

**¿NIÑA DADÁ O CHICA UNDERWOOD?
LA FIGURA FEMENINA EN LA POÉTICA DE
PEDRO SALINAS**

Javier Teofilo Suarez Trejo
Harvard University

La carta de un joven enamorado

Invierno de 1913. En una carta, un joven poeta (tiene poco más de 20 años) se dispone a contarle una experiencia a su amada:

ayer fui al cinema, y vi una película muy aburrida, pero en la cual salía un paisaje de mar extraordinario. Se veían tan dulcemente las olas, que yo temblé vivísimamente y por unos instantes, no por nada sino por aquel recuerdo de ti. (2007: 84)

Esta visión le trajo a la mente la imagen de los paseos que ambos darían juntos. A continuación, el poeta se pregunta “por qué encadenamientos de cosas triviales y banales como una impresión vulgar de un cinematógrafo, se va mi espíritu volando hacia ti” (84).

Catorce años después, el 9 de agosto del 1927, el poeta le escribe a un joven amigo comentando el texto que este último le había enviado: el comentario es elogioso. En la carta, nuestro poeta, como recordando, expresa su relación con la forma artística:

Yo en una cierta época atribuí alguna importancia a la forma poética propia, inventada, sin sujeción a tipo alguno clásico, sea antiguo o moderno. En mis versos sigo adoptando una forma totalmente libre, como usted sabe. Pero lejos de mí el creer eso dogmáticamente. Yo hago lo que puedo y nada más. Pero bien sé que el verso tiene una *íntima libertad, la más verdadera, sin relación con su libertad formal.* (84; énfasis mío)

¿De quién se trata? El poeta que escribe es Pedro Salinas (1891-1951); la primera carta está dirigida a la que sería su esposa Margarita Bonmatí, con quien se casó en 1915. La segunda está dirigida a Luis Cernuda, joven amigo del poeta. En estos dos fragmentos, se encuentran tres motivos de la poética saliniana (que, a su vez, son los títulos de las tres secciones de este ensayo): 1) el objeto como *pre-texto* (cinematógrafo); 2) el *amor como tránsito* del pre-texto al texto esencial (recuerdo de la amada); y 3) lo esencial como *texto* (la “íntima libertad” del verso).

En el siguiente ensayo, se analizará la etapa temprana de la poética saliniana¹ en tanto expresión de una tensión entre una forma poética “sin sujeción a tipo alguno” (que recuerda a las vanguardias históricas y, en España, a Guillermo de Torre) y otra como “íntima libertad” (cercana a la poética de Juan Ramón Jiménez de quien Salinas era amigo y admirador). El análisis mostrará cómo en la etapa temprana de la poética saliniana coexisten el ímpetu objetual de las vanguardias y la vuelta a un orden trascendental de la poética juanramoniana. Se verá, además, cómo Salinas no cancela una de esas etapas en su obra posterior, sino que, por el contrario, elabora una poética que se nutre de la tensión entre inmanencia y trascendencia.

La representación de la figura femenina será la constelación² analítica que mostrará este rasgo de la temprana obra del poeta. Vale decir, no obstante, que esta aproximación a la figura femenina es parcial, ya que, debido a la extensión de este ensayo, no será posible analizar la obra completa. El análisis tendrá como textos base los siguientes poemas: “La niña llama a su padre ‘Tatá, dadá’” y “Posesión de tu nombre” de *Presagios*; “35 Bujías” y “Don de la materia” de *Seguro Azar*; “Underwood Girls” y “Vida Segunda” de *Fábula y Signo*; cuando se considere necesario, se hará referencia a otros poemas. Asimismo, se incluye una sección que analiza “La mujer desnuda” de Juan Ramón Jiménez; así como “Tú y Yo” y “Amiga” de Guillermo de Torre.

El período que se ha escogido va desde el fin de la Primera

¹ Tres poemarios forman esta primera etapa: *Presagios* (1924), *Seguro Azar* (1929) y *Fábula y Signo* (1931).

² Término tomado de Walter Benjamin y Theodor Adorno.

HPR/68

Guerra Mundial (1918) hasta el inicio de la Segunda República en España (1931). Se ha escogido este período, ya que se trata de una etapa especialmente renovadora de la poesía española del siglo XX. Es una etapa de hervor creativo donde las llamadas Generación del 98 y la del 27, las vanguardias históricas y la vuelta al orden coexisten y se mezclan. Asimismo, este período marca el fin de la guerra y el inicio del optimismo los años 20. Es el período exactamente anterior de la Segunda República, período en el cual madurarán los proyectos poéticos de los miembros de los que se ha llamado la Generación del 27 y en el cual el autoritarismo político hará su aparición.

Estado de la cuestión: entre homenaje y acusación

El estado de la crítica de la obra saliniana puede resumirse en un par de palabras: homenaje o acusación. Por un lado, existe un gran aparato crítico que hace del análisis una ocasión para el homenaje o del homenaje una ocasión para el análisis. El lugar de enunciación de esta crítica es sobre todo masculino y heteronormativo; y su instancia más célebre es el texto de Jorge Guillén titulado “Pedro Salinas” (1967). Dos conjuntos de artículos sobre la obra de Salinas podrían ubicarse dentro de esta crítica: la *Revista de Occidente* en su edición de 1991 y la revista puertorriqueña *La Torre* en su edición de 1994. Ambas publicaciones “en homenaje” al poeta. Existe, asimismo, una colección de artículos titulada *Pedro Salinas. Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura* de 1992. La representación de la figura femenina no se problematiza en esta publicación; debe tenerse en cuenta, además, que su acercamiento teórico es sobre todo estilístico. Se cuenta también con la informativa biografía de Jean Cross Newman de 1983.

La otra crítica, muy minoritaria con respecto a la primera, analiza la obra de Salinas desde una perspectiva de género tendenciosamente feminista y, en consecuencia, se pasa del Salinas, poeta del amor, al Salinas, perpetuador de una ideología patriarcal (cf. Bermúdez 1995). Se cuenta, asimismo, con lecturas muy interesantes que tratan de balancear el juicio sobre la obra saliniana. Sin embargo, considero que estos análisis, si bien tienen la intención de ser histórico-críticos, aún están muy cercanos al primer tipo de acercamiento que podríamos llamar guilleniano (Maurer 1991, 1994). Una lúcida y

polémica lectura de la obra saliniana es el temprano texto de Leo Spitzer, “El conceptismo interior de Pedro Salinas” (1941). Spitzer, dentro de su crítica estilística considera que la figura femenina saliniana es, finalmente, una creación del poeta y no una figura concreta. Guillén responde a esta visión llamándola “conclusión monstruosa”.

Por otro lado, con respecto a la relación de Salinas con el *Weltgeist* vanguardista (no sólo con las vanguardias *in abstracto* sino con autores específicos) no existen estudios suficientemente específicos. En este sentido, es iluminador el ya clásico texto de Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)* de 1972 donde se explica, brevemente, la importancia del “objeto” en las poéticas españolas influenciadas por las vanguardias europeas. Sin embargo, al comenzar en 1930, deja sin analizar lo que sucede en los primeros 20 años del siglo XX con la poesía española (para nuestros fines, específicamente, con el caso de Salinas).

El ensayo introductorio a la *Poesía Completa* (2007), escrito por Enric Bou, es muy ilustrativo con respecto al papel de los objetos en la primera obra de Salinas (antes del 30). Sin embargo, no se establece la conexión con el tema de género o ideológico. Una excepción al superficial tratamiento de la vanguardia en relación con la poética de Salinas es el sugerente ensayo de Antonio Barbagallo, “Elementos futuristas en la poesía de Pedro Salinas” de 1991. Se lamenta la brevedad del texto cargado de sugerencias a seguir; uno de sus límites es que compara la poética de Salinas, directamente, con el futurismo de Marinetti, sin dar cuenta de cómo el Futurismo llega a España vía Gómez de la Serna y De Torre. Asimismo, la perspectiva de género no es problematizada.

