

ENTRE EL PAISAJE Y EL SIMBOLO: LA CIUDAD NORTEAMERICANA EN LA POESIA DE PEDRO SALINAS

ELOY NAVARRO DOMÍNGUEZ
Universidad de Huelva

Cuando se alude a la presencia de la ciudad norteamericana en la poesía española del siglo XX se suele pensar, de forma inmediata, en dos obras: *Poeta en Nueva York*, de Lorca, y *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón, libros ambos que constituyen, además, sendos hitos fundamentales de nuestra poesía contemporánea. Con menos frecuencia, sin embargo, se suele relacionar el mismo tema con otro de los grandes poetas españoles de este siglo, Pedro Salinas, debido tal vez a que éste nunca le dedicó explícitamente ninguna obra a la ciudad norteamericana, y ello a pesar del amplio reflejo que ésta encuentra en su poesía del exilio.

La presencia de lo urbano estadounidense en la poesía de Salinas ha sido ya objeto de diversos trabajos, por lo que sólo voy a referirme aquí a un aspecto de dicha presencia que considero significativo, como es el de las funciones que la ciudad norteamericana desempeña sucesivamente en la poesía de Salinas como paisaje y como símbolo, funciones que, según veremos más adelante, se encuentran determinadas por las distintas líneas temáticas que rigen en cada momento el discurso poético del autor.¹

1. Véanse Howard T. Young, «Pedro Salinas en los Estados Unidos, o la nada y las máquinas», *Cuadernos Hispanoamericanos* XLIX (1962): 5-13 [En Andrew P. Debicki ed., *Pedro Salinas* (Madrid: Taurus, 1976) 153-161] y «Pedro Salinas y T. S. Eliot: Dos posturas ante la modernidad», en Ciriaco Morón Arroyo y Manuel Revuelta Sañudo, eds., *Pedro Salinas: Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura* (Santander: Soc. Menéndez Pelayo, 1992) 75-95; Manuel Durán, «Pedro Salinas y su 'Nocturno de los avisos'», *Ínsula* 300-301 (1971). [En Debicki, 163-167] y «La influencia del exilio en la obra de Pedro Salinas y de Jorge Guillén», *Ínsula* 470-471 (1986): 1-18; y, por último, Enric Bou, «Salinas, al otro lado del océano», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 2.3 (1988): 38-45.

Salinas llega a Estados Unidos en septiembre de 1936 para incorporarse como profesor visitante «Mary Whiton Calkins» a Wellesley College, en Wellesley, Massachussets, de acuerdo con un compromiso adquirido un año antes con dicha institución. El autor era, sin duda, un candidato ideal para el puesto que se disponía a ocupar, debido en gran parte a su prestigio como profesor universitario, pero también a su talante abierto y cosmopolita. De hecho, ya había combinado con anterioridad ambas facetas en su actividad como profesor de los llamados «Cursos de vacaciones» de Burgos entre 1924 y 1926 y, sobre todo, en la concepción del proyecto de la Universidad Internacional de Verano de Santander, de la que sería Secretario General desde su apertura en 1933 hasta 1936.²

Salinas llega, además, a Estados Unidos precedido por una trayectoria literaria que lo avala como uno de los más significativos representantes de la poesía española del momento. Su primer libro, *Presagios* (1924), muy influido todavía por Juan Ramón (quien habría de revisarlo y ordenarlo), sitúa ya al autor en la línea de la denominada «poesía pura,» línea que continuarán más adelante *Seguro azar* (1929) y *Fábula y signo* (1931), en los que destaca ya la presencia de una imaginería urbana que incluye motivos tales como el teléfono, el automóvil, los anuncios luminosos, el cine o la máquina de escribir. En general, en estos tres primeros libros, Salinas se nos muestra volcado hacia el mundo exterior con un júbilo descubridor sólo paragonable al que su amigo Jorge Guillén manifestará por las mismas fechas en los poemas de *Cántico*. Pero el principal hallazgo de Salinas en este descubrimiento gozoso del mundo será el amor, hallazgo que dará como resultado dos de sus libros más conocidos y valorados: *La voz a ti debida* (1933) y *Razón de amor* (1936), donde la realidad exterior, urbana o no, aparece aludida de forma muy esquemática y sólo en función de su relación inmediata con la pareja de amantes, que viene a constituirse así en eje fundamental del discurso poético.

