

Religión y poesía: El Contemplado, de Pedro Salinas

JOSÉ PAULINO AYUSO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

RESUMEN: Este trabajo aborda una interpretación general del poema de Pedro Salinas *El Contemplado* (1946), ofrece una lectura propia del texto y de su ordenación y discute las relaciones que le han atribuido con la religión y la mística. Estas relaciones se consideran aquí semejanzas fundadas en la correspondencia de los campos religioso y estético, que hay que distinguir, y en el papel que la poesía ha asumido en la tradición contemporánea, que Salinas incorpora. Para ello se aportan además orientaciones metodológicas no habituales en la crítica literaria, como la fenomenología de la religión.

SUMMARY: This work deals with a general interpretation of Pedro Salinas's poem *El Contemplado* (1946) offering a proper reading of the text and its ordering, and it also deals with the relations that had been conferred with religion and mysticism. These relations are considered as resemblances based on the correspondence of the religious and aesthetic fields, to be discerned, and on the role that poetry has assumed on the contemporary tradition that Salinas included. It is brought forward unusual methodologic aspects of the literary criticism, as the phenomenology in the religion.

La luz es paz. Así dice un verso de la Variación XI de *El Contemplado*¹, poema extenso y unitario, escrito en Puerto Rico, y primer libro que iba a publicar Salinas durante su definitivo exilio. Pero por ese mismo tiempo la actividad literaria del autor era variada e intensa, pues también componía ensayos, crítica, teatro y otras poesías. Éstas terminarían por agruparse y formar el volumen posterior, titulado *Todo más claro y otros poemas*, donde incluye composiciones escritas desde 1937 hasta 1949. Y hay testimonios del autor que sitúan la escritura del primer poema de ese volumen, titulado como el libro, también durante la estancia en Puerto Rico, con lo que una lectura complementaria de *El Contemplado* y *Todo más claro* es perfectamente posible. A esa primera composición puso como epígrafe un verso de *Cántico*, de Jorge Guillén: «Hacia una luz mis penas se consumen», y le explicó al poeta amigo las profundas razones que le movían. De este modo, parece que, a pesar del desorden, el caos y la destrucción que en esos años le conmueven hondamente, Salinas escribe bajo el signo de la iluminación. Sería mejor decir que sigue todavía escribiendo bajo ese signo, pues permanentemente se identifican en él poesía y luz².

¹ Sigo la edición reciente: P. Salinas, *El Contemplado. Todo más claro y otros poemas*, Ed. De F.J. Díez de revenga, Madrid, 1996.

² Ya Elsa Dehennin señaló la coherencia de la trayectoria poética de Salinas: «Malgré les heurts des événements et des hommes, Salinas est resté fidèle à sa conception poétique et à l'intransigeance de son idéal» Y a la vista de esto concluye: «*El Contemplado* est indubitablement l'apothéose de l'oeuvre lyrique et métaphysique de Salinas». *Passion*

Luz es la palabra, el verbo, que enviado y elegido aporta la iluminación que es el poema como ejercicio. Véase la parte III y la IV de *Todo más claro*, que concluye:

En esta luz del poema,
todo,
desde el más nocturno beso
al cenital resplandor,
todo está mucho más claro.

Por sí misma la poesía aporta una luz, la del lenguaje, a la confusa realidad del mundo y de los comportamientos humanos, pero también lleva a colmo la belleza natural del mundo, opaca en sí misma, cuando muestra su armonía. Y por ello se convierte en el lugar posible de la paz, según el proceso que señalan las dos citas anteriores, la del mismo Salinas y la de Guillén, recogida por Salinas: las penas (y no tienen que ser sólo personales) se consumen (subliman) hacia la luz, es decir, se transfiguran poéticamente por la palabra. Y en ese camino personalmente creativo de Salinas, desde el dolor y la confusión hacia la reconciliación y la paz, *El Contemplado* es pieza esencial. Porque en él la luz es desde el comienzo una realidad cósmica absoluta; pero es igualmente la función poética misma. Es decir, luz acerca de la luz. Luz de luz. Y cumple de modo eminente la función de otorgar paz y serenidad.

Muchos trabajos y comentarios dedicados a esta obra han referido las circunstancias concretas biográficas y, en ocasiones, hasta anecdóticas, que posibilitaron la creación de Pedro Salinas³. Menos habitual, pero necesaria, es la cautela de Juan Marichal, quien advierte la posible tergiversación del sentido de una obra al relacionarla (demasiado directa o inmediatamente) con la vida de su autor. Pero añade: «Sin embargo, es igualmente manifiesto que la génesis de una creación artística no puede separarse de las condiciones concretas de la situación vital de su autor. Menos aún cuando el escritor se halla en una *época transicional* de su vida, como es el caso de Salinas al iniciar la composición de *El Contemplado*: sobre todo

d'absolu et tension expressive dans l'oeuvre poétique de Pedro Salinas. Gand, Séminaire de Philologie Romane de l'Université de Gand, 1957, pp. 75 y 78.

³ En este sentido, la biografía de José M^a Barrera López, *El azar impecable. (Vida y obra de Pedro Salinas)*, Sevilla, 1993; y los artículos y trabajos de M. Arce, "Mar, poeta, realidad en *El Contemplado* de Pedro Salinas", *Asomante*, 3 (1947) pp. 90-97; H. T. Young, "Pedro Salinas y los Estados Unidos o la nada y las lágrimas", en *Pedro Salinas*, ed. de A. P. Debicki, Madrid, 1976, pp. 153-161; J. Marichal, "Pedro Salinas y su *Contemplado*" en *Tres voces de Pedro Salinas*, Madrid, 1976; J. Cross Newmann, "El renacimiento de un poeta: Pedro Salinas en Puerto Rico", *La Torre*, 8 (1994) pp. 615-628; R. D'Auria, "Reflexiones en torno a *El Contemplado*", *La Torre*, 8, 32 (1994) pp. 483-496; C. Feal, *Poesía y narrativa de Pedro Salinas*, Madrid, 2000. También en la "Introducción biográfica y crítica" de F. J. Díez de Revenga a la ed. cit. de *El Contemplado*.

porque la consideración intrínseca de este poema exigía la referencia al *état civil*, puesto que el autor alude directamente a ello»⁴.

De esta manera, la situación personal de Pedro Salinas no determina o afecta al valor poético de la obra misma, que, en cualquier caso, ha sido reconocido generalmente y apreciado como el ápice de su tercera época, pero sí ayuda a entender su origen y generación y, sobre todo, explica el lugar que este libro ocupa y la función que cumple en el proceso creativo de toda su obra. Además, nos dará una perspectiva quizás más justa para la interpretación desde las categorías de confluencia de lo poético y lo religioso.

En la biografía del poeta se encuentran perfectamente documentados los aspectos conflictivos externos y los motivos internos de desasosiego y turbación que se entrecijeron continuamente y que marcaron estos años a partir de 1936. Salinas apenas sufrió directamente los estragos de la Guerra Civil, ya que estuvo en Estados Unidos, con invitación del Wellesley College, y no regresó, aunque tuvo que sufrir las incertidumbres azarosas de la salida de España. Sin embargo, siguió con atención y zozobra el curso negativo de los combates para la causa republicana. Inmediatamente después, y considerándose ya un exiliado, se vio sacudido por la Guerra Mundial y por el poder de destrucción masiva puesto en marcha por la enorme maquinaria bélica de los contendientes y que culminó con el lanzamiento de las bombas atómicas⁵. Por otra parte estaba su exilio, doblemente sentido, desplazamiento espacial y lingüístico, como él mismo confiesa a Guillermo de Torre: «en un país de lengua extraña, dos veces desterrado»⁶, además de incierto y precario en el aspecto material; y su relación ambivalente, aunque nunca del todo negativa, con la sociedad urbana, técnica e industrial que él conoció, y que Howard T. Young (en su artículo citado) resume así: «un deleite mezclado con disgusto ante el hecho de la civilización yanqui».

En las cartas escritas a su amigo Jorge Guillén encontramos la expresión más directa y accesible de su estado de ánimo y de sus preocupaciones. Bastará aducir algunas muestras y las referencias oportunas, ya que se trata únicamente de percibir el grado de perturbación moral del autor para apreciar luego el efecto pacificador y sanador que tuvo la experiencia del mar como *Contemplado*⁷.

Así comienza en Carta de 8 de marzo de 1937: «está uno tan abrumado, tan destrozado por lo que ocurre que no tiene ganas de hablar. Todo lo que se diga es triste, tiene que serlo, y hay como un reparo en abrir los labios o escribir la primera palabra». Y continúa luego: «Yo vivo como en una pesadilla. Me duele todo lo de

⁴ J. Marichal, *art. cit.*, pp. 53s.

⁵ Todo ello aparece en su correspondencia y en la creación literaria de esos años: en la poesía, en el teatro y en la narrativa.

⁶ Ver G. de Torre, "Pedro Salinas en mi recuerdo y en sus cartas" en: *Las metamorfosis de Proteo*, Madrid, 1967, p. 103.

⁷ Pedro Salinas/Jorge Guillén: *Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, 1992. (Citamos las fechas de las cartas y las páginas correspondientes en el texto).

España; lo nacional, lo general, lo primero. ¡Pero cuánto me tortura la idea del grupo de amigos, deshecho, Dios sabe para cuándo!» (pp. 177-179). Expresa en otras cartas preocupación o alivio por la suerte de esos amigos y sus impresiones de los exiliados en México (16 de noviembre de 1937 y 3 de octubre de 1938), y la miseria moral del Régimen de Franco y sus consecuencias envilecedoras: «¿Qué tendrán esos hermosos regímenes dictatoriales, que hasta en lo epistolar rebajan y envilecen al hombre y lo ponen en trance de pobre bestia asustada y escurridiza?» «Ese pobre guiñapo, que se ostenta en todas partes y cacarea vaciedades, sin darse cuenta de lo que es, vale por España, destrozada, mutilada, y dando gritos de demente y palos de ciego» (Carta de 3 de febrero de 1940, pp. 218-219. Y también Carta de 5 de marzo de 1940). «Te diré que si el franquismo durante la guerra se me hizo odioso más se me está haciendo en la paz» (Carta de 12 de diciembre de 1942, p. 297).