La pregunta que surge es la siguiente: ¿cómo abordar la poética saliniana sin caer ni en el homenaje ni en la acusación? Lo que intentaré en el siguiente ensayo es analizar la temprana poética de Salinas visibilizando la relación de las poéticas de vanguardia y juanramoniana con la representación de la figura femenina enmarcada en su contexto histórico y literario. Lo que me interesa es problematizar la poética de Salinas sin caer en el homenaje o en la acusación.

Un ejemplo de análisis que desarrolla la tensión entre la representación de lo femenino como constelación estética, erótica,

HPR/70

histórica y de género es el excelente ensayo de Robert C. Spires, “New Art, New Woman, Old Constructs: Gómez de la Serna, Pedro Salinas and Vanguard Fiction” de 2002. En este ensayo, se analiza una obra narrativa de cada autor justamente haciendo énfasis en la tensión entre pasado romántico y futuro vanguardista en la representación de lo femenino. Lúcidamente, sin caer en el homenaje ni en la acusación, Spires afirma que, a pesar de reafirmar y confirmar ciertos estereotipos con respecto a la figura femenina, las narrativas de Gómez de la Serna y Salinas “by calling attention to woman as a social construct, they underscored the potential for changing the very concept of woman, for what has been constructed can also be de- and reconstructed” (221). En la siguiente sección, se analizará los dos polos de esta tensión: por un lado, el trascendentalismo juanramoniano y la vanguardia de *Helices* (1923), poemario vanguardista de Guillermo de Torre.

¿Mujer desnuda o musa porvenirista? Trascendencia e inmanencia en la representación de la figura femenina

Juan Ramón Jiménez (1881-1958) representa ese espacio de transición entre las poéticas de la Generación del 98 y la del 27. La modernidad juanramoniana no reside en la exaltación de los objetos tecnológicos³ (el Futurismo y, en menor grado, el Ultraísmo) o en la extraversión de un yo cuyo fin era la destrucción del arte y la crítica de la sociedad (Dadaísmo), sino en la importancia de los objetos del mundo como umbrales de plenitud de un yo masculino reconciliado, a través de su Obra, con el mundo. Como se verá, el énfasis de esta poética, a diferencia de la saliniana, se encuentra en la Obra como imagen de la unidad de un yo que se ha vuelto esencial en y con el mundo:

¡Concentrarme, Concentrarme
hasta oírme el centro último
el centro que va a mi yo

³ Jiménez se refiere, a propósito de este cantar los objetos tecnológicos, del siguiente modo: “(El poeta) no es nuevo por cantar las novedades, inventos, etc..., de una época, que han de estar supuestas en la voz, sino por cantar cada época, con voz propia, los sentimientos primordiales” (1933: 2).

HPR/71

más lejano,
el que me sume en el todo!
(*Poesía, 1917-1923*)

A lo largo del trayecto juanramoniano hacia la unidad, los objetos se vuelven “vagos, vaporosos” (Spitzer 1941: 33); en Salinas, en cambio, como se verá, el nombre trae a la presencia lo esencial de los objetos sin dejar por eso de ser experimentados como masas “de relieves bien definidos” (33). El símbolo de este trayecto poético (la Obra), siempre desde el mundo de los fenómenos hacia el yo esencial, es la mujer desnuda a quien el yo posee constantemente y sin cesar. En el poema “La mujer desnuda”, aparecido en el poemario del mismo nombre que reúne la poesía entre 1918-1923, ésta es descrita como una “fuente bella / surtidor de delicias entre las cosas”. La imagen de la fuente, de reminiscencias neoplatónicas y cristiano-místicas alude a *la infinitud erótica que ella es pero que no expresa*; es al yo masculino a quien le corresponde la tarea de cantarla sin accidentes, sin excesos, plena, exacta.

La figura femenina es descrita en términos de una placentera experiencia estética, sensorial, representada por su cuerpo que está entre las cosas, entre un nosotros masculino: “tierna, suave agua redonda, / mujer desnuda;”. Los adjetivos aluden a su juventud y frescura, pero también a los contornos de su cuerpo sentidos por el yo que la canta. La figura femenina necesita la mirada masculina que la completa. La mirada se asombra frente a tanta belleza; sin embargo, reconoce lo efímero de la contemplación en el mundo de los fenómenos. El yo masculino se configura, de este modo, como poseedor de una mirada insaciable, metonimia de un deseo por poseer y “sumirse” (aunque sea de modo efímero) con esa fuente infinita que es la mujer desnuda como símbolo de la reconciliación que el poeta busca a través de su Obra:

¿un día,
dejaré yo de verte;
te tendrás que quedar
sin estos asombrados ojos míos,
que completaban tu hermosura plena,

HPR/72

con la insaciable plenitud de su mirada?

Esta necesidad de posesión que lo acerca al yo bécqueriano, definido por García Montero ⁴ como un yo poético burgués que considera a la mujer como pura emoción, se manifiesta claramente en el siguiente poema:

¡Siempre yo penetrándote,
pero tú siempre virgen,
sombra; como aquel día
en que primero vine
llamando a tu secreto,
cargado de afán libre!
(“Ante la sombra virgen”, *Poesía*, 1917-1923)

El yo, en un intenso acto heterosexual, penetra sin cesar la belleza simbólica de la mujer como metáfora de la anhelada plenitud. La penetración se sublima, se vuelve símbolo (aunque con resonancias corporales) “libre” del mundo de los objetos y de la historia. Al no poder prolongar la penetración eternamente, ésta se configura como un simulacro concreto de eternidad, la Poesía. La figura femenina no es una persona con la cual el yo se relaciona de igual a igual; es, en cambio, una producción simbólica que busca expresar concretamente (a través del lenguaje como material) la eternidad. La figura femenina es un símbolo fuera de la historia, hermoso y pleno en su mudez como la misma Naturaleza:

(¡Estíos; verdes frondas,

⁴ La poética juanramoniana se configura como descendiente de lo que, para García Montero, caracterizaría la interrelación del “yo” bécqueriano con el “tú” de la figura femenina, a saber, “¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas? Poesía... eres tú”. Esta sentencia confirma la necesidad de que el poeta-intelectual-burgués le dé forma a la amada-sentimiento-mujer; en otras palabras, “la mujer, toda sentimiento, protagonista pura de las emociones, puede ser la encarnación viva de la poesía, pero le falta la frialdad intelectual necesaria para escribir poemas” (2001: 41). Asimismo, no debemos olvidar que “la definición sentimental de lo femenino, imprescindible para situar a la mujer en el hogar, al margen de la razón y los asuntos públicos, está también en los orígenes del pensamiento burgués, en su reparto de papeles” (2001: 46).

HPR/73

aguas entre las flores,
lunas alegres sobre el cuerpo,
calor y amor, mujer desnuda!)

El cuerpo femenino, ideal de armonía, se vuelve parte de una naturaleza esencial. Por su parte, el yo, apartado de la historia, busca su eternidad, su centro, en los símbolos / correspondencias naturales, con el único fin de regresar, reconciliado, a su perfecto centro. El poema culmina con el anhelo (“¡un día...!”) de sumirse (“expandir”) en una “naturaleza abstracta” que el mismo ha construido:

¡Límite exacto de la vida,
perfecto continente,
armonía formada, único fin,
definición real de la belleza,
mujer desnuda!; ¡un día,
se romperá mi línea de hombre,
me tendré que expandir
en la naturaleza abstracta;
no seré nada para ti,
árbol universal de hoja perene,
eternidad concreta!