El contrato de Salinas como profesor visitante era efectivo sólo por un año, pero en 1937 Wellesley College lo contrata de nuevo como profesor regular, asegurándole así la permanencia en los Estados Unidos. Más adelante, en 1940, le será ofrecida una cátedra, pero el autor declinará tal ofrecimiento ante otro similar por parte de Johns Hopkins University, en Baltimore, universidad a la que permanecerá ligado como profesor hasta su muerte en 1951, con la excepción de un breve paréntesis como profesor visitante en la Universidad de Puerto Rico entre 1943 y 1946.

Pacifista convencido, Salinas se niega desde un principio a tomar parte en la guerra civil, actitud por la cual perderá su plaza como catedrático en España. Sin embargo, desde esta suerte de doble exilio, el autor no dejará de preocuparse por los acon-

2. En relación con éste y otros detalles de la biografía de Pedro Salinas véanse José M^a Barrera, *El azar impecable* (Sevilla, 1991) y Jean Cross Newman, *Pedro Salinas and his Circumstance* (San Juan: Inter-American University, 1983).

tecimientos de la guerra española. Finalmente, la derrota republicana y la impasibilidad de los aliados con respecto a Franco después de 1945 harán que el poeta decida prolongar su exilio indefinidamente.

Como se puede apreciar, la estancia de Salinas en los Estados Unidos presenta una serie de características que la diferencian sustancialmente de las de Juan Ramón y Lorca, ya que nuestro autor no se encuentra de visita en aquel país, sino que, debido a la guerra civil, se ve obligado a establecerse allí. De este modo, más que un entorno que se percibe en todo momento como ajeno, los Estados Unidos terminan convirtiéndose para Salinas en una circunstancia más de su propia vida, siendo tal vez esa la razón por la que el autor no llega a dedicar explícitamente ningún texto a su experiencia norteamericana, una experiencia a la que, en el fondo, nunca acaba de verle un final claro que la cierre y la convierta en materia poética.

La diferencia, pues, entre Salinas y sus predecesores estriba fundamentalmente en que su visión de la ciudad norteamericana se construye desde la misma ciudad, una perspectiva en la que debieron influir, como señala Manuel Durán, además del sincero cosmopolitismo del autor, sus propios orígenes urbanos, que harían que el contacto con la gran ciudad no llegara a suscitar en él ni desdenes pseudoaristocráticos ni pavores apocalípticos.³

En cualquier caso, aun de forma dispersa y fragmentaria, lo cierto es que la realidad urbana de los Estados Unidos constituye uno de los principales motivos de la poesía escrita por Salinas en el exilio, y así lo reconocerá el propio autor en la conferencia «Deuda de un poeta,» leída en Wellesley College en abril de 1951, sólo unos meses antes de su muerte. En dicha conferencia, y como introducción al comentario de su poema «Nocturno de los avisos,» al que nos referiremos más adelante, Salinas explicará que la principal contribución de los Estados Unidos a su poesía ha sido precisamente el paisaje urbano, y más concretamente el de Nueva York:

Yo, en los Estados Unidos, no encontré ni más ni menos poesía que en otros sitios. No lo encontré inferior. Ahora, pensando sobre eso, me parece que, sin que esto sea ofender ni mucho menos a una respetabilísima entidad femenina, a la naturaleza, lo que menos poéticamente se ha expresado en mí de lo americano es la naturaleza.

Creo que ha sido más bien lo urbano y lo social lo que ha encontrado reflejo en mi poesía. Ustedes son grandes constructores de ciudades que surgen, así, de la noche a la mañana. Este aspecto urbano, las grandes ciudades, y luego, el movimiento de las grandes ciudades, ese maravilloso moverse de la gente de

3. Durán, «Pedro Salinas», 163.

Nueva York, el modo de andar de las gentes, de subir y bajar las escaleras que dice: «esto es Nueva York» sin ningún género de dudas.⁴

Efectivamente, a pesar de haber vivido solamente en Wellesley y Baltimore, y de haber conocido otras ciudades norteamericanas, como Chicago, San Francisco o Los Angeles, la única de todas ellas que Salinas incorpora de forma explícita a su poesía es Nueva York, tanto que, según la profesora Soledad Salinas, hija del autor, éste puede ser considerado con toda justicia como «el poeta *de Nueva York*.»⁵

