitado que la suya fué la

influencia predominante a lo largo de todo el siglo. Y sin embargo su reputación de oscuridad lo persiguió. Fué dividido en dos personalidades: el ángel de luz y el ángel de sombra. Pero hoy, desde que un grupo inteligente de poetas y eruditos, con Dámaso Alonso a la cabeza, ha tratado de leer a Góngora atentamente, con el esfuerzo adecuado, sabemos —dejando de lado el problema de si es o no un gran poeta, si atrae a unos y a otros no— que es un poeta perfectamente inteligible. Inteligible, y hasta claro, cuando se le sigue por su camino, por la ruta que trazó para su propia poesía. Ya que es erróneo y absurdo, en este pleito de “poeta difícil” versus “público” buscar un acceso a su poesía por otras rutas que las indicadas por él. No hay poeta misterioso sin clave. Cada poeta misterioso, si es poeta de verdad, nos da, con su poesía, la clave con que descifrar su misterio. Por eso carece de sentido y hasta es deshonesto tratar de explicarla por medios ajenos a su propia manera de ser. Admitirán sin duda ustedes que no se podría pensar gran cosa de la habilidad o curiosidad de un inglés que para intentar penetrar el sentido de un texto alemán insistiera en buscar las palabras en un diccionario Italiano-Inglés. Góngora necesitaba su dificultad. No hubiera podido crear su poesía sin ella. La dificultad no era mero antojo o excentricidad suya. Se correspondía con su manera poética de ser. Sin ella no hubiéramos tenido su magnífica poesía. Y esto es lo que justifica siempre la dificultad o la oscuridad en un artista: su razón o necesidad vitales de ser difícil para poder ser; la necesidad de ser difícil o no ser. Al considerar la actitud de Góngora hacia la realidad trataré de mostrar que su excelencia y su originalidad son inseparables de su dificultad; son, de hecho, una y la misma cosa.

Me referiré solamente a su obra más importante, el poema de las *Soledades*. Es una obra incompleta de la que sólo tenemos dos partes, la primera y la segunda. Parece ser, en líneas generales, un poema narrativo. Se nos cuenta que un joven,

desdeñado por la mujer que ama, llega luego de quién sabe qué aventuras a una costa sostenido por frágil leño. Unos cabreros lo alojan y pasa la noche con ellos. Al día siguiente continúa su viaje y se encuentra con un grupo de campesinos que va a una boda rústica. Se une a ellos y asiste a la boda que es celebrada con danzas, fuegos de artificio y competencias atléticas hasta que los novios se van. Y así termina la primera *Soledad*. En la segunda, el joven aparece en la desembocadura de un río donde encuentra a unos pescadores y es invitado a casa de ellos, todo lo cual se nos cuenta con gran detalle. Él mira trabajar a los pescadores, explora las pequeñas islas estériles en que viven y cuando, al día siguiente, sus amigos vienen a buscarlo para trasladarlo a tierra firme, ve desde el bote una animada caza con halcones, con muchos cazadores y gran número de aves de caza. Como ustedes ven, la historia en sí misma no es gran cosa. Pero esto se debe a que las *Soledades* no constituyen en realidad un poema narrativo. Todo lo que hemos contado no es sino un lienzo en el que el poeta pinta con maravillosa fantasía toda suerte de caprichos líricos y descriptivos. La parte narrativa, la historieta no es sino un débil pretexto. Góngora la usa para incurrir en descripciones de la naturaleza, plantas, animales, paisajes, para presentar danzas, festividades, actividades como la caza, y la pesca, todas de la mayor variedad. El desarrollo de la acción es extremadamente lento y está interrumpido constantemente. El poeta se detiene en cada detalle, se deleita en los menores aspectos de lo que sus ojos ven, luego lo presenta con maravillosas metáforas, en deslumbrantes cuadros llenos de color y movimiento. ¿Qué puede deducirse de todo esto? Que la historia de las *Soledades* importa poco, que lo importante es el tema. Y el tema no es otro que el mundo, sus formas externas, su realidad. En ningún otro poema español la realidad material, las cosas, los seres, los animales, juegan un papel tan esencial y primordial. Las *Soledades* es el gran poema de la

realidad, de la realidad externa, de la realidad sensual. Góngora era un andaluz sensual para quien el mundo se representaba no en ideas o valores morales sino en volúmenes, en formas, en apariencias seductoras.

La realidad en la obra de los poetas que hemos estudiado hasta ahora era únicamente un punto de partida que ellos trascendían en concepciones más altas, o que copiaban fielmente como en la Edad Media. Pero para Góngora la realidad es el principio y fin de su poesía. Si lo que decimos es cierto, ¿cómo pues, podemos explicar que la poesía de Góngora haya parecido oscura e ininteligible? Si su poesía es poesía de lo real, lo lógico sería que fuera perfectamente clara para todos. Pero no es éste el caso. La realidad es, por cierto, su tema. Pero su poesía no es realista. La realidad no significa realismo hasta el siglo XIX cuando la escuela realista proclamó que la única manera de transcribir la realidad era hacer una copia humana fiel de ella. El secreto de Góngora es que él no reproduce la realidad como aparece ante sus ojos, en sus líneas y proporciones normales, sino que la magnifica, la exalta, como pocos poetas lo han hecho. ¿Por qué? Recordemos que para Góngora la realidad es su tema, su objeto poético. ¿Pero puede ser la realidad un objeto poético? No para Góngora. Parece subyacer bajo su concepción poética un principio fundamental que podría formularse así: la insuficiencia poética de la realidad. La pura, la cruda realidad no es suficientemente poética, nunca tiene realmente carácter poético. Contar y describir lo que uno ve no es poesía. ¿Qué hay que hacer para convertirlo en poesía? Elevarlo, intensificar sus características hasta un grado extremo, alzarlo sobre sus formas naturales y extraer de estas últimas todo su contenido estético por medio de la imaginación y de la fantasía. La realidad debe ser transformada, trasmutada en otra clase de realidad poética, material, sonora, plástica, pero no idealizada; el artista debe operar sobre ella con el mágico poder de la palabra, de la metáfora, de la imagen. Consideremos algunos ejemplos.

El joven protagonista del poema, llega, náufrago, a una costa sostenido por un pedazo de viga:

*Del siempre en la montaña opuesto pino
al enemigo Noto,
piadoso miembro roto
—breve tabla— delfín no fué pequeño
al inconsiderado peregrino.*

Advertid la palabra temática aquí: viga de madera. Esta expresión no es en sí poética. Pero Góngora convierte la humilde y verdadera viga en una viga poética al decir: Una tabla de pino, pino, el árbol en la montaña que resiste al más rudo viento, el viento Norte, una tabla que fué un miembro roto y desgajado del barco en que viajaba él, una piadosa tabla porque se compadeció del joven y lo dejó cabalgarla para ser salvado, le sirvió de delfín en cuyo lomo pudo llegar a tierra. El método es muy claro. En torno de la tabla de pino, vemos primero, elaboradas por la asociación de ideas poéticas, las visiones del árbol en la montaña, el viento desolado. Luego las del bote destrozado, del sentimiento de piedad que uno de sus miembros siente por el joven. Y luego el animal marino, el delfín que graciosamente cruza el mar. ¿Qué ha hecho Góngora? Convertir un triste y pobre objeto de la realidad material, la viga de madera, en centro de ricas visiones, montañas, viento, naufragio, delfín. Partiendo de la realidad normal de la viga llegamos a la superrealidad exagerada y exaltada. La fantasía opera sobre lo real, saca, extrae de él una serie completa de sugerencias, evocaciones, que lo rodean con riqueza y esplendor, que lo alzan, en una palabra, hacia una realidad estética, a una realidad poética, desde el simple nivel de la realidad material. Ese es el habitual método gongorista aplicado a todo lo del mundo visible.

Aquí hay más ilustraciones. Al enumerar los obsequios traídos por los campesinos al festín de bodas, Góngora se topa

con las gallinas. Unos campesinos traen algunas de esas aves domésticas en las manos:

*Cuál dellos las pendientes sumas graves
de negras baja, de crestadas aves,
cuyo lascivo esposo vigilante
doméstico es del sol nuncio canoro,
y —de coral barbado— no de oro
ciñe, sino de púrpura, turbante.*

Es decir, Góngora se encuentra ante un ave, la gallina, que no ha sido nunca favorecida por los poetas. La paloma, el cisne, el halcón, el águila eran adecuados animales poéticos en la edad clásica. Pero no la gallina, demasiado simple y modesta ave de corral, emblema de todo lo que es prosaico, un ave que se remonta tan poco en poesía como en el aire. ¿Qué podía hacer con ella? Góngora ni siquiera la nombra. La palabra gallina no aparece en el poema. Pero dice en cambio: aves con cresta cuyo lascivo, vigilante esposo, el gallo, es el heraldo y anunciador del sol levante, que cacarea alto, tiene una barba de coral y para mayor esplendor usa turbante púrpura. Se puede ver aquí el mismo método gongorista: primero sustituye a la gallina por su esposo, el gallo, que aunque no sea precisamente un animal heroico tiene sin embargo atributos más poéticos, gracia, arrogancia, valor y es el rey del corral. Por esta simple sustitución la gallina resulta dignificada del mismo modo que algunas mujeres humildes, lo son por la fama y brillo de sus maridos. Presenta al gallo, además, en su momento más atractivo, desde un punto de vista plástico, cuando se contonea en el alba y llena el aire con su voz; lo presenta en su cacareo, es decir, auditivamente. Y luego, pictóricamente, en el color de su barba y de su cresta que compara con un turbante. ¡Qué lejos está Góngora de la palabra gallina! Ved lo que ha extraído de ella, todo lo que nos ha hecho percibir: la aurora, el sol levante en todo el esplendor

de un nuevo día, uno de los más hermosos momentos de la Naturaleza. El cacareo del gallo, que despierta tantas evocaciones en nosotros, como si fuera la misma voz del campo, cuando estamos allí y antes de que nuestros ojos perciban la luz del día oímos, semidormidos, su gozosa trompeta. La idea de un heraldo, vale decir, de una promesa, del anuncio de algo que sucederá, un feliz acontecimiento venidero. Y finalmente la palabra turbante aplicada a la cresta agrega una nota exótica, oriental, en su poder de evocación plástica. ¿No puede ser llamada ésta, una obra de magia, una verdadera operación de alquimia que transmuta los materiales más bajos en el precioso metal de la poesía?

Con los árboles hace lo mismo que con la viga o la gallina. Mírense, por ejemplo, unos álamos a orillas de la desembocadura del río que nos son presentados como si fueran fuegos de artificio ardiendo. Esa es la realidad. El poeta no nombra o describe los álamos. Dice:

*De Alcides le llevó luego a las plantas,
que estaban, no muy lejos,
trenzándose el cabello verde a cuantas
da el fuego luces y el arroyo espejos.*

Las plantas de Alcides (refiriéndose al mito según el cual las hermanas de Faetón lloraron su duelo en la desembocadura del río en que murió) trenzaban sus cabellos a la luz de los fuegos de artificio y ante el espejo de las olas. Es decir, Góngora rehace el mito, cambia las plantas en doncellas y las presenta como inclinándose sobre las aguas, peinándose el cabello a la misteriosa luz de los fuegos artificiales. De unos pocos árboles extrae una visión de incomparable encanto, transformándolos en un grupo de muchachas de ocupación y postura graciosas. Y de la palabra álamo llegamos a la mitología, a Faetón, a espejos brillantes, a la reflexión de luces de color en el agua corriente.