El yo poético podrá alcanzar esa “naturaleza abstracta” sólo si “se rompe su línea de hombre”, es decir, si es capaz de expandirse más allá de sus propios accidentes históricos, en busca de su yo más yo, de su propio lenguaje, finalmente, de su Obra, la eternidad concreta de la cual la figura femenina es el más intenso de los símbolos juanramonianos. El yo masculino, aún potente y seguro de sí mismo, le da “forma” a la figura femenina, penetrándola incesantemente en términos simbólicos. Al final de la jornada, sin embargo, *es la Obra la que se configura como la “eternidad concreta”* de un yo que es el único que puede completar y contemplar a la silenciosa y vaporosa mujer desnuda.

Por otro lado, la representación de la figura femenina de Guillermo de Torre (1900-1971) en *Hélices* se presenta desde un primer momento como una relación inédita que anhela un nuevo ritmo

HPR/74

ideal. Desde el título, “Tú y yo” (dedicado a Norah Borges), el poema describe a la figura femenina como una *relación inmanente e inminente*, es decir, como aquello que sólo puede estar en el mundo y que se espera:

Tú ya cerca de mí
ansiada y rítmica
sobre el friso azul

El elemento revolucionario en la representación de lo femenino es que la amada es activa, es decir, ya no es la contemplada. Ciertamente es que esta visión de la mujer “activa” o la “mujer nueva” fue históricamente apropiada por el Fascismo,⁵ por ejemplo, para legitimar una ética de trabajo femenino industrial que, sin embargo, estaba finalmente subordinada a una estructura patriarcal de la sociedad. En el caso del poema, vemos cómo el “tú” posee una “visión remota / y tan cercana de azul”. Su mirada *activa* es más potente que la del yo masculino, está más cercana del ideal que se anhela, del porvenir que se espera.

Asimismo, el sujeto femenino ya no es un elemento armónico dentro de una naturaleza abstracta, no habita un *locus amoenus* (símbolo), sino que se apropia de la naturaleza concreta, la hace parte de su potencia inédita. El símbolo, negación de la materialidad y anhelo de eternidad, cede el paso a la metáfora que busca sintetizar dos elementos del mundo: la materialidad de la naturaleza y la mujer amada. El énfasis no está puesto en las correspondencias de lo femenino con un mundo natural esencial, sino en la potencia del sujeto femenino como anuncio de algo nunca antes visto, de una “inauguración”, que es el título de la sección donde se encuentra el poema. De allí que ella se convierta en una potencia, en una supermujer en el mundo, pero, sobre todo, del mundo:

Hay estelas de tus miradas
prendidas en las melenas del mar
Y tu sonrisa iridiscente vibra

⁵ Cf. Salaris 2014.

HPR/75

en la vena rosa del horizonte
–panorama carnal de mis crepúsculos

No es que la estela, o estela y mirada juntas, sean símbolo de algo que está más allá de ellas mismas; lo que se busca es potenciar la mirada femenina encarnándola en un fenómeno natural. Obsérvese que De Torre “manipula” la naturaleza y el mundo de los objetos. Este rasgo 1) lo aleja radicalmente del simbolismo que busca las correspondencias a través de la contemplación de un mundo esencial; y 2) lo ubica dentro de las poéticas vanguardistas que *crean* estas relaciones manipulando el material estético de acuerdo a sus fines expresivos; esta característica de la vanguardia está en directa relación con la tecnología que no es sino la manipulación de los objetos (y, en ciertos casos, de los seres humanos).

La sonrisa de la mujer es un acto: está brillando y vibra. La vibración expresa el contagio que ésta produce al entrar en contacto con un cuerpo, es decir, si la mujer-fuente juanramoniana es contemplada por el poeta, la mujer-sonrisa vibrante, al ser tocada, transmite ese nuevo ritmo inédito que se desea. El horizonte, como metáfora del futuro, se conecta con la imagen de la rosa ideal; sin embargo, es una conexión materializada, ya que el horizonte parece ser, más que una rosa, una vena palpitante y vibrante, cuyo color no hace sino reflejar esa melena marítima que expresa el ritmo nuevo del futuro, del “tú” al que se canta. Además, esta vena femenina está contrapuesta al yo, que ya no es el potente contemplador, sino un ser crepuscular que necesita ese ritmo material, “carnal”.

Asimismo, el sujeto femenino posee palabras “afines”,⁶ estas

⁶ La idea de la voz y las palabras de la mujer es una idea constante en la re-imaginación de la figura femenina en la vanguardia. A propósito, véase el capítulo titulado “En el jardín de ayer” en *El Movimiento V.P.* (1921) de Cansinos-Assens: “– ¡Oh, mi Amada! No te aflijas, puesto que el deseo de parecer hermosas es lo último que muere en las mujeres y ha de sobrevivir en ti aun a la pérdida de mi amor como promesa de ser nuevamente amada. Eres, te juro que eres hermosa: siempre lo serás para un Poeta del Ayer. Pero yo soy ya un Poeta del Mañana. Aborto en tu contemplación he sentido el calofrío del futuro. Amada, mi única hasta ayer, hoy ya no puedo amarte. Mis ojos se rinden al tedio de las viejas lecturas que en tu cuerpo, palimpsesto consabido, repasan. El latín olvidado vuelve a mi memoria al contemplarte. Y yo necesito algo inédito, algo que no pueda expresarse en ninguna lengua conocida. Anhele, ¡oh, Amada!, una belleza

HPR/76

palabras están “embozadas en la lejanía” y son “intersticios del recuerdo”. Estos tres versos muestran la revolución que significó la vanguardia para el arte contemporáneo; cuatro palabras abren una constelación poética inédita: afín, lejanía, intersticios, recuerdo. El sujeto femenino es “afín”, es decir, está próxima. ¿A quién? ¿A qué lugar? Es probable que esté cerca del presente de la enunciación del yo poético masculino. Sin embargo, a pesar de su cercanía, de su inminencia, está cubierta (de palabras) de lejanía, de algo que se encuentra aún ausente.

¿Qué es lo que está ausente? ¿Qué es ese lugar de donde viene la mujer amada? ¿Viene del pasado o del futuro? Las respuestas a estas preguntas signarán el destino de las naciones europeas a partir de los años 30: ¿se va hacia el futuro tecnológico de la máquina o hacia el pasado imperial? ¿O es posible mezclar ambas temporalidades? ¿Es el progreso infinito nuestro fin o la redención constante de las voces del pasado? Interesante es colocar este poema en el contexto español, ya que la disyuntiva entre fascismo y comunismo no se distingue claramente aún en el panorama político y cultural de la península (a diferencia de lo que sucede en Italia, Alemania y la Unión Soviética).

Al mismo tiempo, sus palabras (próximas al presente de la enunciación, aunque cubiertas de lejanía, de algo que aún no se conoce) son “intersticios del recuerdo”. Esta última caracterización hace del sujeto femenino uno ligado, no a la presencia o a la ausencia, sino a un espacio liminar, a una tensión que se relaciona con el pasado. La amada se vuelve un ser en cuyos “intersticios” se aloja el recuerdo de algo por venir, una presencia que se presiente, que ella anuncia y que, finalmente, con ella, llega:

Y ahora
eres Tú
en fin la Presentida

A diferencia de los otros poemas de *Hélices*, éste es uno de los

nueva” (pp. 47-48); o “- ¡Oh, Amada!, prefiero a tu amor el de la locomotora, sibila de alborada, reina matinal, servida por hombres vestidos de azul, como reclutas de un tiempo futuro” (49).