La ciudad aparece ya en el libro *Largo lamento*, escrito entre 1936 y 1939, aunque inédito en su versión íntegra hasta las *Poesías Completas* de 1975. *Largo lamento* viene a cerrar la trilogía de poesía amorosa iniciada con *La voz a ti debida* y *Razón de amor*, pero, frente a la plenitud amorosa reflejada en los dos primeros libros, en éste asistimos a la crisis y disolución del amor. En *Largo lamento*, efectivamente, las grietas de la relación amorosa nos dejarán ver al fondo el paisaje de Nueva York como escenario de la ruptura y el olvido: los rascacielos, los automóviles, los cines o las avenidas y calles de la ciudad con su denominación numérica asoman a cada paso en el libro, como se puede apreciar, por ejemplo, en el poema «Como ya no me quieres desde ayer»:

También te acordarás de aquella tarde
 en que sentiste un frío repentino,
 aunque estábamos juntos,
 por la Sexta Avenida.
 Tomamos ascensores rapidísimos
 como un alma que va derecha al cielo.
 Pero todas las camas o las nubes
 que había en el camino estaban ya
 ocupadas por ángeles durmientes
 o por espectros de Abelardos y Eloísas. (518)⁶

O, igualmente, en «De entre todas las cosas verticales»:

De entre todas las cosas verticales
 en que el mundo revela

4. Pedro Salinas, «Deuda de un poeta», *Ensayos completos*, vol. 3 (Madrid: Taurus, 1983) 436.

5. Soledad Salinas, «Sobre mi padre.» *Homenaje a Pedro Salinas en su centenario*. (Sevilla: Universidad de Sevilla /Ayuntamiento de Sevilla, 1991) 51.

6. Pedro Salinas, *Poesías completas* (Barcelona: Seix Barral, 1975). Seguimos la paginación de esta edición para las citas procedentes de obras poéticas.

su parecido con la llama, anhelo
 de vivir hacia arriba o no vivir,
 lo que yo ahora te ofrezco a la memoria
 no son los delicados rascacielos
 con túnicas a cuadros,
 de luz y sombra, por la noche, coro
 de lánguidos y esbeltos Arlequines
 en el aire ambicioso de Manhattan. (495)⁷

Esta presencia de Nueva York supone un retorno a la antigua curiosidad de Salinas por los objetos, y en especial por las máquinas y la realidad urbana, de *Seguro azar* y *Fábula y signo*, una antigua curiosidad que quedará, por lo demás, reflejada en una conferencia leída por las mismas fechas, titulada «El poeta y las fases de la realidad» (1939), donde el autor dirá: «La gran ciudad moderna es una condensación sin par de fiestas poéticas para los ojos.»⁸

Pero este paisaje urbano parece visto como a la vuelta del viaje emprendido por el poeta hacia la culminación amorosa de *La voz a ti debida* y *Razón de amor*. Efectivamente, la recuperación de la realidad de Largo lamento sólo se entiende en un contexto de crisis y degradación del amor como principio articulador de la relación del poeta con el mundo. Salinas, quien definía la poesía como «una aventura hacia lo absoluto,» ve desintegrarse así en *Largo lamento* el absoluto del amor que había descubierto en *La voz a ti debida*, un absoluto que tenía entonces, como tal, la virtud de transfigurar y dar sentido a la realidad y que ahora apenas si puede contener el asalto cotidiano de ésta.

En cualquier caso, Nueva York funciona en *Largo lamento* exclusivamente como paisaje de fondo, apareciendo fragmentado en motivos individuales que acompañan el tema central del amor. Salinas no ve, pues, ningún significado específico en la ciudad tomada como conjunto y no le dedica, por tanto, ningún poema.