Tomemos un último ejemplo, no de una cosa, animal o árbol, sino de una acción. Algunos campesinos atraviesan la montaña para dirigirse al lugar en que ocurrirá la boda. ¿Cuál es la realidad? Un cierto número de personas, tantas manchas en el paisaje, que atraviesan los campos. Y Góngora nos ofrece esta comparación: son como una bandada de grullas que cruzan los mares del aire, no como botes voladores sino como pájaros con velas llenas de viento, desparramadas sobre el azur, trazando diseños que a veces parecen la luna creciente, otras veces la menguante, o quizá mejor, como misteriosas palabras escritas con plumas que vuelan a través del diáfano papel de los cielos:

*Pasaron todos pues, y regulados
cual en los equinocios surcar vemos
los piélagos del aire libre algunas
volantes no galeras,
sino grullas veleras,
tal vez creciendo, tal menguando lunas
sus distantes extremos,
caracteres tal vez formando alados
en el papel diáfano del cielo
las plumas de su vuelo.*

No creo que pueda encontrarse en la poesía castellana una metáfora sostenida de mayor belleza o elegancia. Tiene todo el encanto y la exquisitez de un grabado japonés. Góngora ha convertido el lugar de la escena, suelo, tierra, en cielo pero al mismo tiempo en mar, al comparar las grullas con naves celestiales. Y él ha asociado su movimiento con las formas de la luna. Pero la metáfora queda coronada con esa imagen de la escritura celestial en que el cielo es comparado con un papel delicado y transparente.

Creo que ahora estaremos en posición de comprender dos cosas mucho mejor. Una, la belleza de la poesía de Góngora,

los innumerables elementos de fantasía plástica, de realidad imaginativa. Otra, su dificultad, la razón de su dificultad. ¿Y cuál es ésta? Su método de tratar la realidad. En todos los ejemplos citados, la realidad no es más que un apoyo temático. La viga, la gallina, los álamos, el grupo de campesinos son meros puntos de partida. Pero ya que ellos en sí mismos no son poesía y Góngora quiere crear poesía, no tiene otro remedio que deshacerlos, por decir así. Los verdaderos objetos están completamente sumergidos en el mar de metáforas e imágenes que inspiran al poeta. En este juego de sustituciones, Góngora se aleja cada vez más de su fundamento material, de su tema real y, de tal manera se alza sobre lo real, que lo real es olvidado, se pierde vista. Es difícil ver una gallina detrás de esa interposición de imágenes. Y el resultado no podría ser más paradójico. La realidad, a fuerza de ser exaltada, elevada hasta categoría estética, desaparece, se pulveriza, se pierde. Góngora que ama tanto a la realidad y que ama ver sus cosas hermosas, la suprime, la destruye. ¿Con qué fin? Para darnos otra realidad, poéticamente creada con la verdadera realidad.

Y por eso podemos comprender por qué tanta gente que pide que las cosas sean llamadas por su nombre, que no sean nada más que lo que parecen ser, no ven nada en esta poesía, y son en verdad incapaces de ver nada en ella. Un gran maestro de la crítica española, Menéndez y Pelayo, literalmente dijo que las *Soledades* son un poema nihilista, que representan el nihilismo poético o la nada. Cuando, en verdad, representan la plenitud; en ninguna otra parte de la lírica española hay presentes realidades más ricas y densas. Esta poesía podrá ser llamada buena o mala de acuerdo con el juicio individual de cada uno. Pero no puede ser calificada legítimamente de vacía, de nada. Es cierto, requiere un esfuerzo intelectual mucho mayor y una rapidez de percepción superior a las que exige la lectura de un periódico. Góngora no es poeta de lo normal.

Pero él parte de lo normal. Es un poeta de la realidad pero no un poeta realista. Hay un refrán español que dice, recomendando el lenguaje llano y directo: "Al pan pan, y al vino vino" o como vosotros decís: "*Call a spade a spade*". Góngora nunca llamaría pan al pan ni vino al vino. Su sistema poético es lo opuesto de esto. ¿Por qué? En toda realidad material, en la forma de las cosas, hay infinitas potencialidades. Si las cosas son vistas como son, se acaban luego, quedan dichas en un instante. Y la realidad misma es un mero catálogo de cosas. Góngora está enamorado de lo real. Pero él lo exalta, lo ennoblecce de tal modo que el mundo se convierte en una fiesta maravillosa para la imaginación y los sentidos. Esa es su actitud. Él no analiza, reproduce, dobla la realidad, ni siquiera la acepta humildemente. Su poesía es poesía de orgullo; poesía de exaltación y de aventura, Góngora, como buen español, es un apasionado. Tiene la pasión de la sustancia de la realidad material. Mira al mundo con ojos de amor sensual. Ya hablamos antes de los poetas místicos y dijimos que el místico exalta los poderes del espíritu, su capacidad de penetrar el misterio. Y Góngora exalta los poderes de la materia. Y en este sentido, él es también un místico, es el místico de la realidad material, sin igual en la poesía española hasta hoy.

LA POESÍA DE SALINAS

AL DESAPARECER PEDRO SALINAS el cuatro de diciembre de 1951, dejaba mucha obra sin publicar, entre ella poesía¹. Si nos guiamos por el poema fechado en 1945, que envió en 1951 a NÚMERO, podemos asegurar además que no toda esa poesía era reciente. Quiere decir que cualquier afirmación sobre sus versos debe contar con una masa inédita, desconocida en cantidad, calidad, temática.

Sin embargo hay algo que permite trabajar con tranquilidad, que autoriza un juicio más o menos seguro: es la admirable unidad de este ciclo poético. Quien asiste a su desarrollo a lo largo de unos treinta años, tiene la certeza de que el conocimiento de los poemas que faltan no alteraría profundamente las cosas. Hay un proceso, pero se va cumpliendo sin rupturas y sin saltos de un libro a otro, a través de los años y no se aleja nunca de su línea esencial. Salinas hace su proceso humano y su don poético alcanza plenitud. Eso es todo. La materia con que trabaja, las ideas que maneja, los elementos de que se vale, los recursos estilísticos se van acreciendo sin desmentirse. De tal modo que el trabajo de Spitzer², limitado al estudio de *La voz a ti debida*, es perfectamente aplicable aún a las obras posteriores y que se podrían aislar las características de su arte incluso en sus primeros libros. *Posesión de tu nombre* en *Presagios*. *Vocación* en *Seguro azar*, contie-

1. ...la mayor dificultad de los desterrados españoles, es la publicación. Yo no puedo quejarme, hasta ahora. Pero no quiero fatigar a la Sudamericana, y Losada es muy lento. Si V. sabe de alguna editorial que no repare en arriesgar dinero publicando teatro, cuentos o poesía míos, dígame; de todo tengo, inédito. De una carta fechada el 4 de octubre de 1950.

2. El conceptismo interior de Pedro Salinas, New York, RHM, 1942.

nen clara y precisamente formulado lo más importante de sus ideas³.

La explicación de esa continuidad o armonía podría encontrarse quizá en la madurez intelectual alcanzada por Salinas ya en la época de publicación de *Presagios*, o en la línea de su vida que —por lo que se sabe— tampoco acusó rupturas fundamentales⁴; vida activa, variada, viajera, pero pareja. Sin embargo no es tan fácil explicarlo. En los hechos tenemos sí un profesor excelente, un viajero incansable, un gustador de arte, un individuo bienhumorado, cordial, eficiente y práctico. En concordancia, aparentemente, “un poeta más amante de Minerva que de Apolo y de Dionisio”⁵. Pero hubo también un desarraigo hondamente sentido, un pasado clausurado, una dolorosa historia de amor, una guerra sufrida con conciencia lúcida. Cualquiera de ellos era motivo suficiente para que otro Salinas apareciera. Y sin embargo no hay cambio, no hay ruptura. Es que ese otro ya estaba allí. Estuvo siempre. Bajo las apariencias de una poesía sobria, paradójica, inteligente y escéptica se movía el enamorado iluso, apasionado, agónico, desesperado, el adorador contemplativo del mundo, el hombre herido por los tiempos modernos que se sienta en *el filo de la una* a esperar que lo dejen en paz los luminosos y aparezca la otra publicidad primera del cielo.

3. Su obra poética comprende diez libros editados en el siguiente orden: PRESAGIOS, Madrid, índice, 1923. SEGURO AZAR, Madrid, Revista de Occidente, 1929. FÁBULA Y SIGNO, Madrid, Plutarco, 1931. AMOR EN VILO, Madrid, Ed. de la Tentativa Poética, 1933. LA VOZ A TI DEBIDA, Madrid, Signo, 1933. RAZÓN DE AMOR, Madrid, Cruz y Raya, 1936. ERROR DE CÁLCULO, México, Fábula, 1938. POESÍA JUNTA, Buenos Aires, Losada, 1942. EL CONTEMPLADO, México, Nueva Floresta, 1946. TODO MAS CLARO, Buenos Aires, Sudamericana, 1949.

4. Si bien Salinas, después del advenimiento del franquismo fué otro exilado, su vida no sufrió una ruptura violenta, como la de otros españoles, porque él —que ya había pasado tres años como Lector de Español en la Sorbona (1914-1917) y un año con el mismo cargo en Cambridge (1922-1923)—, estaba desde 1936 en Estados Unidos como profesor del Wellesley College (de donde pasó en 1939 a la Universidad de John Hopkins, en Baltimore).

5. Leo Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Bs. As. Instituto de Filología, 1945.

Tal dualismo hace difícil el acceso a esta poesía y a este hombre. Ángel del Río ⁶ sugiere una que podría ser explicación de aquel y cuyo alcance podría extenderse. Se refiere a la modificación del sobrio carácter castellano por influencia de lo andaluz ⁷. Pero, a pesar de tener ese planteo algunos atractivos parece más completo y más probable como explicación de su estilo poético y vital —que son tanto uno mismo— lo que propone Guillén en su artículo: lo radical de la reacción contra todo lo que se pareciera al romanticismo “putrefacto”, al simbolismo difuso, incluso a Juan Ramón admirado y querido y cuya influencia es decisiva e increíblemente persistente y profunda en Salinas. Es una reacción formal, conceptual y vital también. Hay como vergüenza del verso pleno, del poema de gran aliento, del sentimentalismo, un pudor del lirismo que le busca formas coloquiales, que busca parecerse al simple pensamiento lógico, que a veces se parece a la impotencia. Así como en lo personal se evitaban los abusos capilares, el desaliento, los desplantes, la bohemia —todo abandono y todo exceso—, al escribir se buscaba el rigor, la lucidez, la sobriedad, la medida. Hasta se llega, por Salinas y Guillén ⁸ sobre todo, a eludir los atractivos del ultraísmo, del folklorismo, del surrealismo, de los que Salinas incorporará, única y casi siempre definitivamente, los escasos elementos que se corresponden con él sin apartarle un ápice de sí mismo. Todo eso está hecho de pudor. Y tal vez ésta sea la explicación definitiva.

6. Ángel del Río, Pedro Salinas: Vida y obra, New York, RHM, 1942.

7. Aparte de la huella personal que deja Sevilla en Salinas, su estancia allí nos sugiere una reflexión que se refiere al entrecruzamiento de influencias de las dos ramas madres de la poesía española desde la época clásica: la castellana y la andaluza. Si en la generación anterior dos grandes poetas andaluces, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, llegan a su madurez bajo el influjo severo de la meseta castellana que templó en ellos su genio meridional (caso que se repite luego en forma diversa en Lorca y Alberti), ahora veinte años más tarde, Pedro Salinas y Jorge Guillén —que le sucede en la cátedra de Sevilla como antes le había sucedido en la Sorbona— recibirán en reciprocidad el influjo beneficioso del ardor del mediodía que pone una nota cálida en su severidad conceptual (pág. 12-13).

8. La vinculación personal y literaria de estos dos poetas merecería un capítulo aparte que no cabe en este trabajo.

Esa asepsia, esa contención, ese buenhumor y esa lucidez engañan con respecto al poeta y a la poesía. Pero remedando su verso decimos que “*se le veía el otro*”. Aunque sería preferible decir “el otro” por ese que se había compuesto para vivir y para parecer. Es el “*Yo no soy yo, soy éste*” de Juan Ramón, que insiste a través de toda la obra y que es una forma de lo que Spitzer llama el “trascendentalismo”, el *ver detrás* que Salinas, sistemáticamente, aplica al mundo.

El trascendentalismo, el trasver, puede en este caso interpretarse de diversas maneras: como la técnica de una poesía conceptista, o como una posición filosófica, o como un hábito intelectual, o como todo ello a la vez. Es innegable, eso sí, el vínculo de tal fórmula con la posición de Salinas frente a la realidad, y no hay más remedio que mirarlo desde su propio punto de vista.

