

## ANOTACIONES SOBRE «VÍSPERA DEL GOZO» DE PEDRO SALINAS

JOSÉ SERVERA BANO

Salinas no produjo una obra narrativa extensa, y solo en dos momentos aislados se dedicó a ella: 1926, fecha en que aparece el volumen de relatos *Víspera del gozo*, y los últimos años de su vida, según apunta su propia hija, Soledad Salinas<sup>1</sup>, en los que publica, además de un conjunto de cinco narraciones breves, *El desnudo impecable y otras narraciones (1981)*, su única novela extensa, *La bomba increíble (1980)*.

La calidad de su prosa no justifica la escasez de estudios que ha merecido, aun que Sanz de Robles señala que su interés narrativo es muy escaso, a pesar del valor literario de su prosa<sup>2</sup>. Ello podría ser el motivo por el que la mayor parte de la crítica solo tangencialmente se ha preocupado de su narrativa afirmando siempre su relación con la poesía y su calidad literaria.

Efectivamente a lo largo de toda su narrativa Salinas desarrolla aspectos, matices y variaciones sobre el núcleo temático central de su poesía: «la naturaleza disonante de la realidad, sus máscaras sucesivas, el dramático hito con el poeta, el fruto (los frutos) que arroja ese combate armónico» en palabras de Rodríguez Monreal<sup>3</sup>. Por lo demás, el sentido último del conjunto coincide con el de la obra dramática, a pesar de las diferencias textuales exigidas por la especificidad de cada género.

Hay una evidente diferencia estética y artística entre los relatos de los años veinte y la producción tardía, pero, como señala Spies<sup>3</sup> en su estudio comparativo de «Aurora de verdad» de *Vespera del gozo* y «La gloria y la niebla» de *El desnudo impecable*, el tema de fondo es la misma reflexión sobre el conflicto realidad – imaginación.

Las prosas de *Vespera del gozo*, breves y sin apenas anécdota, más cerca del poema en prosa que del cuento, se integran en la estética vanguardista de los *Nova novorum*<sup>4</sup>, y reflejan bien las inquietudes literarias de Salinas (el poeta y el crítico) en los años veinte<sup>5</sup>. Es destacable la influencia de Proust, advertida por Cícovate<sup>6</sup> más en los poemas que no en la prosa de Salinas, aunque negada muy tempranamente por Fernando Vela<sup>7</sup>. Parece exagerada la tesis de Vela en cuanto que Salinas tradujo al castellano la famosa novela de Proust. Es lógico, pues, que diferentes críticos hayan señalado en ambos escritores un común interés por el análisis de las sensaciones, así Angel del Río<sup>8</sup> afirma que en *Vespera del gozo* «encuentra nuestro poeta motivo en unos cuantos esbozos novelísticos para un moroso y sutilísimo análisis de sus impresiones íntimas». Al respecto cabe destacar el estudio de Pérez Lirio<sup>9</sup>, que relaciona esta obra con la prosa vanguardista de la época.

Además debemos tener presente el magisterio de Ortega respecto a toda la narrativa vanguardista de esta época, especialmente como guía espiritual. Las teorías orteguianas fueron atendidas por los jóvenes vanguardistas, y Salinas no fue la excepción. No puede entenderse *Vespera del gozo* ignorando las famosas constataciones de Ortega sobre el nuevo arte: deshumanización del arte, evitar las formas vivas, el arte como arte, el arte como juego, la forma, etc... Y no debemos olvidar que Proust, traducido por Salinas, había servido de modelo a Ortega en sus consideraciones sobre la novela.