7. De esta última imagen tenemos, además, una explicación por parte del propio Salinas, nuevamente en la conferencia «Deuda de un poeta»:

¿Estuve yo pensando esa figura, esa metáfora? Pues no. Luego, después, discutiendo sobre el verso que salió porque quiso salir, yo me di cuenta de dos cosas: de que yo había visto los rascacielos de la isla de Manhattan, que los había visto como están al anochecer, con unas ventanas encendidas y otras apagadas, con esas cuadrículas de dos colores diferentes y ese vago tono rosado que tiene el ladrillo al crepúsculo. Eso es nada más que un rascacielos que yo he visto. ¿Y el arlequín? ¿Dónde está?, dirán ustedes. Pues también da la casualidad de que cuando yo salí aquel día a Central Park, donde se me mostraron esas filas de cándidos arlequines de Manhattan, yo salía del Museo de Arte Moderno, donde había visto unas pinturas de Picasso, unos arlequines. Y ahí tienen ustedes por qué manera, por qué aproximación tan rara, unas pinturas picassianas, de esos arlequines geométricos que pintaba, al entrar en contacto con la vista de los rascacielos me sugirieron esa imagen. (*Ensayos*, 435)

8. *Ensayos*, 284.

Pero sin la presencia del tema del amor, que incluso en su estado de crisis actúa todavía como centro de gravedad en la mayoría de los poemas de *Largo lamento*, el paisaje urbano como conjunto pasará a primer plano, apareciendo entonces como una amenaza. Así se puede apreciar en el conocido poema «Nocturno de los avisos,» sobre los anuncios luminosos de una avenida neoyorquina, incluido posteriormente en *Todo más claro* (1949), pero escrito poco después de la llegada de Salinas a los Estados Unidos, es decir, por las mismas fechas de los poemas de *Largo lamento*, como el propio autor aclara en «Deuda de un poeta»:

Yo, no hacía mucho tiempo había dejado la ciudad de Sevilla, una de las ciudades más intrincadas, en donde las calles se cansan a los veinte metros de seguir el mismo camino y se van por otro lado. Son calles tortuosas, intrincadas; y después de andar por ellas, sorprende enormemente lo rectilíneo de las calles americanas, esa inflexibilidad rectilínea que da la sensación de que la calle no se acaba; sobre todo de noche: cuando se ven unas luces rojas, hasta perderse de vista, inevitablemente trazadas como las dos orillas entre las cuales el hombre puede vivir.⁹

Efectivamente, Salinas compara en el poema la avenida con el transcurrir de la vida, y los números de aquélla con los años de ésta. Los anuncios vendrían a ser así, en su sentido literal, avisos, mensajes sobre el sentido de la vida, unos mensajes que el poeta irá descartando por la futilidad que encierran:

«¡Lucky Strike, Lucky Strike!» ¡Qué refulgencia!
 ¿Y todo va a ser eso?
 ¿Un soplo entre los labios,
 imitación sin canto de la música,
 tránsito de humo a nada?
 ¿Naufragaré en el aire, sin tragedia?
 Ya desde la otra orilla, otros destellos
 me alumbran otra oferta:
 «White Horse. Caballo Blanco.» ¿Whisky? No.
 Sublimación. Pegaso.
 Dócil sirviente antiguo de las musas,
 ofreciendo su grupa de botella,
 al que encuentre el estribo que le suba.
 ¿Cambiaré el humo aquel por tu poema?
 ¡Cuántas más luces hay, más hay, de dudas!

9. *Ensayos*, 437.

Ya otra surge,
más trágica que todas: «Coca Cola.
La pausa que refresca.» Pausa. ¿En dónde?
¿La de Paolo y Francesca en su lectura?
¿La del Crucificado entre dos mundos,
muerte y resurrección? O la otra, ésta,
la nada entre dos nada: el domingo. (718-9)
Y así, uno tras otro, irán apareciendo más anuncios, convertidos
todos en
ignorantes pitonisas
que responden con voces más oscuras
a las oscuras voces que pedían. (719)

Finalmente, aturdido por los diferentes mensajes, el poeta intentará buscar una salida a tanta confusión en las estrellas, único elemento de la naturaleza visible en la noche urbana:

Ya no sigo.
Incrédulo de letras y de aceras
me sentaré en el borde de la una
a esperar que se apaguen estas luces
y me dejen en paz, con las antiguas.
Las que hay detrás, publicidad de Dios,
Orión, Cefeo, Arturo, Casiopea,
anunciadoras de supremas tiendas
con ángeles sirviendo
al alma, que los pague sin moneda,
la última, sí, la para siempre moda,
de la final, sin tiempo, primavera. (720)

El vacío dejado por el amor pone, pues, al descubierto, la confusión de la ciudad, correlato, sin duda, de la desorientación que ante ese mismo vacío experimenta el propio poeta, quien, tras el abandono del tema del amor, acabará volviéndose, efectivamente, hacia la naturaleza como nuevo absoluto orientador de su poesía.