Es una relación difícil de puntualizar por contradictoria. Salinas es un adorador de la realidad, como él mismo dice de Góngora, *un enamorado* de la realidad. Es, al mismo tiempo, un negador, un escéptico de ella. El mundo no tiene vigencia propia. Ser es ser percibido. Por los ojos del hombre *le llega el necesario don de ser contemplado*. Esa idea, que es de *Razón de amor*, 1936, ya estaba en *Don de la materia*, 1923, referida también al tacto. Las cosas, que en las tinieblas eran nada, se ponen a existir por acción de la luz que las ofrece a la mirada y, vueltas a la sombra, de nuevo son rescatadas por la *luz del tacto*. Sin embargo, al mismo tiempo, Salinas no cree en los datos de los sentidos. Estos son otro apoyo de la ilusión, no dan ninguna certidumbre.

El inocente tacto

—*la ilusión antiqüísima y con guantes de que el mundo es tangible y se le toca*—.

La realidad, pues, no tiene pruebas, no se la puede demostrar. Creer en ella es un buen pretexto para seguir viviendo.

Pero aun la vida es una ilusión; la vida y la propia vida, *las memorias llamadas nuestra vida.*

A pesar de todo no hay idealismo absoluto en el sentido de una negación radical de la realidad. Lo absoluto es el rechazo de lo contingente. La consecuencia, una búsqueda de lo esencial que, es claro, debe estar más allá de las vanas apariencias y que lo mantiene incansablemente buscando *detrás* de ellas.

De ahí nace el trasver. Y se constituye en su principal "procedimiento" lógico, psicológico, retórico. Es una forma auténtica de su espíritu.

En los poemas de amor se pueden separar abundantes ejemplos de los diversos usos a que le aplica. Incluso le sirve de pretexto para amar. La mayor parte de los poemas de *La voz a ti debida* lo atestiguan. *Te busqué por la duda, dice, por el dolor, por la angustia... por eso te perdí / que tú ibas por las últimas terrazas de la risa, del gozo, de lo cierto.* Pero él hace a un lado a ese ser frívolo, sonriente y desamorado y va por la mujer que está debajo, *detrás*, por la desconocida / alta, pálida y triste / que es mi amada y me quiere / por *detrás* de la risa. El libro, que termina desesperadamente, con fracaso, separación, dolor, desecha aplicadamente todo lo que es apariencia para buscar un inalcanzable verdadero ser.

Ella no es su cuerpo, *el cuerpo que te lleva / como un milagro / en vilo; ni es sus accidentes, los trajes, las señas, los retratos.* Tampoco su vida la revela:

*El que te busque en la vida
que estás vivienda no sabe
más que alusiones de ti
pretextos donde te escondes,*

Hasta lo que ella *era*, lo que parecía, era ilusión, era apenas dulce materia firme en la que el mundo con nieves o con sol, con pena o dicha,

*se entretenía caprichosamente
en modelar prodigios, rostro y alma,
sin que tú hicieses nada
sino aceptarlos con sonrisas
mirarlos en tu espejo
e irte luego con ellos por la vida
como si fuesen tú.*

Ella está *detrás* de todo eso, desnuda de todo eso, sin pasado, sin sonrisas, sin circunstancias, *detrás* de sí misma, de esa que anda por el mundo *disfrazada de otra, hija siempre de algo*, que lo hiere con su evidencia, que no lo quiere. El canto se aplica a convencerla, a pedirle que deje ya las ficciones, a negar tantas *sombras, copias, retratos, simulacros* con que se encubre *ella, la irrefutable Tú*, y diciéndolo aclara cada vez un poco más su tarea, su búsqueda, y llega a definir el afán por alcanzarla en lo cierto de modo tal, que vale no sólo para ella sino para las cosas todas, para la realidad, como ella enmascarada y esquivada.

*Ansia
de irse dejando atrás
anécdotas, vestidos y caricias,
de llegar
atravesando todo
lo que en ti cambia
a lo desnudo y a lo perdurable.*

En *Todo más claro* aparece —en *El Inocente*— la misma fórmula, pero aplicada a sí mismo y referida a la idea de culpa. Es un buen ejemplo de la situación de *Todo más claro* dentro de la obra saliniana. Los planteos, los esquemas, hasta los términos de comparación siguen en la misma línea. Pero el todo, aunque tanto o más discursivo que antes, está menos viciado de intelectualismo, es más angustioso, más trágico. *El Inocente* retoma aquella idea: "Yo no soy yo", tampoco soy *mi sombra*,

ni *mis hechos*, —sucesión de ademanes carceleros—, ni *mi crimen*. Todo lo que sucedió o sucede en él es accidente, que sólo hace eso: *pasar* en él sin tocar su ser último. Y el cine, que tan a menudo estuvo en sus versos, vuelve otra vez para darle una imagen útil y aclaradora: después del *fin* la pantalla, *condenada sin remedio* a sufrir *veloces fechorías, pasiones aparentes, falsos besos*, se queda *inmaculada, ajena*,

*vuelta a la soledad, toda desnuda,
se ve la tela blanca, blanca, blanca.*

De nuevo está buscando la desnudez, el fondo despojado, pero con un impulso que procura algo más, que no se conforma con separar al yo de sus formas engañosas. Ahora hay un atributo, la inocencia, que es el verdadero blanco. Lo que importa es *separarme a mí de mi pecado*. Los caminos son los acostumbrados. Es el sentimiento de culpa, elemento nuevo, que nos sitúa en otro plano.

El trasver no se queda en el terreno humano. Forma parte de lo que Federico de Onís llama "su técnica desrealizadora" y muchas veces no tiene más alcance que cualquier otra figura literaria.

Se ha querido ver en esa técnica desrealizadora una prueba de insatisfacción de la realidad. También la tendencia a la "enumeración caótica" se ha explicado por el disgusto del mundo⁹. Podría ser así. El mismo Salinas lo declara del principio al fin de su obra. En *Presagios* hablaba de *esa bola / imperfecta de este mundo / buen fruto para una mano / de ciego*; pero en instancias más graves lo sigue despreciando en lo sucesivo por *un mundo concreto y virgen* que existe detrás y que lo invalida a sus ojos. En *Razón de amor* queda constancia de la resistencia que levanta en él, de la disconformidad que le hace rechazarlo perennemente, por lo excepcional del momento de tregua:

9. Leo Spitzer, La enumeración caótica.

*una conformidad de mundo y ser
de afán y tiempo, inverosímil tregua,
se entraba en mí.*

Consecuencia de ese disgusto es la preferencia por las *vísperas*, por la inminencia. Su segundo libro —en prosa— se titula *Vísperas del gozo*; en *Todo más claro* —en *Lo inútil*, en *El cuerpo fabuloso*—, se confirma expresamente el amor por lo imposible, por lo que está a salvo de la contingencia:

*sin temor a que mueras, o a que salgas
del eterno jardín y se te vea,
andando por las calles de la tierra,
vestida de mujer a nuestro lado.*

por lo que está a salvo del cambio, del movimiento, del devenir, de la inconstancia, de la muerte. Hijos de ese amor son el deseo de inmovilidad, la quietud como ideal. Es una indudable manifestación de disgusto, de angustia. Es la quietud, la paz final lo que se buscan los amantes al cabo de su locura; es lo sumo del amor, su sueño

*de no ser ya movimiento
de acabar este vaivén
este ir y venir de cielos
a abismos, de hallar por fin
la inmóvil flor sin otoño
de un quererse quieto, quieto.*

Y es la razón última de todo movimiento:

*cuando al universo
se le aclare la razón
final de tu movimiento
no moverse, mediodía
sin tarde, la luz en paz,
renuncia del tiempo al tiempo.*

Flor sin otoño, mediodía sin tarde, luz sin crepúsculos; abolición del tiempo y del suceder. En *Pasajero en museo* la idea de quietud se complica con otras; con la de salvación, con la de eternidad, con la de esencialidad. En las paredes del museo *Isabel, Juana, Clara Eugenia y más: / la suficiente anónima por bella... el cuello, lirio, la sonrisa, apenas, y al fondo los imperios de las nubes...* están a salvo en su ahora, el que eligieron. En los marcos *se estrella sin cesar lo relativo / y ni su blanca espuma os alcanza*. Fuera de ellos, el devenir, la lucha, el movimiento. Y también la idea de movimiento tiene más carga que antes. Significa riesgo, daño, *mil víctimas presuntas, las hormigas / al andar, y mi aliento y las estrellas / que empaño, si respiro, fatalmente*. Significa la vida que se escapa entre las manos, el río hacia la muerte:

*Por vosotros no lloro, que estáis muertos,
lloro por mí morir, que va corriendo
aquí en mi pulso sin poder pararlo
porque la vida dicen, dicen, dicen,
en eso, es un correr, sin paradero.*

Consecuencias del riesgo, de la obligación de elegir y del daño que el movimiento implica, son el miedo, la culpa. El miedo, que consigue más intensa expresión en *Hombre en la orilla*, alcanza aquí a manifestarse por oposición a la seguridad de aquellos que los marcos escudan, que tienen *ya abolido lo siguiente, lo inmediato, el terror de lo que sigue:*

*Nunca pasará nada en ese cuadro,
irá, vendrá la luz por nuestros cielos,
y en ese azul no hay soles que se pongan.*

El mundo consigue realizar ese ideal —la luz en paz— en un momento pasajero pero que reviste las formas de la eternidad. Es la plenitud del mediodía, *equidistante de los dos cre-*

púsculos. El día está en el fiel. A su luz no resisten arcanos. Es un momento nomás, pero allí, en el sumo equilibrio, en la quietud radiante, en la claridad total, en la lucidez sin tiempo, *el presente, que tanto se ha negado*, se entrega. *Dentro del hombre / ni esperanza empuja, ni memoria sujeta*. No hay antes ni después, historia ni porvenir. Se llega al ser último.

*Radiante mediodía. En él el alma
se reconoce: esencia.
Por las campiñas ya del puro ser
viene, va, se recrea.*

El tiempo se detiene, el presente se entrega, se toca el centro del yo, las esencias. El círculo se cierra.

La luz, yendo y viniendo de uno a otro crepúsculo, socava la idea de eternidad sustituyéndola por la de cambio, por la de tiempo. El mediodía, al conceder la luz inmóvil y sin sombras, la claridad suma, al hacer posibles la abolición del tiempo y del suceder, deja que el mundo se parezca más que en cualquier otro momento a un platónico mundo de ideas. Y la luz va cobrando un sentido cada vez mayor. La cita de Guillén puesta al frente de *Todo más claro*, habla de la luz. También el prólogo del libro y el título mismo se refieren a ella integrándola en la labor del poeta. La poesía busca hacer luz en el hombre y sobre las cosas. Aclarar, aclarar hasta donde sea posible, y más. Aún ahora, cuando el hombre civilizado está reclamando para sí el título de *príncipe de las tinieblas*, —ahora, como siempre,— la poesía es *obra de esclarecimiento*. Todo poema digno, dice, acaba en iluminaciones. Y en realidad sus propios versos estuvieron siempre buscando eso: su conflictual búsqueda —tan a menudo contradictoria— con puntos de partida en realidades opuestas: día-noche, mundo externo-mundo interior, vigilia-sueño, cuerpos-sombras, etc., toda su dialéctica del mundo quiere, sobre todo, eso: poner el mundo en claro.

Otras dos citas de Guillén, que encabezan *El contemplado*, también se refieren a la luz, y en *Salvación por la luz*, última parte del poema, confluyen y consiguen su planteo definitivo dos elementos fundamentales: la luz y la mirada. Si al mundo, para existir, le es don indispensable el de ser contemplado, para el hombre ser es igual a percibir. La vida es un mirar y el hombre no es más que *un momento de esa larga mirada paralela del tiempo*; la dura nostalgia de los muertos es de luz, de visiones:

*Los que ya no te ven sueñan con verte
desde sus soterrados soñaderos,*

Las almas —cada una por un tiempo— asomadas a los ojos siempre se están reponiendo; si una cae otra viene a sustituirla en el mirar, *herencia inagotable, afán sin término*.