HPR/77

que menos utiliza las metáforas grandilocuentes, las palabras esdrújulas, la sintaxis barroca y la metáfora chocante. Para expresar la relación con la amada, palabras de la tradición clásica aún resuenan en el poema: primavera, colores, lirismo, amazona, indómita. A pesar de esto, es el ritmo y el movimiento aquello que le da el tono vanguardista a esta caracterización de la figura femenina; el presente progresivo “cabalgando” enfatiza la inminencia de una acción que anuncia luz (“primavera”) e intensidad luminosa y feliz (“estío de sonrisas”):

Llegas como una primavera
–yemas colores y lirismos–
amazona de los meridianos
cabalgando sobre las olas indómitas
El amor primicial
despliega un estío de sonrisas

En la sección final, se encuentra una metáfora ya conocida: la desnudez de la amada. En primer lugar, lo primero que salta a la vista es que ella no está desnuda, sino que es desnudada. ¿Quién la desnuda? ¿El amante? ¿O ella misma? ¿Ambos? Esta ambigüedad lingüística le otorga al verso una riqueza relacional, ya que, si se recuerda el título del poema, es posible sugerir que son los dos los que la desnudan, es un *acto colectivo* (como en Salinas), no individual (como en Juan Ramón).

No hay que dejar de notar, sin embargo, que es el hombre el que mira a la mujer desnudándose (o desnudándola); el varón es aún quien mira (aunque ya no contempla las correspondencias) la presencia material de la mujer, su cuerpo, que no es umbral de la eternidad sino un espacio de diferencia (“contrastes”) y, sobre todo, de identidad con ella misma. El sujeto masculino reconoce en este poema la unicidad del sujeto femenino, al que se ama; ella no es símbolo de nada que la sobrepase a ella misma (Obra, Eternidad, Plenitud, etc.), sino que ella es única, es Norah Borges, material, histórica:

Frente a mí
al desnudarte
en el espejo de los contrastes
eres idéntica a ti misma

HPR/78

Y en mis brazos
con un ritmo apasionado
te desperezas en la aurora única

A pesar de todo, la relación de los amantes no se experimenta en igualdad de condiciones. La figura femenina se encuentra “en los brazos” del hombre, aún es su posesión, es suya, y él se contagia de su ritmo inédito, de sus palabras tecnológicamente porveniristas, de “aurora única”. La amada, en este poema, ya no es un símbolo, umbral hacia otro mundo; ella es, por el contrario, un sujeto, ángel y carne, dentro de la historia que, sin embargo, aún es cantado por el yo poético masculino. Como se verá, la temprana poética saliniana está habitada por esta tensión de un yo que busca “íntima libertad” a través de la representación de la figura femenina, la amada.

El objeto como *pre-texto*: la niña llama a su padre “Tatá, dadá”

La temprana poética de Salinas presenta un rasgo de las vanguardias históricas: “la orientación hacia el objeto” (Cano 1972: 19), es decir, hacia el mundo de la inmanencia. Los fenómenos se le presentan al yo poético cargados de sentido. El mundo de los objetos no es sólo el natural (mar, fuego, sol; cf. Juan Ramón Jiménez 1933), sino también el tecnológico. Sin embargo, a diferencia del Futurismo y el Dadaísmo, el objeto *per se* no será *el fin* del canto poético. Lo inmanente no es importante es tanto inmanencia, sino que lo inmanente es importante como *pre-texto* en un doble sentido: como aquello que está antes del “verdadero” texto esencial: la palabra del poeta que nombra y fabula; pero también como aquello que es la excusa o el umbral para lo verdaderamente esencial.

A diferencia de la poética dadaísta, el campo de acción de la de Salinas no es lo ilógico como provocación al mundo de los signos, de lo simbólico. Por el contrario, el mundo de los objetos, quizás caóticos, se le presenta al poeta como la pre-figuración, o el pre-texto, de un orden más esencial. En este sentido, es posible ver en el poema 4 de *Presagios* su distanciamiento, aunque no negación radical, del Dadaísmo. En este poema, se describe a una figura femenina:

HPR/79

La niña llama a su padre “Tatá, dadá”.

El primer verso muestra varios elementos que debemos tomar en cuenta: la figura femenina se presenta como una voz que llama a un sujeto masculino. La voz de la niña reúne las características de la vanguardia dadaísta: lo infantil, el juego, las palabras que no pertenecen al (no han sido apropiadas por) el espacio simbólico: “Tatá, dadá”. Este quiebre de la representación se ve reafirmada a lo largo del poema; como se verá, la voz de la niña no respeta los límites que la intersubjetividad (compartida por la madre de la niña, *ya mujer*, y la voz poética) impone a la realidad, de allí que también

La niña llama a su madre “Tatá, dadá”

Desde la voz de la niña, los roles de género pierden sentido. A continuación, otra de las características constantes en la representación de lo femenino en Salinas aparece: la mirada, ya que “al ver la sopas / la niña dijo / ‘Tatá, dadá’”. La voz y la mirada femeninas infantiles no forman parte de las normas sociales, ya que “igual al ir en el tren / cuando vio la verde montaña / y el fino mar. ‘Todo lo confunde’ dijo / su madre”. El mundo natural aún no está representado por la niña, ya que son nombrados de igual modo el padre, la madre, la sopa, el mar y la montaña. Es la madre de la niña quien sentencia que la niña lo confunde todo; juicio que distancia y contrapone a la mujer-niña de la mujer-madre (rol femenino tradicional). En ese momento, aparece el yo masculino en primera persona, salimos de la descripción y entramos en el espacio de la confesión; el yo poético dice:

Y era verdad.
Porque cuando yo la oía
decir: “Tatá, dadá”,
veía la bola del mundo
rodar, rodar,
el mundo todo una bola
y en ella papá, mamá,
el mar, las montañas, todo
hecho una bola confusa;

HPR/80

el mundo “Tatá, dadá”.

El yo poético confirma el juicio que la madre tiene; y, en una oración contundente de cuatro sílabas, sentencia: “Y era verdad”. Para la voz, esta mirada infantil ve al mundo como un caos de confusión, donde no hay diferencias. El poema no permite saber si la niña ve todo igual; o si, en cambio, ve todo diferente pero aún no posee las palabras para nombrar las cosas en el mundo; o quizás sucedan las dos cosas al mismo tiempo. En otras palabras, la mirada infantil permite ver el mundo como una “bola confusa” donde las diferencias no existen al estar todo pre-simbólicamente, pre-textualmente, conectado.

Este confuso mundo se llama, curiosamente, “Tatá, dadá”; y pensar en el nombre del movimiento dadaísta es inevitable. Surge la pregunta: ¿es este temprano poema un guiño al movimiento de vanguardia nacido en Zúrich? Es una pregunta, quizás, insoluble. Sin embargo, mantener esa conjetura como hipótesis permite comprender los acercamientos y alejamientos que Salinas establece con las vanguardias europeas. Para comenzar, la voz poética no condena esta confusión; lo que hace es confirmar el juicio de la madre con una palabra con una fuerte carga: “verdad”. La voz no condena este mundo de confusión, sólo confirma su realidad inmanente⁷.

En este sentido, la poética de Salinas no condena o rechaza las poéticas vanguardistas⁸ sino que, por el contrario, reconoce el mundo fenoménico como uno de “confusión”. El mundo es confuso bajo la mirada de una niña que cuestiona, como las vanguardias, el lenguaje simbólico. Sin embargo, infancia y feminidad reunidas en la figura de la niña problematizan el mundo tal como es históricamente, pero no son

⁷ Esta no-condenación del mundo moderno o tecnológico (vanguardista, diríamos) puede verse en los poemas “Radiador o fogata” o “Teléfono” de *Fábula y Signo*, donde no se enjuicia a la modernidad tecnológica, sino que se la describe como posibilidad, como maravilla inmanente. Este rasgo saliniano lo aleja de la poética de Juan Ramón Jiménez.

