

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

La parábola de la técnica en la poesía de Pedro Salinas

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1895592> since 2023-03-15T08:17:12Z

Publisher:

AISPI Edizioni

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

La parábola de la técnica en la poesía de Pedro Salinas

Lia Ogno

Università degli Studi di Torino

“El mundo moderno resulta incomprendible sin el desarrollo tecnológico”. Así se expresaba Juan Cano Ballesta en la Introducción a su estudio fundamental *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial* (1999: 21-22). Lo cual es sustantivamente cierto, sobre todo porque la técnica en el campo de la cultura nunca ha actuado como una línea de fuerza que se limita a atravesarlo, sino que, más bien, se ha convertido cada vez más en algo capaz de roturar ese campo y, dentro del mismo, ha llegado incluso a cambiar las coordenadas de orientación.

En lo que hace al campo de la cultura española de ese tiempo que hemos convenido en llamar Edad de plata, a la postre se ha hecho dominante la lectura política de la metáfora de las “dos Españas”, con Joaquín Costa y José Ortega y Gasset como sus principales teóricos, mientras que Antonio Machado sería el poeta que ahondaba en esa dicotomía cuyas raíces se pierden en la noche de la historia (Fox 1997). Y no es que esa dicotomía histórica y política no fuera real, pero no era desde luego la única a dar forma efectiva al campo de la cultura, de donde se sigue que la superposición o privilegio de la lectura política de la metáfora de las “dos Españas” encubre otras lecturas posibles. Una de ellas, por ejemplo, es precisamente la divisoria establecida por la técnica. Es decir, que las “dos Españas” eran también la España de las grandes ciudades a las que la industrialización había llegado en vario modo (ciudades, por lo demás, que en adelante iban a crecer en función de los criterios que el dominio técnico imponía), y la España profunda, la España rural y campesina, en cierto modo precedente de la España vacía de hoy (Del Molino 2016), que seguía contando con grandes espacios en los que prevalecía el cultivo de la tierra y en los que las formas del desarrollo capitalista encontraban aún escasos eco y acogida.

No es, pues, de extrañar que frente a ese eje de la técnica como bandera del progreso la literatura de la época se haya manifestado de modo ambivalente e incluso contradictorio. Cano Ballesta cita en propósito el ejemplo de Azorín en su famoso cuadro del *Jardín junto a la vía* (1999: 22), pero el caso es que Azorín fue, en efecto, como un Jano bifronte que supo apreciar, por un lado, la belleza del tren que llegaba y, a la vez, la belleza de un mundo que sucumbía ante el nuevo dominio espiritual –o nihilista– que el simbolismo del tren conllevaba. Más peculiar es el ejemplo de Machado, pues su desprecio del progreso se hace desde una modernidad literaria que ha confundido a no pocos críticos. Y es que, al no considerar adecuadamente el eje

técnico de la dicotomía de las “dos Españas”, lo que ha solido confundirse es modernidad con modernización. Al confundir estos conceptos se incurre en algo fatal para la comprensión tanto de la literatura como del campo cultural de la época. Machado fue un poeta esencialmente moderno, aunque los efectos de la modernización le espantaban. Azorín, en cambio, era un intelectual anti-moderno (en el sentido que da Compagnon a este término) cuya estética se colocaba en el punto de colisión de un mundo que acaba y otro que se anuncia, de un mundo que se está yendo pero aún queda y de otro que está llegando pero aún le falta.

Es importante entender esto porque de lo contrario se cae en otro defecto de la valoración más canónica y al uso respecto de las vanguardias en el campo de la cultura española. Éste es el privilegio teórico que se concede al tratado de Ortega y Gasset *La deshumanización del arte* (1925) a la hora de explicar el vanguardismo español, un privilegio que suele ir acompañado del rebajamiento y escasa o nula consideración del otro gran tratado estético de la época, como es *El nuevo romanticismo* (1930) de José Díaz Fernández. Una más adecuada comprensión de la vanguardia española, sin duda más cercana al real acontecimiento de los fenómenos artísticos de la época, acaso consista en ver las variedades del proceso vanguardista como un péndulo de oscilación entre el “arte deshumanizado” y el “nuevo romanticismo”, entre la vanguardia optimista de los felices años veinte, despreocupada y lúdica, y la vanguardia comprometida y militante de los años treinta, cuando lo que Díaz Fernández llamó la “literatura de avanzada” denunciaba y movía guerra contra la vanguardia burguesa y decadente –“putrefacta” decían– y en contra de cualesquiera formas de deshumanización afirmaban el resurgir de un nuevo humanismo.