*Siento a mis padres, siento que su empeño
de no cegar jamás
es lo que bautizaron con mi nombre.*

La vida quiere ver, seguir viendo. Pero tanto como ella quiere ver, quiere lo demás ser visto. Las cosas *se achican para caberte en los ojos*, porque ser vistas es la condición de su existencia. Es más. *Todo quiere ser cuerpo*. Lo que no está siendo, lo que está por ser, lo que ha dejado de ser busca forma. Las sombras que dejan dos seres concretos al retirarse de un amor quedan *heridas por una gran nostalgia de materia*, que se traduce por dolor y que se acrece soñando afanosamente con el retorno

*a esta corporeidad mortal y rosa
donde el amor inventa su infinito.*

Lo contemplado y la mirada. Esas son las dos piezas que quedan, indestructibles y eternas. *La mirada de mis ojos y tú,*

que te estoy mirando, Habría que preguntarse si, al fin, no es un solo término, el yo, lo que subsiste. Pero aun conservando aquel par último, infinitamente enfrentado, no hay nada seguro. No se puede —por más carga intelectual que se de al concepto *mirada*— creer en los sentidos. Lo percibido es simulacro con que se conforman los ojos, las manos —*cosecheras de apariencias*—, y que el poema —*galán de lo que se esconde*—, / *que puede más y más alto* que los sentidos, sólo alcanza a poner *mucho más claro*. ¿Qué queda entonces?

La negación del mundo externo —como dice Spitzer— se convierte en una situación particularmente angustiosa para el español, hombre de sentidos agudos, especialmente apto para “ver el mundo” y se convierte en un juego trágicamente gratuito puesto que no puede legitimarse (como en los místicos) por la ascensión hacia Dios.

Es el caso de Salinas, pero éste se salva de la desesperación y del silencio por una tremenda contradicción: enamorándose de un mundo en el que no cree y que intelectualmente le disgusta, con un amor que adora, indaga, sufre y se engaña, de la misma manera que le pasaba con la mujer de *La voz a ti debida*. Aunque por detrás de ese amor, en la más honda instancia, siga sabiendo —no deja nunca de saberlo aunque le duela cada vez más el mundo— que todo no es más que ilusión, más que lo que nos creemos; que la propia vida es una historia improbable, tan fabulosa como lo imposible y que como éste sólo puede, *por un tiempo / que a veces se confunde con la vida*, conseguir

*que alguien crea que existe, que le estrecha,
y que es capaz de amar. Y que le ama.*

LA OBRA EN PROSA DE PEDRO SALINAS

POR DOS VÍAS se puede acceder actualmente a la prosa de Pedro Salinas: la obra crítica y la fabulación narrativa. Esos dos caminos —ya descubrirá el lector— son, en rigor, uno solo. Aquí se ha preferido recorrerlos sucesiva, cronológicamente, con la esperanza de verlos al cabo solapados y en perfecta superposición, apuntando —como su poesía— al centro mismo del creador¹.

PRIMERA PARTE: LA CRÍTICA

I

*Si me miro en espejos
no es mi faz lo que veo, es un querer.*

RAZÓN DE AMOR (1936).

A lo largo de todos sus días, a lo largo de sus volúmenes en verso que encierran una poesía, quizá la más pura de la lengua castellana contemporánea, Salinas ha desarrollado una activa y penetrante obra crítica, impar por su actitud y por su tono en nuestra lengua, y sólo equiparable a la creada por T. S. Eliot en Inglaterra. Cuatro libros —*Reality and the Poet in Spanish Poetry*, 1940; *Literatura española siglo XX*, 1941; *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, 1947; *La poesía de*

1. He utilizado para la redacción de la primera parte de este trabajo uno sobre la crítica literaria de Salinas, ya publicado en esta misma revista en una entrega actualmente agotada (Año I, Nº 1, marzo-abril 1949), y para la segunda parte una crónica de *El desnudo impecable* publicada en el semanario *Marcha* (Año XIII, Nº 604, Montevideo, diciembre 21, 1951).

Rubén Darío, 1948— encierran la parte más importante y visible de esa vocación². Porque Salinas no accede a recoger en libro su crítica hasta haber logrado una ancha madurez, humana y poética. (Su primer volumen crítico es de 1940, cuando ya hacía siete años que *La voz a ti debida* señalara la primera plenitud de su lírica.) Quizá sea este rasgo de contención, de feliz equilibrio, de serena perspectiva clásica, el primero que se deba relevar al aproximarse a su obra.

Una misma actitud prevalece en la comunicación de su poesía y de sus ensayos: la difusión parcial por medio de revistas literarias, el adelanto de alguna página, y luego —de tarde en tarde— el volumen que amplía el radio de publicidad. Y este acuerdo no debe extrañar a nadie, porque en Salinas no se produce una escisión entre la naturaleza poética y la naturaleza crítica; uno de esos casos que suelen prestarse al fácil simetrismo: por un lado, la sensibilidad poética, por el otro, la inteligencia crítica, ejerciéndose aisladas, casi incomunicadas, dentro del mismo individuo. No. Salinas desarrolla su obra crítica —su poesía crítica— con la misma actitud, con las mismas potencias, con idéntica devoción, con que crea su poesía. Y si los resultados finales no son equiparables —¿puede acaso encontrarse el factor común entre un poema y una página crítica?—, el movimiento del alma que crea poesía o que crea crítica es el mismo.

Por eso parece adecuado pedir en préstamo a Jean Cocteau su tan fina calificación para aplicársela a Salinas. Poesía crítica, aclaro, y no crítica poética, en el sentido trivial de la expresión. Porque su aproximación al objeto no es la de quien

2. Algunos libros ajenos, algunas revistas literarias de América, han publicado trabajos críticos de Pedro Salinas, no incluidos aún en volúmenes suyos. Señalo los más importantes: Registro de Carrera Andrade, en *Poesías Escogidas* de Jorge Carrera Andrade (Caracas, 1945); Nueve o Diez Poetas, en *Hijo Pródigo* (Año III, Nº 26, México, mayo 15, 1945); *Lamparilla a Paul Valéry*, en *Sur*, (Año XIV, Nº 132, Buenos Aires, octubre, 1945); *La gran cabeza de turco o la minoría literaria*, en *Cuadernos Americanos* (Año IV, Nº 6 y Año V, Nº 1, México, noviembre-diciembre 1945 y enero-febrero 1946); *Significación del esperpento o Valle Inclán, hijo pródigo del 98*, en *Cuadernos Americanos* (Año VI, Nº 2, marzo-abril 1947).

busca la glosa "poética". Salinas se enfrenta a la realidad creada como el poeta a la realidad material primera, y crea con ella, a partir de ella y trascendiéndola al darse entero en el acto, una realidad crítica que no difiere en su raíz de la poética que su obra lírica aporta. (Difieren, eso sí, las realidades sobre las que actúa el poeta: una es la material del mundo; otra, la poética, realidad en segunda potencia pero no menos existente que la otra.) Y esta unidad de actitud puede rastrearse hasta en el vocabulario con que Salinas asedia sus distintas realidades. Si es cierto —como quiere Moreno Villa— que todo poeta tiene algunas palabras clave, podría indicarse, sin disputa, que una de las de Salinas es *querencia*, en toda la fuerza con que el poeta español potencializa el vocablo: fuerza de querer, querer en agónica vocación del ser, intencionalidad positiva última del mundo, *su mundo*.

En las dos realidades poetizadas por Manrique y por Darío señala o descubre Salinas ese querer, esa *querencia* que es cifra de su propia poesía. Así, en la arquitectura de las *Coplas* indica un parentesco con las constelaciones celestes y apunta una diferencia: que éstas son obra de una ley física natural, y por tanto nada expresan, nada quieren, *mientras que la constelación de Manrique, recibida de la tradición, pero creada por el poeta, revela un "querer" esa agrupación, del poeta, un designio*. Del mismo modo, al analizar uno de los poemas más significativos de Darío (*El Reino interior*) pone en evidencia la profunda *querencia* del alma que, en sueños, revela su doble anhelo:

*Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos!
Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!*

Y el propio Salinas en un poema titulado *Querencia* canta:

*Si al pasar junto a un espejo
mi misma imagen me duele,*

*porque no es como quería;
si se quiebra un mito y Dafne
llora en primavera al verse
brazos de carne, sin hojas;
si grita y grita el teléfono
y la otra voz está ausente,
y un porvenir se malogra,
todo es adrede,
el mundo algo quiere³.*

Una misma raíz, una misma actitud. Porque así como el poeta asedia la realidad material, la penetra y la vive para crear su realidad poética, así el crítico asedia su objeto, lo penetra y lo vive (endopáticamente, como afirmaba muy bien de Torre) para crear su realidad crítica.

II

The poet places himself before reality like a human body before light, in order to create something else, a shadow... The poet adds shadows to the world, bright and luminous shadows, like new lights...
REALITY AND THE POET IN SPANISH POETRY (1940).

¿Cuál es la poética de este crítico? ¿De dónde parte? El mismo se ha encargado de dilucidar el punto, y a sus textos precisos y luminosos se ha de referir naturalmente todo comentario. En *Reality and the Poet* sostiene que el poeta *has as his object the creation of a new reality within the old reality*. Aparecen aquí ya nombrados los dos agonistas del drama, y resulta ya planteada la situación inaugural y radical a la vez: el poeta, con su realidad íntima, personal, enfrentado a la realidad material. Y toda la acción se reduce a eso, al poeta su-

3. V. Hijo Pródigo, Año I, Nº 4, México, julio 15, 1943. No ha sido aún recogido en volumen.

perponiendo a la dada, otra realidad, la de su poesía, realidad mayor e imperecedera. (*El poeta, dice, agrega sombras al mundo, sombras brillantes y luminosas, como nuevas luces.*)

Frente a la concepción realista —de penosa miopía— afirma redondamente en otra parte Salinas: *La realidad, las cosas, están ya ahí creadas. Con reproducirlas tal cual, nada nuevo se crea, y la poesía tiene el deber primordial de crear. Pero, y ese es su conflicto, a base de lo ya creado: la realidad. Su labor no puede ser otra sino transmutar la realidad material en realidad poética.* O como él mismo señala en un texto no menos afirmativo: *Poesía no es sino el conjunto de relaciones entre esta realidad psicológica, extraña y anormal, el espíritu poético, tan excepcional y clarividente, y la realidad exterior, común y ordinaria, la realidad del mundo exterior.*

Esta realidad poética que el artista instaure o crea, esta trascendente y trascendida realidad, comunica también al crítico la visión que el poeta tiene del mundo, lo que los filósofos llaman concepción del mundo. Por ella pueden precisarse los límites de la realidad material que el poeta aprehende, la cantidad y calidad de su vivencia del mundo. Así, por ejemplo, en las dos grandes realidades poéticas que ha estudiado Salinas pueden palpase dos concepciones esenciales —la muerte en Jorge Manrique, el erotismo en Rubén Darío— que si a primera vista parecen inconciliables, cuando se las considera en profundidad revelan su común raíz humana.