⁸ Cf. Juan Ramón Jiménez, 1933: “Lo muerto cuando más reciente más muerto. / Lo vivo, cuanto más lejano, más vivo. / No es nuevo por cantar las novedades, los inventos, etc..., de una época, que han de estar supuestas en la voz, sino por cantar en cada época, con voz propia, los sentimientos primordiales”.

capaces de encontrar lo esencial tras esa confusión, ya que, de esto último, como veremos, se encargará la palabra del yo poético masculino. La niña muestra el mundo como confusión (“Tatá, dadá”) frente a la cual nos maravillamos; pero, para Salinas, el maravillarse *del mundo* es el pre-texto, no el fin de la poesía.

A diferencia de las poéticas románticas, el mundo no se rechaza por ser una prisión o una mala copia del mundo ideal. Por el contrario, el mundo de los objetos, aunque confuso, es el pre-texto para aquello que está detrás del mundo: el mundo como pre-texto es el mundo como *pre-sagio* de algo más; y este algo más, como veremos, no es sino el texto como nombre, como fábula que anhela lo esencial. No obstante, antes de llegar al texto, es necesaria la conexión entre el pre-texto como objeto y el texto esencial; aquello que permite el tránsito de uno a otro espacio no es sino el amor que, como ya dijera Giordano Bruno, no es sino el *vinculum vinculorum*.⁹

El amor como *tránsito* del pre-texto al texto: “35 bujías” y “Posesión de tu nombre”

“La niña llama a su padre ‘Tatá, dadá’” es el poema número 4 de *Presagios*; le sigue, formando un elocuente díptico metapoético, el poema 5, “Posesión de tu nombre”. Si el cuarto poema da cuenta de los alcances y los límites de la vanguardia, el quinto se configura como la respuesta saliniana que, reconociendo la importancia del objeto, busca su ser más esencial gracias al amor como vínculo. Como se verá en el quinto poema, la voz poética masculina y heteronormativa busca lo esencial *a partir del* encuentro con el mundo de los objetos

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

⁹ Cf. Giordano Bruno, *De Magia* and *De vinculis in generis*; eros is the *vinculum vinculorum* that connects all beings (visible and invisible). Cf. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance*, 1987, 95-99.

HPR/82

felicidad dentro del pecho.
«Ven»: y tú llegas quedo;
«vete»: y rápida huyes.

Expresando una política de género heteronormativo, el yo afirma que es la amada quien *legitima* el deseo heterosexual del amante, ya que le “permite” la posesión de su nombre. La voz masculina, capaz de nombrar lo esencial, se contrapone así a la voz de la niña que ve todo como una “confusión”. El encuentro con el cuerpo amado tiene como fin un “alma sin cuerpo” a quien el yo pueda, en primer lugar, llevar “dentro de su pecho” y, además, ordenar que venga o que se vaya. El nombre se configura, entonces, como la creación/construcción de un yo masculino que no desea la encarnación histórica (signo/forma) del cuerpo de la amada, ya que éste no es sino accidental; lo que desea, en cambio, es “felicidad, alma sin cuerpo, sombra pura”.¹⁰

En “35 Bujías” (*Seguro Azar*), la figura femenina es representada de modo análogo al poema anterior, pero en conexión con un artefacto tecnológico: las bujías. Hasta la edición del DRAE de 1939, “bujía” tenía tres significados, todos ellos relacionados con la luz: 1) vela de cera blanca, de esperma de ballena o estearina; 2) candelero en que se pone; y 3) unidad empleada para medir la intensidad de un foco de luz artificial. Recién en 1947, en el suplemento del DRAE, aparece la siguiente definición: “en los motores de combustión interna, pieza que hace saltar la chispa eléctrica que ha

¹⁰ El nombre no es sino la esencia que el yo poético masculino y heterosexual descubre en el mundo de los objetos (y el cuerpo de la amada es parte de ese mundo). El “nombre” de Salinas es semejante a, y a la vez distinto de, la “desnudez” de Jiménez. Esta última expresa una mística cristiana de cuño neoplatónico cuya metáfora es la fuente infinita (*verbum interius* agustiniano); en cambio, el “nombre” saliniano expresa una cristología cuya metáfora es la encarnación del Verbo en el mundo de los objetos. Esto explicaría por qué la poética juanramoniana hace énfasis en la Obra (del Autor/Padre) como fuente (creación) infinita. Para Salinas, en cambio, el contacto táctil con la carne de la amada es la chispa eléctrica que hace posible la búsqueda de su identidad esencial: Pro-Nombre/Verbo/Hijo. La posesión del nombre de la amada es la felicidad de los amantes; aunque ella, como *potencia material*, necesita del yo poético masculino que se configura, en clave cristiana, como el Juan Bautista (¿o el Dios/Padre?) de un Cristo hecho mujer-objeto del mundo.

HPR/83

de inflamar la mezcla gaseosa”, en otras palabras, se trata de un artefacto que enciende el motor de un auto. Como se verá, las bujías del poema son las de la tercera definición; sin embargo, la imagen de la chispa eléctrica que enciende un artefacto también está presente.

Yo la veo en su claro
castillo de cristal, y la vigilan
–cien mil lanzas– los rayos
–cien mil rayos– del sol. Pero de noche,
cerradas las ventanas
para que no la vean
–guiñadoras espías– las estrellas,
la soltaré. (Apretar un botón).

El poema se inicia reafirmando el poder del yo sobre la figura femenina: “Sí. Cuando quiera yo / la soltaré. Está presa / aquí arriba, invisible”. Teniendo en cuenta las definiciones, las treinta cinco bujías no son sino una metáfora de aquello que debe ser activado para producir la luz eléctrica. Las bujías, representadas como entidades femeninas, son *potencialmente* las generadoras de la luz pero necesitan una agencia que no poseen: una mano que las apriete. La luz eléctrica se contrapone aquí a la luz natural del sol, cuyos rayos vigilan a la amada. El sol es una figura paternal que impide el encuentro de los amantes.

Sin embargo, durante la noche, ocultándose de la luz natural de las estrellas “guiñadoras espías”, él la soltará. Un tópico tradicional de la lírica amorosa (el encuentro furtivo de los amantes en la oscuridad lejos ya de la luz paternal/natural) aparece traducido en términos tecnológicos. No es que la tecnología transforme la representación de la figura femenina; por el contrario, los estereotipos tradicionales migran y se adaptan a los nuevos medios: ella sigue siendo la “invisible” a quien una mano masculina puede activar al “apretar(le) un botón”. Al apretarlo, se produce la chispa eléctrica que envuelve al amante “de bendición / de claro / de amor / pura”. Es la invisible luz eléctrica *activada por* la mano del yo poético la que hace posible que sean “ella y yo no más, amantes / eternos, ella mi iluminadora (...)”.

