

La narrativa de vanguardia de Pedro Salinas:

Víspera del gozo (1926)

Rubén Rojas Yedra

(perth111@hotmail.com)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen

La prosa de Pedro Salinas es un curioso ejemplo del empeño renovador que caracterizó a la Generación del 27. Pese a la deshumanización promulgada por Ortega y Gasset, sus relatos nunca se despreocuparon del fondo emocional. Al contrario, Salinas potencia en ellos la sugerencia sensorial y carga su palabra de autenticidad. Los cuentos incluidos en *Víspera del gozo* (1926) manifiestan un denominador común: la edificación de una nueva realidad, de condición futura.

Abstract

Pedro Salinas's prose is a curious example of the renewal effort characterized the Generation of '27. Despite the dehumanization made widely known by Ortega y Gasset, Salinas's stories never ignored the inward emotions. On the contrary, he makes more powerful the sensory suggestion and the authenticity in his stories. The short stories included in *Víspera del gozo* (1926) manifest a common theme: the uplifting of a new reality, future conditioned.

Palabras clave

Pedro Salinas
Generación del 27
Fondo emocional
Sugerencia sensorial
Cuentos

Key words

Pedro Salinas
Generation of '27
Inward emotions
Sensory suggestions
Short stories

AnMal Electrónica 36 (2014)
ISSN 1697-4239

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

(Pedro Salinas, *La voz a ti debida*)

INTRODUCCIÓN

La prosa de la Generación del 27 creció ensombrecida por la celebridad y el aplauso unánime de que gozaron las obras poéticas de la mayor parte de sus componentes: Dámaso Alonso, Cernuda, Alberti, Gerardo Diego, Guillén, Aleixandre, Lorca o Salinas, por citar algunos de los más relevantes¹. En el conjunto de las letras, el empeño renovador que se respiraba en Europa en la década de los 20 tuvo un segundo exponente a la altura entre los jóvenes autores de lo que podría considerarse la vanguardia novelística española de aquellos años: Benjamín Jarnés (nacido en 1888), Pedro Salinas (en 1891), Antonio Espina (en 1894), Guillermo de la Torre (en 1900) y Francisco Ayala (en 1906) practicaron la ficción experimental con escasa resonancia popular pero afines vínculos con los poetas.

Con esta representativa muestra se revela la menor envergadura de los nombres que se desenvolvían en prosa si los cotejamos con la lírica de la misma generación. De ahí que Ruiz-Copete señale la presencia de lo que él llama una «discriminación conceptual de la prosa del período» (2002: 19). Si bien los elementos que determinan la generación de poetas no engloban de forma estricta a los prosistas, también es cierto que la nueva narrativa española se adscribió a unos rasgos comunes que cohesionaron internamente sus estructuras literarias y coordinaron sus estéticas e ideologías. Se trata de la desvinculación absoluta con respecto a la realidad humana, tal como apuntaba el filósofo y ensayista Ortega y Gasset, en su ensayo de 1925 *La deshumanización del arte*, al referirse a la vanguardia del momento; de la noción de pensamiento e idea como realidad intangible y por tanto sin fronteras o límites materiales o nacionales, receptiva a la influencia cultural europea; y en extensión de la adopción del movimiento surrealista como principio renovador. Convicciones y sensibilidades que se unen en torno a los focos de enunciación que surgieron en la España de aquellos años: *Revista de Occidente*, fundada en 1923 por Ortega y Gasset, y *La Gaceta Literaria*, junto a otras publicaciones menores en Sevilla, Málaga, A Coruña o Murcia.

En la primera de ellas, Pedro Salinas (Madrid, 1891 - Boston, EEUU, 1951) ya había publicado algunas narraciones breves en 1924 y 1925, durante sus años de cátedra en la Universidad de Sevilla, siete de las cuales fueron compiladas en *Víspera*

¹ Cfr. la bibliografía electrónica del 27 preparada por [Garrote Bernal \(2009\)](#), con entradas (28 y 29) sobre la narrativa de Salinas.

del gozo, editado en 1926 para inaugurar la serie de ficción «Nova Novorum» de la editorial Revista de Occidente.

Más o menos contagiado del gusto narrativo que promovía Ortega (narración lírica y deshumanizada, intelectualidad presente, abstracción, intrascendencia y rigor formal), y que gran parte del círculo de colaboradores amparaba con entusiasmo, pues gracias a sus páginas se dieron a conocer, los relatos de Salinas nunca se despreocuparon del fondo emocional, no se «deshumanizaron», señalados como estaban por la misma hondura sentimental de su obra poética; tampoco dejaron de lado la realidad, convertida en la piedra angular de estas narraciones, ni los elementos narrativos clásicos, como en el presente análisis se constatará. Por contra, el librito de relatos sí se adhiere a las orientaciones orteguianas por «el hecho de que la trama sea casi un pretexto y no el núcleo central del relato, la morosidad o el “provincialismo”, es decir, el aislamiento de lo narrado en una provincia hermética de la realidad» ([Olmo Iturriarte 1998: 83](#)). No es menos cierto que

despista 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 (Rodríguez de Monegal 1976: 240-241).

Desenfado estilístico que malinterpreta las intenciones finales, en un error cometido con frecuencia por gran parte de la crítica, al circunscribir a Salinas en el mismo entorno de trivialidad o gratuidad estetizante en que nadaba el resto de la promoción cercana a Ortega y del que nuestro autor, y otros como Ayala o Chacel, disintieron en su fundamento (Ruiz-Copete 2002: 19-20); de ahí que Gullón asevere que

el punto de vista de Salinas es siempre personal, como establecido sin tener demasiada cuenta de los prejuicios dominantes y circulantes a su alrededor; por personal resulta a menudo fructífero y original, y acierta a descubrir los acontecimientos con impensado sesgo, revelador de aspectos y circunstancias que pueden explicar lo hasta entonces inexplicable ([1951: 570](#)).

Ciertamente, las extraordinarias facultades poéticas de Pedro Salinas se adecuaron como exquisito sustento en su escritura prosística, manifestación en la que supera sobre manera a sus compañeros del nuevo movimiento: Espina, Jarnés o Ayala, a los que cabría añadir a Bacarisse, Chabás, Bergamín, Aub, Marichalar o Chacel. No obstante, en lo que Gullón creyó ver la indiscutible originalidad de Salinas frente a todos ellos fue en «la capacidad para aprehender la vibración de las corrientes del pensamiento y el sentimiento universal» (1951: 570).