También las audacias formales de Ramón Gómez de la Serna pueden rastrearse en estos primeros cuentos salinianos, con una morfología distinta, en general, a la greguería, aunque con un efecto similar: «La pregunta del empleado, brusca y disyuntiva, como unas tijeras», «las sombras avanzaban con paso quedo de traidor melodramático, afilando el fino punal del crepusculo», «El ciprés es una decisión irrevocable de salvarse», «La luz, como una chuquilla que aprovecha cualquier descuido parairse a jugar a la calle, se ha ido», «la máquina del expreso de Praga, que entra, dommando su fuerza, como un atleta en un salón», «tren, diapón de hierro», son imágenes literarias que tienen un deje ramoniano.

Igualmente Juan Ramón Jiménez en su valoración de la imagen y Gabriel Miró<sup>10</sup>, por quien Salinas sentía gran aprecio, influyeron en la primera narrativa de nuestro autor. Miguel Ángel Hernández<sup>11</sup> dice en este sentido que Gabriel Miró «señaló el camino a los futuros novelistas con un estilo cuidado y elevación de la metáfora». El propio Salinas escribiendo sobre Benjamin Barnes delimita la metáfora así: «La metáfora escamotea un objeto esmarcándolo con otro y no tendría sentido si no vieramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades»<sup>12</sup>. A veces el recurso de la metáfora será en Salinas el medio para conseguir uno de los efectos propios de la prosa vanguardista, el cambio de perspectiva. Compruébemos como se produce el efecto que describe el propio Salinas en su definición de la metáfora con el juego que establece con la lectura del libro y la observación del paisaje a través del tren:

Paso dos horas leyendo. Junto a él, en el asiento, estaba cerrado el libro. [...] 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. Cierta que la lectura no se hacía a su grado y voluntad, porque él no podía pasar las hojas, y esta misión era ejercida, con velocidades toscamente desiguales, por el maquinista, [...]. Llegaba, por ejemplo, una página tierna, conmovedora, tan clásica en su sencillez cual la despedida homérica, escrita con cristalina frase por el curso del río, toda sembrada — como de acertados epítetos — de arbolado y verdura, con dos o tres imágenes soberbias, puras e insadas nubes, coronando el periodo, y el tren la volvía rápidamente, a noventa kilómetros, sin tiempo apenas para leerla completa, cuando menos para aprenderla de memoria y llevarse la adentrada, como deseo al oírarla, el corazón<sup>13</sup> (pp. 11-12).

El fragmento muestra perfectamente lo expuesto sobre la metáfora salmiana. Y este proceso puede conducir a la revelación de otra realidad más profunda y verdadera, en ocasiones se realiza mediante diferentes técnicas metafóricas, a compañías de la técnica de engano/desengano o desvelamiento final de una realidad o aspecto oculto en la narración.

Los cuentos de *Vispera del no-o* pueden parecernos desligados de la realidad social de su época. Sin embargo una mirada profunda en ellos nos descubre una realidad inminente. El relato de cada uno de ellos tiene como punto de partida un acto exterior, luego sobreviene la reflexión o el buceo en el interior del personaje o narrador. Son reveladoras las palabras de Angel del Río<sup>14</sup>:

La anécdota sirve de ataque a la expresión interior que anuncia el pozo inminente de la posesión — mujer, ciudad, paisaje —, pozo que se le quiebra de pronto, nunca logrado. Libro leído como toda la poesía de Salinas, de la que es inseparable, por la ilusión.

Me parece incorrecto considerar *Vispera del no-o* como una prosa poética abstracta, pues la concreta, precisa y minuciosa descripción preside los cuentos. Los argumentos, paradójicamente para esta prosa habitualmente calificada de «deshumanizada», son sentimentales, aunque su tratamiento evita el desbordamiento afectivo, dotando al texto de cierto distanciamiento. Así en «Mundo cerrado» el enamorado va hacia el encuentro de la amada, pero la inesperada muerte de ésta rompe las expectativas de aquél:

Toda su alma se le había ido escurriendo hacia la mano y estaba allí pesando y sopesando la carta cerrada, tiesa, gravosa, indudablemente con algo inmenso dentro. Ya en el coche la abrió: — Alicia ha muerto antesayer. Te esperé aquí en el campo — lecosa, al primer contacto con los labios, apenas mordida le daba el sabor más amargo de todos, sabor a tierra mortal. Se la arranco de la boca, la tiro por la ventanilla al valle verde, donde se quedó toda brillante, como una fruta podrida y enganosa. (p. 11)

La modernidad de «Entrada en Sevilla» se percibe en la visión propia de la pintura vanguardista de la ciudad, en momentos cubista, y en el canto al logro técnico (ya habitual en nuestra literatura a partir de los ilustrados, por ejemplo Quintana), en este caso el automóvil, lo cual no le impide al mismo tiempo utilizar referencias mitológicas con las que cierra la narración: «el bufalado *eggpan* ve cómo se le escapa de nuevo la *ninfa* esquiva y deseada» (p. 24).

En «Cita de los tres», después de llevar a la práctica la orteguiana teoría de la verdad relativa en el ámbito del tiempo y presentarnos la hetererriana idea de que la amada gobierna el mundo, finaliza desvelándonos el juego de engaño desengaño con que ha creado la confusión de personajes reales y personaje ficticio.

«Delirios del chopo y el ciprés» es una lúdica evocación del dibujo paisajístico que forman los dos árboles y las superencias, que alguien ha considerado baladías, con que el poeta se recrea en un lenguaje virtuoso.

En «Aurora de verdad» Salinas se basa en la recreación de la amada y su final desencanto ante la figura real. Aquí la idealización se rige por el juego metafórico superente de contemplar la Aurora persona casi como la Aurora naturaleza.

En «Volverla a ver» se elimina el tiempo pasado a medida que la amada se hace presente. El tratamiento de la inminencia temporal es el eje estructural de este relato.

«Livia Schubert, incompleta» versa sobre dos amores, el pretendido y que se ha ido creando en la imaginación y el que finalmente será el real. Hay fragmentos que pueden considerarse antológicos de la técnica saliniana. Así por ejemplo el proceso que habitualmente utiliza Salinas de desvelarnos la «otra realidad», la realidad más profunda, aquí conjugada con el poder de la imaginación creadora, puede percibirse en el siguiente párrafo:

La cara de Livia apenas si se ve; tiene encima tantos besos precipitados y superpuestos, míos y más míos [...].

Me miro vivo, despierto, en la patética vigilia de la despedida, en su faz dormida. Estoy en ella por última vez. Porque en cuanto Livia despierte empezará, lenta y minuciosa, mi destrucción, la ruina de mi efímera obra. (p. 84).

En otro momento el poeta para el tiempo, se recrea en la descripción de la sensación como si de una técnica cinematográfica se tratara:

Livia vacila, duda, se interrumpe. Y no sólo se detiene el hilo de la voz en sus labios, el latido de mi corazón, sino que veo que todo en torno mío, obedece, en una *pausa cósmica*, y se para pendiente de lo que Livia vaya a decir. Frenan churiantes los automóviles; un omnibus inmenso a poco se estrella contra la esquina; el negro del jazz band del café inglés, en la terraza, se queda con la boca abierta y el alarido colgando en el aire, y el reloj municipal se retrasa, parado, exactamente lo que ella tarda en hablar, quince segundos.

«Bueno..., puedes venir... un momento antes...».

Se reanuda el tráfico, vibran los motores, rueda el mundo, y el grito del cantante se clava, apido, como un alfiler de cabeza negra, en la almohadilla mollida y azul de cielo de septiembre. (pp. 58-59).

En este fragmento se encuentra no sólo una técnica habitual y sorprendente en la narrativa vanguardista de la época (la pausa, cámara parada), sino también la imagen visionaria sugerente debido a diversos recursos, en este caso el desplazamiento calificativo es evidente: el negro del jazz band [...] y el pelo del cantante se clava, agudo, como un alfiler de cabeza negra.