El poema podría culminar allí; no obstante, un epíteto

romántico se entromete: la figura femenina es, finalmente, aunque electricidad iluminadora, “musa dócil”. Luego de esta descripción, la actividad de los amantes retorna se transfigura en una agencia colectiva, los verbos plurales expresan una activa comunión de pronombres amantes que buscan un nuevo lenguaje en los “mares de blancuras”. Más elocuente aún es el hecho de que este nuevo lenguaje es perseguido por los dos “por mí, por ella”, quien ya no es una amada contemplada, sino un cuerpo eléctrico activado e inventado por el amante: ella esa una “artificial princesa,”¹¹ una “amada eléctrica” que, necesariamente, necesita ser activada/tocada por el yo poético:

(...) musa dócil en contra
de secretos en masa de la noche

¹¹ En el poema “Vida Segunda” de *Fábula y Signo*, el poeta alude a la necesidad de poseer el nombre de la amada. El nombre esencial se contrapone a la forma simbólico-histórica; lo que la voz masculina busca es llevar a cabo una *epojé* (“borrar”) de la forma del cuerpo femenino con el fin de hallar el *nombre del cuerpo*: “Sí, tú naciste al borrármese / tu forma. / Mientras yo te recordé / ¡qué muerta estabas! / tan terminada en tus lindes. / Se te podía seguir / como en un mapa, clarísima, / al norte / la voz seca, boreal, / tibia, abandonada, al sur, / en litoral, la sonrisa. / Tú vivías, suficiente, / en tu color, en tus gestos, / encerrada entre medidas”. El cuerpo femenino sin la voz del amante que la nombra es sólo un conjunto, quizás infinito, de fenómenos conocidos y generalizables: “tan terminada en tus lindes”. Esta forma corpórea no guarda ningún misterio, ya que está completamente cartografiada; el cuerpo es “suficiente” y está “encerrado entre medidas”. Es el yo masculino quien la arranca de este espacio manido y la convierte en un nombre esencial. La figura femenina, ya sin forma y sin fronteras, no es un recuerdo, no está atrapada en una forma del pasado histórico: “Pero un día de noviembre /dejaste en blanco tus atlas, /se abolieron tus fronteras, / te escapaste del recuerdo. / Estabas ya, sin tus límites, / perdida en la desmemoria”. La parte final del poema retorna al tema de la necesidad que tiene el objeto femenino de ser cantado o nombrado por el poeta para existir. Jiménez repite este gesto de la tradición romántica; Torre, por su parte, tiene una visión más activa de la figura femenina, aunque, finalmente, también es el yo masculino quien la posee. El final del poema dice lo siguiente: “Eras ya de mí, incapaz / de vivirme ya sin mí. / A mis medidas de adentro / te fui inventando, Afrodita, / perfecta de entre el olvido, / virgen y nueva, surgida / del olvido de tu forma”. Esta idea de la virgen cuyo nombre ha sido dado (inventado) por el yo poético masculino recuerda la poética de Jiménez. El cuerpo femenino, si bien particular, se recrea a medida de la voz masculina como un proceso de re-creación constante. Más aún, la figura femenina es “incapaz / de vivirme ya sin mí”, con lo cual el nombre femenino depende radicalmente del yo que le va dando forma, nueva vida, la verdadera vida, de allí que el poema se titule *Segunda Vida*, la dada por el poeta.

HPR/85

–afuera–
descifraremos formas leves, signos,
perseguidos en mares de blancura
por mí, por ella, artificial princesa,
amada eléctrica.

Este poema muestra las tensiones salinianas entre la poética juanramoniana y la de las vanguardias: la representación de la figura femenina fluctúa entre la pasividad (necesita *ser activada*) y la actividad colectiva de los amantes.¹²

A lo largo de este ensayo, se ha hecho énfasis en la radical importancia de los objetos (naturales y tecnológicos) para la poética de Salinas; el poema “Don de la materia” (*Seguro Azar*) es elocuente en este sentido. En la primera parte, el yo se encuentra perdido en “la tiniebla densa” donde el “el mundo era negro: nada”. Luego, recuerda la presencia de las cosas en el mundo y se pregunta si “¿viven aquí o en la duda?”, debido a que no son permanentes, se iluminan, más cuando “la llama se apaga / fugitivas realidades, / esa forma, aquel color / se escapan”. Nuevamente, una característica de las poéticas de vanguardia aparece, el encuentro con el objeto en el mundo, en su simple materialidad. Entonces, el yo poético siente nostalgia, más no “de luna, no de amor, no de infinito”, sino “nostalgia de un jarrón sobre una mesa”: el objeto. La voz se siente ansiosa, buscando la presencia de este objeto, hasta que

de pronto, como una llama
sube una alegría altísima

¹² Inevitable es pensar, nuevamente, en alusiones trinitarias y cristológicas en el análisis de la poética de Salinas. En términos de teología trinitaria, podríamos decir que Jiménez enfatiza la unión mística de las tres personas de la divinidad (aunque sin negar la alteridad); para él, lo fundamental es la experiencia de la unión, de la totalidad, si bien es efímera. En Salinas, en cambio, el énfasis está puesto en la figura del cuerpo encarnado, figura cristológica que se vuelve carne de mujer frente a los ojos del poeta; sin embargo, este cristo femenino no es él mismo sin la acción del Padre que, este caso, no es sino la voz del poeta que la inventa y que la posee. En realidad, como se ve, el acento en la particularidad de la materialidad y en la encarnación es lo que ya desde esta etapa temprana distingue a Salinas de Jiménez; sin embargo, debe notarse que la idea de dependencia de la figura femenina al yo masculino es aún potente en ambos poetas.

HPR/86

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

La realidad esencial no son los signos históricos que dan forma al mundo sino la “masa”, es decir, la nuda materialidad de los objetos que el yo poético busca expresar depurándolos de sus accidentes y destilándolos gracias al nombre o *verbo* poético. En este sentido, el cuerpo del mundo se configura como la condición epistemológica (y ontológica) de la temprana poética saliniana: el tacto que encuentra al objeto, en tanto cuerpo amado, posibilita la pura presencia del mundo. La materia como “masa” no es sino una imagen de la actividad poética masculina y heterosexual que desnuda el cuerpo de la amada activándolo, nombrándolo y convirtiéndolo en fábula esencial, texto puro o *¿puro texto?*

Lo esencial como (puro) texto: “Underwood Girls”

Uno de los elementos que caracterizan a las vanguardias es el control o dominio del material y las formas, es decir, los artistas ya no consideraban que la producción artística era consecuencia de la emoción o la inspiración espontáneas. Por el contrario, eran muy conscientes de los materiales con los cuales trabajaba ¹³ Esta

¹³ La “desnudez” mallarmeana es una temprana instancia de la consciencia y el dominio del artista sobre el material poético. En este sentido, para Spitzer, “lo desnudo es lo virgen, lo progenital, lo primitivo –el tema de las meditaciones de Mallarmé, el gran despojador, envuelto en manto de esplendor verbal y precioso y altivo”; el crítico se pregunta incluso “si esta idea de suprimir todo lo específico para ir hacia las Esencias no se explicaría por un aristotelismo subconsciente y permanente en el alma española” (1941: 40). Es esta conciencia del material la que alcanzará su desarrollo pleno en las

HPR/87

consciencia de la forma tiene su origen en dos procesos históricos: la evolución de los medios de reproducción técnica en la ciudad y el progresivo dominio de los medios productivos por el hombre.¹⁴

Para Adorno,

artistic production cannot escape the universal tendency of Enlightenment -of progressive domination of nature. Throughout the course of history, the artist becomes more and more consciously and freely the master of his material and his forms and thus works against the magic spell of his own product. (1992: 239)

En consecuencia, el artista, al ser más consciente de los materiales y las formas que utiliza, puede ir en contra o, incluso, denunciar (politización del arte) las injusticias de su tiempo histórico.

Sin embargo, la paradoja es que este control del material es parte de la llamada dialéctica de la Ilustración cuyo fin es el dominio de la realidad por un yo que desea hacer del mundo (lo no-idéntico, lo otro) un reflejo de sí mismo (estetización de la política: el Futurismo en conexión con el Fascismo). Tener esto en cuenta abre nuevas posibilidades para problematizar la representación de lo femenino en la poética de Salinas, ya que, por un lado, ésta muestra una sólida consciencia sobre el material artístico (lenguaje); mientras que, por otro, esta consciencia no conduce al poeta a cuestionar hasta sus últimas consecuencias el pensamiento identitario (romántico o becqueriano) que hace de la figura femenina sólo una construcción estética producida por el poeta. A propósito de este carácter paradójico de la vanguardia,

poéticas de vanguardia. A propósito de Mallarmé, Bermúdez afirma provocadoramente que *la historia literaria es exclusivamente un asunto de varones*: “Since Spanish language and literature have, apparently, very few great female predecessors, it could be argued from this remark that, as Johnson suggested regarding Mallarme, ‘...it would appear that intertextuality is a struggle between fathers and sons, and that literary history is exclusively a male affair’ (272)” (1995: 323). Considero que la hipótesis de Bermúdez debe problematizarse, y matizarse, al analizar la poética de Salinas: el dominio de la forma se configuraría así como una actividad masculina y heteronormativa en relación con una historia hecha por hombres.