Su interés se centra también en los acontecimientos mundiales: «De lo del mundo no quiero hablar. Porque cada día me siento más desesperado; y más firme, al mismo tiempo, en mi odio absoluto, creciente y yo creo que inagotable al nazismo y al fascismo. A veces llega a lo excesivo, y me exalto como no quisiera, ante la diaria avalancha de atrocidades, mentiras y estupideces que vierten sobre el mundo, sin cesar» (Carta de 5 de octubre de 1940, p. 241. Y también Carta de 29 de octubre del mismo año). Las consecuencias son evidentes en el plano de la creación literaria: «No trabajo. Todo esto que te digo, el pensar en la guerra y todo lo que revela, me pesa sobre la conciencia de tal modo que me inutiliza, casi. El casi son pequeñas cosas, chapuzas, lecturas, notas, y, sobre todo, como narcótico, el inglés» (Carta del 27 de febrero de 1941, p. 253).

Todos estos elementos animicos reciben una nueva conformación cuando Salinas acude a Puerto Rico, en el verano de 1943, invitado por la Universidad. Encuentra un espacio natural atrayente o más bien fascinante, y vuelve a sumergirse en las aguas vivas del lenguaje. Esa atención subyugada ante los fenómenos del habla, además de sus tareas docentes, y la contemplación diaria del mar sirven de catalizador a su espíritu para superar la turbación. Ante la fuerza sosegadora del Océano (y el recuerdo del Mediterráneo de su juventud) concibe la idea de escribir un largo poema, *jardín en medio del horror mundial*⁸. La doble función poética aparece aquí con toda su evidencia: la iluminación, al dotar de palabra a la realidad, que es ya luz, pero también al dar luz a los sentimientos y emociones más oscuros; y la pacificadora o integradora, gracias a la unidad esencial del yo con el mundo, realizada en la conciencia.

También este aspecto de su vida queda bien recogido en la correspondencia con Guillén, desde la Carta de 15 de septiembre de 1943 a la de 6 de noviembre, en que escribe: «Estoy encantado. Y la belleza natural se intensifica. El otoño aquí se nota por unas marcas altas que llaman *las mareas de los muertos*; el mar ha llegado a un grado tal de hermosura que yo me paso la mañana mirándolo. Y el nuberio se colora en esta estación con más variedad y profundidad que en verano. Casi, casi, más que el paisaje lo hermoso de Puerto Rico es el eclaje» (p. 314). Sigue la

⁸ S. Salinas, "Sobre mi padre", *Pedro Salinas en su centenario*, Sevilla, 1992, p. 51.

descripción y añade inmediatamente: «Primera consecuencia: un poema sobre el mar, llamado: *El contemplado*, que se escribiría si Dios quiere, y del que no hay hasta ahora más que tres renglones». Ya tenía, pues, proyecto, pero, sobre todo, título (es decir aquí, clave.) Añade en la Carta de 12 de enero de 1944: «Lo del mar, sí que es a ratos excesivo, de hermosura. Algunas mañanas vuelvo a casa con una especie de alelamiento, por el espectáculo» (p. 319). Para esa fecha ya tiene varias poesías de la serie y mantiene el título. El 1 de abril de 1944 el poema está casi concluido. Hay 13 fragmentos y quiere añadir uno más para evitar el *mal número*.

Esta visión arrebatadora no borra, sin embargo, los perfiles concretos de la realidad; más bien los asume. Creo que hay que descartar una actitud escapista en Salinas. Se trata de mantener las dos líneas de relación con la realidad abiertas poéticamente. Y a veces se cruzan inevitablemente. En enero de 1944 Salinas envía a Guillén el poema *Cero*, y en abril del mismo año comenta la escritura de *El Contemplado* y la revisión de *Cero*. (Es interesante también el comentario de 28 de agosto de 1945 sobre la bomba atómica.) Por ello no deja de aparecer lo que de conflictivo y negativo le mostraba el mundo dentro mismo de *El Contemplado*, como se recuerda en la Variación XII, bajo la imagen agustiniana de las dos ciudades. Pero más bien Salinas prefiere establecer dos órdenes creativos en textos diferentes, órdenes que corresponden a las dos experiencias del momento: la integradora y feliz, en *El Contemplado*, y la desoladora, terrible y negativa de la destrucción de toda vida y aun de toda esperanza de vida, que aparece en el poema *Cero*. Dos poemas de sentido opuesto, cuya composición coincide en tiempo y lugar, ambos de extensión considerable, como discursos contrarios del ser y el no ser. Esta simultaneidad pone de manifiesto la doble perspectiva de Salinas o, en sus términos, las dos *fases* de la realidad que le conmueven y le inspiran: la social y ética, por un lado, la personal y metafísica, por otro. A estas fases (aspectos) de la realidad corresponden lenguajes poéticos propios: el discursivo y meditativo del lamento o el exaltado y preciso del canto. También Juan Marichal aludió a este aspecto en uno de sus trabajos: «el llanto desgarrado y la afirmación de la vida (frente a las fuerzas destructoras motivadoras de su llanto) dominan ahora, simultáneamente, a Salinas»⁹.

Es probable que ante la nueva definición bipolar de su experiencia del mundo, Salinas haya tenido presente el ejemplo de su amigo Guillén, y de hecho la diferenciación nos lleva con cierta lógica a entender *El Contemplado* como el *Cántico* de Salinas frente al mundo natural, perfecto en sí, y *Todo más claro* en la línea reflexiva y moral de *Clamor*. Hay que entender estas relaciones como semejanzas u homologías de dos poetas creadores, próximos entre sí, aunque de lenguajes poéticos muy distintos, y no como influencias directas y menos como imitaciones más o menos esforzadas. La necesaria distinción de los aspectos de la realidad y la concepción de la poesía como iluminación explican y justifican bien (en uno y otro poeta) la división de su obra en dos líneas (a veces confluyentes).

⁹ J. Marichal, *art. cit.*, p. 53.

Nada mejor para confirmar este punto y cerrar la introducción que reproducir los términos de entusiasmo con que Guillén recibió el poema de su amigo: «Estos poemas —verso a verso— presentan la calidad de lo contemplado y de la contemplación. Se siente el placer lentísimo, el gozo reiterado, el regodeo profundizado sin fin, el deleite por el deleite mismo, en ese minuto de perfección consumada, de belleza absoluta. De ahí como una mayor complacencia en el primor con que ha ido escribiendo la pluma —o la máquina. Sí, mayor complacencia de la acostumbrada» (Carta de 21 de julio de 1946, p. 391). Aunque sea casi de pasada, no puedo dejar de señalar la exacta expresión del efecto que comentamos (perfección, belleza, serenidad, gozo) pero también la atención a otra novedad: complacencia que es cuidado y atención a un rigor de la forma. Eso también tendrá su importancia.

En *El Contemplado* se verifican, de manera particular e intensa, las ideas iniciales expuestas por Salinas en su ensayo “El poeta y las fases de la realidad”, de 1939.¹⁰ Ahí establece que el tema de la poesía es *la realidad total*. Aspecto clave para esta reflexión. Pero la realidad se presenta con rasgos y particularidades cambiantes a lo largo del tiempo, aunque siempre hay algo fijo, elemental: «La poesía se aparece como la relación entre dos elementos: uno, el hombre creador, el poeta, a un lado, y al otro, el resto del universo sin exclusión ninguna, el conjunto de todas las realidades concebibles, puesto que todas ellas son susceptibles de ser transformadas en poesía».¹¹ Y a continuación especifica los modos o aspectos bajo los cuales puede presentarse selectivamente la realidad al poeta. Son las cuatro *fases* que marcan las diferentes direcciones temáticas en la historia literaria: la psicológica (amor, emociones, dolor, religión), la natural (espacio, paisaje, naturaleza), la social (épica, colectiva, histórica y luego urbana y técnica) y la intelectual y estética (arte, cultura, la misma poesía).

Pues bien, *El Contemplado* realiza una reducción ejemplar y esencial de cada uno de esos dos componentes: hay visiblemente una conciencia poética, pero no particularizada en precisiones anecdóticas, y una realidad que reúne y simplifica en un solo elemento, en un paisaje elemental, toda la complejidad del mundo de las cosas. El título resume ya esa doble presencia en el poema. *El Contemplado* es el nombre que el poeta da al mar, es decir, al objeto de la realidad, que a su vez exige un *contemplador*, dotado de esa intensidad y reiteración del mirar apreciativo. Aquí el mundo es (voluntaria y conscientemente) naturaleza, y la naturaleza es mar. El yo es mirada, y, desde la mirada, palabra, pues este yo se reduce a pura conciencia poética, es esencialmente relacional a su objeto de contemplación, y como

¹⁰ Editado primero con el conjunto de conferencias *La realidad y el poeta*, Barcelona, 1976, aparece también recogido ahora en sus *Ensayos Completos*. Vol. I. Madrid, 1983, pp. 189-290, p. 279.

¹¹ *Loc. cit.*

cualidades cuyas aparecen la sensibilidad y la inteligencia, según la precisa caracterización de Gustavo Correa¹².