Esta actitud se pondrá de manifiesto en el libro *Confianza*, iniciado en Baltimore en 1942 y concluido en Puerto Rico en 1944, pero inédito hasta su publicación póstuma en 1955. En *Confianza* desaparece, tras la crisis de *Largo lamento*, el tema del amor y, con él, el paisaje urbano, todo ello en favor de la naturaleza, que aparece elevada a la condición de símbolo universal de la vida. Esta nueva confianza del poeta en la naturaleza supone, en la misma línea del «Nocturno» un principio de rechazo a lo artificial (las máquinas), como se puede apreciar en el poema «Pájaro y radio,» donde se escenifica

el duelo entre un concierto transmitido por la radio y el canto de un pájaro, el cual, al no estar sujeto a horarios de ningún tipo, acaba resultando vencedor:

De pronto en aquel lejos ¡y tan junto!
se desmayan las cuerdas.
En la escena asombrada, la alegría
dueña, sola, se queda.
Trino más trino, el ave su victoria
proclama en trono verde. (817)

El motivo del pájaro en este poema no es casual, ya que a lo largo de todo el libro abundan las referencias a elementos relacionados con el aire o con el cielo, que el poeta, alejado de la ciudad, parece seguir escrutando en busca de iluminaciones. Pero en los últimos poemas del libro aparece además otro elemento que completa el repertorio de motivos que funcionan como símbolos de la naturaleza y que está relacionado, sin duda, con la conclusión del texto en Puerto Rico.

Ya se ha cerrado un anillo:
hay algo que se completa
.....
el cielo se vuelve al mar
y el mar al cielo regresa.
Eslabonada se siente,
total unidad, la tierra.
Y el himno se reconoce
ya su magia, la secuencia.
Un mundo rueda, tranquilo,
¡Qué redondez tan perfecta! (825)

Efectivamente, el mar es el gran descubrimiento de Salinas durante su estancia en Puerto Rico, un descubrimiento que tendrá como consecuencia el libro de poemas *El contemplado. Tema con variaciones*, escrito en San Juan entre 1943 y 1944 y publicado por el autor en 1946. *El contemplado* tiene como protagonista el mar que el poeta contempla en Puerto Rico, pero el propio autor se encargará de aclarar en unos versos del libro que el objeto de éste no es ningún mar en concreto:

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

Todos sois uno a mis ojos:
el azul del Contemplado. (612)

Se trata, por tanto, de un mar que, como el cielo de *Confianza*, funciona como símbolo universal de la naturaleza, y que tiene la capacidad, como tal, de relativizar la obra del hombre constructor de ciudades y máquinas. Así se puede apreciar en el poema «Civitas Dei,» donde, siguiendo el modelo platónico-agustiniano del título, el autor contrapondrá la ciudad ideal que ve en el mar al reflejo que sobre éste proyecta la ciudad de los hombres, que aparece aludida como «la gran ciudad de los negocios / la ciudad enemiga.» El poema continúa así:

No hay nadie, allí, que mire; están los ojos
a sueldo, en oficinas.
Vacío abajo corren ascensores,
corren vacío arriba,
transportan a fantasmas impacientes:
la nada tiene prisa.
Si se aprieta un botón se aclara el mundo,
la duda se disipa
.....
Luchan las cantidades con los pájaros,
los nombres con las cifras:
trescientos, mil, seiscientos, veinticuatro,
Julieta, Laura, Elisa. (641-2)

De este modo, Salinas irá reprobando uno a uno todos aquellos elementos de la ciudad que antes lo habían seducido, como la electricidad, la radio, el teléfono o el cine, concluyendo su enumeración con los siguientes versos:

En Wall Street banqueros puritanos
las escrituras firman
para comprar al río los reflejos
del cielo que está arriba. (645)

La ciudad norteamericana reaparece así en la poesía de Salinas asociada de nuevo, como en el «Nocturno de los avisos,» a la negación del absoluto, pero en este caso no es la confusión y el caos lo que opone a ese absoluto sino algo que al poeta parece preocuparle mucho más: el exceso de racionalidad que está implícito no sólo en las máquinas, sino también en el propio modo de vida urbano. En cualquier caso, la claridad con que esta visión negativa está formulada en el poema se debe a que por primera vez Salinas se refiere a la ciudad no como un conjunto de motivos paisajísticos aisla-

dos, sino como una unidad, a la que asigna un significado específico, en este caso negativo, al mismo nivel que ese otro signo que es, en el extremo opuesto, la naturaleza.