¹⁴ Cf. Walter Benjamin, 2007 y Theodor Adorno, 1992, 2002.

HPR/88

el poema “Underwood Girls” (*Fábula y Signo*) describe una entidad femenina, a saber, las chicas subterráneas:

Quietas, dormidas están,
las treinta, redondas, blancas.
Entre todas
sostienen el mundo.

Estas entidades feminizadas son descritas con dos adjetivos que remiten a un ideal de belleza renacentista y a un erotismo heteronormativo: la blancura de la piel y la redondez de las formas. Estas jóvenes sostienen el mundo pasivamente; el yo les otorga una función que se cumple en el quietismo. Como en el poema “La niña llama a su padre ‘Tatá, dadá’”, es la figura femenina (piénsese en la tradicional analogía poética entre visión y sueño) la que se relaciona con el mundo de los objetos; ella es la puerta de entrada, el contacto, con los fenómenos en tanto signos:

Míralas, aquí en su sueño,
como nubes,
redondas, blancas, y dentro
destinos de trueno y rayo,
destinos de lluvia lenta,
de nieve, de viento, signos.

La palabra “signo” adquiere especial relevancia en el tercer poemario de Salinas; como afirma Bou, el “signo” no es sino el modo de representación histórica del mundo de los objetos. No es la realidad esencial que busca el poeta; es el mundo confuso de la niña o el quietismo onírico de las chicas “underwood”. A continuación, la voz se dirige a un alguien y dice “Despiértalas”. Un sujeto masculino despertará a estas chicas “con contactos saltarines / de dedos rápidos, leves, / como a músicas antiguas”. Estos versos muestran una clara oposición entre el sueño femenino y la actividad “saltarina” del *yosotros* masculino (poeta y audiencia) que las despierta. Es en este momento que se introduce la idea de lo esencial como texto masculino que da título a esta sección:

HPR/89

Ellas suenan otra música:
fantasías de metal
valeses duros, al dictado.
Que se alcen desde siglos
todas iguales, distintas
como las olas del mar
y una gran alma secreta.
Que se crean que es la carta,
la fórmula, como siempre.

Estas jóvenes suenan “otra música”, es decir, una música que no es parte del mundo de los objetos, aunque no pueden existir sin él: son fantasías, es decir, fábulas, creaciones, *de metal*, es decir, dependen de la materialidad del mundo y del lenguaje. El contacto saltarán del yo masculino que, tocándolas, las despierta hará que se alcen “siempre distintas y siempre iguales”: este verso expresa el clásico motivo poético de que lo esencial permanece a pesar de que se manifiesta siempre diferente; la idea de esta mismidad en la alteridad está expresada con la imagen que conecta las olas del mar (siempre diferentes) con una gran alma secreta que sería aquel orden esencial del cual dependen las olas. Finalmente, el yo poético masculino le dice a su auditor que se aloque:

Tú alócate
bien los dedos, y las
raptas y las lanzas,
a las treinta, eternas ninfas
contra el gran mundo vacío,
blanco a blanco.

En una imagen fuertemente erótica y corporal, son los dedos del yo masculino los que se alocan tocando a las treinta chicas underwood que, a pesar de todo, son “eternas ninfas” como las que aparecen en la “Tercera Égloga” de Garcilaso. El yo poético le dice enérgicamente que las lance y que las rapte (con connotaciones sexuales y literarias), ya que estas chicas representan la lucha contra el

HPR/90

mundo de los objetos que es vacío si es que no hay alguien (esas manos alocadas) que, a partir de los objetos-signos, fabulen una imagen de lo esencial; esa sería la “hazaña pura”

Descubrimos así que las treinta chicas underwood no son sino las teclas de una máquina de escribir cuya marca (“Underwood”) era famosa en la época en la que Salinas escribía. Este poema muestra cómo la tecnología no ofrece una nueva imagen de la figura femenina sino que lo tecnológico, el mundo de los objetos de la ciudad, se mimetiza, en un afán de verosimilitud para la audiencia masculina a la que se dirige (“despiértalas, alócate”), con los estereotipos femeninos de la más clásica tradición poética occidental (amor cortés, renacimiento, romanticismo).

En una reactualización de un platonismo, destilado por la poética garcilasiana y becqueriana, las Chicas Underwood, metonimia de un objeto tecnológico, se convierten en la clásica cera informe a quien el sujeto masculino tiene que darle forma: el objeto femenino es la materia del mundo (los signos; las letras) y el sujeto masculino no es sino quien busca, tocando el mundo como quien toca a una mujer, la esencia del mismo, de ella misma (y de él mismo), a través de una “hazaña pura” que es el arte de la palabra, la fábula, el nombre, la letra, el texto: “*ese, zeda, jota, i...*”

En este poema, el yo poético es plenamente consciente de su actividad de artista como productor (mecnógrafo) de palabras; él tiene el control de una máquina que se le presenta como femenina. Un objeto del mundo que se erotiza y cuyo tacto da vida a aquello que yace “dormido” en los signos de la escritura con que se designa al mundo de los objetos. En este punto, hay que ver la tensa relación entre Salinas y el Futurismo. Se ha analizado la relación de Marinetti y Salinas (Barbagallo 1991) y se ha dicho que “las teclas bailarinas y músicas de la máquina de escribir eran también unas chicas futuristas” (55). Esta lectura de Salinas debe matizarse ya que hablar del “Futurismo” sin más es algo equívoco teniendo en cuenta lo multiforme del movimiento (cf. Salarias 2014).

Marinetti afirma que “un automobile ruggente è più bello della *Vittoria de Samotracia*” (Barbagallo 1991: 52); asimismo, existe un culto a la máquina por ser esta la síntesis de los mayores esfuerzos cerebrales de la humanidad. Nuevamente, esta conciencia del poder

HPR/91

humano que controla los materiales con los que trabaja para producir algo perfecto, que sea una prolongación de él mismo (“un corpo quasi umano que multiplica il nostro”), está presente en la poesía de Salinas (a propósito de esto, véase el poema “Navacerrada, abril” en donde se descubre al final que la mujer a la que se canta no es sino el auto del yo poético; no es que el auto se convierte en mujer sino que la mujer se convierte en máquina). Salinas ve en la máquina de escribir, convertida en una mujer a la que se toca, la posibilidad de ir más allá del mundo de los objetos. Pero ¿acaso la visión de lo femenino del futurismo de Marinetti es la de Salinas? El análisis responde negativamente.

El futurismo italiano llega a España gracias a dos figuras: Gómez de la Serna y Guillermo de Torre. Robert Spires ha analizado convincentemente cómo la narrativa de La Serna y Salinas están tensionados entre 1) la de-familiarización de la figura femenina y su 2) re-familiarización en base a una tradición patriarcal y heteronormativa situando a estos dos autores en el límite entre la representación de lo femenino pasatista y “futurista”. Creo que esta lectura se complementa teniendo en cuenta la representación de lo femenino que Guillermo de Torre hace en *Hélices* (1923).