En ese eje de oscilación –de una teoría estética a otra, de una forma de vanguardia a otra– incide también el dominio tecnológico con el mantenimiento de la distinción entre modernidad y modernización, agravado, además, por el rechazo que a partir de los años veinte venía haciéndose de la poética modernista que había sido dominante desde principios de siglo. Aunque, a decir verdad, más que de incidencia habría que hablar de irrupción, al menos en lo que hace a los años veinte y treinta. De hecho, hay que decir que es ahora cuando el pensamiento y la filosofía comienzan a interesarse por la técnica, o a hacer de la técnica un motivo central de la reflexión que aquellos tiempos imponían a la filosofía. En Italia acaso fue Romano Guardini en sus *Lettere dal lago di Como. La técnica e l'uomo* (1927) quien introdujo esa necesidad de la época de “pensar la técnica”, de hacer luz sobre el desarrollo de ese factor técnico de lo humano que estaba cambiando la fisonomía del mundo. En España fue Ortega y Gasset quien cargó con esa responsabilidad filosófica, primero acostando la técnica al fenómeno de *La rebelión de las masas* (1930) y más tarde dedicándole uno de sus cursos más famosos de los años treinta, concretamente el impartido en 1933 en la Universidad Internacional de Verano de Santander con el título de *¿Qué es la técnica?*¹. Hay que recordar en propósito que Pedro Salinas, que

¹ El texto del curso apareció, después, primero en forma de artículos de periódico que se publicaron, entre abril y octubre de 1935, en *La Nación* de Buenos Aires, y luego, con el título de *Meditación de la técnica*,

de esa Universidad Internacional de Verano fue uno de los principales promotores, era en esa época Secretario general de dicha institución, por lo que es presumible que estuviera detrás de la organización del curso, incluso que en esas semanas sanderinas tuviera ocasión de hablar largo y tendido sobre el asunto con el mismo Ortega (cabe recordar, además, que el joven Salinas sintió desde muy temprano el liderazgo intelectual de Ortega, lo que le llevó a formar parte, a sus veintipocos años, del proyecto reformista orteguiano que se concretizó en 1914 con el nombre de Liga de Educación Política Española).

Es bien sabido que lo que en filosofía ha dominado en la segunda mitad del siglo XX con relación al pensamiento de la técnica ha sido el paradigma heideggeriano: una visión esencialmente negativa de la técnica que Martin Heidegger expuso en su famosa conferencia *El problema de la técnica* (1953) y que en Italia Emanuele Severino llevó a sus últimas consecuencias en *Téchne. Le radici della violenza* (1979). En relación con la reflexión orteguiana de *Meditación de la técnica* cabe decir que en las últimas décadas, acaso con el advenimiento de la revolución digital, el pensamiento y las ideas de Ortega han cobrado una notable actualidad, como se aprecia en el multiplicarse de las ediciones de su libro que han vuelto a circular en las principales lenguas europeas y en la creciente atención que ha tenido el libro en los últimos años en el campo de los estudios orteguianos (Diéguez Lucena y Zamora Bonilla 2015). Y es que Ortega, a la postre, fue capaz en su texto de poner de relieve los problemas del dominio técnico sin sucumbir al pesimismo heideggeriano, o mejor: fue capaz de señalar los problemas sin caer en la tentación de negar un horizonte que para él y para muchos otros significaba también la posibilidad de mejora de las condiciones de vida. Ortega, por volver a la dicotomía señalada al principio, fue capaz de ver el lado modernizador de la técnica sin dejar de ver su problema dentro del desarrollo de la modernidad. Y es que entre ver al hombre como el “ser para la muerte” de Heidegger y verlo como el “animal técnico y fantástico” de Ortega hay de veras un abismo.