Pero, más aún, es peculiar en el poema su capacidad de ahondamiento y significación, porque la realidad natural del mar aparece ante la mirada poética tan esencializada y universalizada que recoge en sí, como variaciones o momentos internos en el ejercicio de contemplar, los demás aspectos o fases de la realidad: la actividad del espíritu, la conciencia cultural y las referencias artísticas, y aun la dimensión social. El mar es la realidad total, no por extensión o multiplicación, sino por concentración significativa. Así alcanza Salinas un máximo de intensidad (despojamiento) y de equilibrio (igualdad) entre los dos términos de la relación poética, evita el doble escollo del *imperialismo de la realidad* o del *solipsismo individualista*¹³ y establece un nuevo nivel significativo en su poesía, marcado por la capacidad de trascendencia en esa relación entre conciencia y naturaleza¹⁴. Qué clase de trascendencia será objeto de detenido debate posterior, pero cabe adelantar que se refiere a lo que Salinas llama *el verdadero mundo poético*, que se alcanza por cualquiera de las fases de la realidad, pero que está *más allá* que cualquiera de ellas y constituye la dimensión absoluta de la poesía y de la actividad espiritual humana.

Hay un tercer componente que Salinas no menciona en su ensayo, que es el lenguaje. Y tiene aquí su importancia especial, pues la crítica (ya desde la primera lectura del poema por parte de J. Guillén) ha percibido la diferencia en el uso del verso y de la rima respecto de la obra anterior del poeta. El libro, en el conjunto de su organización y en la composición de cada poema, produce un efecto de orden, de estructura, de regularidad (relativa, dentro de las características de Salinas). Esta estructura del desarrollo y formalización de la dicción indican cómo el poema fue cuidadosamente compuesto para dar con su forma límite preciso, dimensión exacta y rigor a la visión absoluta de una infinitud del espacio marino. Díez de Revenga, por ejemplo, resume así su impresión general: «Todo el libro respira, pues, orden, concierto, paz interior y exterior, de manera que nada ensombrece la contemplación entusiasta del poeta»¹⁵. De ahí el interés por establecer una propuesta sistematizadora de la lectura que han ofrecido, por ejemplo, Teresa Babin o Margot Arce. La primera propone un esquema estructural de cuatro puntos cardinales: 1. Creación del nombre (Tema y Variación III); 2. Arte, Luz, Color, Danza (Variaciones I, II, IV, VIII, X); 3. Islas (Variaciones VII y X); 4. Filosofía poética (Variaciones V-VI, XI-XII, XIII-XIV)¹⁶. Margot Arce distingue dos partes

¹² G. Correa, "El Contemplado", en *Pedro Salinas*, Madrid, 1976, pp. 143-151.

¹³ Véase *El poeta y las fases de la realidad*, p. 290.

¹⁴ E. Dehennin, *op. cit.*, y A. Lewis, "El Contemplado: El infinito poseído por Pedro Salinas", *Revista Hispánica Moderna*, 33, 1, 2 (1967) pp. 38-54.

¹⁵ F. J. Díez de Revenga: "Introducción biográfica y crítica" p. 28.

fundamentales en el poema, formadas por las Variaciones I a VII y VIII a XIV. En la primera parte se describen las cualidades sensibles del mar y las relaciones que le unen al poeta; la segunda es más conceptual y en ella el símbolo queda explicado al desarrollar el efecto del mar sobre el poeta¹⁷.

Otros análisis han tratado de penetrar más en la estructura del significado y de los temas, y en esta línea pueden situarse los trabajos de Ignacio Zuleta, Gustavo Correa y Carlos Feal¹⁸. No tratan sólo de establecer los significados poéticos del texto, sino de ofrecer un esquema de esos significados, una estructura de contenido. Para ello Zuleta analiza los componentes esenciales: el poeta, el poder de mirar, el par luz/oscuridad, el mar y el contemplar. Correa, por su parte, distingue cuatro planos en el poema: la realidad sensible, la realidad metafórica (transfiguración literaria o topológica de la anterior), la realidad interior del hombre y la tendencia significativa de orden espiritual o anagógico (nivel de trascendencia del poema). Y Carlos Feal, en la reciente revisión de sus trabajos anteriores, desarrolla los tres puntos básicos que aparecen en el texto, inmediatamente: el poeta y su función lingüística de nombrar, el mar como realidad total, como entidad contemplada, y el nivel último de la relación y de la comunicación entre el poeta y el mar, culminación de *su apasionada relación con el mundo*, porque el mar es símbolo de la vida, y ésta, la amada total.

A partir de todas estas apreciaciones, la interpretación del poema merece todavía una nueva lectura detenida, siguiendo la pauta de las líneas estructurales del texto y de los componentes semánticos que se perciben, para acercarnos a una comprensión del conjunto que permita la discusión específica acerca de sus posibles dimensiones religiosas y, más en particular, de sus vínculos con la mística. Y la primera división parece imponerse al establecer el poeta una unidad inicial, el *Tema*, que da título al libro, en oposición a una pluralidad de catorce *Variaciones*, desarrollos de ese motivo inicial. Es una distinción precisamente marcada por los elementos paratextuales (títulos, epígrafes, blancos) y, por lo tanto, relevante en la disposición formal del libro. Creo que se podrá ver también que esas variaciones tienen un orden y que, por tanto, su desarrollo es semánticamente progresivo, aunque no linealmente sucesivo.

En el *Tema* aparecen fijadas inicialmente las coordenadas o dimensiones básicas del espacio (que corresponderán, desde el lado objetivo, a la situación vital y subjetiva del poeta). La dimensión horizontal está trazada en la oposición lejos (horizonte) / cerca (arena), relativa al observador; y la vertical va de lo alto (celajes) a lo bajo (caracol). No hay referencia al tiempo. De hecho, el poema trata dimensiones temporales de modo no temporal, sino, como ahora se enuncia ya, más

¹⁶ M.T. Babin: "Sentido y estructura de *El Contemplado*", *Sin Nombre*, 9, 1 (1978) p. 44.

¹⁷ En su *art. cit.* de *Asomante*, 3 (1947).

¹⁸ He citado ya en nota anterior sus artículos, excepto I.M. Zuleta, "Releyendo *El Contemplado*", *Sin Nombre*, 9, 1 (1978) pp. 29-43.

bien bajo el aspecto de la actividad del cosmos marino que se traduce en pasividad y ocio para la contemplación humana. Y en esta quietud exterior (situación del espacio, inmovilidad del tiempo) madura el nombre, eminentemente relacional, mientras se percibe cómo el objeto de la contemplación es una realidad dotada de gran actividad interior, *autocreativa*. Este es el rasgo esencial de ese mar (que se completará con las cualidades juanramonianas de plenitud y soledad). Y en el acto de madurar un nombre se anticipa y propone lo que es tema subyacente de las *Variaciones*, el de la actividad poética, por la que se pasa de la contemplación silente a la actuación lingüística. La actividad interior del mar tiene su correspondencia en la actividad interior del poeta (contemplar-madurar) y su realidad exterior en la exteriorización poética, en el poema. Sin la palabra, la realidad sería dinámica pero cerrada en sí misma, no significaría más que potencialmente. La significación se establece por la relación entre realidad cósmica y conciencia humana, lo que aquí se propone con términos como *revelación*, *inspiración* y *expresión*.

La *Variación I* parece que avanza en el proceso de reducir la multiplicidad a la unidad, ya que el uno es lo esencial (con recuerdos de la filosofía presocrática). Se pasa así de la dispersión de muchas apariencias a la realidad única y, por tanto, como anticipaba el *Tema*, de los nombres al Nombre. Por otra parte, esa pluralidad de formas y denominaciones no son sino representaciones (mentales) de la verdad que es la realidad presente: imagen y realidad se oponen para afirmar la primacía de la segunda. Así, por un lado tenemos la pluralidad (y el plural lingüístico) y las representaciones mentales (nominalismo que se sitúa en el pasado del conocimiento), y, por otro, la unidad esencial que está en el presente y corresponde al singular: azul, el *azul verdad* que resume todos los ya conocidos.

Salinas no podía olvidar entonces la carga que este color tuvo en la tradición de la poesía francesa simbolista como expresión de lo infinito, ideal y sublime, en vez de la imagen tradicional de la divinidad (Mallarmé y en España, Juan Ramón Jiménez). Luego enlazará ese azul-mar, y no sólo por motivos de la física, con el azul celeste e, incluso, identificará mar-cielo en el caso del mundo mítico de las islas, para las cuales es «su cielo, el mar, que azul, cielo duplica» (Var. VII). Pero, más radicalmente, lo que esta primera Variación ofrece es un canto a la percepción poética de la realidad, a la síntesis que el sujeto (conciencia) realiza de esa contemplación y de sí mismo en ella, a la vez que reafirma la inmediatez presente del objeto. Y con ello se abre la que consideramos *línea primera* del desarrollo temático: expresión de las relaciones entre el poeta y la realidad, es decir, dominio de la perspectiva de la conciencia poética y de las relaciones yo-tú, expresadas mediante el uso de los apelativos y la segunda persona verbal.

En cambio, en la *Variación II* parece iniciarse una *segunda línea* de desarrollo temático que privilegia o se centra en la descripción metafórica de la realidad para resaltar y cantar cualidades o características de esa realidad. Y el aspecto más propio, como anticipé, es el de la actividad del mar como una creación incesante o continua. La mañana (comienzo del día) se constituye como el momento inicial del mundo y así el tiempo cronológico se convierte en una dimensión cosmológica. Es claro que esta constatación depende de una percepción

de la conciencia, de una creación de sentido humana, pero su expresión poética tiende a independizarse de ella, como muestran no sólo el tiempo verbal repetido del presente, sino el uso habitual de la tercera persona, sin referencias al yo.

De esta manera, cada una de las dos líneas señaladas acentúa uno de los componentes de la relación básica propuesta por Salinas: la conciencia creativa del poeta (subjetividad) o la realidad ante la que se encuentra (objetividad). En el poema (y en el pensamiento de Salinas) no hay escisiones, al contrario, implicación y coexistencia; pero sí se trata de una cuestión de acentos o de perspectivas bastante bien marcadas, que permiten y aun obligan a desplazar la atención del lector de uno al otro lado de la relación. O si se quiere, que posibilitan percibir la poesía como revelación de la realidad y autorrevelación de la conciencia poética. Y, como también recordaba, para ello Salinas todavía sutaliza y reduce más los términos precisos y anecdóticos tanto de la realidad como de su yo poético.