En esta publicación, que podríamos llamar epítome de un futurismo a la española, la mujer no está representada de acuerdo a los parámetros de Marinetti según el cual el amor a la mujer, en términos de eternidad o romanticismo, eran decadentes; al contrario, la mujer debería ser como una máquina si quería ser amada (cf. Salaris 2014). Por el contrario, la mujer futurista *a la española* es la “musa porvenirista” no tan lejana de las eternas ninfas- teclas de Salinas. Un análisis más detallado entre la representación de lo femenino de Torre y Salinas aún está por hacerse, pero lo que vale la pena resaltar es que el futurismo en España es filtrado por las figuras de Gómez de la Serna y Guillermo de Torre, y es probable que de esas fuentes lo haya bebido el joven Salinas. Finalmente, el poema “Underwood Girls” hace del objeto hecho mujer el material gracias al cual la voz masculina como agente buscará lo esencial en el mundo; es a partir del signo del mundo hecho mujer-máquina que el hombre-fabulador buscará la pureza de la palabra, del nombre: en síntesis, lo esencial como texto, cabría agregar, como texto- masculino y heteronormativo. De este modo, vanguardia a la española y juanramonismo habitan la temprana poética de Salinas.

HPR/92

Es necesario problematizar la propuesta de Cano Ballesta según la cual el rasgo característico de las poéticas de los años 30 en España es la “orientación hacia el objeto”. Para el crítico, el romántico está en lucha con el mundo exterior del cual se aleja refugiándose en el yo ideal; cita, en este sentido, el estudio de Salinas titulado “La revuelta contra la realidad: José Espronceda” en el cual se caracteriza la actitud del romántico español como “magnífica rebelión del mundo poético, de la humana ilusión, contra el mundo real” (1972:21). En cambio, en el *Cántico* de Guillén, el yo poético afirma que “depend(e) de las cosas”.

Esta actitud de la Generación del 27 debe problematizarse a partir de una lectura crítica (la que se ha intentado llevar a cabo en este ensayo), ya que esta “dependencia de los objetos” no expresa solamente la primacía del objeto en términos adornianos (dejar que lo otro, la alteridad, la mujer, se autoexpresen), sino que representa el dominio (y dialécticamente, la dependencia) del poeta de vanguardia sobre su material; dominio- dependencia que le permitiría un mejor conocimiento de él mismo y del mundo, de todo aquello que es diferente a él, mujer incluida, gracias a su poder verbal que nombra el mundo esencialmente. Sin embargo, la teoría estética adorniana afirma que este control del material no implica necesariamente un reconocimiento de la alteridad, de lo no-idéntico; puede ser, a su vez, su desconocimiento: se trata de la tensión entre politización del arte o estetización de la política de la que habla Walter Benjamin.

Como se ha visto a lo largo del análisis, en Salinas, la tensión entre pasado y futuro, con respecto a la representación de lo femenino, es patente; y lo mismo podría decirse de los poetas de la Generación del 27. Podríamos sugerir como hipótesis que el depender de las cosas, para Salinas, no significa darles voz; implica, sobre todo, un autoconocimiento de un yo poético masculino y heterosexual dentro de un mundo que ha perdido la trascendencia y, dentro del cual, sólo le queda la forma artística, *la fábula*, como reducto inmanente de plenitud o trascendencia. En este sentido, el ensayo de Silvia Bermúdez (1995) saca a la luz, a partir del análisis de género e ideológico, elementos que de otra manera pasarían desapercibidos para la crítica saliniana “de homenaje”, a saber, que la voz poética se dirige, históricamente, a una audiencia masculina y heterosexual (tradicción literaria y los críticos contemporáneos), y es frente a ella que se legitima. Simultáneamente,

HPR/93

además, se dirige a un virtual “tú” femenino.

La poética de Salinas expresa esta tensión genérica. Aunque el análisis de Bermúdez se refiere sólo a *La voz a ti debida*, considero que sus tesis pueden ampliarse a toda la obra; cito *in extenso* la conclusión de su artículo:

Thus, the most significant character of Salinas' love poems in *La voz a ti debida* is the problem of how to straddle the doublings and duplicities of a male poetic voice in heterosexual love poetry with its implicit homosocial desires. This is the dilemma dramatized in the collection since the voice inhabits two kinds of spaces at once. It is virtually speaking to and of a female beloved in the language of heterosexual love (but it is actually repressing her). And it is actually communicating with an audience and his male predecessors (but virtually talking to a female you). Thus, a real and actual new reading of Salinas' love poems, not only of *La voz a ti debida* but also of the one from *Razón de amor* and *Largo lamento*, will address the tension of the contradictory and contrary directions to which the tradition of heterosexual love poetry pulls at once. (1995: 333-334)

Bibliografía

- Adorno, Theodor. “Theses upon art and religion today”. *The Kenyon Review*, New Series, Vol. 18, No. 3/4 (Summer - Autumn, 1996), 236-240.
- . *Aesthetic Theory*. Translated by Robert Hullot-Kentor. New York-London: Continuum, 2002.
- Barbagallo, Antonio. “Elementos futuristas en la poesía de Pedro Salinas”. *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, Volume Three, Number 2, University of Nebraska-Lincoln/Universiteit van Amsterdam, 1991.
- Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (1936-1939). In *Illuminations*. New York: Schocken Books, 2007, 217-252.
- Bermúdez, Silvia. “The Ideology of Gender in Pedro Salinas “La voz a ti debida””. *Revista Hispánica Moderna*, Año 48, N° 2

HPR/94

- (December 1995), 321-334.
- Cano Ballesta, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1972.
- Cansinos-Assens, Rafael. *El Movimiento V. P.* Madrid: Peralta Ediciones, 1978.
- Debicki, Andrew P. Pedro Salinas. *El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1976.
- García Montero, Luis. *Gigante y extraño: las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- Garfias, Francisco. *Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Ediciones Taurus, S.A., 1958.
- Gómez Toré, José Luis. *Pedro Salinas. Estudio y selección de textos*. Madrid: Ediciones Eneida, 2009.
- Guillén, Jorge. Pedro Salinas. *MLN*, Vol. 82, N° 2, Spanish Issue (March 1967), 135- 48.
- Jiménez, Juan Ramón. "Aforismos. Complemento estético". En *El Sol*, 26 de marzo 1933, 2.
- . *Unidad*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1999.
- . *Obras. Poesía (en verso) – Belleza (en verso) (1917-1923)*. Prólogo de José Luis Puerto. Madrid: Visor Libros, 2008.
- . *Obras. Eternidades (1916-1917)*. Prólogo de Luis García Montero. Madrid: Visor Libros, 2008.
- Maurer, Christopher. "Pedro Salinas y el lenguaje: Nombrar a la amada". *La Torre* 8:23 (October-December 1994): 601-613.
- . "Salinas y las cosas: Tradición y vanguardia". *Revista de Occidente* 126 (1991; 137-150).
- Morón Arrollo, Ciriaco y Manuel Revuelta Sañudo (Ed.). Pedro Salinas. *Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura. Ponencias del Seminario celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y en la Biblioteca de Menéndez Pelayo del 8 al 12 de junio de 1991*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1992.
- Newman, Jean Cross. *Pedro Salinas and his circumstance*. San Juan: Inter American University of Puerto Rico, 1983.
- Re, Lucia. "Rosa Rosà and the Question of Gender in Wartime Futurism" in *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*. New York: Guggenheim Foundation, 2014, 184-190.

HPR/95

- Salaris, Claudia. "The Invention of the Programmatic Avant-Garde" in *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*. New York: Guggenheim Foundation, 2014, 22-49.
- Spires, Robert. "New Art, New Woman, Old Constructs: Gómez de la Serna, Pedro Salinas and Vanguard Fiction". *MLN*, Vol. 115, N° 2, Hispanic Issue (March 2000), 205- 223.
- Salinas, Pedro. *Obras Completas I. Poesía Narrativa Teatro*. Edición de Enric Bou. Madrid: Cátedra, 2007.
- . *Obras Completas III. Epistolario*. Edición de Enric Bou. Madrid: Cátedra, 2007.
- Torre, Guillermo de. *Hélices. Poemas (1918-1922)*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1923.