En España, en esta época que estamos considerando, al menos en las grandes ciudades y en las zonas industrializadas, en un par de décadas la vida había cambiado de manera muy considerable (Aguado y Ramos 2002). El mayor impulso, acaso, le vino de su neutralidad en la I Guerra mundial, algo que aceleró la economía española hasta colocarla en el vértigo de las contradicciones del capitalismo. El exceso de dinamismo de los capitales fue capaz de generar, a la vez, riqueza y depresión: tiendas con escaparates que promovían un consumo que quedaba prohibido a la gran masa, ciudades atravesadas por automóviles que la gran mayoría contemplaba, con asombro y creciente resentimiento, desde las aceras, camino de un trabajo obrero convertido ya en mera mercancía. Pero esas contradicciones al principio no se veían, o no se veían tan claras como se vieron con el tiempo, cuando los años fueron haciendo más evidente los efectos de lo nuevo que llegaba. Y es que lo nuevo que

dentro del volumen *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*, publicado en 1939, siempre en Buenos Aires.

llegaba, y que a España llegó de manera social como efecto económico de la Gran Guerra, llegaba circundado de entusiasmo y envuelto en la ideología del Progreso. Lo cual se nota fácilmente, por ejemplo, en la primera producción de los jóvenes poetas de la Generación de 1927, siendo acaso su punto más alto y emblemático el poemario *Cántico* (1928) de Jorge Guillén, donde ese canto, esa fe en la vida, esa armonía entre el hombre y el mundo circunstante son indisolubles de la forma de la vida moderna.

Un general sentimiento de entusiasmo invade la poesía de los jóvenes poetas españoles. Eso no quiere decir que melancolías, tristezas y desconuelos, sentimientos que siempre han tenido privilegiada acogida en la escritura poética, quedaran fuera de sus versos, sino que los motivos de siempre, los motivos eternos de la poesía, se cantaban ahora a la luz inconfundible de una modernidad que abrazaba con decisión y fuerza la modernización de España. Los jóvenes poetas cantaban los mismos motivos de siempre, pero además, en la convicción de que la tarea del poeta era cantar todo, cantaban –con optimismo– su nueva realidad, en la cual, de manera cada vez más acelerada, la tecnología se asomaba a su vida, y lo hacía a través de una serie de objetos que bien podían ser vistos como símbolos de un encaje definitivo entre la modernidad y la modernización. Así, aprendida de una manera u otra la lección del futurismo, que como reconocía Díaz Fernández “daba entrada por primera vez en la lírica a elementos que habían estado hasta entonces desahuciados de la literatura y que respondían a exigencias de una nueva sensibilidad” (1985: 51), frente a esa *invasión* de nuevos objetos (Díez de Revenga 1977: 36) los jóvenes artistas respondieron haciéndolos confluír de modo natural dentro de sus versos.

Teléfonos, automóviles, bombillas, radiadores, tranvías, cinematógrafos, máquinas de escribir, etc., constituyen una buena muestra de *lo nuevo* que aparece, por ejemplo, en la poesía de Pedro Salinas (autor que puede ser paradigmático a la hora de apreciar una de las líneas de modulación de la actitud de los poetas del 27 ante la técnica) y eso limitándonos a su producción hasta 1931, es decir, antes de que el tema amoroso se hiciera predominante en su escritura y antes también de esa otra visión pesimista de la técnica que, como veremos, madurará después como efecto de la Guerra civil y de su experiencia del exilio. Su poema 35 *bujías* puede ser en propósito un buen ejemplo de ello:

Sí. Cuando quiera yo / la soltaré. Está presa / aquí arriba, invisible. / Ya la veo en su claro castillo de cristal, y la vigilan / –cien mil lanzas– los rayos / –cien mil rayos– del sol. Pero de noche, / cerradas las ventanas / para que no la vean / –guiñadoras espías– las estrellas, / la soltaré. (Apretar un botón). / Caerá toda de arriba / a besarme, a envolverme / de bendición, de claro, de amor, pura. / En el cuarto ella y yo no más, amantes / eternos, ella mi iluminadora / musa dócil en contra / de secretos en masa de la noche / –afuera– / descifraremos formas leves, signos, / perseguidos en mares de blancura / por mí, por ella, artificial princesa, / amada eléctrica (Salinas 2007: 178).