La *Variación III* enlaza de nuevo con la línea primera (y con el Tema) al fijarse en la actividad poética del nombrar. A partir de una imagen juanramoniana del mar, Salinas pone el nombre como inicio de la familiaridad. Nótese la presencia del yo y el dominio del esquema de relación yo-tú: «Desde que te llamo así,/ por mi nombre,/ ya nunca me eres extraño». Y luego: «Pero tengo aquí en el alma/ tu nombre, mío...». Posesión y cercanía del nombre que rompe la barrera yo/mundo, como se ve en el uso de los posesivos. Y habla de un *sacramento del nombrar* en el sentido (tradicional y restringido) de un signo eficaz que realiza lo que significa. Pero eso sigue siendo el privilegio de la posesión del poeta: «Tú no sabes, solitario/ .../ cuando te nombro/ todo lo cerca que estamos».

La *Variación IV* es la descripción de una actividad vigorosa —juego, danza— manifestación espontánea de felicidad, más aún, de *la constancia en lo feliz y tesón, en la dicha*. Y aunque en la segunda parte hay referencias del poeta a sí mismo («alegrías que me faltan/ él me las fabrica») son de carácter más bien psicológico y no se refieren a la actividad poética misma; la insistencia del poema recae en el sujeto real, externo: «la alegría, al mar,/ nunca se le quita».

Aunque en este comienzo se alternan las dos líneas de desarrollo temático (Var. I y III o Var. II y IV) no seguirá así en adelante; en las siguientes variaciones la regularidad no es evidente, aunque se mantiene la doble perspectiva señalada. Y la *Variación V* retorna a un tema propio de la subjetividad poética, a la relación íntima y constitutiva desde la conciencia, y se centra en el término medio, la mirada o el mirar y el correspondiente modo propio que el mar impone de ser mirado. La importancia de la mirada reside en su función eternizadora (es decir, la resolución del tiempo cronológico y la lucha contra la fugacidad de la realidad por su identidad en la conciencia.). En cambio, la *Variación VI* la adscribimos a la línea segunda, ya que trata de la necesidad de claridad que hay en la automanifestación de lo real, claridad que excluye el arcano, la dimensión de lo diferente y oculto más allá. La manifestación del mar es una revelación de sí mismo que se despliega como un texto (jugando de nuevo con las relaciones básicas): «¡Triunfo, revelación! La última ola/ prorrumpen en signos blancos». Y de esta forma «la mañana... rechaza lo enigmático» y «la luz traduce incógnitas lejanas/ a gozos inmediatos». La realidad objetiva sigue presentándose en su dinamismo creador, ahora descrito bajo el signo de la escritura poética como iluminación del mundo. El mar se escribe (se crea) a sí

mismo con su acción. La exclusión del arcano o misterio y la acentuación del presente de la mañana, suponen la ausencia de la noche o del vacío, y aun de la duda. Hay abandono y entrega, encuentro y hallazgo que van a dar a una dimensión de la inteligencia.

La *Variación VII* insiste en otras imágenes más de esta misma línea segunda, con aproximación a la memoria de los mitos clásicos: las islas proponen un paraíso pagano. Los seres inmortales anuncian el sin fin del gozo de lo real, la experiencia feliz del mundo en que la muerte no existe: «Fingida muerte es. Van a su cielo...». Todo el texto tiene como sujeto las islas y está escrito en presente con verbos de gran dinamismo. A su vez incluye un complejo de referencias culturales. Se prolonga esta línea segunda, con sus motivos de evocación clasicista, en la *Variación VIII* en que el mito de Venus (y su nacimiento de la espuma marina) es la imagen cultural de una experiencia poética: el momento presente tiene una plenitud que va acompañada de silencio, vacío, limpieza. Es ucrónica. Pero de esa realidad nace el ser espiritual, el personaje mítico que es verdaderamente el alma del poeta. Así describe Salinas el efecto psicológico de su contemplación: el alma renace a la vida desde la espuma del mar. Pero es aún más importante el efecto poético: la conciencia poética nace a la poesía por ese instante de plenitud que lleva al reconocimiento: «Radiante mediodía. En él el alma / se reconoce: esencia».

La *Variación IX* presenta una importancia especial por dos razones: se verifica en ella la convergencia de las dos líneas a que me refiero y se alcanza el mayor nivel de trascendencia en la comunicación, entendida como amor y no sólo como inteligencia. En efecto, en un primer momento se describe un movimiento de la realidad hacia el sujeto que éste entiende como un mundo dispuesto para-sí. Pero en un segundo momento, la reflexión va del sujeto a la realidad, pues domina la plenitud no para mí, sino para todos o en-sí. *El sol nace para todos* y la vida no es la amante (que me ama) sino la amada. «Belleza a nadie negada, / a nadie ofrecida», advierte el poeta. La unión del para-mí (amor) y del en-sí (la vida) da en la fórmula final (justamente valorada por la crítica): «Es la amada total. Es la vida».

Desde esta altura de la exposición parece decantarse una secuencia con que el poeta ha dispuesto estas últimas *Variaciones*. En la VII se habla de la realidad y de una cierta salvación. En la VIII se habla del sujeto espiritual, del alma con otro mito de salvación como nacimiento: el alma surge al conocimiento de sí como esencia. En esta IX es la entrega del ser limitado, de la conciencia, a lo total e ilimitado que funde realidad y conciencia en la vida, como entidad suprema y universal. Es decir, unión definitiva del ser con el Ser, de la vida con la Vida¹⁹.

A continuación el poema desciende en su nivel de significación (que no tiene que ver necesariamente con su cualidad literaria) y retoma claramente la línea

¹⁹ No será inoportuno relacionar ahora dos textos de género diferente y de expresión tan próxima. Dice literalmente el poema: «Es la amada total. Es la vida». Y antes Salinas había establecido «que el tema de la poesía es el mundo entero. La realidad total». (*El poeta y las fases de la realidad*, op. cit., p. 279). ¿Será también lícito establecer la equivalencia: la realidad total es la Vida y ella como amada es el objeto de la poesía? Nos movemos siempre en el límite, en el umbral de un paso a la significación trascendente.

segunda al presentar un aspecto más bien bonito del mar: la realidad como espectáculo gracioso y divertido. El mundo tiene una dimensión de juego y espectáculo que el poeta disfruta como espectador. En cambio, la *Variación XI* ofrece un giro sorprendente a partir del epígrafe que funciona como clave: el poeta es el mar. (Ya antes se ha presentado el mar como un poeta). Sin ese epígrafe parecería que estamos ante una nuevo ejercicio de descripción metafórica de la realidad; con el epígrafe, la relación poeta-mar permite ofrecer una explicación de la actividad interior del poeta como una descripción externa. Y finalmente se trata del despliegue de esa analogía profunda entre la actividad autocreadora del mar y la actividad creadora de la poesía, ambas con una misma meta trascendente: ir más allá de sí mismas hacia una perfección siempre buscada: «De una perfección te escapas/ alegremente a un proyecto/ de más perfección (...) Velando está en puro juego/ ese ardoroso buscar/ la plenitud del acierto». Poema intenso, sutil y completo.

La *Variación XII* (muy comentada) presenta la realidad natural como una ciudad ideal llena de dinamismo, con valores no materiales o consumibles, la *Civitas Dei*, frente a la ciudad de los hombres, la Cosmópolis de la técnica al servicio de la apariencia y de la falsedad, de la destrucción. El dominio de la cantidad, el simulacro de la vida y la ambición son las razones de la falta de sustancia de esa ciudad destructora del orden natural. Parece instaurarse aquí una perspectiva más bien social y moral, dentro de la línea segunda del texto, es decir de la descripción metafórica (aquí más bien alegórica) de la realidad misma.

Con la *Variación XIII* vuelve el poema a centrarse en el yo, en la subjetividad creadora de la línea primera, pero con un nuevo nivel, pues el contemplador mira ahora desde más allá de sí: «porque me siento/ yo mismo, y enajenado». La síntesis de subjetividad y de objetividad y con ella la superación del para-mí ocurrió en la *Variación IX*, según esta interpretación; ahora se verifica la superación del desde-mí («algo que te mira, y no soy yo») mediante la ruptura del momento presente del sujeto (o mejor, integración de otros tiempos en ese presente): «viene de un tiempo lejano». Así, la complejidad de la mirada y de la acción contemplativa: «como la mía, y no mía». Y me parece de la mayor importancia resaltar esa presencia del tiempo, de la historia (aunque no de la Historia) en este momento final del poema, como una dimensión que había sido evacuada por la plenitud de la contemplación estética y que ahora es requerida para dar cuenta de una realidad humana, espiritual completa. La conciencia es inevitablemente conciencia temporal.

Pero esto no es más que insinuación como dice el lema: *presagio*, que alcanza su confirmación y determinación última en la siguiente *Variación XIV*. Ahí se define con precisión la conciencia trascendida de sí: «frente a ti... aprendo lo que soy: soy un momento/ de esa larga mirada que te ojea, / desde hoy, desde ayer, desde mañana...». Y de este modo se produce no sólo la distensión histórico-temporal del sujeto, sino el ascenso definitivo de sujeto y objeto (*frente a ti*) al nivel máximo de integración que propone el poema. La unidad compleja yo-mundo se trasciende aún más en los dos términos: el yo es ahora un yo-humanidad y el mar es el azul-eternidad, aquel azul esencial del comienzo, ahora ya poéticamente asimilado e interpretado. Y el presente de la contemplación no es la ausencia de

tiempo, sino la superación de ese tiempo por el carácter definitivo de la relación que constituye la experiencia poética: «tal vez tu eternidad, hecha luz, por los ojos se nos entre...».

