«EL CONTEMPLADO», DE PEDRO SALINAS

La excursión por el mar de Pedro Salinas hay que explicarla en dos direcciones: una de tradición (1), otra de selección. Esta última entraña el concepto del paisaje que, como bien lo define Amiel, es estado de ánimo porque no nace en la naturaleza indiferente, sino en la interpretación artística y lleva a la revelación de aquélla a través de un medio expresivo —la palabra—, impregnado de la subjetividad del autor. El paisaje ofrece la óptica y los tintes del estado de ánimo antes que los de la realidad copiada. De aquí partimos para afirmar que la selección de nuestro poeta, el mar de Puerto Rico como paisaje de *El Contemplado,* no es azar, es el retrato que implica su concepción sentimental, intelectual, afectiva, filosófica y moral, del mundo. El verso se ha prestado para animizar la naturaleza —el mar—, impregnándolo de un alma en vestido metafórico. Así nos quedó «revelado» para siempre el mar de Puerto Rico, su «constante Contemplado».

Con Dámaso Alonso, creemos que «para cada estilo hay una indagación estilística única» (2), con que pulsar la interdependencia palabra-sensación y descubrir el secreto de los efectos intelectuales, psicológicos y estéticos que una obra produce; para ver también cómo se han logrado estos efectos que recortan el estilo de un autor.

Este trabajo nació de la reacción provocada al releer las exploraciones estilísticas de Carlos Bousoño. Con la ayuda de su *Teoría de la expresión poética* (3) hemos desmontado en sus elementos el conjunto de Tema y catorce variaciones que componen *El Contemplado,* objeto de nuestro estudio. El ensayo de tales métodos estilís-

---

(1) El tema del mar, en nuestra lengua, va desde Berceo hasta el romanticismo, lo vemos en Espronceda, y alcanza la lírica contemporánea, Juan Ramón Jiménez, Alberti, Dámaso Alonso, García Lorca, Juan Larrea, Emilio Prados.

(2) Prólogo de *Poesía española. Ensayo do método y límites estilísticos,* Madrid, Gredos, 1950, p. xii.

(3) Todas las citas corresponden a la versión definitiva de la obra, tomo I, Madrid, Gredos, 1970. De aquí en adelante, señalaremos la obra con el número de página correspondiente.

ticos en la poesía de Salinas es el principal objetivo de este trabajo. La eficacia de su aplicación, sin embargo, queda a nuestra responsabilidad. En ella se verá, inevitablemente, el lastre de subjetividad que acompaña a toda aproximación artística.

Pocos, aunque buenos, estudios se han escrito de *El Contemplado*, noticia que impuso gran responsabilidad en nosotros (4). Conscientes de esto, aunque enamorados de su poesía, nos propusimos el análisis. La crítica sistemática del estilo saliniano, con miras de apuntar principios generales de su significación estética en un nuevo tratamiento de Preceptiva no tradicional, el manejo del texto como materia viva, en proceso, es todo lo que aquí pretendemos. Ya es bastante.

Pesquisar la génesis de la obra artística es tarea infructuosa, ninguna circunstancia en sí puede explicarla.. Responde a un modo específico de ver el mundo, los seres y las cosas, rebautizado al contacto más auténtico con los hombres. Nos queda la historia para marcar la cronología de la composición y el autor nos la dejó anotada en el texto, «Mar de Puerto Rico 1943-1944» (5).

El mar de Salinas no tiene valor estético en sí, no hay que desatender el factor humano. Se trata de un espacio para instalar al hombre, un artificio que el poeta, con plena conciencia de las limitaciones del género (la poesía no es un arte espacial, sino del tiempo, como dejó anotado Antonio Machado), y apela a una cuarta dimensión, el transcurrir temporal, procedimiento literario del paisaje (6). El acierto estético, sin embargo, reside en el rigor casi científico de su selección. El mar de *El Contemplado* no es paisaje ya, entonces, es «ámbito» en la misma relación con que lo define Breyer, «ámbito es espacio más actitud, espacio de habitar, socializado por excelencia» (7). Es decir, cabe admitirse aquí que hay caracteres de la obra literaria que obedecen en el creador, y aparecen subconscientemente en su obra, a la presión del medio geográfico, así podemos justificar la dimensión protagónica que el mar cobra en el libro de Salinas. En él aparecen íntimamente fundidos alma y ámbito en la policromía dinámica que reitera el azul, color que asimila la serenidad del estado de ánimo del poeta en feliz cenestesia. ¿Cuál es la significación de *El Contemplado?* Birute Ciplijauskaite la comenta diciendo:

---

(4) Consúltense las dos bibliografías publicadas, *Revista Hispánica Moderna*, VII, 1941, pp. 76-79. *Hispania*, XXXV, 1952, número dedicado a la memoria del poeta.

(5) El libro se publicó en mayo de 1946 en la Editorial Stylo, de México, colección «Nueva Floresta», dirigida por J. Díez-Canedo y F. Giner de los Ríos. Consta de 78 páginas.

(6) Véase Raúl H. Castagnino: *El análisis literario*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1969, pp. 41-102.

(7) *Ibid.*, p. 92.

> ...el poema... es, en su totalidad, una larga meditación acerca de su situación de hombre cuyo desarrollo natural ha sido impedido por el exilio. El poeta pasa días enteros frente al mar, preguntándose por el último significado de su vida, y de la vida humana en general. En él descubre su relación con el cosmos, y la impresión general que deja es la de serenidad, del hombre que ha encontrado su camino (8).

De lo citado, nos interesa destacar la condición del hombre Pedro Salinas, la de uno «cuyo destino natural ha sido impedido por el exilio», ya que esta situación resume la vida de nuestro poeta vecina a la fecha de composición del libro cuyo estudio hemos emprendido. Salinas siente la soledad del destierro desde 1936, fecha en la que había salido de España para incorporarse al profesorado del Wellesley College de Boston (9).

El concepto de soledad del desterrado, afirma Ciplijauskaite, constituye uno de los aspectos más originales de la soledad contemporánea (10) y, es sabido, fuente inagotable de expresión poética. La voz de la patria perdida nos induce a buscar una patria más amplia, a sentirnos «partícipes en el orden cósmico o añorar la admisión en el reino divino», mediante «la búsqueda de un más allá geográfico o espiritual» que satisfaga nuestras necesidades vitales, como bien dejó anotado don Américo Castro al hablar de la inexorable suerte de los desterrados españoles (11).

«Tierra de promisión» fue Puerto Rico para Salinas. En el ir y venir de las ondas del mar, midió el flujo y reflujo de su alegría, mutaciones de su ánimo que asemejaba al innúmero ritmo de las olas y, al hacer suya la canción marina, aprehendió el ritmo de su propio verso. Más tarde, en su ensayo «Defensa del lenguaje», Salinas transcribió la emoción a su encuentro con la Isla, anotando, tal vez sin saberlo, la vital circunstancia que resultó en poesía.

---

(8) *La soledad y la poesía española contemporánea*, Madrid, Insula, 1962, p. 199.

(9) Después pasó a Baltimore, donde ocupó la cátedra Turnbull de Literatura de Lengua Española en la Johns Hopkins University.

(10) *Op. cit.*, p. 187.

(11) Citado por Leo Spitzer, «El conceptismo interior de Pedro Salinas», *Revista Hispánica Moderna*, VII, 1941, p. 71.

«El español ha solido buscar en un más allá geográfico o espiritual la satisfacción a sus necesidades vitales... El español parte del supuesto de que el mundo que a él le importa, se halla en algún lugar de la tierra o del cielo; quiero ascender a la montaña de su afán... La historia de lo hispánico reposa sobre un no estar en sí mismo, en procurar el más allá geográfico o espiritual, sea como tierra de promisión, sea como un sistema ideal que nimbe su alma y que se espera venga de cualquier lejanía... (*Revista de Filología Hispánica*, II, pp. 7-8).

> ... después de varios años de residencia en país de habla inglesa, al encontrarme en un aire lingüístico español [...] ocurre en nuestro ánimo un cambio análogo al de la respiración pulmonar; tomamos de la atmósfera algo, impalpable, invisible, que adentramos en nuestro ser, que se nos entra en nuestra persona y cumple en ella una función vivificadora, que nos ayuda a seguir viviendo. Sí, he vuelto a respirar español en las calles de San Juan, en los pueblos de la Isla. Y he sentido una gratitud no sé a quién, al pasado, al presente, a todos y a ninguno en particular, gratitud a los que me dieron mi idioma al nacer yo, a los que siguen hablándolo a mi lado... (12).

Sus palabras lo redimen de su condición de destierro para pasar a ser el «feliz Transterrado» (13), en Puerto Rico.