LA PROSA DE SALINAS

Desde 1926, año de edición de *Víspera del gozo*, no fueron pocos quienes procuraron negar la originalidad de la prosa de Pedro Salinas. Unos no detectaban nada nuevo en relación a su poesía; otros concedieron a Marcel Proust los méritos de las técnicas salinianas para la creación de su propia realidad narrativa. Antes de 1920, Salinas ya había leído las obras de Proust y poco después se encargó de las traducciones al castellano de *A la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann* y *A l'ombre des jeunes en fleur*, labor que desempeñó con magistral pulcritud y admiración, lo que facilitó a la crítica la atribución de copia de «esa sutil exploración de sensaciones que Proust había revelado con criterio de psicólogo y estilo de poeta» (Rodríguez de Monegal 1976: 240). Feal Deibe plantea similitudes en el plano estilístico, debido a «una marcada preferencia por la frase larga, de complicada sintaxis, y una descripción minuciosa de sucesos aparentemente nimios, con la consecuencia de un *tempo* lento narrativo» (2000: 89). En cambio, Azorín, en su reseña de *Víspera del gozo*, difirió con radical postura: «Nada más opuesto, más antagónico, que estas dos maneras de novelar, la de Proust y la de Salinas» (1926). Y es que el primero «no ha empleado un procedimiento distinto de observación del empleado por otros novelistas; no nos cuenta tampoco sus experiencias por procedimientos diversos de los conocidos», mientras que en el segundo «el procedimiento recto desaparece. Todo en él es indirecto, fragmentario, inconexo (inconexo aparentemente)». A lo que añade que Salinas

ve el mundo, observa la realidad, estudia cosas y personas y luego, en prosa clara, limpia, exacta —deliciosa, verdaderamente deliciosa prosa, sin parlantería—, nos va

ofreciendo, con amenidad, el fruto de su estudio, de sus observaciones ([Azorín 1926](#)).

Con esta encendida defensa de Azorín se presentaba Pedro Salinas en la narrativa española en mitad de los años 20. Y quien así se expresa no es de poca relevancia; no hay que olvidar que en sus narraciones más ambiciosas y visionarias, Azorín ensayaba con descripciones seccionadas y un lenguaje ordenado en la misma línea que tiempo después perseguiría Salinas. Pero en la visión de Azorín,

ese fragmento no era una muestra de la fragmentación general con que percibimos la realidad, sino todo lo contrario, una sinécdoque que supone la suficiencia de la parte para dar cuenta del todo, tanto sincrónica como diacrónicamente ([Fernández Cifuentes 1993: 48](#)).

LA VANGUARDIA: *VÍSPERA DEL GOZO*

Los cuentos incluidos en *Víspera del gozo* manifiestan un denominador común, apto para explicar el sentido general de la obra: «Salinas se enfrenta a la “realidad real” y de este enfrentamiento surge algo nuevo». Siguiendo a Olmo Iturriarte, estamos ante «la construcción de una realidad nueva [...] que se mostrará finalmente como algo inaprensible por completo, como una realidad en fuga» ([1998: 83](#)).

Componían un «trozo» asombrosamente realista, eso sí, pero tan pobre e insignificante, que no se le explicaba uno como nacido del mismo autor, sospechando en él una interpolación apócrifa. («Mundo cerrado», 13)²

Una y otra realidad, ambas inconfundibles —también para el lector— pero independizadas, se fundamentan en torno a un eje transversal de temas, enfoques y motivos de la vida que podríamos considerar moderna en el sentido en que se empleaba en ese momento: reflexiones y obsesiones positivas en torno al mundo, el

² Todas las citas han sido tomadas de P. SALINAS, Pedro (1974), *Víspera del gozo*, Madrid, Alianza. Desde ahora, sólo se indica título del relato y paginación entre paréntesis.

tiempo, la poesía o el deseo, que trataré de repasar, estableciendo al fondo los rasgos caracterizadores del arte de la vanguardia sugeridos por Ortega y Gasset.

Con Azorín como precedente, la nueva fenomenología de la vanguardia se asienta sobre el diseño de una percepción fragmentaria. La mirada del escritor, apresurada, en cortos destellos, devuelve imágenes libres e independientes que construyen un nuevo espacio, un escenario muy personal y por lo mismo intrasferible entre individuos ([Fernández Cifuentes 1993: 48-51](#)). Es una realidad distorsionada, consigna [Olmo Iturriarte \(1998: 83\)](#), pues representa un universo poético demasiado denso y moroso, y por eso desenfocado, que ubica su territorio detrás de la realidad textual, el nivel del lector y el de la creación, un segundo universo autónomo. La «realidad real» aristotélica, «dislocada y multicolor» (33)³, es imposible de componer, y el escritor «moderno» es consciente de ello, porque su percepción es limitada —indirecta, fragmentaria y aparentemente inconexa, en términos azorinianos— y porque las recientes teorías de Freud advierten que el tiempo —y el espacio— pierde su valor absoluto, se comprime, escasea, de ahí que las visiones del mundo sean momentáneas y por ello insuficientes como para «dar cuenta del todo», en un nuevo escenario en que la vanguardia se singulariza del componente precursor experimentado por Azorín, y que se aprecia en textos de *Víspera del gozo* como «Entrada en Sevilla»:

La calle, inmóvil [...], empezó a desplegar formas, líneas, espacios multicolores y cambiantes, rotos, reanudados a cada instante, sin coherencia alguna, y con idéntica rapidez y destreza con que muestra un prestimano los colorinescos objetos que le van a servir en su juego, más que para que el público los vea, con el malicioso propósito de que su rauda sucesión cree una imagen confusa y apta para cualquier engaño en la mirada del espectador [...]. Todo lo que aprehendían los ojos eran fragmentos, cortes y paños de muros, rosa, verde, azul, y de trecho en trecho (28-29).