La primera consecuencia de esta lectura progresiva es que el orden de las *Variaciones* tiene un cierto propósito, cuyos puntos esenciales de apoyo se encuentran en los poemas IX y XIII-XIV. Y la secuencia, según las dos líneas de desarrollo semántico que hemos trazado, vendría a quedar de este modo:

Conciencia poética	I	III	V					IX	XI		XIII	XIV
[Línea primera]												
Realidad del mar		II	IV	VI	VII	VIII	IX	X	XII	XIII	XIV	
[Línea segunda]												

Otra consecuencia de la lectura es la interpretación del poema como un testimonio (biográfico pero no anecdótico) de salvación personal que, en un primer nivel —más elemental y psicológico— es la curación del tiempo y del mal; del tiempo pasado personal (y de la historia de amor que desemboca en *Largo lamento*), del tiempo vivido en circunstancias adversas (guerras, exilio), del tiempo mismo como dimensión del existir, que es multiplicidad y pérdida (por tantos sitios agudizada). Todo ello ocurre frente a ese mar activo y eternamente igual a sí mismo. Pero más aún, es curación de todo lo que daña, falsea, destruye la vida, sea la estupidez, la agresión o la maldad. La reinserción en un *orden* natural y en el *orden* de la vida humana (u orden humano de la vida) supone alcanzar esa salvación. Finalmente, es una salvación en el plano de la creación poética, pues Salinas parece encontrar aquí el gozo de la palabra que acompaña a la plenitud de lo real²⁰.

La consecuencia última pretende trazar, desde la síntesis de las dos líneas del poema, su movimiento interior. Existe, como hemos podido describir, una relación constitutiva entre las últimas *Variaciones* y las primeras, con un cambio significativo. Encontramos primero ojos —contemplación— nombre; luego ojos —contemplación— humanidad. Pero el desarrollo es en tres tiempos: primero, relación sujeto-poeta/mar; segundo, contemplación y dominio de la realidad: mar; tercero, de nuevo relación sujeto/mar pero ahora en una implicación sujeto-objeto, dentro de la relación historia/eternidad. En el momento primero el sujeto adquiere conciencia de sí en el acto de nombrar a ese tú que le concierne. En el momento segundo, la plenitud activa de la realidad hacía brotar y aparecer la realidad esencial humana para el sujeto: el alma, su dimensión espiritual poseída. Todavía el dominio

²⁰ Este otro testimonio de Jorge Guillén, ya a la distancia de años, es válido en este momento: «El poema es un incesante más allá. Aquella vida realizaba su concepción del amor: el amor como perfeccionamiento. Las visiones del mar en Puerto Rico no eran sólo un ejercicio de salud física. Aquella mirada era también contemplación sensual y espiritual, mente y cuerpo en descanso, o sea, el gran ocio, el supremo lenguaje, la poesía...». «Hace veinticinco años», *Sin Nombre*, 9, 1 (1978) p. 17.

del texto corresponde (como indican las imágenes mitológicas) a una perspectiva estética. En el momento tercero se produce el tránsito del yo al nosotros, cambio del sujeto que incluye en sí (en su conciencia) los momentos del devenir (humano) frente a la permanencia del Ser (mar).

Alcanzamos así la interpretación general que habíamos propuesto, a partir de la cual sea posible una discusión de las interpretaciones religiosas y místicas (suelen coincidir) de *El Contemplado*. Y la anticipación de este debate me lleva a reconocer una cualidad de búsqueda e iluminación intelectual de la poesía de Salinas, pero advirtiendo que esto es sólo un efecto o resultado poético, no un rasgo de carácter religioso y menos aún la expresión de una experiencia mística. En la poesía de Salinas (dejemos su conciencia personal) la última dimensión humana es la poética. Así creo que puede afirmarse también en esta última etapa, aunque la evolución que el conjunto de la obra de Salinas ofrece nos señale diferencias, por debajo de las cuales, sin embargo, se mantiene una idea bastante estable, aunque cada vez más compleja, de lo que es la poesía²¹. Tomando, según el interés de este momento, diversas aportaciones de la crítica, podemos resumir tres notas básicas y características de esta obra para el propósito de este trabajo: poesía del conocimiento, siempre, con un componente intelectual; poesía como forma de completar y llevar a perfección el mundo, sin salir nunca de ese *realismo* que es su apertura hacia las cosas. Perfección que desemboca finalmente en el amor como forma suprema de la relación, del conocimiento y de la vida perfecta. Y, por tanto, finalmente, poesía de algún modo metafísica, no de abstracciones pero sí de interrogantes y, sobre todo de aspiración. Como dijo sin retractarse el propio Salinas: «La poesía es una aventura hacia lo absoluto. Se llega más o menos cerca, se recorre más o menos camino, eso es todo»²². Y por debajo de las variaciones que su obra ofrece al lector, se mantiene esa idea y llega hasta *Todo más claro*. Ahí se muestra cómo este proceso de conocimiento/amor de Salinas termina en *iluminaciones*.

Hay que insistir, con esta perspectiva, en que la poesía de Pedro Salinas es (dentro de la tradición moderna) relación con lo absoluto, es decir, ocupa el lugar de la religión en el universo del poeta. Pero *El Contemplado* no es con propiedad un libro religioso o místico, términos que resultan usados con frecuencia con generosidad abusiva²³. En cambio, como auténtica poesía contemporánea, esa obra posee una función de apertura, reveladora o mediadora (que Biruté Ciplijauskaitė describe con el término de *punteo*) y una función transformadora, humanizadora

²¹ Véase ahora F. J. Díez de Revenga: "Salinas ante su poesía: la realidad luminosa", *La Torre*, 8, 32 (1994) pp. 507-518; y sobre todo, "Pedro Salinas: de la poética al autoanálisis" en *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, Madrid, 1993, pp. 120-133.

²² En su Poética, para la *Antología* de Gerardo Diego: *Poesía Española Contemporánea* en 1932. Puede verse en Madrid, 1991, p. 379. Véase la *op. cit.* de E. Dehennin.

²³ Hace un resumen de este tema F. J. Díez de Revenga en la "Introducción" a su edición citada.

(espiritual), atribuida por el mismo Salinas: «la poesía no es más que el milagro de convertir la unidimensional y bruta realidad en la realidad multidimensional de la creación espiritual». Por esta razón he insistido en las explicaciones anteriores en el término *trascendencia* con un sentido estrictamente poético que estas palabras pueden aclarar²⁴. El mar no está divinizado en el poema (nada de panteísmo), sino integrado a la esfera del hombre por el nombre, mientras el hombre crece a la medida del mundo por su realidad cósmica, asumida en la conciencia. Tampoco es el mar símbolo o cifra de lo abrumador e incommensurable de la divinidad; así, la limitación formal de los versos de Salinas, su recurso a estructuras fijas y repetidas, conviene bien a esa experiencia, a la vez profunda y limitada que presenta la composición: encuentro con el mar, esencia del cosmos, para el re-nacimiento (re-encuentro) del alma (espíritu, sustancia) esencial humana.

Y cuando aparece una trascendencia transpersonal, se realiza, como creo haber mostrado, en la dimensión horizontal del tiempo de la historia humana: la sucesión de miradas entre las cuales el poeta es un punto, un momento (aunque presente y absoluto) que establece en el curso del tiempo la permanencia de la contemplación salvadora. Y aparece aquí un término de carácter religioso, al que acompañan otros del mismo ámbito; aunque su significado queda vinculado a la poesía, no a la divinidad.

Cabe, por tanto, un acercamiento más concreto y positivo a las relaciones que el poema establece con la esfera de lo religioso, aunque descartemos la interpretación propiamente religiosa del texto. Desde luego, además del empleo — no muy repetido, pero perceptible — del léxico religioso, existe en el poema una cierta estructura de carácter mítico-religioso, que dividimos en dos órdenes: mitos (referentes) y temas (significados). Entre los primeros hay tres que parecen tener más importancia y se refieren a los orígenes (del universo y de la historia humana): el de la creación, el del paraíso y el de la presencia del mal. El desarrollo de cada uno pediría un trabajo independiente, pero aquí se resumen los rasgos esenciales. Así, la creación parte de dos datos básicos en el mito en Génesis: la primacía de la luz, a la vez creada y creadora; y la posesión humana del mundo y aun la creación de la humanidad misma por la palabra. No se excluye la referencia implícita al Evangelio de Jn. 1, pues «en el principio existía la palabra» (es decir, el nombre al comenzar el poema). La referencia a la creación se cruza, dentro del poema, con la visión paradisiaca (Var. II). La idea de creación no remite a un poder externo y supremo, sino que se expresa dinámicamente como autocreación continua de sí mismo por parte del mar (Var. IX). De este modo, cuando Salinas menciona al mar

²⁴ Las profundas convergencias entre lo poético (como parte de la dimensión estética humana) y lo religioso, a partir de su distanciamiento en el arte de la modernidad, se puede seguir y comprobar en la obra de Jean-Pierre Jossua, por ejemplo: *Pour une Histoire Religieuse de l'expérience littéraire*. Paris, 1985, o en el más reciente estudio de A. Blanch, *El hombre imaginario. Una antropología literaria*. Madrid, 1995, especialmente en su parte IV. Véase también el conjunto de trabajos reunidos con el título *Estética y Religión (El discurso del cuerpo y los sentidos)*. *Er. Revista de Filosofía. Documentos* (1998).

y al cielo «inseparables, iguales, como erais a lo primero», remite a ese universo inicial, a la vez completo e indiferenciado.