El poema pertenece a *Seguro azar*, volumen que sale a la luz en los primeros días de enero de 1929 en los tipos de la Editorial Revista de Occidente. El detalle relativo a la publicación tiene su relevancia, sobre todo si se tiene en cuenta que tres años antes Salinas había inaugurado con las prosas de *Víspera del gozo* la colección Nova Novorum de la susodicha editorial orteguiana, pues pone en evidencia el vínculo, sin duda muy sólido, entre las ideas estéticas de Ortega y la praxis artística, en prosa y en verso, de Salinas. Cabe recordar también que en ese mismo año de 1928 en el que Salinas entregaba el libro al editor, Marinetti había llevado a cabo una gira por España que cuanto menos volvió a poner otra vez en el candelero al futurismo (Lentzen 1989), logrando una nueva revisitación en clave hispánica de su práctica poética, acaso separando, como era norma en el ideario orteguiano, el arte de la política (Ortega y Gasset 2005: 853).

Como se ve, *35 bujías* se abre con una afirmación rotunda, un “Sí” que, en línea con lo que se decía antes, es el emblema de una actitud de apertura y reconocimiento hacia los logros de la modernización tecnológica. No es un simple sí romántico a la vida y al mundo, sino un sí a la vida moderna, un canto implícito a la modernidad, entre el estupor y el agradecimiento, por los efectos positivos que el progreso tecnológico comportaba para el mundo y para la vida.

Tras esa afirmación inicial se abre ante al lector un universo poético en el que no es fácil ni inmediato establecer las referencias (aunque el título de *35 bujías* ya colabore a poner al lector en la pista): hay algo, alguien, un ser femenino, que vive prisionero en las alturas, encerrada en un lugar que viene definido como “castillo de cristal”. Sólo juntando las distintas piezas y sólo al final del poema se comprende que el cristal del castillo no es otra cosa sino el vidrio de una bombilla y la prisionera es la mismísima luz eléctrica, que por aquellos años empezaba a difundirse masivamente en los hogares domésticos privados; luz eléctrica que se contrapone a la luz natural, la cual vigila, con los rayos del sol, el cautiverio poético de la otra. Es fácil oír resonar, además, por debajo de los primeros versos del poema, como en filigrana, los de la rubendariana *Sonatina*, concretamente los de la sexta estrofa, donde se desarrolla el tema del cautiverio de la princesa:

Está presa en sus oros, está presa en sus tules, / en la jaula de mármol del palacio real, / el palacio soberbio que vigilan los guardas, / que custodian cien negros con sus cien alabardas, / un lebre que no duerme y un dragón colosal (Darío 1998: 67).

Establecer una relación intertextual entre los dos poemas parece bastante justificado y no tanto porque en ambos a la protagonista se la define como a una princesa (la princesa que “está triste” de Darío y la “artificial princesa” de Salinas) que se encuentra cautiva (la primera “está presa [...] en la jaula de mármol del palacio real”, y la segunda “está presa [...] en su claro castillo de cristal”; la una vigilada “por cien negros con sus cien alabardas” y la otra por “–cien mil lanzas– los rayos / –cien