Vemos que esta prosa no es exacta, ni recargada, ni exacerbada, sino más bien un «instrumento precioso de insinuación y alusión» ([Gullón 1976](#)), donde la anécdota no se detalla punto por punto, sino que se ve reducida a su esencia más íntima; los

³ Todas las citas de *Víspera del gozo* proceden de Salinas (1974). Desde ahora, sólo se indica la paginación entre paréntesis.

pormenores pasan a ser pura sugerencia sensorial. Las formas anotadas se desmarcan de cualquier ideología y, sobre todo, y como pretendía Azorín, de cualquier reivindicación de universalidad. No quiere esto decir, necesariamente, que los valores morales o estéticos devengan en intrascendencia, o al menos no en Pedro Salinas y mayoritariamente sí en sus más cercanos, auspiciados por la autoridad de Ortega, sino que, por esenciales, íntimos y momentáneos, los elementos particulares de esa realidad nunca pueden ser eternos, globales o comunes. En el registro de entornos y situaciones desaparecen las categorías simbólicas establecidas en beneficio de una sucesión de instantes efímeros y circunstanciales, y «el observador se limita a anotar los datos puramente formales que percibe de forma provisional» ([Fernández Cifuentes 1993: 49](#)).

Sea como fuere, Salinas, que no acaba de ajustarse al riguroso traje orteguiano, potencia la sugerencia sensorial, que de «puramente formal», y por ello intrascendente, aspira a cargarla de autenticidad. No hay espacio para la fútil divagación, su afán de conocimiento de la realidad y de los hombres es inmenso y se descamina de la tendencia orgánica que se le apunta. Su intimidad reclama un lugar privilegiado de sinceridad y desnudez y se autoproclama medio —intuitivo y muy personal, debería indicarse— para la observación del ser y del entorno. El tema de sus narraciones es su vida, la propia vida que él vive, y por tanto se hallan en ellas principios valiosos a mano de cualquier lector igualmente perceptivo:

Al asomarme al balcón del hotel, estrenando la luz de la mañana, a aquel balcón que dominaba el caserío y el puerto, la tierra que me sostenía, el mar que a ella me trajo, y muy al fondo la sigilosa línea embozada de la costa de Europa, de donde vine y donde nací, a aquel balcón que daba a sutiles bosquecillos blancos, crestas de olas, a ondulación marina y vercosa de pinares, al trabajo y al ocio, a Dios y a los hombres, casi una perfecta síntesis filosófica y autobiográfica de mis veintitrés años («Volverla a ver», 73).

Todas las nociones de realidad reconocidas objetivamente «desde el balcón» se enlazan con la conciencia personal y acaban integrándola, como hemos leído, en «casi una perfecta síntesis». Es la respuesta de la «realidad real», que ofrece una «identificación subjetiva del sujeto consigo mismo, sentimiento de pertenencia, diálogo y comunicación como expresión de amor [...] que es el verdadero núcleo esencial inefable y permanente» ([Paulino Ayuso 2001: 80](#)).

Una experiencia, pese a todo, sobre la que el arte de vanguardia reconoció su incapacidad de expresión: las palabras, el lenguaje, son instrumentos limitados, o inexactos, por mejor decir, para llegar a esa verdad explícita y previa:

más importantes son las manifestaciones implícitas, es decir, las consecuencias de ese postulado: como la percepción, el lenguaje ha dejado de ser mero instrumento de representación y se ha vuelto un objeto en sí mismo ([Fernández Cifuentes 1993: 49](#)).

Por eso se recurre al juego de palabras, estetizante y gratuito, donde el poder de significación del lenguaje convencional se quiebra, dejándolo en evidencia. La modernidad entra en juego, al punto que esa ruptura semántica restaura el «ingenio» clásico.

La imposibilidad léxica supone un reto, una nueva experiencia estética que ha de ser abordada desde la creación, desde la palabra poética, y a través del ingenio. En este nivel de creación poética surge la realidad textual señalada páginas atrás, en paralelo a la información de todos los lectores. En la palabra de Salinas, a diferencia del restante arte joven, los lectores más sensibles y atentos accederán a un universo «posterior» no sospechado, la «revelación cautivadora de su enérgico acorde interior» ([Díez de Revenga 2007: 158](#)). El propio escritor sugiere: «Hay que contar, en poesía más que en nada, con esa fuerza latente y misteriosa, acumulada en la palabra debajo, disfrazada de palabra, contenida, pero explosiva» (Salinas 1991a: 379).

Como libre y refinado creador y persona, sus textos nacen con ese atributo de vinculación de la palabra poética consigo mismo; en Salinas es inseparable. El poeta conoce el lenguaje en profundidad y lo trata con reverencia y entusiasmo, como si se relacionara con alguien muy amado. Por eso no podemos extraviar sus reflexiones vitales, ni las angustias y esperanzas humanas que encierran sus escritos, en el terreno de la intrascendencia vanguardista: «El lenguaje es el primero, y yo diría que el último modo que se le da al hombre de tener posesión de la realidad» (Salinas 1991b: 20).

La escritura de Salinas agudiza un ingenio que no se evidencia en metáforas audaces y exageradas para compensar las deficiencias de la percepción del hombre y del lenguaje grave y sentimental del realismo decimonónico, como se dejaba arrastrar el contexto vanguardista; al hilo de la función tradicional, su escritura se

manifiesta en densidad conceptual y trascendencia, recuperando la utilidad de la palabra poética como mediación. Las narraciones incorporan la metáfora al texto y se ponen a su servicio, manteniendo incólume la emoción y la humanidad frente al empuje del arte joven, como también la coherencia: «Salinas no se lanza a un apocalíptico tartamudeo, con la refundición de palabras y las cacofonías grotescas, a lo Víctor Hugo. Respeto la paz del diccionario y también la paz de la sintaxis» (Spitzer 1941: 204):

Alicia y su esposo le habían ofrecido Icosia, ciudad menuda y frutal, antes altísima, pendida en una rama inaccesible, rama que ahora Lord y Lady Gurney sujetaban acercándola a tierra de modo que su amigo pudiese coger sin esfuerzo el fruto madurado a fuerza de tantas primaveras con nostalgia («Mundo cerrado», 19-20).