Salinas, contrario a muchos de los exilados de la Guerra Civil española que se establecieron en tierras hispanoamericanas, mitigando su dolor de éxodos con el mismo clima lingüístico que encontraron en su nueva patria, pasó por varias etapas del mismo sentimiento. El encuentro con la aridez de una lengua extranjera y desconocida, el sentir con ello la impotencia de la comunicación plena en una necesidad vitalísima por confraternizar, el sentimiento de rechazo cultural que hacía más imposible la encrucijada de tan extraño destierro.

El reencuentro con la lengua revive en Salinas la vena poética sacudiéndola del largo adormecimiento de su destierro espiritual y lingüístico (14). A su encuentro se marca una de las décadas más fecundas en la biografía literaria del poeta (15). La Isla le aseguró un destino de conservación a la autónoma individualidad de su existencia, al rescatarlo de las arrolladoras fuerzas socio-tecnológicas que amenazaban con naufragar la herencia histórica en las ciudades sajonas donde pasó la primera época de su destierro.

Es conocida la afirmación de que a Pedro Salinas no se llega a través de las anécdotas de su vida, sino a través de las páginas de su obra poética. Por otra parte, asentimos con su pensamiento de que la explicación de un estilo hay que buscarla en la concepción que su autor forja de la realidad (16). De modo que el método con que Salinas el crítico se aproximó a la obra de otros poetas españoles debe servirnos de soporte para advertir la visión de su mundo. De su ya

---

(12) Pedro Salinas: *El Defensor*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, p. 11.

(13) Acertado neologismo de José Gaos para designar la condición de los éxodos españoles en tierras hispánicas. Citado por Juan Marichal en el «prologuillo» de *El Defensor*, p. 9.

(14) Diana Ramírez de Arellano: *Caminos de la creación poética en Pedro Salinas*, Madrid, Biblioteca Aristarco, 1956, p. 204.

(15) Juan Marichal, prólogo de *El Defensor*, *op. cit.*, p. 11.

(16) Pedro Salinas: *Reality and the poet in Spanish poetry*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1966.

clásico estudio *Reality and the poet in Spanish poetry* anotamos uno de sus conceptos de poesía:

> For me, poetry is nothing but the aggregate of relations between this psychological reality, strange and abnormal, the poetic soul, so exceptional and clairvoyant, and external reality, usual and ordinary, the reality of the outside world (17).

Para Salinas, todo hombre es un filtro de la realidad, pero es el poeta el que descubre las relaciones entre su realidad psicológica y la realidad sensible, la del mundo que lo rodea. Nos interesa, pues, revisar ahora cómo se cumple este cúmulo de relaciones entre el mundo sensible y el mundo evocado: cómo Salinas confirma, revisa o aprueba las posibilidades de la «realidad externa» para ser trasmutadas al caso poético.

La primera lectura de *El Contemplado* intuye, aun en el ánimo del lector común, un universo afectivo que, aunque inintelegible detrás de su estructura luminosa, de la naturaleza animada, descarnada de anécdota, atomizada desde el mar hasta el cielo, del cielo al cosmos, lo sentimos cargado de dinamismo detrás de cada metáfora que en vano pretende ornamentar su entelequia a través de cada experiencia cenestésica.

El conjunto habla con una sola voz, el «yo empírico» del poeta que corporiza en el lenguaje. Salinas parece utilizarse a sí mismo como «modelo» para crear la ilusión de personaje ficticio. Ambos, poeta y personaje, permeables entre sí, colocados paralelamente, adheridos al proceso de una mimesis perfecta (18), participan de la intimidad del escritor.

Por otra parte, si consideramos la temática del libro como símbolo de una realidad afectiva, vemos cómo se cumple el estado de contemplación a través de un virtuosismo en la composición. Descarnado el conjunto de todo elemento dramático, exigencia que el poeta salva mediante su propia intervención, tanto la mecánica de la estructura arquitectónica del conjunto —diálogo-monólogo con el mar—, como la significación global del libro, quedan convertidos en la simbología del destino del hombre frente al cosmos. La antinomia acción-contemplación se persigue cuando el narrador poemático divide y opone su actitud contemplativa a la del poeta, tomando partido de la acción. Hay dos hombres, entonces, en una sola voz desdoblada, uno que

(17) *Ibid.*, p. 4.

(18) Bousoño aclara, «quien habla en el poema no es el poeta, pero sí es la "imagen" de un ser humano, que naturalmente existe en un mundo imaginariamente humano también». *Op. cit.*, I, p. 29.

aspira a la contemplación, otro que se apasiona con su propio destino. La dialéctica se anota entre el ser que «es» y el que «aspira» a ser. Así, al abatimiento del ser que sabe el destino del hombre como irrealizado e irrealizable, une la platónica esperanza que intuye en esa visión paradisíaca, la luminosa experiencia del Día Primero, lleno de limpidez original. ¿Cómo obtiene este efecto el conjunto? Haciendo trascender la presencia en el mundo del espíritu cósmico, brotado de la pura materia pero acentuado en la línea de espiritualización del mundo paradisíaco, en el éxtasis de la naturaleza toda, representada en la idea de la salvación de hombres e Isla (19). En efecto, la acción, aunque se desenvuelve en el alma del narrador poemático, reducida a una detenida introspección, la vemos permeada en la naturaleza animada por el espíritu antropomórfico del poeta.

El proceso de composición nos descubre dos partes cuyo sistema de equilibrio descansa en la encadenación, subordinación, temática, la idea de la salvación. La estructura de la composición requiere un narrador, ya hemos indicado, cuyo procedimiento se confina al monólogo, o más exactamente, al «no-diálogo», a la ausencia de voces alternas que está más cerca del soliloquio, donde se producen dudas, interrogaciones, que se responden a sí mismas (20).

El procedimiento descriptivo es dinámico, el sujeto (narrador poemático) permanece inmóvil frente al objeto en deslizamiento, el mar, cuya actividad no cesa. Esta transfiguración dinámica está dada mediante verbos metafóricos. La técnica de la descripción del narrador inmóvil arranca de precisar el ángulo de mira (21).

I. ESTILO DE SU EXPRESION POETICA

La poesía es un fenómeno de propiedad, de exacta expresión (22) y toda substitución poética apunta a la necesidad de acierto y justeza expresivos en el oficio del poeta. De Ortega procede el concepto de estilo como «selección» con el que asentimos (23). Por otra parte,

---

(19) Consúltese la afirmación de Margot Arce de Vázquez, quien considera al conjunto dividido en dos grupos de siete variaciones cada uno: «El primer grupo remata con la ecuación mar-paraíso, salvación de las islas... El que cierra el segundo grupo también remata con la idea de salvación referida al hombre.» En «Mar, poeta, realidad en *El Contemplado*», *Asomante*, III, núm. 2 (abril-junio 1947), pp. 90-91.

(20) Paradigma de este procedimiento son las variaciones IX y XIII.

(21) «Esta tarde frente a ti» (var. XIII); «De mirarte... / del horizonte a la arena...» (Tema).

(22) Bousoño, *op. cit.*, p. 85.

(23) En su ensayo sobre Baroja, Ortega apunta que «el estilo de un escritor, es decir, la fisonomía de su obra, consiste en una serie de actos selectivos que aquél ejecuta. En torno del artista abre su ilimitada cuenca el mundo. Allí están todas las cosas pasadas, presentes y futuras. Allí está lo material y lo espiritual... Ahí están las palabras todas del

cuando se investiga la expresión, de hecho hay que atender a dos principios, al gramatical y al retórico, por donde se decanta aquélla. El análisis no hace sino tratar de aproximar la obra artística a su espíritu creador para ver cómo se la ha logrado; pues, como sabemos, la confluencia de tres factores, los contenidos, las estructuras y la expresión, ha sido señalada desde la antigua retórica como el estilo de una obra.

Una indagación de los estratos sensoriales que informan el estilo saliniano de *El Contemplado* nos manifiesta la actitud impresionista del poeta, a la que apareja recursos de igual índole. Esta actitud reconstruye los hechos recogidos por vías sensoriales tal como los capta, sin ordenación o acomodamiento lógicos, produciendo lo que se podría llamar un «equívoco perceptivo» (24).

Salinas es un poeta plástico por ser capaz de traducir por medio de la palabra sus sensaciones en imágenes. En el conjunto se juntan dos planos, el de los sentidos comunes (vista, oído), y los llamados sentidos del espacio, de las formas, del movimiento. Esta actitud impresionista del poeta da preferencia a las construcciones nominales, las sinestesias y la presentación de cada objeto animado de un dinamismo interno. Es decir, la captación de la realidad externa promete al lector una evidencia mayor de lo sensorial; de ahí se figura el camino que supone la imagen lograda por vía visual o sensación auditiva de las sinestesias. *El Contemplado* acusa el predominio de sensaciones visuales, particularmente de las visuales cromáticas:

Tanto sol, tanta curva, tantos blancos...