Cuando el crítico maneja expresiones como concepción del mundo (o su más precisa formulación alemana: *Weltanschauung*), cuando el crítico ataca, decidido, la realidad poética, puede pensarse que, en su vanidad, pretende alcanzar —y agotar— el último resquicio de lo poético. De ahí a pensar que lo ciegan el orgullo o la estupidez no hay un solo paso. Pero con Salinas no se corren estos riesgos. El poeta sabe demasiado bien que toda realidad es inagotable. Sabe, asimismo, que la realidad poética puede ser asediada pero no poseída to-

talmente. Ya en unas valiosas declaraciones a Gerardo Diego reconocía la imposibilidad final de superar la circunstancia que envuelve a la poesía para alcanzar su último reducto⁴. Por eso, con ejemplar humildad, no olvida subrayar —oportuna-mente siempre— esa última zona de misterio, de sobrenatural, de milagro, que encierra el grave juego poético. Y cuando, en renovado y pujante análisis, trata de agotar el símbolo del cisne en la lírica de Rubén Darío, acaba por señalar sutilmente que se accede a la región del milagro. *Si yo no me equivoco (escribe), los versos de Rubén, en cuanto tocan al cisne o a lo císnico ganan un temblor, un estremecimiento extraños, se animan de un alma particular, ya deriven hacia el ditirambo sensual, o a la languidez melancólica. Diríase que este símbolo se le adentró más que ninguno en su sensibilidad, y que los versos que le dictaba provenían de la fuente más honda de su ser, le salían trémulos de milagro.* Es claro que este milagro no tiene el significado de lo incomunicable por desconocido, por ignorado. Al contrario, se da en una realidad alcanzable —incluso puede afectar la forma que el mismo Salinas denuncia en San Juan de la Cruz: un *translucent mystery, almost transparent mystery*—, pero no por ello resulta menos formula-ble por otro lenguaje que no sea el estrictamente poético.

Esa realidad que el poeta crea con la realidad material, ¿qué relaciones guarda con su vida? O dicho de otro modo: ¿qué vinculación existe, dentro de un mismo ser, entre el hombre cotidiano y el poeta? A esa pregunta ha contestado Salinas con un sustancioso examen de las relaciones entre el hombre Darío y el poeta Darío. Ante todo, advierte, debe discernirse claramente entre *las mil acciones que el poeta va arrojando conforme vive en cuanto simple ser humano, al fondo de cada día que pasa, y esos otros actos de excepción, aspirantes a la inmortalidad, sus poesías.* Pero también es preciso aclarar previamente las relaciones que existen entre el poema y su cir-

4. Cf. Gerardo Diego: *Poesía Española. Antología* (Madrid, 1934).

cunstancia para no resolver (o disolver) la esencia poética en el motivo o incitante que facilitó el nacimiento del poema. Porque un poema no está explicado cuando se sabe por qué lo escribió el autor, en qué momento de su vida, obedeciendo a qué impulsos, dentro de qué tradición. Se conocen entonces las circunstancias de su génesis y resulta localizado y, en apariencia, más nítido y accesible. La visión y el enfoque se precisan, pero la íntima realidad no ha sido alcanzada. Todavía no se ha abandonado la superficie; hay que penetrar desde allí. *La partitura, el cuadro, el poema* (escribe Salinas), *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 duplica, copia o repetición, con que la teoría realista extravió tantas cabezas*. Por eso el método biográfico, y todos los que con él se vinculan, no pueden servir para iluminar la esencia del poema y se debe reconocer llanamente sus precisos alcances para poder emplearlos con eficacia.

Es claro que el conocimiento del hombre y su circunstancia facilita el descubrimiento de su tema. Porque lo que se debe fijar sobre la multitud de apariencias sucesivas o engañosas que ofrece una obra dada, es el tema que el poeta ha tratado de expresar a lo largo de su vida en tan distintas formas. Es decir: *el tema vital que desde los adentros preside misteriosamente sobre los otros temas, los literarios; el tema que se presenta en la vida espiritual del autor con más persistencia que los demás; el tema que sirve a la obra de recóndito centro de irradiación, de principio constantemente activo, para sus varias creaciones. Tema humano genérico, preocupación del alma, nacido con ella, es anterior a cualquier intento de su expresión particular en un arte determinado*. Y cuando el poeta se vuelca sobre la realidad, ese tema dirige oscuramente el proceso creador, se introduce en la realidad poética y logra expresarse por su intermedio.

Esta concepción del tema vital orienta la busca del crítico; casi podría afirmarse que es su principio organizador, el eje de su actividad. Así, cuando Salinas arriba a la vasta e irregular obra poética de Rubén Darío procura discernir entre sus (en apariencia) contradictorios caracteres y motivos, aquellos permanentes, para fijar en un solo enfoque unitario su tema. Esta preocupación no es nueva. Ya en un trabajo anterior había esbozado una teoría de Darío en la que, desarrollando una sugestión de Rodó, señalaba al cisne como *símbolo progenitor de la nueva poesía*. Allí mismo, al ahondar más el tema, había llegado a descubrir que *el supremo valor simbólico del cisne está en su capacidad de pasar de lo más espiritual a lo más sensual, sin dejar de ser él, siempre dentro de su misma naturaleza*. Y *el cisne representaría entre los animales la coexistencia en un mismo ser del impulso místico y el sensual, la personalidad de Rubén Darío, en último término*⁵.

Pero aquel primer enfoque no estaba libre de algunas apreciaciones injustas para con Darío y (por otra parte) tampoco conseguía subrayar con toda la fuerza necesaria la importancia del erotismo como tema de esta poesía. Aquel trabajo era, en verdad, un valioso intento de aprehender —en forma sumamente sintética— un tema excesivamente complejo. El mismo Salinas lo sentía así al escribir, premonitoriamente: *Cuando se aborde el estudio de la temática de Rubén Darío será el tema del cisne uno de los capítulos más seductores*. En el libro sobre *La poesía de Rubén Darío* se revela, en cambio, inequívocamente, el erotismo de toda esta creación lírica. Y en algunas páginas se precisa el sentido de lo erótico en Darío: un erotismo que no debe confundirse con el solo cumplimiento del deseo carnal y que no reduce su ardor sensual a la apetencia física. Porque, *precisamente el valor de Rubén es alzarse del erotismo natural a una especie de conciencia de lo erótico, que*

5. V. El cisne y el buho. Apuntes para la historia de la poesía modernista, en *Literatura española siglo XX* (México, 1941).

cada vez se complica con adherencias extrañas y superiores al erotismo elemental, y le guía por ese camino al descubrimiento de su tema, y a sus más hermosas expresiones líricas. Su poetización de lo erótico es de tamaño profundidad, que sacándolo del tono lúdico superficial, discreto de corte, o de grupo, lo convierte en palestra del juego más trágico, del gran problema del hombre. Y a lo largo de los capítulos del libro, en magistral creación, se va señalando el tránsito del erotismo juvenil (insuficiente e insatisfactorio en su misma avidez) al angustioso y trascendido erotismo final, cuando el poeta alcanza el sentimiento agónico: Lo erótico que lucha por no morir.

De la misma manera, al estudiar la poesía de Manrique descubre Salinas como motivo central el conflicto entre la tradición en la que se inscribe el poeta y su propia originalidad, conflicto que se desarrolla en torno del tema medieval de la muerte. Manrique recoge el pensamiento tradicional sobre la muerte y nada le añade. Pero su originalidad no resulta por ello afectada. Y ella debe buscarse en la actitud del poeta hacia la tradición, en lo que el poeta crea dentro de la tradición. En tres líneas directivas se puede sintetizar este aporte: 1º) *la capacidad integradora* de Manrique, que encierra en sus poemas todos los grandes tópicos del pensar medieval: *tiempo, fortuna, muerte, menosprecio*; que los da en toda su densidad humana; 2º) *la capacidad de selección*, que le hace escoger, entre la tradición macabra de la muerte y la tradición cristiana, inundada de luz, esta última a la que ennoblece con su sobriedad; 3º) *la animación o vivificación de las formas tradicionales*, que les devuelve su expresión primera, recreándolas en toda su pureza. Por eso se puede concluir este examen afirmando: *Ese fué su modo de aceptar la tradición, de someterse al mandato de los que hicieron poesía de la muerte antes que él. Todo tradición, sí, son las "Coplas"; y todas novedad.*

Y lo inesperado es que estos dos grandes poetas, disparado el uno hacia el furor erótico, concentrado el otro en el *memento mori*, comparten en última instancia un territorio co-

mún. En efecto, no debe olvidarse que Jorge Manrique fué también un poeta erótico, que supo cantar la pasión amorosa, el complicado dibujo de sus alternativas, la servidumbre que impone al amante. Y aunque su Eros fué cortesano y se alimentaba en una larga tradición literaria, Manrique supo comunicar ese temblor íntimo que también compromete el alma. Del mismo modo, Rubén Darío, ardido amante, acaba por descubrir al tiempo y a la muerte como límites inexorables de su afán y acaba por consumirse en erotismo agónico. Y es precisamente al tratar esta última etapa que recurre Salinas a la poesía de Manrique para subrayar y profundizar su contraste, contraste que, paradójicamente, los acerca y que, en definitiva, se resuelve en dos diversas actitudes frente a una misma realidad obsesionante: la fugacidad de la vida. Habría que revisar todo el capítulo (el VII: *Pasó un buho sobre mi frente*) para mostrar cómo al analizar allí los poemas de Darío, éstos se enlazan por medio de alusiones directas o indirectas a las *Coplas*, a las más auténticas vivencias de estas poesías. Y ese finísimo contracanto que ofrece Manrique se resuelve en acorde final al descubrirse un mismo movimiento en el alma de los dos poetas. Se puede concluir entonces: *Le cercan* (a Darío) *los fantasmas del tiempo. Le duele el tiempo, en el corazón, "triste de fiestas". Estas palabras admirables despertaron, allá por los años de 1905, fiera indignación en los académicos y afines. Se veía en ellas irreconciliable contradicción, antinomia irreparable, y se llegó a calificarlas por el senado de las letras de disparate. Cuando son maravillosamente expresivas, no tan sólo del modo de ánimo del poeta en ese instante nocturno que nos comunica en este poema, sino de todo un estado de ser frecuentísimo en la sensibilidad eterna. ¿Es que cuando Jorge Manrique llama a sus versos la visión de la Corte del Rey Don Juan, con sus damas preciosamente arreadas, con sus galanes que trovan y danzan, con sus fuegos de amadores —todo ahora hundido en el hondón de la muerte—, no está queriendo hacer a los corazones lectores "tristes de fiestas"?*

III

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.— PEDRO SALINAS, citado por Gerardo Diego en POESÍA ESPAÑOLA. ANTOLOGÍA (1934).

Con estas palabras, en las que parece escucharse un último y puro eco de Stéphane Mallarmé, definía Salinas la incomunicabilidad final de la poesía. Pero esta clara y valiente aseveración no disminuye ni la penetración ni el ímpetu del asedio con que él mismo cerca a la poesía. Este asedio que, en definitiva, será estéril.

¿Cuáles son las etapas de la operación crítica? Ante todo, hay que alcanzar un enfoque unitario del objeto. O sea: el crítico debe alcanzar el centro vital que preside el organismo poético. Para ello, ya se ha dicho, hay que descubrir el tema del poeta. Se organizará así en torno de un punto toda la variada y contradictoria apariencia de la obra, y la unidad prevalecerá sobre la confusión. Ya se han tocado los resultados prácticos de esta teoría en el caso ejemplar de Rubén Darío. Salinas pudo salvar al gran poeta del fragmentarismo incoherente a que lo había reducido casi toda la crítica anterior, pudo así rescatar su verdadera imagen.

Lograda la fijación del tema vital, Salinas procede a la captación de la realidad poética, operación en la que pondrá en evidencia su extraordinaria ductilidad, porque para alcanzar el tema, la raíz del tema, no ataca por un solo camino. Simultáneamente lo envuelve y lo rodea por varios, inquiriendo profundamente los distintos planos de su realidad. Para simplificar esta exposición de sus procedimientos se ha intentado aislar algunas muestras de distintos tipos de aproximaciones

(para usar la palabra tan querida a Du Bos). Pero la mayor parte de las veces, esta realidad crítica no es susceptible de escindirse pedagógicamente en dos o tres actitudes y son muy frecuentes los casos en que varias se dan en un solo enfoque —como se verá a continuación—.