Huella casi imperceptible en las narraciones vanguardistas, la emoción en Salinas se agarra a cada objeto de uso cotidiano. El genio creador es quien refuerza la percepción con el mundo exterior, quien da énfasis a cada encuentro habitual, a cada movimiento y a cada visión ([Young 1992](#)). Así es como el ingenio vanguardista en Salinas justifica su presencia en la trascendencia y el vínculo moral.

CONTEXTO FILOSÓFICO Y CULTURAL DE LA VANGUARDIA

La traducción al castellano de las obras de Sigmund Freud fue un acontecimiento que acompañó el desarrollo de las vanguardias y en cierta medida impulsó algunas de sus posiciones ideológicas. Sabido que el conocimiento de la «realidad real», la externa y previa, era inexacto, la psicología añadió parámetros de represión contra el inconsciente individual. La lógica común, observable, es capaz de condicionar e incluso extinguir la lógica interior, que no es otra que la propia imaginación, ilógica e irracional en su naturaleza, y de ahí que se la presuponga una «verdad» más auténtica en el ámbito de la vanguardia, donde la vida humana es posible. Los jóvenes vanguardistas incorporan el encumbramiento de «lo originario, lo no reprimido, contaminado o reducido por las convenciones de la tradición (como, por ejemplo, el arte moderno)» a la ya ensalzada «originalidad de lo mío, lo singular, lo intransferible» ([Fernández Cifuentes 1993: 52](#)), que, por obra del movimiento surrealista francés, permitía los delirios de la fiebre, las fantasías o los sueños,

reacciones puramente subjetivas ante los objetos que se ilustraban con aglomeración de intrépidas metáforas:

Compuse, en suma, una hora artificial y fingida, encarnizadamente, como se compone por capricho y distracción un poemita latino, pero que luego resulta acróstico porque sin querer empezamos cada verso con una de esas letras que tan grabadas tenemos en un orden dado y que precisamente queríamos olvidar con tal entretenimiento («Volverla a ver», 79).

Por lo pronto, autenticidad, intimidad y trascendencia son términos hasta aquí aplicados al arte de Salinas, a los que se une debidamente la irracionalidad de su inconsciente no reprimido, de una ilusión más allá de la lógica exacta de la realidad evidente:

Ya rendido de tanta presencia cerré los ojos, para no pensar en ella. Pero también estaba aquí a este lado, dentro, escrita al revés como una página copiada en un espejo, que al principio no se ve clara, pero que se entiende en seguida en cuanto se la lea a la inversa, empezando por la izquierda del corazón («Volverla a ver», 78).

Young ha querido fundamentar la poética saliniana en el dualismo básico de mundos: el real y verdadero aristotélico frente al ideal platónico. No se niegan entre sí, porque en Salinas los elementos se conjugan:

Aunque le fascinaba permanentemente el mundo de las cosas concretas y le encantaban los grandes almacenes estadounidenses de los años treinta, sin embargo encontraba necesario tender un puente entre el objeto y cierto estado ideal. Admitir que el mundo sólo tenía el grado de realidad de los objetos habría sido renunciar al idealismo, pero profesar un idealismo absoluto hubiera sido renunciar al esplendor del mundo y de las cosas que éste contiene ([1992](#)).

Así se observa en textos como «Cita de los tres»:

Pero hay voces, y ésta era una de ellas, con doble eco: uno afuera, en las rocas, en las paredes, que las repite tal como las queríamos, fidelísimo, y otro subrepticio, interior y extraño, con el que no contábamos, que deforma nuestras palabras y las devuelve sonando a todo lo contrario de lo que decían. Y entonces se comprende

que aquella palabra de fuera, la que dimos al aire y vuelve del aire, es cosa falsa, hueca y vacía mentira, mientras que la verdad se alumbraba silenciosa, revelándose a nosotros mismos, en ese eco interior, inaudito e inesperado (44-45).

Como puede leerse en *Víspera del gozo*, la dicotomía aún no es discernible. La realidad verdadera ya no puede ser constreñida en ningún relato y en el caso de que así sea sería de forma distorsionada. Pero distorsionada para el lector, pues antes que él el personaje protagonista de cada narración afirma su individualidad en el fundamento de esa realidad mental e individual que él normalmente concibe y entiende y que sostiene su existencia distorsionada e irreal —ahora sí, y por tratarse de entes de ficción—, que «tiene sentido auténtico en cuanto que corresponde al interior Único y exclusivo de éste» ([Olmo Iturriarte 1998: 84](#)). El inconsciente no reprimido por el que clamaba Freud se abre paso para dar no ya relieve sino razón de ser a las ficciones:

Y la miró como se mira a una persona a la que conocemos muy bien interiormente, porque nos escribió muchas cartas, o porque nos hablaron largamente de ella, al verla por primera vez, buscando ávidamente en su rostro, corroboración o desengaño («Entrada a Sevilla», 27).

La línea divisoria entre lo abstracto y lo sensible se ha reducido. En la densidad psicológica del relato, el lector debe tomar conciencia de que ya no le conviene buscar una realidad objetiva para sí mismo —los desvíos son imprevistos y muchas veces falsos—, sino que debe detectar la subjetividad emocional e inconsciente —¿podría denominarse *experiencia*?— que alienta interiormente y de forma progresiva la objetividad de cada personaje, una perspectiva inédita cada vez, con una estructura y un funcionamiento propios. Subjetividad que no siempre está desenmascarada, excepto en «Cita de los tres», donde el propio narrador discrimina lector y personaje: «Se comprendía bien que era un engaño, y era menester que se lo dijeran, que alguien y no él le confirmara la esperanza. Desgraciadamente estaba solo» («Cita de los tres», 44).

En este mismo sentido, la irrupción de las teorías físicas de Einstein acaba con los intentos por representar el mundo físico de manera fidedigna y definitiva y de atrapar el tiempo y el espacio de forma absoluta en la escritura. La discontinuidad y la descomposición se convierten en procedimientos comunes en todas las artes de

vanguardia: el cubismo, en pintura, y el nacimiento del cine son dos indiscutibles exponentes. Conseguir una realidad distorsionada y fragmentaria prueba nuevos dispositivos visuales: un «acercamiento o alejamiento excesivo en el espacio», «una dilatación o una concentración excesivas en el tiempo» o «un perspectivismo o focalización múltiples» ([Olmo Iturriarte 1998: 85](#)).