mil rayos- del sol”), cuanto porque está fuera de discusión la primaria importancia que tuvo Darío en la base modernista sobre cuya lección se apoya el desarrollo de la poesía española del siglo XX, y, además, por la enorme difusión que tuvo precisamente esa composición, la cual llegó a ser considerada como una suerte de manifiesto modernista (a lo que aún cabe añadir el personal interés de Salinas por la obra de Darío, que culminaría, como se sabe, con su apreciado y fundamental estudio de 1948, *La poesía de Rubén Darío*). Lo que hace Salinas, con perfecto espíritu vanguardista, cabe decir conceptista, es servirse del modelo ejemplar de la escritura modernista para introducir un elemento del nuevo mundo tecnológico que rompe completamente con los esquemas del modernismo, logrando así en el lector un efecto de extrañamiento. O, dicho de otro modo, en *35 bujías* Salinas no sólo hace entrar en el universo consagrado de la poesía un objeto del mundo nuevo proporcionado por la técnica (la bombilla o, mejor, la luz eléctrica encerrada en su interior) ampliando de este modo tanto el léxico poético como la realidad del mundo en su consideración ontológica, sino que, además, pliega el discurso poético a las técnicas deshumanizadoras, y ello, por muy paradójico que pueda parecer, con el fin último de lograr una imagen humanizada de la técnica² (luz eléctrica/princesa-amante). No hay contradicción en ello, pues la deshumanización no es, como a veces se piensa, la eliminación de lo humano en el arte, sino la apertura a un más allá de lo humano, algo que en modo alguno niega lo humano, pues “el poeta empieza donde el hombre acaba” (Ortega y Gasset 2005: 864).

La luz eléctrica, humanizada, cobra, pues, figura de mujer y prefigura una relación amorosa. Una relación amorosa muy lejana de los estereotipos modernistas, y que encaja mucho mejor en las comprensiones del amor que habían llevado a cabo algunos miembros ilustres de la Generación de 1914, como el ya citado Ortega o Gregorio Marañón, por ejemplo, o Ramón Pérez de Ayala, por citar acaso a quien más retorció el cuello al mito del donjuanismo en los años 20: un amor, en fin, cotidiano, y que se despliega en una vasta geografía de placeres inferiores, como acaso podrían considerarse, en contraposición a las pulsiones eróticas neorrománticas del modernismo, el placer de leer y de escribir, que es, a la postre, hacia donde apunta el poema de Salinas: “descifraremos formas leves, signos” (la escritura), “perseguidos en mares de blancura” (las hojas de papel).

Es en estos últimos versos, además, donde se pone en evidencia en Salinas cómo los avances de la tecnología tienen el poder de mejorar la vida de los hombres: porque no es sólo *con*, sino sobre todo *gracias* a su “amada eléctrica” que el poeta puede ahora emprender, de una manera mucho más cómoda con respecto al pasado, la actividad de leer –o escribir– por las noches. El sentimiento de Salinas es, pues, de pura confianza y de agradecimiento para con el progreso. Salinas es portador en esta hora de una visión positiva del progreso tecno-científico, acaso en coherencia

² Cabe recordar, además, que *35 bujías*, en su procedimiento de humanización de la técnica, no es un caso aislado en la poesía de Salinas, pues, sin salir de *Seguro azar* encontramos ejemplos semejantes, como *Navacerra, abril* o, ya en *Fábula y signo*, los de *Radiador y fogata* y *Underword girls*.

con las tesis orteguianas de *Meditación de la técnica*, una visión entusiástica en la que aún no se vislumbran los efectos negativos que sólo se harán evidentes con el pasar de los años y con la desgarradora experiencia de la guerra. Pero ahora todo está aún en orden, el mundo está bien hecho, y la luz eléctrica es para Salinas una “musa dócil” sobre la que el poeta tiene dominio absoluto. Es él, el ser humano, quien la controla, quien la hará caer “toda de arriba” para iluminar el cuarto a oscuras; y lo hará a su antojo (“Cuando quiera yo / la soltaré”) con un simple impulso de su mano: “(Apretar un botón)”. El detalle del verso, puesto además entre paréntesis, da expresión a ese dominio del hombre sobre la técnica, lo cual acerca, en esta hora, a Salinas a una comprensión del progreso tecnológico en clave de prótesis de lo humano. La técnica es un añadido que permite trascender los límites naturales del hombre, para lograr el bienestar de éste último y sobre lo que, éste último, tiene un absoluto control: es el hombre quien decide a la postre si y cuando apretar el botón que comporta el encendido de la luz. Es muy importante este detalle, esta metáfora del botón, también en relación a lo que va a venir después en la obra de Salinas, pasado este primer momento de valoración positiva de la técnica, cuando la experiencia bélica, que comportará su definitivo destierro, llevará al poeta a una drástica reconsideración de la técnica o del dominio del hombre sobre la técnica o del uso que hace el hombre de la técnica.