A) *Aproximación poética.*— Hay un pasaje de su *Jorge Manrique*, aquel que estudia las tan famosas *Coplas 16 y 17*, en que Salinas pone en evidencia su captación poética esencial del tema. En torno del Rey Don Juan el poeta congrega todo el desvanecido mundo cortesano, la sociedad de las graciosas damas, la música y el perfume de una época, aventados por el tiempo. En medio de esa sociedad, Salinas cree percibir al poeta. *Otro personaje hay que yo vislumbro, el más conmovedor de todos, allí en medio de ese torbellino de los encantos cortesanos. El mismo poeta, Jorge Manrique. ¿Quién no siente que esos placeres no le fueron ajenos? ¿Cómo no recordar ahora sus poesías amorosas que forman el mayor bulto de todo lo que escribió! Poesías son de corte, empapadas de sensualismo cortesano.*

*¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar?*

En esas llamas avivadas por tanto soplo retórico, se ardió el poeta. Y él fué uno de esos trovadores de aquel incesante trovar de palacio. Hay en estos 24 versos un temblor, un estremecimiento que los distingue y los separa de todos los demás de la elegía, trémolo carnal, el temblor de la sensualidad, el temblor de los goces de los sentidos. En el registro de esta fina variación queda en evidencia el poeta que coexiste con este crítico.

B) *Aproximación psicológica.*— Los ejemplos abundan, y es explicable, porque Salinas piensa que el poema nace en el

alma y al alma se ha de apuntar para captarlo en estado naciente. Quizá el ejemplo más claro sea aquel de *Rubén Darío* en que partiendo de una observación estilística, asciende el crítico hasta la fuente del habla. Salinas estudia la *Canción de otoño en primavera* y al llegar a los versos:

*Y de nuestra carne ligera
imaginar siempre un Edén,
sin pensar que la primavera
y la carne acaban también*

señala que Darío sujeta una a otra, *primavera* y *carne*, por medio de la conjunción copulativa *y*. Al hacerlo, al emparejar la carne con algo pasajero como la primavera, le reduce su imperio hasta entonces indisputado. Y al usar al adverbio *también* en lugar estilísticamente tan destacado como la rima, está subrayando el poeta esa fugacidad irreparable. Pero el adverbio (observa) está destacado, además, psicológicamente. *Envuelve otro desengaño. En la fase hedonística Rubén se figura que lo venusino, el goce carnal dispensado por la Diosa, es excepción dentro del universo, y no paga tributo al tiempo; mientras todo camina rumbo a su acabamiento, el amor se escazulle de la carrera, y queda al margen de lo pasajero, suspenso en un sin tiempo. "También" significa que ahora el amor acata la ley de lo demás. Lo erótico entra, "también", en la danza general de la muerte.*

C) *Aproximación estilística.*— Aunque Salinas no pretende hacer análisis estilístico, ocasionalmente (se acaba de ver) aplica los principios de la estilística para captar en su intimidad un recurso expresivo o para revelar un movimiento escondido del ritmo. Un ejemplo memorable ocurre al analizar la misma *Canción de otoño en primavera*, especialmente los versos:

*¡Juventud, divino tesoro,
ya te vas para no volver!*

Es curioso (comenta el crítico) que Rubén para denotar algo que es ya vitalmente un pasado, hace uso del tiempo presente. ¿Está consumada la acción? En ese caso el "te fuiste" sería forma justa. Indudablemente, lo que ocurre es que, psicológicamente, el poeta siente ya la juventud como pasada, pero actualmente como todavía no acabada de pasar: más bien como pasando, como iniciando su paso. Se va, no habrá quien la detenga —"para no volver"— pero aún se la puede ver, en ese último momento de irse. Está aquí, y dentro de un instante ya no estará. Ese pormenor gramatical añade al verso un particular patetismo.

D) *Aproximación erudita.*— Se logra a través de los comentarios, análisis y juicios ya realizados por otros. Aquí demuestra Salinas una especial maestría. Quizá parezca obvio afirmar que está al tanto de todos los estudios que preocuparon los temas por él abordados. Lo cierto es que sin abrumar con su erudición al lector, puede utilizarlos con autoridad, enjuiciarlos sin blandura pero cortésmente y hasta denunciar sus flaquezas. Tal como sucede, por ejemplo, con el libro de Arturo Marasso: *Rubén Darío y su creación poética*, en el capítulo V de su estudio. Pero la aproximación erudita no es nunca superflua. El aporte ajeno es requerido para iluminar un punto o es mencionado para enriquecerlo con nuevos enfoques. Tal como sucede con la interpretación que da Eliot de la tradición culta, a la que Salinas incorpora la tradición analfabeta, de tan ilustre linaje en la poesía española. (V. *Jorge Manrique*, capítulo IV: *La valía de la tradición.*) Tal como sucede cuando distingue lo permanente y lo transitorio de la poesía pictórica en Darío. (V. Capítulo VI: *El jardín de los pavos reales.*) Siempre la aproximación erudita abre nuevas perspectivas.

Este análisis que ha facilitado el examen de los distintos tipos de aproximación a la misma realidad poética, no debe hacer olvidar que dichas aproximaciones son movimientos que el crítico realiza simultáneamente, en un solo golpe creador,

y que para exponerlos aquí en su individualidad ha sido necesario desglosarlos de su contexto al descubrir el fugaz momento en que uno de ellos actuaba casi solo.

Pero lo que distingue a la crítica de Salinas es el movimiento unitario con que aborda su objeto, y la certera y empecinada penetración con que lo cala. Porque ésta es —fundamentalmente— una *crítica de esencias*, que no se propone registrar (o describir) 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. Y en todo momento el cuidado de la pieza o del verso o de la palabra no hace olvidar ese último objetivo al que apunta con toda su *querencia* el crítico.

SEGUNDA PARTE: LA NARRATIVA

IV

*¿Lo casual? Hermosas máscaras
que la suerte,
pone y quita, quita y pone
sobre la faz de lo adrede.*

QUERENCIA (1943)

A la luz de los tres volúmenes que recogen, hasta la fecha, la obra narrativa de Pedro Salinas, puede asegurarse que el mismo movimiento que produce poesía o crítica aparece registrado en el nuevo medio de la prosa de ficción. El tema profundo que ilustran sus narraciones es también el tema central de sus poesías: la naturaleza ilusoria de la realidad, sus máscaras sucesivas, el dramático litigio con el poeta, el fruto (los frutos) que arroja ese combate agónico. Pero en tanto que Salinas ha permanecido siempre fiel a su vocación poética, a su profesión crítica, la función narrativa ha sido atendida en

raros, especiales, momentos; se ha disimulado, generalmente, en la trama misma de algún poema, ha servido de andamiaje —ya retirado pero aún actuante— a todo un ciclo de poesía (el de *La voz a ti debida*, por ejemplo). Rara vez se ha ejercido sola y a plena luz y con autonomía. En realidad, una mera ojeada a la bibliografía nos muestra que se ha cultivado independientemente sólo en dos períodos: el inaugural de *Víspera del gozo* (1926), el de sus dos últimos volúmenes (*La bomba increíble*, 1950; *El desnudo impecable*, 1951). De aquí que frente a la sostenida producción poética y a la fecunda creación crítica, la obra narrativa de Salinas aparezca, necesaria, naturalmente, en un plano secundón aunque valioso⁶.

Las siete narraciones de *Víspera del gozo* parecían no proponer nada a sus lectores de la primera postguerra; no inquietaban el alma; se movían, aparentemente, en una zona de juego o capricho indirectamente emparentada con los fugaces ismos de la hora; atacaban el mundo de la sutil exploración de sensaciones que Proust había relevado con criterio de psicólogo y estilo de poeta. (Salinas lo había traducido magistralmente.) Algunos coetáneos pudieron calificar esa exploración inquieta de intrascendente, de mera comezón estilística. El tono de algunas páginas —los *Delirios del chopo y del ciprés*, es claro— o el minucioso diseño de alguna frase provocativa (*Como era un sol de mayo, acalorado de su propio fuego, soñaba con tenderse a la sombra, en un patio, en una cámara, en cualquiera de aquellos lugares umbrosos que tan excelentemente le defendían contra su mismo ardor, y donde se debía de estar tan a gusto, sin sol*), ese gozoso desenfado de estilo y enfoque, parecía alentar la interpretación de juego, de cosa baladí.

Leídas hoy, a un cuarto de siglo de distancia, conmueve en cambio su madurez verbal, y conmueve más aún su puntería para alcanzar, en algunos de sus relatos, los temas centra-

6. Es casi seguro que Salinas ha escrito otras ficciones que las que recogen los volúmenes aquí analizados. Pero no ha sido posible localizar esa producción y será necesario atenerse por ahora únicamente a la publicada en volumen.

les del poeta. O sea, a vía de ilustración: el azar que golpea al enamorado con la inesperada muerte de la mujer a cuyo encuentro iba (*Mundo cerrado*); la recreación de la amada por la memoria, desmentida y superada por la invención inagotable, magistral, que siempre se reserva la realidad (*Aurora de verdad*); el tiempo pasado que resulta abolido sucesivamente por la inminencia de la amada, por la presencia de la misma (*Volverla a ver*); el amor que se inventa y dedica a un objeto amado para descubrir, a tiempo, que el verdadero, el digno, objeto del amor es otra (*Livia Schubert, incompleta*). ¿A qué seguir? Cada tema se resiste a la seca formulación ajedrecística del crítico y requiere esa técnica oblicua, envolvente, con que lo asedia y fija para siempre Salinas.

Lo que en 1926 pudo despistar a muchos —lo que sigue despistando aun hoy a los despistados— es el tono juguetón, fácil y desasido con que se juegan estos graves temas del hombre, juego que descansa a la vez en un enfoque de radical pudor ante toda expresión sensiblera, ante toda exhibición del alma, y en una limpieza y tersura de la misma prosa en que se formula el conflicto. Esta doble condición parece autorizar a los que confunden el movimiento medido y leve de su prosa con una familiaridad limitada y superficial con el tema. El clasicismo esencial del poeta parece haberle jugado siempre una mala pasada junto al lector presuroso, de sensibilidad embotada para todo lo que no sea expresión urgente y violenta, obvia a fuerza de subrayado, de simplificación.

Quien vió con alguna penetración los verdaderos valores del librito fué Angel del Río. En su ensayo sobre la *Vida y obra* del poeta llega a decir: "Inspirándose en Proust, a quien traduce por entonces, encuentra nuestro poeta motivo en unos cuantos esbozos novelísticos para un moroso y sutilísimo análisis de sus impresiones íntimas, ante pequeñas aventuras sentimentales, alguna sensación rápida o un episodio sin aparente trascendencia. La anécdota sirve de arranque a la expectación interior que anuncia el gozo inminente de la posesión

—mujer, ciudad, paisaje—, gozo que se le quiebra de pronto, nunca logrado. Libro regido como toda la poesía de Salinas, de la que es inseparable, por la ilusión. Una ilusión que se basta a sí misma, consciente de que sus promesas son irrealizables. Fué en su momento libro muy gustado y admirado como muestra de una delicada sensibilidad contemporánea. Hoy podemos aún recrearnos en el perfecto virtuosismo de su estilo. En el cuadro total de la obra de Salinas poco ofrece que no encontremos más plenamente realizado en su poesía"⁷. Es cierto que del Río se atiene a casi todos los elementos superficiales de la obra, y no alcanza a señalar su verdadero tema, el tema del poeta, pero no es menos cierto que su última frase apunta con precisión una valoración final de la obra. Aunque esta misma valoración no debe hacer olvidar otra verdad, también esencial, a la que se llega si se enfoca el libro desde el campo de la narrativa y no del de la poesía (como hacía del Río). En él se da, inequívocamente, el anticipo de una calidad rarísima, impar, de narrador. Un cuarto de siglo después, en *El desnudo impecable*, se recupera ese narrador, ya en sazón.

V

... un mundo sospechado
concreto y virgen detrás...