Claudio, en «Entrada a Sevilla», reconoce que «probablemente en cuanto todo aquello se aquietara, de esta confusión de colores iba a salir limpia y total, Sevilla» (29). Pero los pequeños cuadros que desglosan la ciudad andaluza, y que están «arbitrariamente ensamblados en la imaginación» (32), hasta el momento desfiguran Sevilla, que «tenía un temblor de fantasmagoría» (32). Unidos, deberán recomponer la imagen final, como la proyección sucesiva de múltiples fotogramas de una cinta de celuloide ocasionan, fusionadas, el movimiento del cine:

Y era preciso que la imaginación juntase tal trozo de blanqueada pared, aquel zaguán, una cancela, con la perspectiva no suya —ésta ya se había evadido—, sino de la casa vecina, y poniendo sobre todo esos balcones y terrazas ajenos y un cielo visible, pero convencional, reconstruyese idealmente lo que por angostura de la calle y rapidez de la marcha no cabía, verdadero, en la visión («Entrada en Sevilla», 32).

Víspera del gozo se supedita al «concepto de la imagen» ([Gullón 1976](#)). Esa ilusión de continuidad de aquellos pequeños cuadros, esa sensación de velocidad, que construye una realidad plástica y dinámica, se concibe utilizando diferentes resortes: bien explicitando el maquinismo como componente argumental —el tren en «Mundo cerrado» o el automóvil en «Entrada en Sevilla»— o bien haciéndolo implícito en según qué momentos de la narración: por un lado, referir lo externo, el suceso, puede aligerarse y acelerarse en preeminencia de verbos de acción y macroespacios —como en cine el montaje rápido y los planos generales—:

Me puse a distraerme, a huir de ella, leí un rato, fui a las librerías, compré papel de escribir [...]. Desesperado volví al hotel, entré furtivamente en el ascensor, en mi cuarto, en la cama («Volverla a ver», 79).

Jorge no se paraba a mirar melancólicamente a aquella ribera distante aún y deseada, sino que, alegre y provechosamente, con el baño, con vestirse y desayunar, suprimía distancias. A las nueve y media ya estaba en la calle. Y aunque

la reunión era para treinta minutos más tarde, en cuanto salía al bulevar empezaba ya a encontrársela («Aurora de verdad», 63).

Por otro, la visualización interior de las figuras y los microespacios acentúan su estiramiento con mayor presencia de adjetivos y sensaciones —como una cámara lenta o un plano corto que capta la expresión facial del actor en el nuevo arte cinematográfico—. En «Livia Schubert, incompleta» tenemos desde el principio la siguiente información: «Está escrita la hora de mi infelicidad. Ni un minuto antes ni un minuto después: seré desgraciado puntualmente esta noche, a la una y treinta y cinco» (85). El *tempo* narrativo del relato más extenso de la colección (20 páginas) se circunscribe desde su inicio a las seis de la tarde hasta la hora marcada de su desdicha, la una y treinta y cinco del día siguiente. La dilatación de todas esas horas en las que no tienen lugar primordiales acciones externas —nada más, repaso a la guía de ferrocarriles, contemplación de Livia dormida, calculo de horas en el bulevar y sala de espera y andén de la estación— genera la posibilidad de que se abran las puertas de una nueva realidad interior, la que la conciencia del personaje crea, caracterizada por una vacilación infinita, «una pausa cósmica» (98), y rematada por recuerdos, temores, intuiciones y tristezas.

Toda una aglomeración de sensaciones que son transformadas en *Víspera del gozo* en relatos densos y morosos, por lo general, gracias al factor de velocidad que prolonga la narración:

Porque la ciudad tenía, y ese era su más secreto encanto, la razón de que la vida fuese aquí tan holgada y generosa, un modo descuidado y señoril de contar el tiempo. [...] Las horas tenían exquisitas dilataciones imprevistas, llegaban antes de llegar igual que llega la persona que esperamos mucho antes de que esté aquí. [...] Por eso en aquella ciudad a eso de las seis menos cuarto ya comenzaban a dar las seis («Cita de los tres», 37-39).

Al respecto afirma Valis: «But reading is no speed trap in this book. It is a sign of modernity, of the modern as ceaseless change and movement. As energy. Accelerated. Reading turns into a heady experience, in subtle praise of pleasure, of

the festive and the erotic of our lives» (1993: 60)⁴. Signos de modernidad a los que Salinas dio entrada en sus narraciones, como el maquinismo, entre otros componentes del contexto tecnológico, pero, y ahí radica su virtud, quedaron ajustados a sus impresiones sobre la literatura y el arte en general: «No sé por qué se me figura que el siglo XX, el de los fabulosos avances técnicos del hombre, ese siglo que sustituye auroras con electricidad, y la música de las esferas por la de la radio, va a ser un siglo de prueba para la lengua» (Salinas 1991b: 57):

Repentino, sordo y encendido como la llama saltó delante de mí el ascensor, abriéndome su corazón asalariado. No tuve más remedio que dar más que un paso, adentro. Y la vida empezó a correr, vertiginosamente al revés. Se deshacía el tiempo, conforme lo atravesaba el ascensor. Al cruzar por cada piso se leían como en una columna de termómetro, las distancias aniquiladas. Los tres años que de Priscilla me separaban al comenzar, eran sólo dos frente al segundo piso, apenas unos meses al cruzar por delante de la esmerilada puerta del entresuelo, y se reducían milagrosamente a semanas, a días, a horas, con rapidez exactamente paralela a la del descenso, conforme nos acercábamos a tierra («Volverla a ver», 82).

El nuevo espacio urbano de las metrópolis impone con sus características una geometría común ([Fernández Cifuentes 1993: 53](#)). El flujo continuo e inagotable de ciudadanos y acontecimientos en el gran escenario, «el ritmo pródigo y acelerado de la felicidad» (38), provoca numerosos cuadros e imágenes cambiantes en todas las narraciones de *Víspera del gozo*:

Desde aquel instante, las cincuenta mil almas que el censo atribuía a aquel lugar, hasta entonces dormidas en un largo encantamiento, despertaban de vueltas a sus faenas cotidianas y multicolores, con calidad de gente que nos mirará pasar muy pronto al lado de nuestra amiga («Mundo cerrado», 16).