(Var. X.)

Más azul se queda pálido
el color del pensamiento.

(Var. I.)

Esa apenas capullo —nube— en rosa
en oro, en gloria, estalla.

(Var. II.)

---

diccionario, colocadas en bateria, cada cual con su significación presta a dispararse... de entre todas estas cosas innumerables, elige una y la hace objeto general, tema céntrico de su obra. En esta selección comienza a constituirse el estilo...» Citado por Raúl H. Castagnino, *op. cit.*, p. 203.

(24)

¡Tantos que van abriéndose, jardines,
celestes, y en el agua!
... ...
Blancas vislumbres, flores fugacísimas
florecen por las campas
de otro azul. Si una espuma se deshoja
—pétalos por la playa—

(Var. II) *

Para un estudio de este fenómeno perceptivo, consúltese Rivas Sainz: *Fenomenología de lo poético*, cap. IV, México, Tezontle, 1950.

* Todas las citas de *El Contemplado* están referidas a la edición definitiva de *Poesías Completas*, con prólogo de Jorge Guillén, Barcelona, Barral Editores, 1971.

El encuentro de las sensaciones auditivas es formidable (25). Junto a esas sensaciones tenemos la impresión de movimiento constante, de dinamismo en los objetos animados sinestésicamente (26). Otras veces, nos sorprende el empleo simultáneo de recursos impresionistas que presenciamos mediante un complejo haz sensorial verificado por el entrecruzamiento de sensaciones visuales, auditivas y táctiles:

en canto, en salto, en albas hermandades...

(Var. VII.)

Otras veces, presenciamos el engaste de sensaciones táctiles, visuales, en impresión de movimiento.

De pluma puede ser, que vuela abajo
ese blancor de espuma estremecida.

(Var. VII.)

A) *Algunos elementos morfológicos de la expresión poética*

Los aspectos hasta aquí anotados nos han traído a consideración de otros medios expresivos de que se ha valido el poeta como soporte mecánico de su obra, y cuyo conocimiento requiere el lector para iluminar la zona del mensaje poético. En estos medios expresivos se registran los acentos de su intención como creador que han venido asomándose desde nuestra verificación del mecanismo externo de la composición. Pasemos a considerar el valor estilístico de la palabra con relación a su oficio gramatical, a la sintaxis, que, en poesía, tienen un uso variable y revolucionario, para poder quebrar, intencionadamente, el encasillamiento en cuanto a nomenclatura prevista por la gramática de la lengua.

Hemos de observar que nuestro primer encuentro con *El Contemplado* nos deja una impresión de simultaneidad conceptual, para usar la terminología de Bousoño, lograda por medio de un aparente apretamiento semántico. Este apretamiento, economía expresiva, se produce con la supresión de algunas partes de la oración en el período (artículo, pronombre, verbo), extendiendo la función de otras (sustantivando adjetivos, adverbializando adjetivos, o viceversa). Es-

(25) Nótense algunos de los vocablos: llenando, brota, estalla, deshoja, desata, rompe, cantando, vuelan, retumban en fracaso, prorrumpe. Leamos algunos ejemplos:

... las espumas
sin prisa, rasgo a rasgo

(Var. VI.)

menea un airecillo sus cabellos,
herbazal, juncos, altas margaritas.

(Var. VII.)

(26) Las olas «bailan», «se alzan»; las cimas «se escapan»: la arena «se desliza».

tos procedimientos concurren a determinar lo que Bousoño denomina «dinamismo expresivo», el mismo que puede ser de dos clases, positivo y negativo.

1. *Dinamismo expresivo positivo: Técnica aceleradora*

Si la estructura de una frase nos obliga a una lectura rápida, decimos que posee dinamismo positivo, si se ajusta, claro está, con fidelidad, a la significación de la frase (27). Las partes de la oración que transportan nociones nuevas, sustantivos y verbos principales, son los encomendados a dotar de dinamismo positivo al período. Los adjetivos, sólo cuando se los ordena climáticamente, dan como resultado la clase de dinamismo enunciado.

a) *Dinamismo del verbo*

La nota más sobresaliente de este dinamismo está dada por la unión de tres verbos que concurren a hacer veloz la expresión en la Variación VIII,

Por las campiñas, ya del puro ser,
viene, va, se recrea.

La supresión de un verbo reduce la movilidad de la línea,

Se abre, refleja, primavera vívida...

(Var. VII.)

b) *Dinamismo del sustantivo*

La acumulación de sustantivos, por otra parte, dota también de agilidad y rapidez al período. La construcción nominal la encontramos formando una ordenación climática, en sentido ascendente,

espumas, vidas y pájaros...

(Var. I.)

Es notable la rapidez que imprimen en la misma variación la reunión de sustantivos propios,

Variaciones que enseñaban
en la escuela: Egeo, Atlántico
Indico, Caribe, Mármara,
mar de la Sonda, mar Blanco.

(Var. I.)

(27) Véase Bousoño, *op. cit.*, cap. XIII, pp. 337-360.

Otras veces, el dinamismo queda agilizado mediante la acumulación de sustantivos en donde uno de ellos expresa, de forma conceptual, la impresión de alegría y dicha; impresiones que quedan siempre asimiladas a la velocidad, como la tristeza y pesadumbre se asimilan a la lentitud:

coge azules, brillos, olas,
alegrías,
las dádivas del espacio.

(Var. V.)

El acierto del ejemplo citado radica en que además de la acumulación nominal se destaca el sustantivo «alegrías» al colocarlo en verso independiente y encabalgándolo a la enumeración mediante la puntuación. La calidad conceptual enumerativa queda así rota, y, por tanto, adquiere función de reiteración más intensa. Lo «lógico» hubiera sido encontrar un sustantivo que se relacionara con otro elemento natural (agua, aire o tierra), concurriendo al encabalgamiento conceptual de la significación enumerada. Lo mismo ocurre en los versos de la variación XI:

Luces, sombras, son; celajes,
brisas, vientos...

La diferencia se nota en la posición del verbo —mitad de la línea—, *y* separado por la puntuación sin que logre atenuar la agilidad del verso.

c) *Dinamismo del adjetivo*

Aunque esta parte gramatical tiene casi siempre un efecto dilatorio, en casos particulares obtiene un dinamismo positivo.

Se hunden las cien, las mil, las incontables
figuras cristalinas.

(Var. X.)

Vemos que en el ejemplo citado el artificio está dado en la ordenación climática ascedente con que aparecen los adjetivos (100, 1.000, $<$).

d) *Dinamismo del adverbio*

Normalmente, esta parte de la oración no dota al período de rapidez, pues no aporta conceptos nuevos a la frase. Salinas lo ha utilizado en una sintaxis peculiar,

hoy, aquí, ya, se entrega...

(Var. VIII.)

e) *Dinamismo de la exclamación*

Sólo vamos a considerar períodos exclamativos propiamente dichos, ya que el conjunto presenta muchos de tono exclamativo que tomaría mucho espacio y nos desviaría el propósito de la muestra. Las exclamaciones, cuando son de dicha, contribuyen a la aceleración del período. La exclamación más típica del conjunto refleja emociones del ánimo poético, alegría, unas veces, triunfo, asombro, indignación, otras.

¡Cuántas, cuántas tiene el mar,
cuántas alegrías!

(Var. IV.)

¡Triunfo, revelación! La última ola...

(Var. VI.)

¡Qué hermosa es la ciudad, Oh Contemplado
que eriges a la vista!

(Var. XII.)

¡Clarísimo el futuro, ya aritmético
mañana sin neblinas!

(Var. XII.)

2. *Dinamismo expresivo negativo: Técnica dilatoria*

Nuestra intuición, repara Bousoño, identifica a la tristeza con el movimiento lento. Salinas obtiene esta lentitud por medio de tres procedimientos, la reiteración, la oración subordinada y el encabalgamiento; siendo los dos primeros los más frecuentes en el uso.

a) *La reiteración*

La repetición de ciertas ideas y palabras concurren, ya lo hemos anotado, a un dilatorio ritmo del verso, produciendo la lentitud de la sintaxis y, por consiguiente, la de la significación. Este procedimiento es evidente desde el primer verso del conjunto. En el Tema, la vigilancia del acierto representativo se halla lograda, pues se trata de extender, superlatizar, la acción de mirar para crearnos la ilusión de contemplación. Así leemos:

De mirarte tanto y tanto
... ...
brillo a brillo, pasmo a pasmo...

(Tema.)