Pero el diálogo íntimo y personal con el mar contemplado le descubre a Salinas, además, otro principio que oponer, junto con el de la naturaleza, a la amenaza del maquinismo racionalista de la ciudad. Se trata de la propia conciencia individual, tan universal y vinculada a la búsqueda de lo absoluto como la propia naturaleza, y al mismo tiempo eventual superviviente a cualquier destrucción de ésta por el medio urbano. Salinas se embarca así en una radical defensa de la inadaptación deliberada del hombre al medio urbano como forma de disidencia interior, una actitud para la que elegirá como héroe a Charles Chaplin, probablemente el de la película *Tiempos modernos* (1936):

Un hombre hay que se escapa, por milagro,
de tantas agonías.
No hace nada, no es nada, es Charlie Chaplin,
es éste que te mira,
somos muchos, yo solo, centenares
las almas fugitivas
de Henry Ford, de Taylor, de la técnica,
los que nada fabrican
y emplean en las nubes vagabundas
ojos que no se alquilan. (645-6)

En cualquier caso, no es sólo el diálogo personal con la naturaleza lo que ratifica a Salinas en esta nueva visión de la ciudad norteamericana como encarnación del cientifismo y el maquinismo. A lo largo de su estancia en Puerto Rico al poeta le van llegando noticias de los acontecimientos de la Guerra Mundial, en unas fechas, además, en las que las viejas ciudades europeas vuelven a ser teatro de operaciones militares. Tales noticias lo confirmarán en su aversión a la técnica que domina en la ciudad, en la medida en que dicha técnica es la responsable, a través de las armas, de la destrucción de la vida en sus más diversas manifestaciones.

El resultado de esta inquietud de Salinas por la guerra será el largo poema «Cero» (1944), nombre que el poeta da a la bomba destructora. En el poema, Salinas hace un imaginario recuento de las víctimas de un bombardeo, comenzando por la vida física, tanto la del hombre como, en general, la de la naturaleza. Pero dicho recuento se extenderá además a las obras de los hombres, como una catedral gótica, una cratera y una columna griega o un ángel esculpido:

El cero cae sobre ellas.
Ya no las veo, a las muchas,

las bellísimas, deshechas,
en esa desgarradora
unidad que las confunde,
en la nada, en la escombrera. (777)

La principal víctima del bombardeo no es, pues, sólo la vida física del hombre, sino también el deseo individual de no morir, que a través de los siglos se ha encarnado en tales obras:

No se derrumban piedras, no, ni imágenes;
lo que se viene abajo es esa hueste
de tercios defensores de los sueños.
Tropa que dio batalla a las milicias
mudas, sin rostro, de la nada; ejército
que matando a un olvido cada día
conquistó lentamente los milenios. (782)

Así pues, la técnica que habita en la ciudad acaba destruyendo la vida individual y su prolongación en las obras de la cultura, un panorama que habría fascinado a los futuristas, pero que provoca verdadero espanto en Salinas, como quedará reflejado en el prólogo del libro *Todo más claro* (1949), el último publicado por el autor y en el que está incluido «Cero.» En dicho prólogo, escrito ya tras las primeras explosiones nucleares, Salinas expresará su desconfianza hacia el hombre moderno, el cual,

... siendo heredero directo del siglo de las luces e inventor de la electricidad, usa aquéllas para entenebrerse todos los caminos de salvación, y se dispone a emplear ésta para transmitir, facilísimamente, con una leve presión digital, sobre el botón, y como el que no quiere la cosa, el impulso que haga trizas a todo Cristo y a todos los cristianos; con los infieles, por supuesto, de propina. (655)