⁴ «Pero la lectura no es una trampa de velocidad en este libro. Es un signo de modernidad, de lo moderno como un movimiento y un cambio incesante. Como la energía. Acelerado. La lectura se convierte en una experiencia vertiginosa, en un delicado elogio del placer, de lo festivo y de lo erótico de nuestras vidas» (trad. mía).

El campo se ve desterrado a lo tradicional, como algo pasado de época, y se experimenta como un espectáculo insólito:

Y así pasó esta vez; porque las dos horas de lectura lo fueron sin libro delante, con la vista puesta en un cristal —el de la ventanilla—, y lo leído, imposible de encajar en ningún género literario: Andrés leía un paisaje nuevo, una nación desconocida («Mundo cerrado», 12).

Llevábamos ocho días de recorrer por único campo las asfaltadas praderas de la ciudad, y sólo nos reposaban las luminosas sombras de las farolas, con su maravilloso follaje nocturno. Y como sentías nostalgia del suelo y los chopos de Castilla, te llevé al Museo («Delirios del chopo y el ciprés», 56).

Igualmente, el pasado se esfuma o se rechaza, todo es un perdurable presente, pura presencia:

Me encontré con que los tres años de vida en ausencia estaban completamente desvividos y que este día de volverla a ver era, abolición perfecta y sin rastro de los tiempos intermedios, el día mismo que nos despedimos («Volverla a ver», 82).

Habría que pasarse la realidad como una pinta de acero, aguda y dolorosa, una pluma, por el corazón para tachar algo [...] Tacharía dos años de vida, en Londres, en Cambridge, en Ramsgate, dos años de... («Mundo cerrado», 19).

EL NUEVO ESPACIO URBANO: EL *FLÂNEUR*

En los años 30, Walter Benjamin, inspirándose en el poeta francés Baudelaire, reparó en la presencia en las calles parisinas de una figura de espíritu independiente que había hecho del vagabundeo la actividad más genuina de su vida. Este *flâneur*, como lo llamó, personificaba de forma extrema y apasionada un aspecto concreto del moderno espacio urbano: subsistir, oculto entre la multitud, y observar los movimientos del público. En los relatos de vanguardia domina la presencia de este perfil de protagonista que tiende al exterior, que indaga en los espacios abiertos y provisionales que frecuenta la multitud ([Fernández Cifuentes 1993: 54-55](#)).

En *Víspera del gozo* sucede así, pero el personaje de Salinas, «rostro impersonal y anónimo» (101), en ocasiones puede gustar de las estancias íntimas y de

los cerrados gabinetes —«lo sabido, lo familiar» (15)— tanto como de la calle, la playa, el embarcadero, el club, el mercado, los restaurantes, los salones, los hoteles o los museos —«lo nuevo, lo desconocido, lo temerosamente deseado y distante» (15)—, con toda su población de transeúntes: «Andrés, extraordinariamente aficionado a ciudades y caracteres, tímido y curioso, a la par amigo de la compañía y de la íntima soledad...» («Mundo cerrado», 14-15).

El *flâneur* de las vanguardias no trabaja, nada más importuno para su quehacer diario. En las narraciones de Salinas ni siquiera se menciona el molesto inconveniente laboral, ya que su desocupación ilimitada se compensa con una ansiosa y dinámica actividad de conocimiento y de experiencias:

Sobreponiéndose al albedrío humano, no iba el hombre en ningún momento allí donde su propósito lo impulsara, sino donde el capricho de la ciudad, su alma voluntariosa e indómita, le atrajera, para placer o dolor —exquisita duda— con halagueros y variados recursos itinerarios. Imposible estarse quieto aquí, en estas calles onduladas y penetrantes como frases nocturnas. Pero imposible, luego, ir a parte alguna, servirse de aquellos viales para el logro de un designio [...]. Había que andar por Sevilla, abandonado, como flotante en aguas invisibles de estos cauces secos, marchar sin adonde, querer ir, pero sin ninguna llegada, arrastrado por estas corrientes sin caudal, en un automóvil, góndola sin rumbo, a la deriva («Entrada en Sevilla», 31).

En la búsqueda azarosa de lo originario y primitivo en la selva de la naturaleza urbana, esta caprichosa figura elude las responsabilidades, evita cansarse y la incomodidad y siente inquina por lo establecido, lo tradicional y lo heredado: «Ya aquello le cansó, le molestó en su dignidad de aficionado rico y ocioso que lee y goza a su capricho» («Mundo cerrado», 14). Tampoco habla, apenas se comunica verbalmente. Los diálogos en *Víspera del gozo* son escasísimos: «Avezado a vivir en lugares donde esa riqueza inagotable y fugitiva [...], era escrupulosamente medida y administrada, pieza a pieza, por los relojes y por el tráfico, por las faenas humanas y por el alumbrado municipal» (37). El *flâneur* tan sólo mira, escucha y registra en su memoria los gestos de los ciudadanos y los reclamos de la gran urbe, «esa poesía estricta y sorprendente del anuncio luminoso» (98):

Por la ventanilla empezaron a entrar alocadas, aleteando, como esas gaviotas terreras que nos indican que el mar está ya aquí, aunque no le veamos, palabras heráldicas y anunciadoras escritas en grandes carteles: «Icosia, 10 kilómetros», «Ommnium-Bazar. Esta semana: ropa blanca», «Pears, Pears, Pears», «Icosia, 5 kilómetros», y luego, sin letrero, anónima y evidente, pero a pedazos, porque entera no cabía, la ciudad misma («Mundo cerrado», 20).

Como también se muestra atento al movimiento y el ruido frenético de los medios de transporte, de los peatones o del teléfono:

Se reanuda el tráfico, vibran los motores, rueda el mundo («Livia Schubert, incompleta», 98).

De pronto el timbre del teléfono dio un brusco tirón del silencio, le volteó como una ancha campana («Volverla a ver», 79).

Otra vez cortó un delicadísimo trino de pájaro, salvado por milagro del ruido de la marcha [...], con un pitido brutal y agudo, el cual no podía tener más objeto que el de arrojar en las almas románticas de unas señoritas habitantes en aquella capital de cuarta clase, ya muy próxima, la visión bisemanal e idealizada del tren de lujo, del rápido de las cuatro, que llevaba colgando a la cabeza y a la cola, dos grandes ciudades («Mundo cerrado», 13).