Parece claro que aquel entusiasmo de Salinas, acaso coherente con la primera hora de la vanguardia, estaba variamente ligado a la teoría orteguiana del arte deshumanizado, tal vez no siempre a su letra, pero sí, sin duda, a su espíritu (López Cobos 2016). Como también parece claro que aquel generalizado entusiasmo de la primera hora de la vanguardia cobró tintes nuevos a lo largo de los años 30 (aunque Salinas, que está ahora plenamente volcado en su ciclo amoroso, corra de manera desempañada con algunos desarrollos de sus compañeros de generación, al menos hasta la hecatombe de la Guerra civil), lo cual, como decimos, quedaba teóricamente explicado desde el otro gran tratado estético de la época, *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández. Y es que ahora aquel entusiasmo genérico que se había dado antes pasaba a ser un entusiasmo militante, es decir: político, es decir: revolucionario. La lección del surrealismo era insoslayable, y ya no se trataba de cambiar el arte o la literatura, se trataba de cambiar la vida, y de cambiarla desde el arte y a través del arte, esto es: de hacer del arte un motor del cambio del mundo. Primero fue, pues, el entusiasmo de la llegada de la Segunda República (1931), al que siguió un cierto desencanto, como pudo apreciarse sobre todo en los hombres de las generaciones del 98 y del 14, al que los jóvenes, los del 27, en su mayoría, respondieron con un acendramiento que se movía desde el desarrollo de los valores republicanos hasta la ruptura de los mismos en aras de la lucha revolucionaria (de uno u otro signo). Y después, claro está, hubo el gran punto de inflexión: la Guerra civil.

De la Guerra civil española se han dicho muchas cosas, como que más que una guerra española fue en realidad una guerra internacional y, en propiedad, algo así como el prólogo o el capítulo primero de la II Guerra mundial, de la que, en más de un sentido, constituyó una suerte de laboratorio de pruebas. Un laboratorio, en efecto, donde

podieron verse y tocarse con mano los efectos devastadores del uso indiscriminado de la técnica. Episodios como el bombardeo alemán de la ciudad de Guernica entraron en el imaginario colectivo de los nuevos horrores de la guerra en la era de la técnica. Después de Guernica, los aviones ya no podían ser vistos exclusivamente como los extraordinarios pájaros metálicos que habían dado cumplimiento en el hombre moderno del antiguo sueño de Ícaro; ya no eran tan sólo la prótesis técnica que permitía al hombre superar las limitaciones de su especie para vencer distancias, sino que podían manifestarse como nefandos pájaros, portadores de muerte, portadores de horror y destrucción.

Es obvio que el poeta nunca puede desentenderse de las circunstancias que le envuelven, pues de hecho éstas encuentran siempre la manera de penetrar de un modo u otro en el poema, en la poesía y en la poética. Así, o por eso, si después de la Guerra civil el *Cántico* de Guillén se torna *Clamor*, si la poesía de Dámaso Alonso (y otros muchos) se descubre *desarraigada*, el caso de Salinas también resulta otra vez ejemplar a la hora de entender la diferente valoración que se hace de la técnica durante y sobre todo después de la guerra.

Al estallar la Guerra civil, como se sabe, Salinas se encontraba como profesor invitado en los Estados Unidos de América: sin que lo supiera, había empezado para él el largo camino del exilio, un camino del que, en su caso, no habría regreso. A partir de ahora su escritura empieza a reflejar una creciente y honda preocupación: su poesía se hace más meditativa, metafísica incluso, y a trazos se asoman en ella elementos de reconsideración de lo religioso y de lo sagrado. Ahora ya ni siquiera el *azar* está *seguro*, no hay ninguna *razón de amor*, se da espacio a un *largo lamento* hasta verlo, al final, *todo más claro*. Pero cabe subrayar cómo todo ello, toda esa inquietud por la existencia, o por la humana existencia, no aparece de manera abstracta, sino que es fruto precisamente de la experiencia de la guerra y del exilio, como es también reconducible a las concretas preocupaciones que la vista del panorama mundial del momento ofrecía.