Esta incertidumbre acerca del futuro de la Humanidad quedará asimismo plasmada en otro poema de *Todo más claro*, «Hombre en la orilla,» donde el poeta, repitiendo el esquema del «Nocturno de los avisos,» compara el tráfico de la calle con un río. Salinas crea, además, tres personajes como ejemplo de las vidas alienadas que arrastra el tráfico: Mrs. Dorothy Morrison, de camino al salón de belleza; Robert Freeman, agente de seguros que se dirige a contratar una póliza con una actriz de cine; y Jim, estudiante que sueña con llegar a su casa para olvidar cuanto antes lo aprendido en clase: «En latín es difícil / decir cosas sencillas: / «caramelo de menta». No se puede.» (685). Estos trayectos individuales constituyen, para el autor, un reflejo del sinsentido colectivo de la vida en la América urbana, opulenta, pero expuesta, al mismo tiempo, a la muerte que genera dicha técnica. La metáfora del río le servirá al autor para señalar

no sólo la diferencia del falso río urbano frente al natural, sino al mismo tiempo la amenaza que se encuentra latente en aquél:

Ruedas, sólo ruedas, ruedas.
 Confuso caudal frenético,
 su prisa nada refleja:
 ni a esa nube ni a aquel pájaro
 con ave o nube contesta.
 Ni recuerdo de las nieves
 desde su origen le alegra,
 ni hay mar que le esté esperando
 con la eternidad abierta.
 Ruedas, prisas, prisas, ruedas.
 Cada rueda hacia lo suyo:
 todas saben dónde van.
 Pero el caudal sabe más:
 sabe que nunca se llega
 cuando no hay dónde llegar. (681)

Frente a los tres personajes anteriores, con nombres y apellidos, pero inconscientes de su verdadera situación, aparece un anónimo «hombre en la orilla,» nueva versión del individuo inadaptado y rebelde, encarnado anteriormente por Charles Chaplin, que contempla la escena desde la lucidez de la acera:

El hombre, en la orilla, tiembla.
 ¡Y que él solo se dé cuenta
 de que ese raudal que corre
 de las prisas camineras
 lleva muertes y más muertes,
 una en cada rueda!

 Y en el mundo sólo él,
 este hombre que tiembla,
 siente por la vez primera
 junto al terror más antiguo,
 el pánico de las selvas,
 y al espanto del milenio,
 y al horror frío que asciende
 del microscopio y su hallazgo,
 más terror, otro terror,
 esta pavidéz, tan nueva

que le tiene aquí, clavado
en el borde
de ella, la terrible acera. (696)

Efectivamente, es en *Todo más claro*, el último libro de Salinas, donde podemos encontrar la visión más negativa de la ciudad norteamericana por parte del autor, quien, por lo demás, acaba viendo en ella el símbolo no sólo de un presente aciago, sino también de un futuro tanto más amenazador cuanto que es justamente el «no futuro» con el que amenazan la ciencia y la técnica en la era nuclear.

Como hemos podido comprobar, la presencia de la ciudad norteamericana en la poesía de Pedro Salinas se encuentra determinada por el tema central que en cada momento actúa como catalizador del discurso poético. En *Largo lamento*, el tema del amor en crisis, despojado de su condición de absoluto, propicia la utilización del paisaje urbano como fondo, sin un significado específico, apareciendo entonces la ciudad no como una unidad, sino fragmentada en distintos elementos.

Pero, a partir de *Confianza*, y con la desaparición del amor como tema, la poesía de Salinas pasa del plano del «yo» lírico, a otro de signo más universal, en el que se enfrentan, por un lado, la naturaleza y el individuo como símbolos de la vida y, por otro, la ciudad, presente ahora ya como unidad y convertida, a través de la técnica, en símbolo de la negación de esa misma vida e incluso de su posible aniquilación total por obra de la tecnología militar.

Así pues, entre la «condensación sin par de fiestas poéticas para los ojos» y la «ciudad enemiga,» el medio urbano norteamericano se nos presenta como un motivo recurrente sobre el que se va proyectando la evolución de la poesía del exilio de Salinas, algo que sólo un poeta verdaderamente integrado en la ciudad norteamericana, y no de paso por ella, podía llegar a hacer, con lo que, más allá de la simple referencia ocasional de Juan Ramón y Lorca, podemos decir que es con Salinas con quien la ciudad moderna se incorpora definitivamente, en lo que tiene de símbolo, a la poesía española contemporánea.