Los nombres en los carteles, incluso, ocasionan la intriga de «Volverla a ver», donde, tras una sugerente anotación de los pormenores del puerto de mar y el horizonte, el narrador-protagonista testifica: «lo primero que vi, lo único que vi, fue su nombre» (73). El lector, que todavía no sabe cuál es el nombre ni a quién pertenece, si hombre o mujer, reacciona ante la «anécdota» y la reconoce como el punto de partida de la narración. La expectación se desarrolla sobre el desvelamiento progresivo de ese nombre, que apareció en el mar, en cuyos caracteres, cual fragmentos de erotismo, el ensimismado narrador «paseaba sensualmente la vista [...] refiriéndolos con deleitosa complacencia a la persona de carne y hueso a que aludían» (74), pero pronto fue descubierto «trazado con gigantescas letras negras sobre el rojo tejado del gran depósito de la casa, en el muelle» (75) y después «en los costados de aquel vapor» (76), mientras «iba entrando majestuosamente en la rada» (76), hasta mudarse a un camión. Al cerrar los ojos, «también estaba aquí a este lado, dentro, escrita al revés» (78).

Al punto, resolviéndose la palabra admirada —«MISS PRISCILLA BEELEY, que me iba derecho allí donde ya estaba, al corazón» (79)—, la expectativa se modifica —la espera en el ascensor: «No subía, acaso no subiría nunca» (79)— y ya depende de la presencia, aún oculta pero de la que ya tenemos información, de su amada: «En Salinas domina la urgencia y precisión del nombrar que lleva a la posesión y gozo de la palabra y, a través de ella, de la realidad» ([Paulino Ayuso 2001: 78](#)). Ya desde las primeras líneas, con el descubrimiento de las enormes letras en la lejanía, «Salinas stresses the sense of initiatory experience as the simultaneous act of reading and writing into being» (Valis 1993: 65)⁵. Impresión de orden naciente, de presentación casual ante nuestros ojos de un objeto que va tomando forma de realidad para el sujeto y para el lector, de forma simultánea:

Porque no hallaba a Aurora de pronto, de una vez, por súbita aparición ante la vista, sino poco a poco, por lentos avances, como da el filósofo con la verdad, a fuerza de elaboraciones interiores prendidas en severos datos reales («Aurora de verdad», 63).

Al fin, para el *flâneur* de Salinas, poseer la palabra le permite gozar con la inminente conquista de una realidad suprema, única e inexplicable, en cuyo asedio y triunfo último ha hecho partícipe al lector, que también aguardaba suspenso la solución. Esa debe ser la actitud del buen escritor, «poner a los demás en el mismo trance de sensibilidad que él vivió» (Salinas 1961: 216). Realidad que se ofrece a la vez como presente y ausente, como visible e invisible:

Junto a Icosia había algo escrito y borrado cual una esperanza que se abandona, y luego, con letra muy reciente: Lady Gurney. Sonrió. Porque, en realidad, a esta amiga, Lady Gurney, que le allanaba el acceso a Icosia, no la conocía. Coqueteaba con esta realidad, la acariciaba sin miedo [...]: «No conozco a Lady Gurney» («Mundo cerrado», 17).

La realidad suprema, esa idea pura que sugiere un arquetipo platónico es anhelada por una imaginación libre «con apasionada certidumbre de enamorado» ([Díez de Revenga 2007: 158](#)). No se atiene a realidades presentes, sino que se gesta

⁵ «Salinas destaca el sentido de la experiencia iniciática como el acto simultáneo en el que lectura y escritura toman forma» (trad. mía).

en una creencia sorda y segura en el destino, en el azar, y también en una aceptación incondicional de «lo cierto», esa verdad relativa que profesa el enamorado, «producto de datos reales, pero dispersos y nebulosos, y unificadora, lúcida fantasía que los coordina en superior encanto» (33). La ilusión incipiente del amor se alimenta de fragmentos sueltos de erotismo —«su sombrero pajizo, su corpiño azul, su rosado descote» (68)— que acaban por completar un amor perfecto —e imaginado—, «una Aurora compendiada y exacta» (65), la referida condición suprema de la realidad ([Fernández Cifuentes 1993: 57](#)).

¿Cómo sería Lady Gurney? Ojos pardos, ¿de qué color ahora? Andar suyo breve, enérgico, y quizá hoy conquistado. [...] ¿Y la sonrisa de ayer, seca, intermitente, sin misterio, quizá, agrandada, expresiva y honda, clavada siempre en el rostro? («Mundo cerrado», 18).

Es verdad que el paisaje, «la ciudad y la mujer no se rinden nunca del todo al ingenio del *flâneur*» ([Fernández Cifuentes 1993: 58](#)), esfumándose en el limbo toda la ilusión que componía al personaje, esa «imagen ejemplar que llevaba grabada en el corazón» (65):

La ciudad le era, tan dentro de ella, algo incierto e inaprehensible como una mujer amada [...]. Casas de colores, calles, Sevilla, todo había desaparecido, entrevisto y maravilloso, vuelto acaso a la caja de engaños del prestimano, delicia huída. Y ahora estaban en una calle ancha, de trazado moderno, con altas casas grises, y al fondo el campo, fin de Sevilla («Entrada a Sevilla», 32-34).

La creación fidelísima, de la mañana y el pensamiento, la figura inventada y esperada se venía abajo de un golpe, porque Jorge la había labrado con lo conocido, con los datos de ayer, con el pasado. Y lo que tenía delante, intacta y novísima, en la virginal pureza del paraíso, tendiéndole la mano, contra costumbre sin guante, era la vida de hoy, era Aurora de verdad («Aurora de verdad», 69).

En «Mundo cerrado», Andrés ha creado una realidad indisoluble de la ciudad Icosia y su amiga Alicia que se verá pronto truncada:

«... Alicia ha muerto anteayer. Le espero aquí, en el campo...» Icosia, al primer contacto con los labios, apenas mordida le daba el sabor más amargo de todos, sabor a tierra mortal. Se la arrancó de la boca, la tiró por la ventanilla al valle

verde, donde se quedó toda brillante, como una fruta pútrida y engañosa («Mundo cerrado», 21-22).