SEGURO AZAR (1924-28)

Dos virtudes inusuales sostienen la estructura, aparentemente frívola, de las narraciones que integran *El desnudo impecable*. La primera quizá puede enunciarse así: una incursión en zonas crepusculares del mundo; el acceso oblicuo, desde la trivial realidad, al mundo de lo misterioso y sobrenatural, del

7. Cf. Angel del Río: *Vida y obra*, en Pedro Salinas, apartado de la *Revista Hispánica Moderna* (New York, 1942).

seguro azar (para recordar un hermoso título suyo). Bajo la pulida, cotidiana, realidad de sus ficciones, bajo esa presentación tan coloquial de su prosa que parece minimizarlo todo, reducirlo a sustancia de crónica social, el poeta señala una realidad más viva, inasible y mágica, que él agita con la pálida sonrisa, con la mano hábil, del que sabe más. Una página del volumen permite una formulación más clara de esta actitud de descubridor: *¡Qué cortos, qué torpes los hechos, para explicar nada hondo ni misterioso! Son mero juego de "puzzle": se corresponden, sí, se juntan —eso hacen los policías— y con un poco de destreza llegan a combinarse en figuras de aparente unidad de sentido. Todo eso les tiene apoyados de plano, en una mesa, en una superficie lógica; pero apenas se desee poner en pie aquella construcción, y que se tenga sola, firme, se derrumbará, porque sus partes siguen siendo trozos sueltos, arriados unos a otros, inservibles para sostener una gran verdad, como no venga a soldarlos, a trabarlos, una fuerza que es ya superior a ellos.*

Esa fuerza que subyace los hechos y que el poeta denuncia como la única capaz de sustentar la fragmentación del mundo, el caos y el sinsentido, es el tema de cada una de estas cinco narraciones. (Quiero decir: el tema profundo, el verdadero, no la anécdota superficial que sirve de pretexto o estímulo.) El seguro, implacable, azar rige el encuentro de las tres viudas en la primera narración, *El desayuno*. Las tres han perdido a sus maridos en forma equivalente (la muerte oscuramente desafiada por ellas); cada una ignora la historia de las otras dos, pero algo más fuerte que el interés o la simpatía las ata, a la hora del desayuno, en un colegio norteamericano. La trágica ironía del amor gozado y, en seguida, clausurado por la muerte (esa ironía que pone un temblor perdurable en el último acto de *La Celestina*), más la trágica ironía de la fama, de la notoriedad poética, dan sentido a la segunda narración: *La gloria y la niebla*.

Otra ironía, menos obvia quizá, pero no menos desgarradora en su cinismo, motiva el tercer relato (el que titula el volumen, el mejor): ese desnudo impecable de una muchacha casta que es explotada secretamente por una vieja para proporcionar cuadros vivos a impotentes. (El tema se enriquece con la presencia del protagonista para quien, en un principio, el desnudo sólo estaba asociado a la pornografía, al erotismo primario, y que al final del relato descubrirá su otra faz, de pureza y amor consentido y gozado.) En el cuarto relato, *Los inocentes*, juega Salinas con la prueba que guarda celosamente el testigo de un accidente (un cuidadoso suicidio, en realidad). Esta es quizá la más insatisfactoria de las cinco, ya que concentra su equívoco conflicto en una disyuntiva moral, no metafísica, como las otras.

En la última, *El autor novel*, el viejo y ya familiar Diablo (Salinas lo llama, casi coloquialmente, *el gran Maquinario*) se entromete con el tiempo y el arte, juega con el amor y con la vida, agrega su prestigiosa (y desprestigiada) figura a una galería ya copiosamente enriquecida en las otras narraciones por el azar, la muerte, el destino y la trágica ironía que fuera visitada por Sófocles.

La otra virtud inusual de estas narraciones reside en su estilo. Salinas consigue en ellas un acuerdo (felizmente inestable) entre el coloquialismo español, la refinada narrativa periodística, y la súbita, explosiva felicidad metafórica del gran poeta lírico que era. Quien lea —sin prisa, sin pausa— estas páginas recogerá el fruto de esas instantáneas iluminaciones, en la muerte de Mr. Robson, por ejemplo (*Por eso cuando llegó el número sensacional, anunciado por el redoble de tambor, lanzarse de un trapecio colocado a treinta metros de altura a otro, colgado quince más abajo, Mr. Robson le vió partir, limpio de toda emoción, sin miedo alguno. (...) Desprendido graciosamente del alto trapecio, surcó el aire, con el cuerpo tenso y los brazos extendidos, para apresar la otra barra. Mr. Robson no le quitaba ojo. Pero apenas si pudo tener conciencia*

—tan rápido pasó todo— de que se le había escapado el otro trapezio, por un pelo, de que el hombre se venía sobre su grada, sobre ellos, sobre su silla, sobre su cuerpo. El choque, mortal. No para el volteador, no. Para Mr. Robson, que murió en el acto.) o en la de Mr. Turner, o en una frase tan feliz, tan certera, como ésta: *Más triste que mariposas atravesadas por alfileres, que cartas de amor reproducidas en facsímil, que aves disecadas, que mascarillas de difunto.*

Queda por señalar una virtud adjetiva, pero interesante, de estas narraciones: su irónica, bieneducada, sátira del mundo norteamericano en que se ambientan. Un mundo en que se lee cada nuevo libro borrando la huella del precedente; un mundo en que se llevan diarios íntimos por temor a quedarse sin nada, un día; un mundo en que la imaginación de los lectores se ha degradado al punto de correr tras un policía en vez de seguir el sinuoso curso de Odiseo. Esa ironía de Salinas se ejerce casi siempre entre líneas —aunque aflora también en los ejemplos que he enumerado— y no como una condenación sino como una descripción del ámbito mecanizado, tipificado, en que el poeta debió vivir y trabajar porque no pudo vivir y trabajar más en el suyo de antes.

VI

... la poesía siempre es obra de caridad y de claridad. De amor, aunque gotee angustias y se busque la solitaria desesperación. De esclarecimiento, aunque necesite los arrebozos de lo oscuro y se nos presente como bulto indiscernible, a primeras. TODO MÁS CLARO (1949).

Quizá sea *La bomba increíble* la mayor aventura prosística de Salinas. No sólo porque su extensión compromete más mundo, sino porque su tema y el mensaje que de ella se desprende, necesario, introducen al poeta en un territorio equívoco, de seguro riesgo. Y el que Salinas la haya emprendido

en la plenitud de su carrera poética parece indicar claramente una conciencia de ese riesgo, una voluntad de vencerlo y de fijar por su intermedio y para siempre algo muy querido⁸.

La peor confusión que podría producirse sería la de juzgar esta *fabulación* como si fuera una novela del futuro, una *anticipation*, como dicen en inglés. Una mera circunstancia casual la vincularía así a *Brave New World* de Aldous Huxley o a la amarga *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell, para no citar sino a dos de las más recientes y famosas. Salinas haría así papel de innovador en las letras castellanas de lo que ya tiene tradición en las inglesas; aparecería como epigono. Algunos de los rasgos adjetivos de su novelita justificarían, sin duda, esa aproximación. Por ejemplo, en ella se hace la guerra para conquistar la paz; también se llama a la historia de la guerra *disciplina de la paz*; también se argumenta que la destrucción de una ciudad por armas atómicas ahorra muchas vidas de combatientes; todo lo cual parece estar dentro de la línea irónica de las ficciones mencionadas. Pero esto es precisamente lo adjetivo en *La bomba increíble*, en tanto que era lo central en Huxley o en Orwell. La semejanza no pasa de inevitable coincidencia ya que lo que Salinas busca a través del tejido luminoso de su *fabulación* es cosa bien distinta.

¿Cuál es el tema profundo de esta obrita? A primera vista, parece repetir un viejo pleito de los poetas contra el mundo coetáneo; o dicho con las palabras de Salinas: *un encuentro más entre la ciencia y lo incógnito* sería su tema inicial. A diferencia de los progresistas e iluminados vates del siglo XVIII, este poeta nuestro está por el misterio y por lo sobrenatural, por lo que supera al hombre al tiempo que le presta una nueva dimensión: la mágica, y contra la mecanización impuesta por la ciencia al servicio de la técnica (el enemigo es la tecnología, no la ciencia especulativa pura). El poeta se alza, en

8. En este trabajo he dejado deliberadamente de lado el teatro de Salinas. No he podido leer sino dos obritas —El parecido, Ella y sus fuentes— y desconozco la que parece ser principal: *Los Santos*, tragedia de la guerra civil española.

verdad, contra la deshumanización del mundo moderno en que el amor es *explotado en el cine, en los anuncios donde se hacía creer a las mujeres que un verdadero amante es el que regala más preciosidades venales a la amada*; en que la muerte mediante el ingenioso expediente de los seguros de vida se trocaba en riqueza para los felices supervivientes, beneficiarios de las pólizas.

Pero no se toca aquí el tema profundo. Es necesario calar más hondo. Ante todo, hay que distinguir los dos planos de desarrollo de la novela. En uno de ellos, el anecdótico, el lector se instala en un país imaginario del futuro cercano y asiste a la aparición de una bomba misteriosa (es pequeña y emite un perceptible latido; no tiene peso ni volumen al ser examinada por los aparatos de la ciencia, pero para el ojo humano, para el oído humano, para la mano, está ahí, y existe); el fracaso de la investigación científica, la criminosa apertura de la bomba y sus horribles efectos son otros tantos sucesos que movilizan la trama. Al abrirse, la bomba emite espantosos ayes, que ensordecen y, más tarde, matan a quienes los escuchan; de ella mana como un gas de lamentos que, gradualmente, cubre todo el país y el mundo. Sus efectos no son, sin embargo, fisiológicos: *No sofocaban la respiración; sofocaban el alma; no atacaban los pulmones como gas mortífero, atacaban las fuerzas últimas del ser, en sus más escondidos reductos*. La salvación de la especie (no de la humanidad presente) ha de lograrse por una pareja inflamada en la vieja fe de Cristo⁹.

En otro plano —el no anecdótico— Salinas ataca la concepción materialista actual del mundo y se complace en acumular situaciones en que el misterio, lo sobrenatural y la nada, desquician la cuidadosa estructura del mundo, desafían su artificial lucidez, aniquilan su racionalismo de segunda mano, y acaban por descubrir una realidad más rica y compleja, infi-

9. Una clara (demasiado clara) imagen ilumina el sentido poético de la bomba; en realidad se confunde, en la ficción de Salinas, con el angustiado corazón de la Dolorosa.

nitamente matizada en su elementalidad, una realidad poética (y poetizable) que subyace el mediocre ámbito de la técnica. Para alcanzar a través de la ficción que él mismo instaura esa realidad permanente sus protagonistas deben conquistar un estado muy especial. *La locura misma (aclara) la completa enajenación, no servía; se necesitaba un estado de naturaleza ambiguo e intermedio, un lunatismo lúcido y con propósito, una razón operando con el semblante del desvarío y sin serlo; un saber humilde y ciego, hermanado con una aceptada ignorancia, que no oscurecía la meta de la empresa, vislumbrada sólo por el alma*.

Este combate por el alma (es decir: por la imaginación, por la magia, por la poesía) acaba por reducir —en su fábula— la arrogancia del racionalismo e introduce la fe como única salida que hunde verdaderamente sus raíces en el hombre. El mensaje final de la obrita, el que recoge y hace obvio para todos su tema profundo, queda expresado en una palabra: Amor; en una actitud, Sí. Ningún lector de la obra poética de Salinas dejará de reconocer este mensaje expresado por él bajo tantas formas y con tan impar constancia. Más que una fabulación, de delicado humorismo que se va trocando en poética, entrañable visión, *La bomba increíble* encierra un testamento espiritual. Expresa, quizá con el exceso de énfasis que autoriza el medio de la prosa, los valores por los que en el mundo creó y combatió el poeta: su pasión de amor, su querer¹⁰.

10. Hay una alusión más en este librito, cargado de sentidos. La muerte y la destrucción a que aluden los ayes de la bomba tienen su nacimiento en España, como lo indica bastante claramente este pasaje: La verdad que Cecilia presentía, sin saberla, allí le salía a la cara; no, ni misterio inescrutable, ni fenómeno físico, era aquello; sí clamor de humanidad. Sollozos, gemidos, con calor aun de pechos y labios, conservado misteriosamente. Seres humanos, de siempre; los victimados, los ajusticiados sin justicia, los sacrificados por sus prójimos, los muertos de muerte cainita, de muerte por mano fraterna. De aquí, seguramente, el discreto remitido que contiene la solapa del libro al poema Cero, en Todo más claro, donde se glosa la destrucción del hombre (del mundo) por una bomba. (No la bomba atómica, como alguien creyó y dijo, ya que el mencionado poema fué publicado en Cuadernos Americanos en el ejemplar correspondiente a setiembre-octubre de 1944, y previa a su desdichada invención, según aclaró en carta privada el mismo Salinas.)