El Paraíso es un mito que viene ya mezclado con otros en nuestra tradición poética. Aquí está presente a través de las imágenes del jardín, del vergel (Var. II) y de las islas (Var. VII), en que se funden el lugar bíblico y el *locus amoenus* clásico con sus motivos particulares, como la Arcadia y sus personajes: Afrodita, Galatea, etc. (Var. X).

A esta dimensión natural (cielo-mar-luz) de plenitud, expresada en términos creacionistas y paradisiacos, puede oponerse otra imagen, en general latente, de carácter apocalíptico, como fin o destrucción (el poema *Cero*, escrito en el mismo tiempo) pero también como origen del mal. En la Var. XII —muy comentada por la crítica— se oponen precisamente una *Civitas Dei*, pura y estrictamente natural, a la ciudad de los hombres que, en *Génesis* es la obra de Caín y de sus descendientes, efecto, por tanto, de una civilización arrancada de la inmediatez con la naturaleza, expresión de una maldición y de su exilio. (Podríamos ampliar la referencia apocalíptica a la imagen del infierno, no como lugar de castigo y tormento, sino como espacio social donde triunfan el interés, la mentira y el daño).

Y los temas de *El Contemplado* a los que cabe atribuir un origen religioso son, a su vez, los referidos a la revelación, la salvación y la eternidad; aunque el segundo y el tercero son correlativos. Consecuente con su idea de la poesía como aventura hacia lo absoluto, este poema tiene como término final una revelación que se enuncia en el Tema y se desarrolla especialmente en la línea primera de las *Variaciones*, para culminar en la XIII y XIV. Ahora bien, con esta revelación no se penetra en un misterio o en un arcano; al contrario, aparece como la reducción del desorden al orden, el paso de la confusión a la claridad, de lo latente a lo patente que culmina en el entendimiento (Var. VI): «A este fulgor de playa en mediodía/ no resisten arcanos». Y «la luz traduce incógnitas lejanas/ a gozos inmediatos».

También el término *salvación* está presente en la obra y en sus comentarios. Por ejemplo, escribe Juan Marichal: «un hombre proyecta en el mar... su utopía salvadora»²⁵. Proyección ideal o también resultado de una separación, una huida, como se dice al final de la Var. XII: «somos muchos, yo solo, centenares./ las almas fugitivas». Referida la salvación a las islas, en la Var. VII («en los hondos del mar viven, salvadas, almas verdes, las almas de las islas») este concepto se liga a la inmortalidad o, mejor, a la eternidad, tal como se desarrolla en los dos últimos fragmentos. Salvación se opone a pérdida y a destrucción, que es de orden moral en la ciudad pero es de orden cósmico y existencial por la caída en el tiempo, es decir, adquiere la forma secularizada del pecado y de la expulsión del paraíso. Por eso la contemplación no tiene solamente una función *reveladora*, sino *salvadora*: «lo que se ha mirado así... nunca se pierde» (Var. V) y, de ahí, la densidad significativa del nombre *El Contemplado* que recoge los tres elementos: creación, salvación y revelación; es decir, condensa en sí todo el universo religioso, de este modo atribuido al mar y desvinculado de un referente divino y trascendente. La función salvadora del mar respecto del tiempo se expresa al final del poema, alcanzando

²⁵ Art. cit., p. 63

todo su valor significativo: «tal vez tu eternidad,/ vuelta luz, por los ojos se nos entre./ Y de tanto mirarte, nos salvemos». Un aspecto importante es que ahora, como ya se dijo, el sujeto no es el poeta individual, sino el nosotros, otra forma de trascendencia humana y de integración en la aventura poética: «soy mucho más cuando me quiero menos».

La conclusión, en este punto, nos lleva al resultado antes propuesto: Pedro Salinas, en *El Contemplado*, realiza una adecuación (o trasposición) de los elementos religiosos al ámbito de la poesía. La poesía ocupa el lugar de la religión y no hay otra trascendencia que la humana, espiritual, de orden moral, estético e histórico.

Con otros términos podemos expresar la misma idea: el poema carece de una verdadera simbología que sea expresión de la sacralidad. En cambio, abunda en imágenes metafóricas (G. Correa) que configuran una visión estética y una función poética de las relaciones conciencia/ realidad. Como decía, nada en *Civitas Dei* tiene carácter *divino*. Tampoco *insula* es una expresión del centro o intimidad del Universo. La inmensidad del mar presenta aquí, con su movimiento (autocreación dinámica) la plenitud frente al vacío (ánimico) y una manifestación de la esencia (verdad) frente al simulacro (mentira). En realidad, hay dos tipos de relación que tienen muchos elementos en común, que se interfieren frecuentemente de forma fecunda y que son totalizadores de la experiencia para el sujeto. Son los modos de relación estético y religioso. Pero no se confunden entre sí. Los rasgos que comparten son el de anterioridad y superioridad del objeto ante el sujeto o manifestación de una realidad que aparece como trascendente, que se comprende dentro de la conciencia pero independiente de ella. Salinas habla en este sentido en su *Poética*: «La poesía existe o no existe; eso es todo. Si es, es con tal evidencia, con tan imperial y desafectada seguridad, que se me pone por encima de toda posible defensa, innecesaria... 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»²⁶. A esta cualidad corresponde la admiración, la enajenación o salida de sí del sujeto hacia esa realidad suprema que se considera finalmente *inexplicable* (Salinas). Y mediante la relación establecida, incompleta tal vez, pero satisfactoria, se produce una acción terapéutica similar en ambos casos. La diferencia atañe al grado de superioridad absoluta de la Realidad, que se constituye no sólo como algo incomprensible, inagotable o inexpresable, sino como un verdadero Misterio, que se manifiesta a sí mismo en realidades ajenas. Entonces la experiencia y la respuesta humana queda falta de ese desbordamiento final, de esa total enajenación que se suele describir en los términos de revelación de lo sagrado. De hecho, cuando Salinas apoya su poema en el hecho de dar nombre, de poseer y ser, por un momento tan solo, amo de esa realidad dinámica y total, está marcando límites humanos, verbales, estéticos a esa manifestación del Misterio, cuyo modelo religioso aparece en el episodio de Moisés ante la zarza ardiente, cuando se le niega el nombre que desea conocer. En *El Contemplado* hay una

²⁶ En su "Poética" para la *Antología* de Gerardo Diego, p. 280.

experiencia de fascinación bien descrita y resuelta, intensa y variada. Pero, siguiendo los consabidos términos de Otto, parece que la complejidad de lo religioso se manifiesta sólo en la conjunción de lo *tremendum et fascinans*. De esta manera, después de aceptar todo lo que de referencia mítica y temática tiene el poema hacia el campo de la religión y el carácter de absoluto de la Realidad del mar que se pone de manifiesto inmediatamente ante la conciencia, hemos de señalar las diferencias entre el ámbito de lo sagrado y el ámbito de lo cósmico natural; creo que Salinas tiene un exquisito cuidado en no divinizar el mar y en no prolongar la imagen de la luz más allá de su medio físico e intelectual. Explícitamente parece negar también esa dimensión última del Misterio, cuando dice «no hay arcano»: la realidad es suficiente en sí misma y no hay en ella una profundidad que no esté visible. En el mundo poético de *El Contemplado* no se da lo que se ha llamado una *hierofanía*. Y la *salvación* se dice en el poema en términos de plural, es decir, de proyección del individuo en la especie.

De esta manera, está claro que en la lectura del poema seguimos mejor la propuesta por Ignacio M. Zuleta que la recogida en la última parte del trabajo de Gustavo Correa. El primero insiste en el carácter más reflexivo y lógico que piadoso y teológico; el segundo, en cambio, extrapola su idea de un significado anagógico (que si lo identificamos con poética del conocimiento es perfectamente coherente) hasta elevar el texto de Salinas «a la categoría de una mística religión». Y añade: «Religión que es poesía y poesía que es religión», identidad que explica en términos ya poco conformes con el análisis aquí expuesto: «*El Contemplado* es, pues, una religión. Es al mismo tiempo dios, dogma, guía, jerarquización de valores y salvación... Mística contemplativa cargada de arrobamiento, de miradas perpetuas y de esotérico lenguaje»²⁷.

Y dentro de esta reflexión, acercando ya el discurso hacia la idea de una poesía mística de Salinas, precisamente ante un cosmos dominado por el mar, cabe recordar la correspondencia entre Romain Rolland y Freud acerca de *el sentimiento oceánico* que el primero advertía en sí y en otros como fuente última de religiosidad y que, según sus expresiones, responde a una profunda, radical y atemática vinculación con el todo. Y cabe entonces la pregunta de si Salinas, ante el mar océano manifiesta este sentimiento oceánico. Los términos que lo describen en la obra de Freud son los siguientes: «un sentimiento como de algo sin límites ni barreras...», designa una sensación de eternidad; «Sólo gracias a este sentimiento oceánico podría uno considerarse religioso, aunque rechazara toda fe y toda ilusión». Y añade: «Trataríase, pues, de un sentimiento de indisoluble comunión, de inseparable pertenencia a la totalidad del mundo exterior»²⁸.

No es preciso discutir ahora la reducción freudiana de esta conciencia a la derivación del desamparo infantil, enquistado en el siquismo, para tratar de percibir

²⁷ G. Correa, *art. cit.*, pp. 150s.

²⁸ S. Freud, *El malestar en la cultura* en *Obras Completas*. Tomo III. Madrid, 1981⁴, pp. 3017s.

su presencia en el poema de Salinas. Por una parte, la lectura primera, inmediata, nos pone ante la mención de la eternidad y nos inclina a ver en el texto una muestra de «la indisoluble comunión y la inseparable pertenencia al mundo exterior». En un segundo momento se percibe que esa identificación se produce progresivamente, hasta la culminación en las *Variaciones IX* y *XIV*. Sin embargo, ni siquiera en esos momentos la exaltación y la comunión superan y eliminan la distinción que implica el término *contemplación* y la atribución del nombre, que se basa en una relación diferenciada (no pertenencia o identidad) de sujeto y realidad, hombre y mundo, conciencia y cosmos. Hay una conciencia cósmica y una ampliación histórica de esa conciencia. Pero en el poema de Salinas ambas tienen límites, los marcados por un yo-conciencia de sí y de la creación artística.