Pero no es menos cierto que la impresión final no suele ser tan contundente y/o fatal como en los ejemplos anteriores; a «Cita de las tres», inclusive, le corresponde un triunfo definitivo de «placer satánico y secreto» (50). Nuestro antihéroe, que tiende a escaparse de lo concluyente, cohabita con una movilidad intrínseca como efecto apaciguador que le desprovee de toda implicación. Los desenlaces suelen ser desenfadados, la decepción de lo no consumado en el peor de los casos, en un hábil reemplazo por la palabra ingeniosa:

El asombro y el dolor de Claudio iban a quedarse sin expresión, cuando de pronto la bocina del auto, comunicada por misterioso conducto con su corazón, lanzó un rugido plañidero y bronco, disfrazado de aviso al inexperto transeúnte, pero en el que reconocía, muy clara, hoy y empapada de siglos, la desesperación impotente y grandiosa con que el burlado egipán ve cómo se le escapa de nuevo la ninfa esquiva y deseada («Entrada en Sevilla», 34).

La hora de la cita era las seis, y ya no vendría.

Pero, al fin y al cabo, ¿qué más le daba? Porque lo curioso estaba en que esa cita, esperada por él desde el día antes, no era con él. Si Matilde había quedado en venir a la catedral a las seis era por ver a Alfonso Padilla («Cita de los tres», 46).

LA ILUSIÓN DE LA VÍSPERA: EL FINAL

«Volverla a ver» y «Cita de los tres» son los únicos relatos de *Víspera del gozo* con un exitoso reencuentro final, esto es, un sujeto presente que contacta con el personaje o entidad ausente, objeto de deseo, y le otorga dimensión constitutiva, aunque no sería del todo estricto asegurar que los deseos no corporeizados de los restantes relatos se concluyesen como fracasos. De acuerdo con esta consideración, atina Miguel Valdivieso al sospechar que Salinas

no instala el vértice de su auge, la culminación de su activa plenitud vital, en la hora madura y prescrita de la posesión, del logro, sino en esa encantada víspera, que dilata con anhelante curva todas nuestras potencias sensoriales, arqueros unánimes del Deseo ([Diez de Revenga 2007: 158](#)).

El deseo parte de la soledad del individuo, que ubica sus esperanzas en la unión —o recuperación de esa alianza descarriada— con otro ser o con el mundo que le rodea:

A esas seis retrasadas, el último recurso [...], se asió Ángel, desesperado, ansioso para no hundirse del todo en la certidumbre hondísima, fría y sin luz, como en el fondo del mar, de que ya no vendría Matilde («Cita de los tres», 43).

Esa ilusión es de condición futura, y se refiere al futuro en cuanto es una forma de anticipación que se proyecta sobre él, por lo que no puede reducirse a alegría o entusiasmo presente, a esas «atropelladas efervescencias del corazón» (61), partes integrantes pero que no dan cuenta del todo. En esencia, «la ilusión significa *anticipación*. Afecta primariamente a los proyectos y, naturalmente, a sus términos. El título de Pedro Salinas, *Víspera del gozo*, conviene admirablemente a la ilusión» (Marías 1984: 39). Por lo mismo se comprende que el gozo entero del deseo, allí donde se alcance, sólo es anticipo, la eventual recreación de la fusión incesante con *lo otro*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AZORÍN (1926), [«El arte de Pedro Salinas»](#), *Abc*, 9 de julio, p. 3.
- F. J. DÍEZ DE REVENGA (2007), [«Miguel Valdivieso escribe sobre Salinas y Guillén \(1929\)»](#), *Murgetana*, 116, pp. 151-158.
- C. FEAL DEIBE (2000), *Poesía y narrativa de Pedro Salinas*, Madrid, Gredos.
- L. FERNÁNDEZ CIFUENTES (1993), [«Fenomenología de la vanguardia: el caso de la novela»](#), *Anales de Literatura Española*, 9, pp. 45-59.
- G. GARROTE BERNAL (2009), [«Español en Red 5.0: e-bibliografía sobre el Veintisiete»](#), *AnMal Electrónica*, 26, pp. 259-282.
- R. GULLÓN (1951), [«Pedro Salinas, novelista»](#), *Ínsula*, 71, p. 3.
- R. GULLÓN (1976), [«El poeta como novelista»](#), *El País*, 14 de noviembre.
- J. MARIAS (1984), *Breve tratado de la ilusión*, Madrid, Alianza.

- A. del OLMO ITURRIARTE (1998), [«Teoría y práctica del relato vanguardista: *Víspera del gozo*, de Pedro Salinas»](#), *Gramma y Cal*, 2, pp. 81-90.
- J. PAULINO AYUSO (2001), [«Religión y poesía: *El Contemplado*, de Pedro Salinas»](#), *Ilustración*, *Revista de Ciencias de las Religiones*, Anejo VI, pp. 57-81.
- E. RODRÍGUEZ DE MONEGAL (1976), «La obra en prosa de Pedro Salinas», en *Pedro Salinas*, ed. A. P. Debicki, Madrid, Taurus, pp. 229-248.
- J. D. RUIZ-COPETE (2002), *La otra Generación del 27. Los narradores*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.
- P. SALINAS (1961), *La responsabilidad del escritor*, Barcelona, Seix Barral.
- P. SALINAS (1974), *Víspera del gozo*, Madrid, Alianza.
- P. SALINAS (1991a), «Poética», en *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, ed. A. Soria Olmedo, Madrid, Taurus, pp. 379-380.
- P. SALINAS (1991b), *Defensa del lenguaje*, Ed. de Mariano Rubio, Madrid, Espasa-Calpe.
- L. SPITZER (1941), «El conceptismo interior de Pedro Salinas», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 188-246.
- N. VALIS (1993), «Variation on Reading *Víspera del gozo*», en *Signo y memoria. Ensayos sobre Pedro Salinas*, ed. E. Bou y E. Gastón Vera, Madrid, Pliegos.
- H. T. YOUNG (1992), [«Pedro Salinas: ... Donde el amor inventa su infinito»](#) [reedición autorizada de su artículo «La poesía de Pedro Salinas», *Atlántida*, 3, nº 11 (1992), pp. 61-69], [arvo.net](#).