El esteticismo, la creación de un lenguaje propio, la cuidada estructuración de la historia narrada son rasgos que sobresalen en la narrativa de ficción de Pedro Salinas y que, por supuesto, son propios de la denominada «prosa de arte narrativa» de la época. Además hay que destacar la precisa minuciosidad en los relatos extremadamente cuidados en todos los detalles.

Como puede observarse a partir del resumen argumental, todas estas historias nos presentan un tema común, la imposibilidad de que se cumpla lo imaginado. Son tentativas hacia lo absoluto, la búsqueda de la belleza o de la profunda verdad adquire un renovado tono platónico. Esa búsqueda, casi evasión, es una invasión en la otra realidad, estableciéndose así el mismo juego que crea Salinas en su poesía: el constante afán por mostrar una realidad poética y fantástica, pura y verdadera frente a la objetividad empírica. Así nos ofrece una visión trascendente de la realidad que origina un proceso esencializador, pues Salinas cree que las cosas percibidas por los sentidos son simples accidentes de la esencia, de esa otra realidad esencial en sentido platónico.

Precisamente el título que agrupa los siete cuentos nos indica alguna de las características básicas de estas breves pero intensas narraciones. El término «vispera» apunta a lo que antecede, a la vigilia, imediación o aproximación a algo, es el día inmediatamente anterior a otro determinado, especialmente si es fiesta e incluso puede ocasionar lo que sigue. A partir de aquí es evidente que el título debe relacionarse con lo ya expuesto del sentido último de estos cuentos que nos muestran la imposibilidad de que se cumpla lo imaginado, de ahí, repito, que sean tentativas hacia lo absoluto.

Por otra parte el término «vispera», entre los antiguos romanos, era una de las divisiones del día que correspondía al crepúsculo de la tarde. Es un momento, el elegido por Salinas para su título, no de máxima luz y claridad, por el contrario en el que la luz ya atenuada es o bien previa a la noche o al sol, instantes antes de su salida. Por lo tanto el momento es anterior a la culminación, que Salinas de signara con el vocablo «gozo», ya no referente a la naturaleza como «vispera», sino a la emoción íntima. Efectivamente estas narraciones suponen los momentos anteriores al gozo, de ahí su ámbito aún crepuscular, antes de la plenitud en uno u otro sentido, solar o nocturno, por lo tanto esa pletera bien puede tomarse como momento intenso, ya luego derive en un sentido positivo (*Loscha a ver, Livia Schubert, incompleta*) o en un sentido negativo (*Mundo cerrado, Entrada en Sevilla*) en el que se imposibilita el amor.

Como prosa vanguardista lo lúdico es un componente importante en la historia, que, por otra parte, puede adquirir, especialmente en sus finales, un tono apuro, pesimista, propio de quien ve truncada su trayectoria hacia la felicidad. Por tanto, tal como apunta Rodríguez Monegal: «Lo que en 1926 pudo desparar a muchos es el tono juguetón, fácil y desasido con que se juegan estos graves temas del hombre»<sup>16</sup>. En este sentido no creo que la prosa de Salinas pueda ser calificada de «evasiva» frente a los problemas del hombre de su tiempo. Tampoco se trata de una prosa de compromiso o de preocupación social, aunque puede detectarse un cambio

en la actitud del autor en *Víspera del gozo* con respecto a las narraciones que forman *El desnudo impecable*, en las que se incorpora un lenguaje coloquial que es una muestra de una mayor preocupación por la colectividad humana, ratificada por los temas tratados así como por su actitud irónica y la sátira de la sociedad norteamericana. Todo ello nos demuestra que Salinas, con el signo de los tiempos, adoptó una actitud diferente, más atenta a la Humanidad, preocupado por los peligros de esa nueva sociedad mecanizada y tecnológica que puede autodestruirse. Salinas así lo manifestará en todos los géneros literarios que cultive.