La reiteración del sustantivo «azul» puede servir de paradigmática muestra al conjunto con relación a este procedimiento. Leamos el conjunto más reiterativo,

Te busqué el azul verdad;
un angel, azul celeste,
me llevaba de la mano.
Y allí en tu azul te encontré
jugando con tus azules,
a encenderlos, a apagarlos.

En la variación I, cuyo epígrafe temático se inscribe con «Azules», lo encontramos once veces (cuatro como adjetivo y siete como sustantivo).

En ocasiones, la misma palabra se reitera dentro del verso:

Suave curva lo entrega a suave curva...
(Var. VI.)

Ola tras ola sigue a ola tras ola...
(Var. VII.)

el tiempo ya no es tiempo, el tiempo es oro.
(Var. XII.)

Otras veces se repite el verbo,

siento a mis padres, siento que su empeño
(Var. XIV.)

La reiteración puede ser también negativa:

visto o no visto, contémplalo...
(Var. V.)

como la mía, y no mía...
(Var. XIII.)

La reiteración de derivados fonéticos y léxicos es abundante,

Aves de vuelo se vuelan...
(Var. V.)

... quién la ha lisado,
tan lisa, tan lisa...
(Var. IX.)

al pensar que la piensa, al pie desnudo
que la pisa, a los ojos que la miran...
(Var. VII.)

tanto sol, tanta curva, tantos blancos...
(Var. X.)

b) *La oración subordinada*

Ya hemos apuntado, la poesía es un arte temporal, de modo que el tono y estado contemplativos del narrador poemático, en *El Contemplado,* deben ser «creados» en nosotros, con la misma intensidad con que pudiéramos apreciarlo en el arte espacial (cuando miramos una pintura, por ejemplo). De aquí que la técnica dilatoria llegue a ser un recurso primordial del tema poético y un procedimiento de gran importancia en la composición de todo el conjunto, pues marca el compás del movimiento interno y externo de las piezas.

Salinas consigue la perfecta coherencia del estado de ánimo contemplativo y la representación poética por medio de la técnica dilatoria. Comprobémoslo.

El espacio de la composición es un orbe infinito del cual pudiera extraerse muchas formas. Sin embargo, el poeta nos crea la ilusión de límite, como la función de un marco en la pintura de un paisaje, a través de la reiteración de las palabras («tanto y tanto», «brillo a brillo», «pasmo a pasmo») que nos dan la sensación del grado intenso y extenso de la mirada; al tiempo que nos limita la extensión en un constante revertir del espacio a su límite («del horizonte a la arena», «del caracol al celaje»). Notamos un propósito didáctico del autor por enseñarnos «a mirar», al proveernos del mecanismo mediante el cual se cumple ese grado intenso y extenso del mirar, la contemplación.

Una vez que el narrador poemático nos guía, nos enseña, intuitivamente, cómo mirar el paisaje elegido por su subjetividad, nos lo explica, «A ti hay que mirarte / como te miran los astros... / serenamente asomados», o, «el mirar no tiene fin...»; nos lo integra, «El mar no cría cosa que dé sombra; / para la luz se guarda», en virtud de las cualidades que posee por sí mismo.

Notemos que la sintaxis del verbo posee un paralelo movimiento retardatario dado, principalmente, por la presencia de la oración subordinada, la misma que dilata, artificiosamente, el arribo de lo que el lector espera conceptualmente. Los primeros siete versos que componen el Tema, quedarían reducidos a dos, si suprimimos las oraciones subordinadas,

De mirarte tanto y tanto
... ...
te he dado nombre.

Del conjunto ha sido necesario suprimir:

del horizonte a la arena,
despacio,
del caracol al celaje,
brillo a brillo, pasmo a pasmo,
... los ojos
te lo encontraron, mirándote.

Un adverbio, «despacio», concurre a neutralizar el dinamismo de los versos por medio de su significación lingüística y de la posición independiente que ocupa en el verso la misma que no permite observar, a su lectura, un solo bloque de significación.

La presencia de dos verbos sintácticamente expresados en forma personal («Mirarte» y «te he dado nombre»), actúan, en cierto modo, como gerundios del verbo próximo, «te lo encontraron», y, por consiguiente, aparecen en la pieza en su naturaleza dinámica dilatoria. Los dos verbos que aparecen no son verbos principales, sólo reiteran y modifican la acción de los principales, «mirarte» y «te he dado...». Este procedimiento opera también en el desarrollo de toda la pieza a manera de reiteración de continente y contenido.

Por las noches,
... ...
al abrigo de los párpados
maduró...
este nombre tan redondo
que hoy me descendió a los labios.

Vemos nuevamente aparecer dos oraciones subordinadas que dilatan el encuentro dinámico conceptual de la pieza, «soñando que te miraba / sin yo saberlo.» Aunque hay cuatro verbos, ninguno añade nuevos conceptos, cada uno reitera la significación de otro, «maduró», «me descendió»; «sin yo saberlo», «soñando»; «te he dado nombre», «encontraron» (28).

---

(28) Esta técnica frecuenta muchos de los poemas de *El Contemplado*, sería muy vasta la enumeración sistemática de ésta. Presentamos aquí algunos de los ejemplos más representativos tomados al azar:

Eres lo que queda, azul;
lo que sirve
de fondo a todos los pasos,
que da lo que pasa, olas,
espumas, vida y pájaros,
velas que vienen y van.
(Var. II.)

El dinamismo del trozo, sin embargo, nos llega de otros elementos, principalmente de la enumeración de sustantivos en una gradación climática ascendente, «pasos», «olas», «espumas», «vidas», «pájaros», «velas», que llegan a neutralizar el efecto de morosidad logrado con las oraciones subordinadas.

c) *El encabalgamiento*

Bousoño anota que el encabalgamiento a veces ocurre al romper un sintagma cohesivo en la pausa final de una estrofa, manifestando lo que él denomina la «deslexicalización de imagen o metáfora».

En *El Contemplado* el encuentro de encabalgamiento interestrófico es frecuente produciendo la ruptura de la fluidez sentimental:

las palabras vencidas
se van al camposanto...

(Var. XII.)

poco a poco se quitan
viejos estorbos, viejos corazones...

(Var. XII.)

La deslexicalización de una imagen tópica se cumple también en el verso saliniano,

Si te nombro, soy tu amo
de un segundo...

(Var. III.)

¿Cuál fue el dios que un día octavo
me trazó esta isla...?

(Var. IX.)

... están los ojos
a sueldo...

(Var. XII.)

Otras veces, el encabalgamiento une las partes de una metáfora o imagen que ha quedado trunca con la cesura del verso o de la estrofa:

¿De dónde su poder, el velocísimo
impulso de la savia?

(Var. II.)

Dulcemente lo llevan a la playa
donde esperan los anchos
pliegos dorados su mejor destino:
que llegue el texto mágico.

(Var. VI.)

En otro ejemplo,

Tú, Lazarillo de ojos,
llévate a éstos míos; guíalos,
por la aurora, con espumas,
con nubes, por los ocasos;
tú, sólo, sabes trazar
los caminos de tus ámbitos.

(Var. V.)

observamos la reiteración de un mismo concepto, «guíalos», que acrecienta la dilatoria presencia de los verbos, además de la ya citada subordinación gramatical.

Obsérvese que en este último ejemplo, es la puntuación (dos puntos), la que concretamente prolonga el encabalgamiento. De este artificio es paradigmática la variación VII.

3. *Otras peculiaridades de la sintaxis*

En el conjunto *El Contemplado* fácilmente podemos anotar una característica de la sintaxis saliniana a la que todo lector de su poesía está acostumbrado, el meticuloso cuidado a que somete la estructura verbal. Anotaremos aquí algunas de estas peculiaridades.

La colocación del verbo al final de la oración es paradigmática en todo el conjunto, la muestra empieza por el Tema,

Te lo encontraron, mirándote.
Por las noches
soñando que te miraba
al abrigo de los párpados
maduró, sin yo saberlo,
este nombre tan redondo
que hoy me descendió a los labios.

De los veintitrés versos de que consta el Tema, siete terminan con verbo y coinciden con el final del verso. Además, de las catorce variaciones que componen el conjunto, seis de ellas terminan con verbos, I, III, V, X, XII, XIV. De este uso, la variación más representativa es la VIII, consta de diecinueve pareados y quince de ellos terminan en verbo (29).

Variante de este mismo artificio es el uso del *gerundio colocado*

---

(29) En este cuadro representamos el número de variaciones que terminan con verbo y que a la vez coinciden con el final de verso.