VII

... lejos de mi país, cada vez más mío en mi querer y sueño, viviendo en las hospitalarias tierras de los Estados Unidos, abrazado a mi idioma, como a incomparable bien.— TODO MÁS CLARO (1949).

Un temblor mágico, un estilo personal y (a veces) delirioso, no bastan, sin duda, para hacer un gran narrador. Y Salinas no lo es, en un sentido estricto y limitado. O quizá sea muy otro el motivo de una insatisfacción final que dejan sus relatos. Quizá esté ya el lector tan deformado por el naturalismo fáctico de algunos autores contemporáneos o por el lúcido rigor pesadillesco de otros, que no pueda aceptar otra cosa y pida, siga pidiendo, productos nítidamente rotulados: narración intensa, violencia verbal, precisión o economía. Salinas nunca aspiró, es claro, a esos valores quizá perecibles. Por lo mismo, no se puede juzgar con el mismo patrón que a la de un Graham Greene, que a la de un Jorge Luis Borges, su obra narrativa. Hay que leerla (gozarla) como lo que es: un caso límite, un estado intermedio, entre la poesía lírica, la meditación y la anécdota, apuntando con toda la fuerza del querer a una enseñanza. Una literatura ejemplar, en fin. Y el hecho mismo de que Salinas haya soslayado las calificaciones tradicionales (dice *fabulación* en vez de *novela*, *narración* en vez de *cuento*) arroja buena luz sobre sus intenciones últimas.

No es éste el lugar para un análisis estilístico de la prosa de Salinas. Bastará por ahora con apuntar dos rasgos permanentes, muy importantes, de la misma. Ante todo, su humor inagotable. No está ausente, por cierto, el humor de su poesía, pero no aparece tan en primer plano, no se revela tan instantáneo y feliz, en tan fresca variación¹¹. Ese humor condes-

11. Leo Spitzer al estudiar *El conceptismo interior* en la poesía de Pedro Salinas (*Revista Hispánica Moderna*, apartado citado) reconoce no haber advertido el humor en su poesía —humor que, por otra parte denuncian dos críticos tan penetrantes como Federico de Onís y Jorge Guillén—; aunque sí lo reconoce evidéntísimo, en el hombre, en su trato cotidiano. Quizá se deba a que Spitzer, aunque ilustre hispanista, se acerca al idioma como un extranjero.

ciende, a veces, al chiste fácil, al mero retruécano. (Dos ejemplos. En *La poesía de Rubén Darío* dice: *Se figura —si se permite el juego verbal —su figura*; y en *La bomba increíble*, en tanto que una falsa quiromántica examina la palma de la mano del doctor Mendía, le dice: *Palmaria contradicción —oportuno el adjetivo, ¿verdad?—*.) Pero, en general, Salinas soslaya esas facilidades y crea por medio del humor, no sólo un enfoque irónico, sino toda una concepción de la realidad: alivia la tensión mágica del mundo y contribuye con sus juegos de ilusión, con la fuerza patente de su imaginación, con su margen de imprevisto, a asestar a esta estructura cotidiana del mundo que todos compartimos el golpe fatal por donde se colará la poesía.

Y esto no sólo en las narraciones o en el análisis de alguna elusiva realidad poética. En la mera crónica, en la reseña de libros o amistades, puede captarse esta peculiar recreación por el humor. Nada más ilustrativo de esto que su cálida crónica evocativa de los poetas españoles de su generación y de la inmediata posterior (*Nueve o Diez Poetas*) o su evocación de una visita a Valéry (*Lamparilla a Paul Valéry*) o tantos otros textos que sería ocioso enumerar.

El otro rasgo importante de su obra en prosa es el vocabulario. Si la poesía de Salinas se maneja dentro de un vocabulario universal hispánico, accesible sin tropiezo a todos los lectores, apenas reducida la creación verbal a la intención con que se dicen las palabras, remozándoles el sentido, o al evidente recurso de volver transitivos algunos verbos intransitivos, la prosa de Salinas, en cambio, se enriquece de latinismos (como Góngora) o adopta inesperadas grafías, o incurre en desinencias sorprendentes aunque siempre sabrosas¹². La prosa, en cuanto vocabulario, es pura y constante creación, es amor

12. Sin ánimo de agotar los ejemplos, señalo algunos, curiosos, de *La bomba increíble*. Latinismos (o culteranismos): *embaidor*, *boira*, *apropincuarse*, *foresta*, *mútilo*, *trena*, *remanecer*, *espelunca*, *condumio*, *crinito*, *caudato*. Regionalismos hispánicos: *traca*, *faralae*, *cencir*. Grafías particulares: *reló*. (Está también en su poesía.) Desinencias sorprendentes: *profeso* por *profesor*. (La acepción que reconoce el *Diccionario de la Lengua*, 16ª ed., es la de sacerdote.) Habría mucho que decir.

y entrega a la palabra, a su individualidad, a sus casi infinitas variaciones. Pero es también creación en su ritmo, en el movimiento con que se despliega ante el ojo, el oído, del lector. Nada de monotonía, nada de calculables cadencias. Y una levedad, una inquietud, una invención de planos, para decir marcando las tensiones, para llevar la atención (el alma) pendiente de ese hilo que acaba por envolver a la realidad, revelándola.

No es difícil comprender la causa de esta actitud del poeta (y la razón de su apego, en los últimos años, a las formas en prosa): su forzado alejamiento de las fuentes del idioma, ese hospedaje en un país de lengua extranjera, exacerbó la sensibilidad idiomática de Salinas, le hizo abrazarse a su idioma (según él mismo ha dicho) *como a incomparable bien*. La prosa, la rica prosa de sus últimos años, es emocionado testimonio de este abrazo de amor, de esta posesión voluntaria y permanente.

VIDA Y OBRA *

Pedro Salinas nació en Madrid el 27 de noviembre de 1892. Realizó sus estudios en su ciudad natal. En 1909 termina su bachillerato en el Instituto de San Isidro e ingresa, a continuación, en la Universidad para cursar Letras y (en parte) Derecho. En 1913 se licencia en Letras. De esa época son sus primeros poemas, publicados en la revista *Prometeo*, que dirigía Ramón Gómez de la Serna, y que él mismo juzgó *espeluznantes*. Un lapso de seis o siete años de silencio sigue a estas primeras experiencias. Desde muy joven frecuenta el Ateneo de Madrid en cuya biblioteca lee y trabaja. Allí conoce a Enrique Díaz-Canedo que lo inició en el conocimiento de la poesía francesa contemporánea y para quien tradujo unos poemas que figuran en *La poesía francesa moderna* (1913). De 1914 a 1917 Salinas pasa a la Sorbona como Lector de Español. Este contacto intensifica su familiaridad con las letras francesas, al tiempo que permite el desarrollo de su personalidad de profesor y crítico. Durante la guerra traduce en español para la casa *Armand Colin* algunas obras de propaganda bélica: *Alemania por encima de todo*, *La mentalidad española y la guerra* por E. Durkheim, *La práctica y la doctrina alemanas de la guerra* por E. Lavissee y C. Andler, *Los procedimientos de guerra de los Austro-Húngaros en Servia* por R. A. Reiss (todos de 1915). En 1915 casa con Margarita Bonmati, de familia alicantina, radicada en Argel. Durante su residencia veraniega en el Levante entabla amistad con Gabriel Miró.

Regresa a España en 1917. (Su amigo, Jorge Guillén, había ocupado su puesto en la Sorbona.) En 1918 gana por oposición la cátedra de Literatura Española de la Universidad de Sevilla. Allí permanece ocho años interrumpidos por alguna salida al extranjero. Uno de sus discípulos fué el poeta Luis Cernuda. Con el regreso a la patria se reanuda su colaboración en revistas literarias. Los poemas de Salinas empiezan a aparecer en *España*, en *La Pluma* y en publicaciones minoritarias. Aumenta el círculo de sus amistades literarias. Conoce a Ortega y su grupo, en cuya *Revista de Occidente* también colaborará; se vincula con Unamuno, Antonio Machado, Azorín, Valle

* Esta noticia ha sido preparada parcialmente sobre la información que facilita Ángel del Río en su estudio sobre el poeta publicado en un Apartado de la Revista *Hispanica Moderna* (New York, 1942). La mejor información crítica y biográfica sobre Salinas se encuentra en dicha publicación que incluye, también, un estudio estilístico de Leo Spitzer: El conceptismo interior de Pedro Salinas y una nutrida bibliografía. A ella debe remitirse el lector. Puede consultarse, asimismo, el Nº 74 de la revista *Insula* (Madrid, febrero 15, 1952) parcialmente dedicado a Salinas.

Inclán y Azaña. Pero quizá su más perdurable amistad de entonces sea con Juan Ramón Jiménez, en cuya revista *Índice* colabora y en cuya biblioteca publica su primer libro de poemas: *Presagios*.

De 1922 a 1923 va a Cambridge como Lector de Español y aumenta su conocimiento de la cultura inglesa. A su regreso a España y en creciente madurez va publicando sucesivamente sus libros de poesía: *Seguro azar* (1929), *Fábula y Signo* (1931), *Amor en velo* (1933), *La voz a ti debida* (1933) y *Razón de amor* (1936); su primer libro en prosa: *Vispera del gozo* (1926); sus ediciones críticas de clásicos españoles: *Poesías* de Juan Meléndez Valdés (1925), versión en romance vulgar del *Poema de Mio Cid* (1926), *Poesías completas* de San Juan de la Cruz (1936) y una antología de Fray Luis de Granada: *Maravilla del mundo* (1936). De ese mismo período son sus traducciones de *Los caprichos de Mariana* de Musset (1920) y de los primeros volúmenes de la gran novela de Marcel Proust: *Por el camino de Swann* (1920), *A la sombra de las muchachas en flor* (1922) y *El mundo de Guermantes* (1931, el primer volumen únicamente).

A sus actividades como profesor y poeta suma Salinas las de organizador. Colabora en el *Centro de Estudios Históricos*, funda y dirige la sección de literatura contemporánea cuyo órgano es la revista *Índice Literario* en la que publica excelentes ensayos críticos. Funda la revista *Cuatro vientos* en que colaboran los jóvenes poetas y visita Alemania, Italia, Austria, Hungría, Bélgica y Holanda, dictando conferencias.

En vísperas de la guerra civil española viene a los Estados Unidos como Profesor del Wellesley College, de donde pasa en 1939 a la Universidad de John Hopkins en Baltimore. En este período americano de su vida no cesa la infatigable laboriosidad de Salinas. Aumenta su obra poética con nuevos títulos: *El contemplado* (1946) y *Todo más claro* (1949), a los que hay que sumar su *Poesía junta* (1942) que recoge su producción española. Reune sus ensayos de *Índice literario* y otras revistas en *Literatura española siglo XX* (1941). Su restante obra crítica comprende también *Reality and the Poet in Spanish Poetry* (1940), *Jorge Manrique o Tradición y Originalidad* (1947) y *La Poesía de Rubén Darío* (1948). Su obra narrativa se aumenta con: *La bomba increíble* (1950) y un volumen de relatos: *El desnudo impecable y otras narraciones* (1951). Además produce una importante obra teatral que no llega a ver impresa y de la que se conocen algunos títulos: *El director*, *El parecido*, *Los*

santos y *Ella y sus fuentes*. Es incontable su producción poética y crítica que no ha sido recogida en volumen.

Durante su estada en América recorre varias veces el continente, dictando cursillos y conferencias. No se decide a regresar a España, aunque viva siempre nostálgico de ella. Pero ha decidido vivir (y morir) en tierra americana mientras dure el franquismo. Su muerte ocurre en Baltimore, el 4 de diciembre de 1951. En su testamento pide que se le entierre en el Cementerio viejo de San Juan de Puerto Rico, frente al mar —el *contemplado* de su poema.