Por esa razón las variaciones que situamos en la línea segunda — descripciones metafóricas del mar — muestran frecuentemente el aspecto de un universo animado y estéticamente bello, pero que carece de esa última potencia de trascendencia y autorrevelación. Hay pasajes verdaderamente serios en la dirección del *sentimiento oceánico* como: «A tu resplandor me entrego/ igual que el ciego a la mano», pero aparecen en un contexto determinado por estos otros: «¡Qué pareja tan hermosa, esta nuestra, Contemplado», que acentúan la dualidad y autoconciencia del sujeto hablante. Y en las *Variaciones VI* y *X* asiste el lector a la presentación del mar como un espectáculo bello, con caracteres de juego, en el que domina el gozo y la inteligencia y que prescinde de cualquier misterio. Queda excluida así esa *fuerza última de la religiosidad* y parece inadecuado cualquier atisbo de lectura panteísta del poema. Ratifica esta impresión la ausencia de toda una dimensión del imaginario, vinculado también a la penumbra, la oscuridad, el vacío, dimensiones absolutamente alejadas del texto de Salinas y de su función poética pacificadora y sanadora en un mundo perturbado y caótico. «La luz traduce infinitas lejanías/ a gozos inmediatos». He aquí uno de los momentos más significativos en este sentido. Del mismo modo, podría recordar los juegos de imágenes de superficie y altura (pájaro, cielo, nube) frente a la ausencia (casi completa) de imágenes de profundidad y de inmersión (el caso de las islas no es una verdadera excepción) que no tienen lugar en el mero ámbito de la contemplación. Una contemplación que es, por tanto, estética.

Esto no quiere decir que el poema de Salinas carezca de un sentido trascendente y de un valor poético ejemplar. Al contrario, este significado último es el que le confiere su auténtica dimensión, tanto en relación con su obra anterior como en la busca de una absoluta espiritualización del cosmos. Pero no es un texto de alcance estrictamente místico. Se ha usado en exceso este término, dándole también un significado impreciso y general, haciéndolo equivalente de religioso o atribuyendo la cualidad al texto porque hay en él referencias a la literatura mística y más particularmente a San Juan de la Cruz²⁹. Pero el propio Salinas defiende que no son las *fuentes* lo decisivo en un poema, sino el empleo y la función de ellas. En su interpretación, Elsa Dehennin fue por este camino de manera abierta: «l'aspiration à

²⁹ Véanse las referencias en el *art. cit.* de J. Marichal y en el resumen de Díez de Revenga.

l'absolu atteint les cimes les plus hautes et se confond le plus naturellement avec le désir pur et ardent des *mystiques*»³⁰. Creo que hay verdaderamente un salto de plano, una identidad (confusión) en lo que es sólo semejanza u homología entre mística y poesía. Es excesivo decir que Salinas se revela como un poeta *verdaderamente místico*. Aunque pueda aceptarse esta descripción: «s'accomplit la lente métamorphose, presque hallucinante, d'une mer en un être transcendant que le contemplateur a conçu en lui-même et engendré ensuite par un regard d'amour en l'esprit suprême»³¹. También la palabra *contemplación* —eje de la relación poemática— ha sido directamente atribuida a la experiencia de la visión o contemplación mística. Pero una vez más creo que podremos encontrar un modelo religioso que nos oriente de forma adecuada para comprender la trasposición de Salinas a la clave estética.

Se hace necesario tomar para la exposición una caracterización del fenómeno místico que no sea puramente impresionista (o meramente analógica, como la relación del enamoramiento y la mística que emplea Dehennin) ni definidamente histórica; para ello, parece adecuada una perspectiva fenomenológica descriptiva y recapituladora de los fenómenos, sumamente variados y complejos, recogidos por la literatura específica³². Y lo primero que hay que decir es que cabe hablar de una *mística natural* o no religiosa, apartado donde podríamos incluir a Salinas, después de las precisiones anteriores. Se trata de un fenómeno que ha recibido diversos nombres y su ámbito de manifestación es el mundo de la filosofía, el de la contemplación de la naturaleza y el de los fenómenos estéticos. En el caso de Salinas, la relación naturaleza (realidad total del mar) —poesía (conciencia estética) es patente. Si no podemos hablar de un *absoluto metafísico* tal vez sea legítimo atribuirle la expresión de un *absoluto poético*. Se dan también en su circunstancia vital algunas condiciones de ruptura y aislamiento de la vida cotidiana que favorecen la presencia de esos fenómenos místicos o de conciencia alterada.

Recapitulando, hay entre la poesía de Salinas en *El Contemplado* y la mística natural una semejanza de la realidad que se manifiesta, como totalidad en su fundamento, una adecuación de las circunstancias (apartamiento, soledad) y una semejanza de efecto, que es la alegría, la paz y el gozo que acompaña a alguna

³⁰ E. Dehennin, *op. cit.*, p. 80.

³¹ *Idem*, p. 81.

³² Para ello sigo la exposición de J. Martín Velasco: *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid, 1999, porque contiene una revisión de las teorías anteriores y aborda explícitamente dos aspectos que nos interesan de modo especial aquí: la llamada mística natural y el problema del lenguaje místico. Su intención se expone de esta forma: «la captación e interpretación global y comprensiva de la estructura significativa del fenómeno místico, presente en una enorme variedad de formas históricas» (p. 35). Resulta esclarecedor el trabajo de A. Vega, «Comentario a la obra de J. Martín Velasco, *El fenómeno místico. Estudio comparado* en el contexto de los últimos estudios sobre mística». *Boletín de la SECR*, 13 (2000) pp. 30-38.

certeza de salvación. Pero en el caso de la mística aparece como una alegría sin objeto, inopinada, mientras aquí es resultado de un proceso de comprensión de las relaciones de la conciencia con el cosmos.

Sin embargo, el punto crucial debe ser la consideración del *éxtasis* como salida de sí y unión con el todo. Éste constituiría el núcleo permanente de la mística, tal como lo resume Martín Velasco: «una nueva forma de conciencia que supera el conocimiento objetivo, el uso de conceptos y determinaciones, y entra en contacto intuitivo, inmediato, con su objeto, poniendo en juego, en un nivel de profundidad e intensidad enteramente nuevos, tanto las facultades cognoscitivas como afectivas de la persona»³³. ¿Hay esa novedad en el caso de Salinas? Más bien la crítica acepta una ampliación del objeto poético en continuidad con la obra anterior. Y curiosamente, es la propia Dehennin quien ofrece una respuesta que coincide mejor con esta lectura y que vendría a negar el carácter *estrictamente místico* del poema: «Salinas contemple, mais *ne s'abîme pas* en un extase sublime: il participe de l'essence mystique en toute conscience et continue à *réfléchir* jusqu'au bout... jusqu'à l'illumination totale de l'esprit»³⁴. Así, es difícil leer *El Contemplado* en la clave de un éxtasis, ya que está fundado en un conocimiento objetivo, con conceptos y determinaciones y referentes culturales.

La mística natural, no religiosa, lo sería porque no es descrita e interpretada por el sujeto en términos religiosos. Podría denominarse un *estado alterado de conciencia*. Pues bien, en el poema de Salinas parece más bien ofrecerse lo que llamo un *estado unificado de conciencia*. Una intensa y exclusiva concentración sobre el hecho y la conciencia del contemplar que es perspectiva conjunta de sí y del mundo en una sola composición, capaz luego de asumir la misma diversidad del fenómeno humano en el tiempo de la historia. El objeto de la contemplación es integrado en la conciencia y ésta se refiere a él, pero no hay disolución de la conciencia en la realidad. El carácter englobante y totalizador de ésta no llega a manifestarse como *abismo sin nombre*.

El estado permanente de contemplación es una experiencia sostenida de relación profunda que, a su vez, es tomado como el fundamento o motivo de la creación poética posterior, que es la que, en definitiva, importa al poeta (aunque para el ser humano haya sido tan decisivo el tiempo ahí empleado y sus efectos terapéuticos). La importancia para la poesía no está en la experiencia anterior, sino en la misma poesía. En el poema se trasluce un *ocio contemplativo* pero consciente y deliberado, no un abandono o pasividad místicos. Si es así en el origen, también en el fin es distinto. Porque se habla en la mística de una iluminación o revelación de esa realidad suprema inicial, mientras que en el poema de Salinas (y ya desde su poética de 1932 hasta *Todo más claro*) se termina en *iluminaciones* a través de un

³³J. Martín Velasco, *op. cit.*, p. 104.

³⁴E. Dehennin, *op. cit.*, p. 84. Me permito subrayar el texto de la autora, intencionadamente.

proceso bien trazado, según la lectura del texto que antes hemos propuesto. Es ajena a Salinas en el poema la *experiencia cierta y oscura*.

Y de ahí una tercera razón de diferencia: frente a la recurrida inefabilidad de la experiencia mística (a que acompaña también una necesidad de hablar, sin embargo) 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. Lo que radicalmente parece diferenciar el lenguaje de Salinas del místico no es el empleo de términos o estructuras formales, sino que el segundo es lenguaje de una experiencia, y en Salinas es el lenguaje de la creación poética, en el sentido que el mismo Salinas proponía en 1932. Escribe en su poética: «Cuando una poesía está escrita, se termina, pero no acaba; empieza, busca otra en sí misma, en el autor, en el lector, en el silencio. Muchas veces una poesía se revela a sí misma, se descubre de pronto dentro de sí una intención no sospechada... Mi poesía está explicada por mis poesías. Nunca he sabido explicármela de otra manera, ni lo he intentado...». Naturalmente, hay una realidad exterior y previa, como el poema *Todo más claro* pone de manifiesto. Pero en el resultado del texto aparece ya integrado el doble fenómeno: contemplación de la naturaleza que deriva en una experiencia estética y posteriormente conciencia estética de la creación por la palabra poética. Esto es ya el poema, el resultado que vale por sí mismo, y se *despega* de la particular experiencia anterior. Así quería también Salinas que se interpretase su libro *La voz a ti debida*, o sea, como poesía y no como anécdota amorosa.