I	consta de	37 versos, 12 terminan con verbo.
II	»	22 pareados, 10 pareados terminan con verbo.
III	»	31 versos, 10 terminan con verbo.
IV	»	19 pareados, 8 pareados terminan con verbo.
V	»	79 versos, 27 terminan con verbo.
VI	»	19 pareados, 2 pareados terminan con verbo.
VII	»	74 versos, 16 terminan con verbo.
VIII	»	19 pareados, 15 pareados terminan con verbo.
IX	»	30 pareados, 9 pareados terminan con verbo.
X	»	31 pareados, 8 pareados terminan con verbo.
XI	»	3 estrofas: la primera, 21 versos, 3 terminan con verbo; la segunda, 49 versos, 11 terminan con verbo; la tercera, 60 versos, 11 terminan con verbo.
XII	»	3 partes; la primera, 12 pareados, 2 terminan con verbo; la segunda, 50 pareados, 12 pareados terminan con verbo; la tercera, 7 pareados, 4 pareados terminan con verbo.
XIII	»	17 versos, 5 terminan con verbo.
XIV	»	3 partes: la primera, 31 versos, 8 terminan con verbo; la segunda, 38 versos, 9 terminan con verbo; la tercera, 1 verso que termina con verbo.

al final de verso. Una muestra ejemplar de esta variante la encontramos en las variaciones V y XI, respectivamente:

y tú, que te estoy mirando
tus olas lo van cantando
día a día, enamorándolo
para seguirte mirando...

Proclaman que estás queriendo
—más, más, más, más— van diciendo
el día lo va trayendo
de cresta en cresta corriendo
La fe te la está trayendo...

Este frecuente uso del gerundio como verbo finalizador de verso no es solamente una peculiaridad de la sintaxis saliniana, sino que la comparten los más representativos poetas de la Generación del 27, entre ellos, Guillén y Aleixandre.

El uso del *adjetivo en grado superlativo* es muy frecuente y nos apunta el grado apasionado con que las impresiones del mundo sensible se traducen en la trasmutación del caso poético. Formamos una lista al azar, «flores fugacísimas», «velocísimo impulso», «blanquísimo estribillo», «tierra suavísima», «rasgos levísimos», «aves ligerísimas», «cuevas oscurísimas», «antiquísimos regresos».

Es frecuente también el uso de *los adverbios terminados en «-mente»* los que indican la calidad o grado en que una acción se efectúa; por ejemplo, al pensamiento, «dulcemente lo llevan» (var. VI); las islas, «suavemente se escapan» (var. VII); y, en otros casos, aparecen modificando a un adjetivo cuya propiedad reiteran. El Contemplado es para el poeta «infinitamente ajeno» en la variación III; los luceros permanecen «veladamente secretos» detrás de la luz, en la variación XI.

Por medio de *la anáfora* algunos períodos se dilatan al repetir una misma partícula dentro del verso o de la estrofa,

tan serenamente espejo
tan listo de bienestar,
tan acorde con tu techo...

(Var. XI.)

¡Cuántas, cuántas tiene el mar
cuántas alegrías!

(Var. IV.)

—más, más, más, más— van diciendo.

(Var. XI.)

La anáfora puede ser una preposición, *de* o la contracción *del* y *a*,

De mirarte tanto y tanto,
del horizonte a la arena,
despacio,
del caracol al celaje...

(Tema.)

Invitan, sí, a las islas —son sus ángeles—,
a dejarse su tierra en las orillas,
a un porvenir de azules —paraísos—,
a vida, allí, sin piedra y sin espina.

(Var. VII.)

Otras veces, es un pronombre, *te, tú,* como en las variaciones III y V, respectivamente,

remoto tú, hasta en la playa
—que te acercas, alejándote
apenas llegas—, tú eres
absoluto entimismado...

y tú, que te estoy mirando.
Todo lo que ignoro yo
te lo tienes olvidado...

En este apartado de las peculiaridades de la sintaxis saliniana podríamos apuntar otras que, aunque de menor importancia, señalan ese mundo bullidor, abundante y apasionado que el libro nos ofrece. Se trata de palabras que apuntan el grado o la cualidad en grado máximo, «pura obediencia», «absoluto ensimismado», «fúlgida», «perfecto», «plena consumación», «pura esencia», que traducimos aquí como atisbos del optimismo cósmico del poeta.

II. PROCEDIMIENTOS DE LA PRECEPTIVA CONTEMPORANEA

La nueva posición vital del hombre contemporáneo ha producido un nuevo sistema imaginativo, un nuevo aspecto de la poesía, para el cual hay que ensayar nuevos métodos de investigación, de análisis. En este apartado hemos de colocar tres de las especificaciones metafóricas contemporáneas ensayadas por Bousoño (30). Para facili-

(30) Haremos referencia específica a los capítulos VIII, IX, X, XII, XIII, XIV, del primer tomo del ya citado libro de Bousoño. Debido al reducido espacio de este trabajo, no es posible concurrir citas o aclaraciones de conceptos y nos vemos obligados a remitir al lector a los correspondientes capítulos de la obra cuando, a nuestro juicio, sea necesario iluminar el análisis con la preceptiva o los ensayos de métodos estilísticos.

tar la lectura y la metodología de nuestro análisis, usaremos la misma terminología usada por el crítico español al referirnos a procedimientos y hallazgos semejantes en *El Contemplado.*

1. *El fenómeno visionario*

El análisis extraestético de este fenómeno se cifra en la distinción de tres especies metafóricas que se distinguen por su configuración, la imagen visionaria, la visión y el símbolo.

a) *La imagen visionaria*

La diferencia entre una imagen visionaria y una tradicional, es que, en esta última, el plano «evocado» sirve para destacar las cualidades del plano «real», pero de una manera «irracional». Es decir, en toda imagen visionaria las cualidades del plano evocado no necesariamente asoman conceptualmente en nuestra conciencia. Juntemos al azar ejemplos de imágenes tradicionales para esclarecer nuestro propósito de análisis:

[1] *de la mañana a la noche,*
con blanquísimo estribillo,
tus olas lo van cantando.

(Var. V.)

[2] *Suavemente se escapan, encubiertas las islas*
con manto de pinar.

(Var. VII.)

[3] *mil pájaros, cien chopos, un arroyo,*
espejo, en él se encuentran, sorprendidas...

(Var. VII.)

[4] *¿Qué tierra es ésta, suya, y toda nueva?*
De oro parece, dócil, suavísima...

(Var. VII.)

[5] *El canto de los pájaros que fueron*
las olas en susurro lo terminan...

(Var. VII.)

[6] *Está el mundo tan limpio, que es espejo...*

(Var. VIII.)

[7] *La luz, unidad del alba,*
se multiplica en destellos...

(Var. XI.)

[8] *... las olas*
—más, más, más, más— van diciendo
en la arena, monosílabas
tu propósito al silencio...

(Var. XI.)

En cada uno de los ejemplos citados, se observa que el plano de la evocación aparece apoyado «racionalmente» en el plano real. Los dos planos se asimilan, basándose en notas que les son genéricas a sus formas respectivas. En el primer ejemplo [1], el rumor de las olas («canto») está 'explicado' como un «blanquísimo estribillo», y reducido al alejamiento de la comparación por medio del color y la acción verbal («blanquísimo», «cantando»). Igual procedimiento puede observarse en el ejemplo cinco [5].

En el segundo ejemplo [2], el adjetivo armoniza la sinestesia de las islas, a éstas las vemos animizadas ganando la orilla. La evocación de la imagen («encubiertas /en manto de pinar»), queda así rota, de esta manera, la equiparación de los objetos («islas», «manto»), aunque desemejantes en su figura física concreta, queda basada en la función de aquéllos, la del manto es «cubrir», la de las islas «flotar», con lo cual la imagen se nos revela clara.

En los ejemplos siguientes, tercero [3] y sexto [6], la tradicional imagen del espejo aparece denotada en la impresión de quietud y en la inmaculada limpidez. Lo que cambia es, pues, la equiparación basada en dos características del mismo objeto. En el ejemplo tercero [3] se apunta la finalidad del espejo, reflejar imágenes, mientras que, en el sexto [6], la condición de su superficie azogada y brillante, la figura física concreta del espejo, se la hace asimilable axiológicamente (31).

Cuando Salinas copia,

seres de luz, sobre el agua
bailan, en puntillas...

(Var. IV.)

la semejanza de los dos planos, el real y el evocado, no está fácilmente perceptible. El poeta, al animar los rayos solares en «seres de luz», les atribuye un oficio, «bailarinas», y los dota explícitamente de gracia y movimiento, «bailan, en puntillas». Por otra parte, en el pareado siguiente se logra aún más aumentar la semejanza emocional, al decir,

¡Qué bien acaban las ondas:
mueren bailarinas!

(31) Véase a Bousoño, *op. cit.*, I, pp. 149-151.