Son estos, para el mundo, los años de la II Guerra mundial. Y el ápice de los horrores de la guerra (porque de Auschwitz entonces se sabía aún muy poco) lo constituye, sin duda, la bomba atómica, algo que, en propiedad, iba sólo a confirmar una tendencia que ya desde la Guerra civil española se veía muy clara: la despiadada y cínica explotación de la técnica con fines bélicos. Y es precisamente con relación a este tema que se da en Salinas ese paso que le lleva de aquella visión optimista propia de sus primeros poemarios a este segundo momento en el que la técnica se comprende dentro de un marco de mayor complejidad, en el que junto a los efectos indudablemente positivos del progreso se le revelan claramente al poeta sus temibles efectos negativos.

La posibilidad de construcción de un arma de destrucción de masas estaba en el aire, dentro del ambiente o espíritu del tiempo propio de aquellos años, y Salinas, desde su observatorio norteamericano, sintió desde muy pronto todo el horror que

se acercaba, como se hace bien visible en su extraordinario y estremecedor poema *Cero*³, escrito en realidad tras la conmoción que suscitaron en él las noticias de los bombardeos de los aliados en las ciudades del sur de Italia en 1943 (Marichal 1976: 77), pero que anticipa, con mucha clarevidencia y con una lucidez casi visionaria, el horror provocado por los catastróficos estallidos de las bombas nucleares sobre Hiroshima y Nagasaki de agosto de 1945⁴.

Cero, con sus casi 400 versos, bien puede ser considerado la cumbre de la reflexión saliniana sobre el problema de la técnica. Si en *35 bujías* era la luz eléctrica la que descendía de lo alto, y lo hacía con la suavidad de una princesa, de una musa dócil que cubre de besos a su amante, en *Cero* lo que desciende es una bomba, un “huevo monstruoso” (Salinas, 2007 b: 1055) que, como la luz eléctrica, es siempre una creación técnica del hombre, pero cuyo descenso no mejora el mundo, sino que lo convierte en un cementerio de escombros, llevando a cabo la más completa y total de las destrucciones: la interrupción del presente, la imposibilidad de futuro y la aniquilación del pasado y su memoria. Y no es un caso que Salinas escoja luego esta composición para clausurar uno de los poemarios más significativos de su exilio, *Todo más claro y otros poemas* (1949), donde otra vez ya desde el título se apunta a cómo de la experiencia vivida surja una nueva luz capaz de iluminar de otro modo las cosas. En el iluminante cuanto potente prólogo a este libro el poeta aclarará:

Es lástima que un gran supuesto, protagonista a menudo de poemas y consejos, luzca –no obstante ser él el gran lucífugo– el dictado de príncipe de las tinieblas; porque de estar vacante podría endosárselo [...] el ciudadano civilizado de nuestros días; muy méritamente, ya que siendo heredero directo del siglo de las luces e inventor de la electricidad, usa aquellas [las luces, su ingenio] para entenebrecerse todos los caminos de salvación, y se dispone a emplear esta [la electricidad] para transmitir, facilísimamente, con una leve presión digital, sobre un botón, y como el que no quiere la cosa, el impulso que haga trizas a todo Cristo y a todos los cristianos (Salinas 2007 a: 608).

Nótese, además, cómo aparece aquí también la imagen del botón, sólo que ahora, otra vez a diferencia de cuanto sucedía en *35 bujías*, al apretarlo no se abre camino a la luz, sino a la sombra, al reino de las tinieblas: la luz (la técnica) ya no trae efectos positivos para el bienestar del hombre, porque es una luz que ensombrece, que

³ Compuesto entre Baltimore y San Juan de Puerto Rico, el poema *Cero* se publicó en 1944, en el número 5 (año III, vol. XVII) de la revista mexicana *Cuadernos Americanos*; luego, acompañado por su traducción al inglés (a cargo de Eleanor L. Turnbull) salió como *Zero*, 5º volumen de la colección Contemporary Poetry, Baltimore, 1947; sucesivamente Salinas lo escogió como cierre de *Todo más claro y otros poemas* (1949).