Esta primera narrativa de *Víspera del gozo* tiene el gran valor de ser una de las mejores muestras de la prosa vanguardista de los años veinte, en la que ya se encuentran la mayoría de las técnicas que en su última etapa literaria utilizará en *El desnudo impecable* y otras narraciones y también en parte en *La bomba increíble*.

## NOTAS

<sup>1</sup> Soledad Barral (ed.), *Manuscritos y borradores literarios de Salinas. Poesías completas* (Six Barral, Barcelona 1971. Cito por la edición de 1981), pp. 37-36.

<sup>2</sup> *La novela española de los años 20*. Ediciones Círculo, Madrid 1987, p. 49.

<sup>3</sup> La obra en prosa de Pedro Salinas en *Salinas*, IV, 1987, pp. 66-97, reproducido en Deleicki (Editor) *Pedro Salinas*. Editorial Laurus, Madrid 1976, p. 139.

<sup>4</sup> «Realidad prosaica y imaginación trascendente en los cuentos de Pedro Salinas», en Deleicki (Editor) *op. cit.*, pp. 249-287.

<sup>5</sup> El libro de Salinas mantiene la colección «Nova Novorum» de la editorial *Revista de Occidente*.

<sup>6</sup> La bibliografía sobre el panorama general de la prosa vanguardista de los años 20 no es muy abundante. Destacan las aportaciones de Hernández, M. A. *Prosa vanguardista en la generación del 27*. Prensa Española, Madrid 1975.

<sup>7</sup> Villanueva, D. (Editor). «Dehumanización y vanguardia en la novela», en *La novela lírica*, II. Laurus, Con El Escorial y la crítica 117, Madrid 1983. En este libro, y especialmente en el artículo de Víctor Fuentes, *La narrativa española de vanguardia (1923-1931). Un ensayo de interpretación*.

<sup>8</sup> Nora, F. G. de. *La novela española contemporánea*. 3 vols. Cerdos, Madrid, 2ª edición, de 1963 el I vol. a 1988 la última recomposición del vol. III.

<sup>9</sup> Pedro Salinas y Marcel Proust. Seducción y Reforma, en *Ensayos sobre poesía hispánica*. Editorial Antrix, México 1967, pp. 104-117. Primera edición en *Isispania*, XVI, número 3, 1960, pp. 7-16.

<sup>10</sup> En otros artículos de Villanueva, D. «Poesía y novela: el período de los años 30: ensayo de una interpretación», en Dato Villanueva (Editor) *op. cit.*, pp. 111-135.

<sup>11</sup> *Víspera del gozo* de Pedro Salinas, en *Revista de Occidente*, XIII, 1936, pp. 178-179.

<sup>12</sup> El poeta Pedro Salinas. Vida y obra, en *Estudios de literatura contemporánea española*. Cerdos. Col. Campo abierto 18, Madrid 1977, p. 199. Primera edición en la *Revista Hispánica Moderna*, New York, 1942.

<sup>13</sup> Pedro Salinas *Mundo cerrado* and *Hispánic Vanguard Factors*, en *La Chispa/SI*. Nueva Orleans, 1981, pp. 261-268.

<sup>14</sup> Sobre la relación literaria y personal entre Salinas y Miró (sobre el artículo de Blasdonio Carpiñero) - Pedro Salinas y Gabriela Miró, en *Boletín de la AELAE*, 300-301, 1971, pp. 111-7.

<sup>15</sup> *Poesía y narrativa en la generación del 27*. Editorial Prensa Española, Madrid 1977, p. 31.

<sup>16</sup> *El poeta narrativo* III, Madrid, 1974, p. 73.

<sup>17</sup> A partir de ahora los textos narrativos de Salinas que se citan son de la edición preparada por Soledad Barral de Madrid en Pedro Salinas, *Narrativa completa*. Barral Editores, Barcelona 1976. El número de la página va entre paréntesis.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 189.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 190.