Lo que la imagen hubiera tenido de tradicional, entonces, tiende a desvanecerse en la silueta visionaria de los «seres de luz». El poeta se desinteresa por la musicalidad y la apariencia física inmediatamente reconocible de los objetos de la substitución (32), para aumentar la semejanza emocional entre las dos esferas de la imagen, («seres de luz», «bailarinas)», semejanza objetiva que se halla implícita ya en la emoción (la alegría y gracia del movimiento), de los objetos comparados.

Un similar efecto advertimos cuando leemos,

... En el aire de los ojos,
entre el vivir y el recuerdo,
suelto, flotando,
se tiene mejor guardado.
Aves de vuelo se vuelan,
tarde o temprano.
Los ojos son los seguros;
de allí no se van los pájaros.

(Var. V.)

La implícita comparación («aire-mirada», «pájaros-ojos»), es lo que el lector percibe como atisbos del poeta por deprimir el mundo físico de su pasajero 'estar' («vivir»), en contraste con la perdurabilidad del mundo del recuerdo. Se advierte, además, el carácter peyorativo con que dota al primer mundo, el físico («Aves de vuelo se vuelan»), y la perdurabilidad inalienable del segundo, reafirmado con la negación «de allí no se van los pájaros».

Nótese también el juicio valorativo que el narrador poemático hace de los dos objetos puestos en un mismo elemento («mirada», «pájaros»), en el aire, que sirve de vínculo a la comparación. La carga impresionante de inmutabilidad («recuerdo») frente a la mutabilidad de la vida física («Aves») es la artificiosidad con la que se ha montado la correspondencia y la que ha hecho que nuestro ánimo reciba la impresión.

b) *La visión*

En la visión se ve la simple atribución de cualidades o funciones irreales a un objeto. En la variación XII, notamos el desarrollo de una visión que se hace continua en cuatro pareados,

Mueve un ventilador aspas furiosas
y deshoja una Biblia.

(32) Salinas pudo haber utilizado el mismo procedimiento tradicional que usó en la variación X, «escápase la ondina / de un ansia que muere en mil cristales».

Por el aire revuelan gemebundas
voces apocalípticas,

y rozan a las frentes pecadoras
alas de profecías.

La mejor bailarina, Magdalena,
se pone de rodillas.

En este ejemplo, al «ventilador» (objeto real) se le han atribuido cualidades irreales, aunque montadas en su función real. Explícitamente la función «real» del ventilador (soplar), está cumpliendo en el verso una función irreal y se sirve de la visión apocalíptica para reenfocarla. La función irreal del objeto real, expresa, entonces, un resultado afectivo, implícita en el castigo («gemebundas / voces»), el pecado («frentes pecadoras»), y el arrepentimiento («Magdalena / se pone de rodillas»). El narrador poemático, entonces, nos ha impregnado «visionariamente» con la sensación de espanto y nos alecciona intuitivamente con el mensaje. Naturalmente, observamos que la descripción del objeto y su función amenazan con ser una exageración, sólo intuida a través de la «significación irracional» con que observamos la furia del objeto ejecutando la función irreal, atribuida («mueve... aspas furiosas»). El ventilador se ha convertido en el 'objeto visionizado'. Y, de esta manera, toda la descripción nos queda cargada de significación: el aspecto activo, violento, del aire, considerado como el primer elemento, quedará asimilado al hálito creador; la Biblia, al Libro de la Ley donde las «voces apocalípticas» anuncian el fin de un mundo de pecado y el advenimiento de otro mejor, el de la salvación; Magdalena queda asimilada a la imagen de la Madre Terrible, aspecto cruel de la naturaleza. Su posición, «de rodillas», ejemplifica la comprensión del hombre en su medida de inferioridad, resultando de la caída de su estado paradisíaco, y triste configuración del estado presente de la Humanidad (33).

c) *El Símbolo*

Con Bousoño hemos de recordar el nuevo planteamiento y definición del concepto símbolo. En éste, el plano real no aparece en la intuición, que es de suyo puramente emotiva, sino en el análisis extraestético de aquélla. De ahí que el concepto tradicional que contemplaba el porte continuativo que un símbolo puede adoptar, quede reducido a hallar el punto de divergencia entre el desarrollo alegórico y

(33) Bousoño, *op. cit.*, I, pp. 166 y ss.

el simbólico (34). Así, tanto la imagen visionaria como la visión, presentan una preñez simbólica, es decir, en ambas se dan casos de 'simbolización', aunque sea en forma remota e imperceptible.

En este trabajo hemos anotado los versos finales de la variación XIV como muestra ejemplar del tratamiento simbólico del conjunto, evidencia que nos llega apuntada desde el epígrafe temático de la misma, «Salvación por la luz».

Una mirada queda, si pasamos.
¡Que ella, la fidelísima, contemple
tu perdurar, oh Contemplado eterno!
Por venir a mirarla, día a día,
embeleso a embeleso,
tal vez tu eternidad,
vuelta luz, por los ojos se nos entre.

Y de tanto mirarte, nos salvemos.

A lo largo del texto de esta variación, notamos que el narrador poemático invade la pieza de luz sirviéndose de su mirada, la misma que, en el lector, queda asimilada a un sentimiento de alegría, subyacente a la emoción que sólo se puede alcanzar en el análisis. Se trata de la simbolización de una abstracción, no de un objeto, a través de la cual el propio narrador poemático nos revela la conciencia que tiene de la vida humana desde su fundamental característica, una fugacidad ineluctable de tiempo y espacio («Una mirada queda, si pasamos»), y su experiencia metafísica de un destino pasajero, como el rayo de su mirada. Esta perdura, sin embargo, más allá del mundo físico. Pero más allá de éste, ¿qué le espera?, la muerte, la insignificancia, la no-presencia (35).

En su desenvolvimiento cíclico, todo pasa o retorna, sólo la luz, asimilada a la pupila («la fidelísima»), va a quedar, fuera del tiempo ya, eterna, asumida a su principio esencial del que es todo y es parte, síntesis de esa totalidad y símbolo de la salvación. La luz retoma el símbolo de la triunfal plenitud de la naturaleza unitaria, y recibe en su seno a la criatura que viene a perderse en su total existir («tu eternidad / vuelta luz»), el signo luminoso que ha de conducir a los hombres al eterno retorno de los estados de manifestación y tam-

(34) En la imagen visionaria, el plano evocado «simboliza» ciertas cualidades del plano real; en la visión, es la cualidad irreal del plano real la que simboliza las cualidades del plano evocado. Véase el estudio de Bousoño, *op. cit.*, I, pp. 203-204.

(35) En un momento anterior de la variación se lee,

aprendo lo que soy: soy un momento
de esa larga mirada que te ojea,
desde ayer, desde hoy, desde mañana,
paralela del tiempo.

bién a la gloria de esa misma criatura en trance de universal comunión con la materia intemporal, a la que se incorpora victoriosamente («tu eternidad, / vuelta luz, por los ojos se nos entre»). El plano simbólico de la luz retoma así la imagen visionaria de la salvación del ser («Y de tanto mirarte, nos salvemos»), con la que unifica toda la significación simbólica del conjunto.

2. *Las superposiciones*

Si admitimos, con Bousoño, que la metáfora es, en todo caso, un fenómeno de 'superposición' (36), hemos encontrado en *El Contemplado* este recurso en tres de los cinco modos que apunta el crítico español, superposición Temporal, Situacional y Espacial.

A) *Superposición temporal*

Paradigma de este recurso es, nuevamente, la variación XIV, pues concurre a ser la muestra más importante desde el punto de vista estadístico. En esta variación podemos apreciar las siguientes clases de superposiciones temporales.

a) *De tiempo futuro sobre tiempo presente*

El tema de la temporalidad de la vida y del mundo tiene una excepcional importancia en esta variación. La realidad está sometida a un ritmo de modificación. La preocupación temporal, pendiente del agudo subjetivismo del poeta, convierte al mundo objetivo en movedizo y cambiante, de ahí deriva su procedimiento de superposición temporal. En su visión cosmovisionaria, el poeta ve el futuro como una proyección sobre el presente, exclamando:

Que estos ojos les valgan
a los pobres de luz. No soy su dueño.
... ...
Cuando de mí se vuele, allá en mis hijos
—la rama temblorosa que le tiene—
hará posada.

Véase cómo el poeta, explícitamente, conecta el presente al futuro («estos ojos» de ahora), pero trayendo el futuro («allá en mis hijos»), al presente («No soy su dueño»). Esta plasticidad intuitiva de la mirada («la rama temblorosa»), que el poeta intuye para la unión defini-

(36) Consúltese a Bousoño, *op. cit.*, I, pp. 303-336.

tiva (la luz), concurren en una imaginaria simultaneidad. Así, entre «hijos» (futuro) y el poeta (presente) se actualiza la contemplación futura:

... Y en sus ojos, míos,
ya nunca aquí, y aquí, seguiré viéndote.
Una mirada queda, si pasamos.
¡Que ella, la fidelísima, contemple
tu perdurar, oh Contemplado eterno!

y reanuda la superposición del futuro («sus ojos, míos»), sobre el presente («ya nunca aquí, y aquí»), que enriquece la simultaneidad temporal de la pieza.