⁴ Sobre la misma temática, y siempre antes del estallido de la bomba atómica, en febrero de ese mismo año de 1945, Salinas había terminado la escritura de su pieza dramática *Cain o una gloria científica* (Ruiz Ramón 1991: 22). Ya después de la explosión atómica nos entregará su fabulación *La bomba increíble* (1950). Lo cual es como decir que frente a esa posibilidad de destrucción masiva Salinas levanta su voz de protesta y lo hace con toda su alma, con todas las armas de las que dispone: con el arma de poesía (*Cero*), con el arma del teatro (*Cain o una gloria científica*), y con el arma de la novela (*La bomba increíble*).

llama a la varia destrucción del mundo, como Salinas dejará claro en ese mismo prólogo más adelante: “en los cubículos de los laboratorios, celebrados templos del progreso, se elabora del modo más racional la técnica del más definitivo regreso del ser humano: la vuelta del ser al no ser” (ibidem).

Eso es el *ceró*, como su símbolo numérico indica: la posibilidad ontológica de la Nada. *Cero* nace del temor a que el largo camino del Ser a la postre pueda embocar el camino de la completa destrucción del género humano y del planeta que habitamos. El *ceró*, ese *huevo monstruoso* que Salinas a lo largo de su poema no nombra nunca de otra manera, es más que una bomba atómica: es la representación simbólica del Mal, es la representación del lado oscuro que se esconde en el alma de la técnica (Ogno, 2021: 14). Y ello no a causa de la técnica en sí, sino de lo que Ortega llamara “el mal uso” de la técnica, como Salinas, tal vez, pudo haber aprendido en aquel memorable curso de Santander en 1933 y cómo ahora advertía en la forma de una amenaza real que incumbía sobre el mundo.

Bibliografía:

- Acereda, Alberto (2000), "Del amor a la angustia: *Todo más claro y otros poemas* (1949) de Pedro Salinas", en *Hispanic Journal*, vol. 21, n. 1.
- Aguado, Ana, y Ramos, María Dolores (2002), *La modernización de España* (1917-1939), Madrid, Síntesis.
- Cano Ballesta, Juan (1999), *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial*, Valencia, Pre-Textos.
- , (2013), *Voces Airadas. La otra cara de la Generación del 27*, Madrid, Cátedra.
- Compagnon, Antoine (2007), *Los antimodernos*, Barcelona, Acantilado.
- Darío, Rubén (1998), *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Espasa Calpe.
- Del Molino, Sergio (2016), *La España vacía*, Madrid, Turner.
- Díaz Fernández, José (1985), *El nuevo romanticismo*, ed. de J. M. López de Abiada, Madrid, José Esteban.
- Diéguez Lucena, Antonio, y Zamora Bonilla, Javier, (2015), "Ortega, filósofo de la técnica", introducción a Ortega y Gasset, José, *Meditación de la técnica*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1977), "Jorge Guillén: el poeta y nuestro mundo", en *Revista Murgetana*, n. 47.
- Fankbonner, Loy (2001) "Sobre *Underwood girls* de Pedro Salinas", en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 54, n. 1.
- Fox, Inman (1997), *La invención de España*, Madrid, Cátedra.
- Lentzen, Manfred (1989), "Marinetti y el futurismo en España", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, ed. de Neumeister, Sebastian, Frankfurt, Vervuert.
- López Cobo, Azucena (2016), *Estética y prosa del arte nuevo*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Marichal, Juan (1976), *Tres voces de Pedro Salinas*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor.
- Ogno, Lia (2021), "Pedro Salinas, Zero: la possibilità ontologica del nulla", en Salinas, Pedro, *Zero*, Latiano (BR), Interno Poesia Editore.
- Ortega y Gasset, José (2005) *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, vol. III, Madrid, Taurus.
- Ruiz Ramón, Francisco (1991), "Para la cronología del teatro de Pedro Salinas", en *Ínsula*, n. 540.
- Salinas, Pedro (2007 a), *Obras completas*, vol. I, Madrid, Cátedra.
- , (2007 b), *Obras completas*, vol. III, Madrid, Cátedra.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald, coord. (1998), *Nuevos caminos para la investigación de los años 20 en España*, Tübinga, Niemeyer.