En el mismo sentido se puede aplicar precisamente a Salinas lo que escribe Martín Velasco, tomando como referente a Guillén: «No faltan poetas que subrayan las diferencias entre las dos actividades y ponen la frontera radical entre ambas en el hecho de que lo esencial para el lenguaje místico es el estado místico, la experiencia que el místico vierte en el lenguaje, mientras para la poesía, al decir de alguno de ellos y de los más eminentes —J. Guillén que se apoya en P. Valéry y E. A. Poe— lo esencial es el poema y no el estado poético en el poema»³⁵. ¿No es lo mismo que dice Salinas: «Mi poesía está explicada por mis poesías»? A lo que añade: «Pero siempre seguro de no escribir jamás la poesía que lo explicará todo, la poesía total y final de todo».

Si se impone diferenciar el poema de Salinas de una obra mística, no quiere ello decir que carezca de un sentido trascendente y que, en definitiva, no pueda ser leído y comprendido —como ejercicio poético— en analogía con algunos escritos o ejercicios de orden religioso. Y para ello no es necesario que Salinas los tuviera presentes o siquiera que los conociera de manera detenida. De hecho, Marichal pone en relación *El Contemplado* con la obra del carmelita español Antonio de la Cruz, que escribió *La Contemplación divina*, no editado hasta 1932, pese a que en la obra de Pedro Salinas no hay referencias a ese texto. Siguiendo este mismo criterio, que es poner en relación el poema comentado con la tradición espiritual española, pero con un fin distinto (mostrar la semejanza y diferencia entre contemplación mística y poética) creo que puedo aportar otro interesante punto de

³⁵ J. Martín Velasco, *op. cit.*, p. 53.

referencia, el de la "Contemplación para alcanzar amor", que pertenece a la cuarta semana de los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola, autor que sí aparece alguna vez en los ensayos del poeta español³⁶.

El interés del asunto estriba en que la página de los *Ejercicios* no es una descripción de una experiencia mística ni supone tal condición en quien la sigue: es, precisamente, un ejercicio de contemplación para quien ha hecho un proceso de busca interior, ha pacificado su ánimo y se ha percibido integrado dentro de un sentido total, envolvente, en el que establece la relación entre su historia personal y la historia de la humanidad y que hace aflorar lo que podemos llamar la estructura última de la realidad en relación con un principio y un fin definitivos y supramundanos. Si descartamos lo que de expresamente religioso contiene este resumen (y que deliberadamente he omitido, traicionando de alguna forma la pretensión ignaciana) me parece perfectamente aplicable al contenido expreso y tácito del poema de Salinas. Ejercicio contemplativo, que establece un lazo profundo de la conciencia meditativa y la realidad en un continuo juego de referencias entre los elementos particulares de esa realidad y su integración unitaria en la conciencia. Y así, el ejercicio hace aflorar aquello en que consiste el último grado o entidad del sujeto: relación profunda con Dios como constitutivo del ser que pide entrega absoluta (ejercicios ignacianos) o identidad espiritual como esencia humana, llamada alma por Salinas como culmen de un magnífico proceso de decantación poética y de asimilación de la realidad (Var. VIII): «El presente, que tanto se ha negado, / hoy, aquí, ya, se entrega (...) La dilatada anchura del silencio / de silencio se llena (...) Es el vivir tan tenue, que no ata (...) Está el mundo tan limpio, que es espejo: la escapada lo estrena. / Radiante mediodía. En él, el alma / se reconoce: esencia»³⁷.

La *Contemplación* ignaciana y el poema de Salinas incluyen dos momentos, consecutivos y perfectamente ligados: el de la percepción profunda de la realidad y el de la respuesta. Que en el caso de los *Ejercicios* es de palabra (oración) pero también de obra, como indica la nota primera, y en el caso de Salinas es de obra-palabra, es decir, el obrar es el decir poético. Ahora bien, lo fundamental en ambos reside quizás en la observación de la nota segunda, que establece la correspondencia del amor como comunicación y que dice a la letra: «el amor consiste en comunicación de las dos partes, es a saber, en dar y comunicar el amante al amado lo que tiene o de lo que tiene o puede, y así, por el contrario, el

³⁶ Recuerdo a título de curiosidad la unión de ambos términos en el comentario de E. Dehennin, "Amour et contemplation! Ce sont les ressorts vitaux de toute poussée transcendante" *Op. cit.*, p. 82. Aquí la relación no es simplemente copulativa, sino final. Como en el poema de Salinas.

³⁷ No sé si, apurando más la semejanza, no podría enlazarse este *reconocimiento* con el constante *reflectir* del texto de San Ignacio y con la petición expresa que se formula: «pedir *cognoscimiento interno* de tanto bien recibido, para que yo, enteramente *reconociendo*, pueda en todo amar y servir a su divina majestad». Véase Ignacio de Loyola, *Obras Completas*, Madrid, 1963, pp. 243-244.

amado al amante...». La contemplación para alcanzar amor es un ejercicio de comunicación con dos momentos, como lo es, de algún modo, supuesta la diferencia del sujeto interlocutor y el grado de realidad que le atribuye el hablante, el poema de Salinas (recuérdese la cita anterior de Dehennin). Y así, aparece también claro en la forma lingüística, ya que San Ignacio insta al ejercitante a responder con un coloquio, del que ofrece una muestra: «Tomad, Señor, y recibid...», mientras Salinas utiliza de forma muy importante la segunda persona y establece un *coloquio* con el mar. Poesía desde la segunda persona, como lo es la plegaria.

En resumen, tanto en el texto ignaciano como en el poema de Salinas, el centro o fundamento es el ejercicio de la contemplación, y así se reconoce y precisa desde los mismos títulos. Y esta contemplación se dirige sobre una Realidad para ofrecer una respuesta que es, en su totalidad, reconocimiento objetivo, identificación subjetiva del sujeto consigo mismo, sentimiento de pertenencia, diálogo y comunicación como expresión de amor. De algún modo, elevación de la conciencia a su grado mayor en el ser y el conocimiento. Pero todavía se puede apurar algo más la semejanza respecto del mundo que se contempla. Dejemos aparte los rasgos más confesionalmente creyentes y reconozcamos que en ambos casos la realidad se presenta dinámica, animada y como en continua creación: autocreación en el mar de Salinas, creación por una continua acción divina en San Ignacio: «mirar cómo Dios habita en las criaturas, en los elementos dando ser, en las plantas vegetando, en los animales sensando, en los hombres dando entender; y así en mí dándome ser, animando, sensando, y haciéndome entender»³⁸. Es ese ser *in fieri* el que provoca la admiración y la respuesta *creativa* del sujeto: en el vivir (obrar) del ejercitante, en el hablar poético del poeta (espacio donde vive como poeta). Y vuelvo con esto a un tema ya propuesto antes: la creación poética (verbal) es la respuesta a la creación de la Realidad, a su dinamismo: al hacerse del mundo responde el hacerse el poema. Y se enlaza con la cuestión de una *experiencia* mística o poética central, previa, a la que el poema querría responder tentativamente. Existe sin duda, como hemos comprobado en otros textos (Cartas), la experiencia fundamental que los versos recogen y expresan. Esa experiencia es clara y definidamente de orden estético: así lo indican los términos usados por Salinas y el juicio de Guillén. Y esa reacción o experiencia estética forma parte posiblemente de lo que llamaría Salinas la Poesía, pero para él —como ya he citado— sólo es manifiesta en el poema. De nuevo: lo central o más bien lo único a que atender es el poema, el acto creador humano conseguido (ver *Todo más claro*). Y en esto debe diferenciarse de la mística: no hay experiencia mística sin palabra, sin lenguaje que lo interprete; pero a la vez se reconoce universalmente una incapacidad del lenguaje para expresar tal experiencia, que es el verdadero núcleo esencial inefable y permanente. Pues bien, no es una casualidad que *El Contemplado* tenga un Tema (musical y lingüístico) como primer poema y que no trate de la experiencia del ver, sino precisamente del nombrar, es decir, de dar existencia por la palabra tanto a la Realidad como al acto de verla, a la relación del

³⁸ “Ejercicios Espirituales” en *Obras Completas*, ed. cit., p. 244.

sujeto poético con esa Realidad. Desde aquí, desde la conciencia/posesión lingüística, se establece el desarrollo del poema saliniano. Profunda semejanza y profunda diferencia con la comprensión religiosa del mundo y con la experiencia mística que puede darse en su seno que nos lleva a repetir que *El Contemplado* presenta analogías con una visión religiosa del mundo y con una experiencia mística, pero que es verdaderamente una poesía poética, dándole a este término toda la carga de significado absoluto y de exigencia estética irrenunciable que tiene para la generación de Salinas.

Pero se puede terminar mejor con una semejanza de efectos. La experiencia mística, la *Contemplación ignaciana* y la contemplación poética conducen (sin confundirse) a un mismo término: el reconocimiento de una esencia personal en el seno de una realidad (fondo del Ser) a la vez poscída y trascendente, que implica una salvación de los límites y amenazas y produce, como ponen de manifiesto los versos de Pedro Salinas, sentimientos de confianza y de paz como signo de una reconciliación de dimensiones universales. «La luz es paz. ¡Qué paz, así! Saber que son los hombres, / un mirar que te mira, / con ojos siempre abiertos/ velándote...».