Los versos finales son paradigmáticos de esta superposición,

Por venir a mirarla, día a día,
embeleso a embeleso,
tal vez tu eternidad
vuelta luz, por los ojos se nos entre.

Nótese la imbricación conceptual de la mirada que ha quedado después de que la vida (el presente) ha pasado, y el poeta con ella. El verso final proyecta sobre los anteriores esta simultaneidad temporal mediante el acto de la contemplación y el deseo de salvación (el futuro), «Y de tanto mirarte, nos salvemos».

b) *De tiempo pasado sobre tiempo presente*

Los que ya no te ven sueñan en verte
desde sus soterrados soñaderos
—lindes de tierra por los cuatro lados,
cuna del esqueleto—,
sed tienen, no en las bocas, ni de agua...

En este ejemplo de la misma variación XIV, el poeta percibe un instante pretérito en coexistencia simultánea con otro del presente. En visión onírica, el narrador poemático intuye que los muertos («los que ya no te ven»), tienen un deseo imponderable de contemplar la zona marina («sueñan en verte»), y obsesionados por este deseo agolpan su mirada en los ojos del narrador poemático para mirar a través de ellos,

Este afán de mirar es más que mío.
Callado empuje, se le siente, ajeno,
subir desde tinieblas seculares.

Todos los que contemplaron el mar (pasado) que el poeta contempla (presente) vienen reclamando su sitio en la contemplación. Así, el presente se hace como una prolongación del pasado, agazapándose en la mirada del poeta en una coexistencia simultánea:

Viene a asomarse a estos
ojos con los que miro. ¡Qué sinfín
de muertos que te vieron
me piden la mirada, para verte!

Obsérvese que la cualidad pretérita está imbricada al tiempo verbal («vieron»), y a la palabra dentro del período («muertos»).

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

Aquel «callado empuje», anotado en los versos anteriores, se personifica aquí en el «empeño» de «mis padres», al mismo tiempo que se racionaliza el sentimiento tenebroso y desconocido («callado empuje»), en uno conciso («empeño de no cegar jamás»).

Soy yo. Y ahora no ven, pero les quedo
para salvar su sombra de la sombra.
Que por mis ojos, suyos, miren ellos;
y todos mis hermanos anteriores,
sepultos por los siglos,
ciegos de muerte: vista les devuelvo.

Vemos cómo, el pasado («mis padres», «todos mis hermanos anteriores»), ha sido rescatado al presente («les quedo / para salvar su sombra de la sombra»). La mirada («ciegos de muerte»), va a quedar resurrecta en los ojos del narrador poemático («vista les devuelvo»).

Sobre una superposición temporal de amplio desarrollo, prosigue el poema hasta consolidar la simultaneidad temporal en un presente eterno: «Ya somos todos unos en mis ojos».

B) *Superposición situacional*

Se trata aquí de la visión simultánea que el narrador poemático realiza de dos situaciones diversas, una de ellas real, la otra ilusoria. Este procedimiento queda evidente en la variación XIII,

Esta tarde, frente a ti,
en los ojos siento algo
que te mira y no soy yo.

En lo citado, se da el caso de que el narrador poemático concede realidad a la situación que el lector sabe ilusoria, a manera de perspectivismo situacional, cuya verosimilitud va a estar a prueba durante todo el poema. ¿Es el poeta el que mira? ¿Sí? ¿No?

Hay algo, en mi cuerpo, otro
... ...
Como la mirada mía, y no mía.
... ...
¿vivo en ella, o ella en mí?

Tenemos, pues, una realidad escindida en dos planos; en el primero, el poeta duda de ser él quien esté frente al mar («no soy yo») o que sea su mirada la que lo contempla («¿vivo en ella, o ella en mí?»); en el segundo plano, sabemos que sucede lo inverso, que es el poeta quien está frente a esa realidad más vitalmente que nunca. ¿Cómo hemos llegado a verificar este segundo plano? Al notar que existe en nosotros desde la lectura del primer verso: «Esta tarde, frente a ti...» Y, ¿cómo verificamos el primer plano, el de la situación ilusoria? Al comprobar que el narrador poemático nos ofrece un personaje fuera de sí, «enajenado»,

Poseído voluntario
de esta fuerza que me invade
mayor soy, porque me siento
yo mismo, y enajenado.

De esta manera, con los versos anteriores se resuelve la estratificación de la superposición situacional que venía desde el tema simbólico de la variación, «Presagio» (37).

C) *Superposición espacial*

El conjunto evidencia este procedimiento en dos variaciones, la II y la X, formadas por una serie de pareados endecasílabos y heptasílabos. En la variación II, el poeta contempla una visión del mar, donde el ritmo de las olas quedan asimiladas al rumor del follaje de un vergel. La espuma semeja «corolas blancas», la aurora, sembradora de luz, hace brotar un capullo de rosas que sólo dura una mañana. El tiempo se abrevia en su proceso germinativo, la primavera es una hora en la que hincha los tallos de savia y crece un rosal que florece eternamente. El mar se hace jardín, cumpliéndose la superposición espacial.

(37) Tomándolo en la acepción de una especie de adivinación o conocimiento de las cosas futuras por las señales que se han visto o por movimiento interior del ánimo que las previene.

La fuerza emotiva del poema, por otra parte, cobra su ánimo en la filtración, trasvasamiento, de un plano a otro: las propiedades de la esfera de la realidad (mar, olas, espumas), pasan a la esfera de la evocación metafóricamente transfiguradas (jardín, vergel, corolas blancas, capullo):

¡Tantos que van abriéndose, jardines,
celestes, y en el agua!
Por el azul, espumas, nubecillas,
¡tantas corolas blancas!
Presente, este vergel, de dónde brota,
si anoche aquí no estaba?

En la variación X, sin embargo, el poeta contempla otra visión del mar, y a su movimiento imagina (superpone) la fúlgida pista de una olimpíada griega. Las Nereidas resucitan y se animan en el «circo de la alegría» que el narrador poemático trasvasa de la esfera real (un mar revuelto), en «apuntes de Afroditas» y modela «hechuras fugitivas», «figurantas» convocadas a «la ópera divina». Todo alegre permanece frente al asombro de dos ojos que transportan al plano de la evocación los juegos olímpicos de la Grecia clásica.

3. *La ruptura del sistema*

De este vasto territorio inexplorado por la preceptiva tradicional, que Bousoño revela parcialmente llamándolo «ruptura» y «sistema» (38), vamos a «esforzar nuestra fantasía» para encontrar un contexto que esté más allá de la realidad del lenguaje, imaginable, pero no realizable. Al analizar este fenómeno nos damos cuenta que es en la variación XII en donde se presenta bajo seis formas diferentes.

a) *Ruptura en un sistema de vinculaciones entre contrarios*

Cuando el poeta nos describe la ciudad, leemos:

Flotante sobre el agua, hecha y deshecha
por luces sucesivas
los que la sombra alcázares derrumba
el alba resucita...

(38) Estos dos términos (ruptura y sistema) corresponden a la diferencia sustantiva entre las dos facciones del lenguaje —la «lengua» (sistema) y la «poesía» (ruptura)—. Recuérdese que la lengua es puramente conceptual y nos da una impresión genérica (de sistema), mientras que la poesía nos da una impresión individualizada (de ruptura) con lo genérico porque transmite, aparte de conceptos, representaciones sensoriales o sentimientos o las dos cosas sacadas asimismo del molde conceptual, en que se dan de ordinario. Véase el capítulo XV, de Bousoño, *op. cit.*, I.

La sensación poética experimentada se halla en conexión con la ruptura del sistema 'racional', 'lógico'. Al escuchar la última parte del primer endecasílabo («hecha y deshecha»), esperamos que a continuación se explique cómo es posible el «hacer» y «deshacer» de una ciudad. Y el poeta lo explica: «por luces sucesivas». Esta explicación la encontramos inválida 'racionalmente'. Esperábamos que un algo o alguien más concreto que la luz, cuya función sabemos otra, sea quien haga y deshaga la ciudad. Sin embargo, la razón de su expresividad no es lógica, es poética. Al leer «por luces» intuitivamente hemos asociado a su significación la idea poética de luz como arquitecto, idea que ya había sido elaborada metafóricamente en la variación X y así nos quedó rezagada subconscientemente (39).

Si nos detenemos a indagar el enriquecimiento de la significación a la lectura de la oración «hecha y deshecha / por luces sucesivas», tenemos que la alusión poética de lo citado ha ocurrido a través de un fenómeno de transparencia. La palabra «luces» ha sido perceptible a nosotros como «artista» cuya acepción conceptual está impresa en nosotros desde el caso anterior, la variación X, en donde se nos explicó la carga metafórica de la expresión. Así, a nuestra lectura de la variación XII, somos capaces de 'visualizar' y arrancar el contenido conceptual imbuido en el metafórico.

Un suave hipérbaton extiende el contenido de la metáfora y alcanza otros dos versos de la variación,

los que la sombra alcázares derrumba
el alba resucita.

Nótese la correspondencia íntima, conceptual a la vez que metafórica, de los dos versos citados con los citados anteriormente. Los «alcázares» que derrumba («deshace»), la sombra («la noche»), el alba, («la luz»), resucita («hace»), lugar en donde se reafirma nuestra experiencia. Hay en ella una asociación paralelística de opósitos («hace», «deshace», «alba», «sombra», «derrumba», «resucita»), que aclara así la imiatación, fuera de la lengua, de los contenidos poéticos expresados. Por medio de la ruptura del sistema, entonces, una palabra «luces», pasó a significar otra «artista», gracias al fenómeno de transparencia operado en nuestra experiencia anterior.

---

(39)

La luz, primera artista,
modela para diosas inminentes
hechuras fugitivas.

b) *Ruptura en un sistema de representaciones*

Este caso es contrario al anterior. Podemos definirlo como el contacto establecido por el poeta entre dos representaciones de campo diferente. Al describir «la ciudad enemiga», «la gran ciudad de los negocios», el poeta escribe:

Aquel aire infinito lo han contado;
números se respiran.

Las dos representaciones son antitéticas, paradójicas. El «aire» no puede contarse, ni se pueden respirar «números». Es decir, las acciones que acompañan a los objetos no pueden ser realizadas por éstos. 'Lógico' sería que se respirara «Aquel aire infinito» y que a los números se los hayan «contado». Mas queda de pronto la ruptura del sistema interrumpido por una doble e inesperada paradoja. El poeta ha adherido al sentido ordinario de las representaciones («contar» y «respirar»), una significación distinta, la misma que, confrontada con dos sustantivos («aire» y «números»), heterogéneos a la acción requerida por el verbo, enriquece, 'individualiza', enormemente la significación de las representaciones arrancando su propósito poético, aunque de resultado paradójico, que logra llevar al lector una impresión de sorpresa y un sentimiento de desprecio.

c) *Ruptura en el sistema de los atributos poseídos por el objeto*

El primer pareado de la segunda parte de la variación XII, describe:

No hay nadie, allí, que mire, están los ojos
a sueldo. en oficinas.

La estructura del encabalgamiento ha sido el procedimiento con el cual el poeta acentúa la ruptura del sistema lógico al «deslexicalizar» una imagen tópica. No es necesario informar que, a primera vista, nos parece arbitrario suplantar una propiedad que los ojos carecen, «estar a sueldo». Sin embargo, parece estar profundamente motivada por la noción del 'absurdo' con que el poeta contempla el mundo, «la ciudad», que describe. Esta noción del 'absurdo' rompe el sistema. Esa pasmosa atribución contiene un fondo de veracidad que mantiene el recurso dentro de las fronteras poéticas, sin dejarla caer en la comicidad. El rasgón ocurre cuando, poéticamente, entendemos la imagen y hasta justificamos su existencia en un mundo materialista en grado sumo. No estamos, pues, frente a las cualidades 'naturales' del objeto sino a las que, en la imaginación del poeta, adquieren en un cierto tipo de cultura y sistema que hubieran podido ser otros.

Para que el procedimiento resulte eficaz, el poeta ha tenido que poner ante nuestros ojos el rasgo recordatorio del mundo capitalista, «las oficinas», y verificar que dentro de esa unidad del mundo materialista todo tiene una tasa. Así nos comunica una impresión de horror que el lector experimenta ante el atropello de la dignidad, individualidad y espiritualidad que deja el poeta asimilado a los ojos.

d) *Ruptura en un sistema de equidad*

Cuando Salinas describe:

Dos amantes se matan por un hilo
—ruptura a dos mil millas—;
sin que pueda salvarle una mirada
un amor agoniza,
y hundiéndose el teléfono en el pecho
la enamorada expira.

ocurre lo que pasaba en el caso de la ruptura del sistema de representaciones, el modificante está en nosotros, es nuestro sentido de justicia, como estaba en nuestra memoria la imagen tópica de una frase hecha. En nuestro ejemplo, «el teléfono» sirve de artificio retórico, pero sin acusar nuestra emoción. Al llegar al heptasílabo final («la enamorada expira»), nos damos cuenta de la expresividad de los versos que, aunque no explican nuestra emoción, nos hacen perceptibles a la necesidad de un atento examen. Se trata, pues, de la ruptura de la equidad que nos la trae el verso «sin que pueda salvarle una mirada». Notamos un desequilibrio entre el acto de los amantes. El amado hubiera vivido si la amada hubiera estado a su lado. La amada no hubiera «expirado» al saber del suicidio del amado. Es decir, el teléfono reviste una forma de comunicación a la distancia que el poeta deja asimilada a la comunicación de la mirada. Nuestro sentido de equidad se transparenta, digamos, al rechazar la innecesaria distancia que ha imposibilitado la comunicación de los amantes y ha dado por resultado la angustia y, consecuentemente, la muerte. El elemento catalizador de los dos mundos, el real y el evocado, está en nosotros, en nuestro sentido de equidad, el que nos integra la realidad poética de la pieza.

e) *Ruptura en el sistema de la experiencia*

En la misma variación XII, encontramos estos versos intensos:

Entre besos y escenas de colores
corriendo va la prisa.
Acaba en un jardín, al fondo rosas
de trapo sin espinas.

¿Qué motiva la intensidad de estos versos? La declaración del poeta en los endecasílabos finales que comparamos con nuestra experiencia. Sabemos que en un jardín si hay «rosas» éstas no son de «trapo»; que tienen «espinas». El poeta nos afirma lo contrario. Brota así lo poético al haber 'individualizado' el objeto («rosas»), desconceptualizando la tradicional idea de «jardín». El poeta apunta la deshumanización de los seres que habitan «la ciudad enemiga» y hace coincidir al mundo que la circunda, desnaturalizado. El acierto de esta desnaturalización en la experiencia poética se logra mediante la substitución de una materia sensible por otra («el trapo»), cuya conceptualización nos trae la impresión de 'impermeabilidad' de la materia y su importancia ínfima dentro del mundo evocado («el jardín»). Se ha reanudado la vigencia metafórica de este material, al colocarlo en una significación figurada («rosas de trapo»). Esta riqueza significativa la vemos recargada al encontrar una sugerencia semejante en los versos que prosiguen, «vivir en un edén de cartón piedra / ser criaturas lisas», a la que asimilamos la significación del desnaturalizado jardín antes citado.

f) *Ruptura en el sistema formado por una frase hecha procedente del lenguaje coloquial o de un texto literario*

Como variante de los diversos tipos de ruptura en el sistema, está el de la ruptura formado por una frase hecha (40), el mismo que se produce al quebrantar la frase pautadora que pertenece al habla coloquial, una frase pre-fabricada, a la que el poeta introduce significativas variantes de orden estético:

el sol nace para todos,
y en nadie termina.

(Var. IX.)

o, la ya estudiada, de la variación XII. En esta misma variación, leemos: «El tiempo ya no es tiempo, el tiempo es oro», en donde se vuelve a aludir, irónicamente, a una conceptualización de lo abstracto en concreto, la que a la vez asimila ese desbordado materialismo ya expuesto en la configurada desnaturalización del jardín con «rosas de trapo».

La otra variante de esta ruptura es la presentación de una frase sacada de un texto literario que juega el mismo papel en la expresión poética. Cuando leemos:

A su paso se mueren —ya no vuelven—
oscuras golondrinas

(40) Bousoño sitúa la frecuencia histórica de esta variante como tópico expresivo de la poesía española entre 1947 y 1962.

nuestro intelecto alude a los conocidos versos de la rima LII de Bécquer, pero en la expresión del poeta, ésta pretende expresar su ánimo dolorosamente desilusionada con los valores del tiempo que le tocó vivir.

Como las aguas del mar de Puerto Rico, *El Contemplado* simboliza el conjunto de todas las posibilidades contenidas en el plano existencial de su poesía, luz sin estrella que manifiesta su fuerza creadora indestructible.

NELLY E. SANTOS

Baruch College
17 Lexington Avenue
New York, N. Y. 10010
ESTADOS UNIDOS