

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020  
ISSN 2611-3309

ASSUNTA SCOTTO DI CARLO

*Pedro Salinas: la guerra, la bomba, le lettere, l'amore*

*Pedro Salinas: the war, the bomb, the letters, the love*

## SOMMARIO | ABSTRACT

Negli anni dell'esilio americano Pedro Salinas continua a seguire con preoccupazione e interesse i drammatici eventi che coinvolgevano il continente europeo e il mondo intero. Il suo ricco epistolario, infatti, offre importanti riflessioni sul triste destino della Spagna franchista, sulla Seconda guerra mondiale e sui rapporti tra le forze in campo, sulla Guerra Fredda e, soprattutto, sulla bomba atomica. In un mondo sempre più nettamente diviso in due blocchi contrapposti, l'esistenza di un ordigno capace di uccidere, in un attimo, centinaia di persone segna, per il poeta, l'inizio di una nuova epoca di terrore.

La seconda parte del contributo è dedicata all'analisi dell'opera intitolata *La bomba incredibile* che permette al poeta in sublimare l'ansia atomica e di rappresentare l'angoscia legata a un presente in cui la pace si fonda su uno stato permanente di guerra. Nel dare forma a questo mondo distopico, inoltre, Salinas attinge a temi e immagini provenienti dalle più diverse tradizioni letterarie (da Rabelais a Federico García Lorca).

During the years of the American exile, Pedro Salinas follows with concern and interest the dramatic events that involved the European continent and the whole world. His rich correspondence, as a matter of fact, offers important reflections on the sad fate of Francoist Spain, on the Second World War and on the relations between the forces in the field, on the Cold War and, above all, on the atomic bomb. In a world increasingly clearly divided into two opposing blocks, the existence of a device capable of killing hundreds of people in an instant mark, for the poet, the beginning of a new era of terror.

The second part of the contribution is dedicated to the analysis of the work entitled *La bomba incredibile* which allows the poet to sublimate atomic anxiety and to represent the anguish linked to a present in which peace is based on a permanent state of war. Furthermore, in shaping this dystopian world, Salinas draws on themes and images from the most diverse literary traditions (from Rabelais to Federico García Lorca).



**PAROLE CHIAVE** | **KEYWORDS**

bomba atomica, Guerra Fredda, distopia, Pedro Salinas, Rabelais  
atomic bomb, Cold War, dystopia, Pedro Salinas, Rabelais



ASSUNTA SCOTTO DI CARLO

*Pedro Salinas: la guerra, la bomba, le lettere, l'amore*

Tis the times' plague, when madmen lead the blind.  
Do as I bid thee, or rather do thy pleasure;  
Above the rest, be gone.  
(Shakespeare, *King Lear*, V-1)

1. *La guerra, le lettere*

Sí, yo estoy bien aquí; todo lo bien que un español puede estar hoy. Que no es mucho. Pero por lo menos estamos a salvo de los horrores materiales. De los demás, de los del espíritu, ni estoy, ni quiero estarlo. Aunque inútil, la única aportación de los ausentes a la tragedia de España es preocupación, pensamiento y dolor. Y de todo eso llevo mi parte, créame. Por lo demás los Estados Unidos son el país más decente con España, y en lo que mejor se puede vivir moralmente (Salinas 2007: 708)<sup>1</sup>.

Le parole che Salinas rivolge all'amico Amado Alonso rispecchiano lo stato d'animo di tutti quegli intellettuali che, in seguito alla Guerra Civile e all'instaurarsi della dittatura di Franco, si videro costretti a lasciare la patria e a scegliere la via

dell'esilio. Il senso di impotenza e di inadeguatezza nei confronti del dramma spagnolo trova una minima consolazione nei sentimenti di "preocupación, pensamiento y dolor" che costantemente accompagnano lo scrittore. Seppur *desterrado*, Salinas continuerà a essere un osservatore sensibile, acuto e inquieto degli eventi che di lì a poco avrebbero sconvolto il continente europeo e il mondo intero:

Te confieso que soy cada día más pesimista respecto a la situación mundial. [...] Solo la entrada en la guerra de este país podría quizá evitar la catástrofe. Pero mientras haya partidos de *football*, películas "very sweet" de Deanne Durbin, y nuevos modelos de automóviles los americanos no se darán cuenta de que tienen encima la tragedia. También hemos visto *El Dictador*. Nunca estuvo Charlot mejor. [...] La escena del globo terráqueo, con el fondo de música mística de Wagner es lo más tremendo que he visto en el cine. ¡Y la gente se ríe! (Salinas 2007: 860)<sup>2</sup>.

La superficialità e l'indifferenza con cui gli americani, interessati, secondo il poeta, solo al mantenimento del loro stile di vita ("the american way of living"), guardano alle notizie drammatiche che provengono dall'Europa, nutrono le paure del poeta. Persino il capolavoro di Chaplin viene accolto con scarso entusiasmo; le scene sono apprezzate per la loro straordinaria capacità di muovere il riso, ma il dramma resta quasi completamente ignorato:

Naturalmente, el pueblo americano es el dueño de sus destinos y si no le da la gana [ir] a la guerra ¿por qué va a ir? Pero lo que yo echo de menos es que no se le diga con toda claridad lo trágico y urgente de la situación y no se le ponga delante todos los aspectos y consecuencias de la decisión que tiene que tomar. Ese es mi argumento. Se está engañando al pueblo haciéndole creer que con los armamentos

emprendidos va a estar seguro y va a poder vivir en paz y a su modo. Y eso es una solemne estupidez o una pérfidamenteira (Salinas 2007: 863)<sup>3</sup>.

L'accusa principale non è rivolta al popolo americano, ma a chi detiene il potere e sceglie volontariamente, attraverso un sapiente uso dei media, di mentire, ingannare e quindi manipolare l'opinione pubblica che, di conseguenza, non ha una visione chiara dei fatti. I giornali, con pochissime eccezioni, sono interessati esclusivamente a fare notizia e a vendere copie, e non si preoccupano minimamente né della veridicità dei fatti riportati né delle conseguenze legate a un diffuso e infondato allarmismo. In questa situazione non è di conforto neppure l'annuncio dell'entrata in guerra dei russi: nonostante sia ancora viva l'idea del "rouleau russe", Salinas crede che il loro esercito sia inadeguato alla guerra moderna e ne ipotizza la rapida disfatta. Allo stesso tempo, il poeta vede chiaramente che l'intervento sovietico diventa motivo di ulteriori dubbi per gli americani divisi gruppi tra isolazionisti e interventisti<sup>4</sup>:

Ninguna carta mejor podía dárselas a los *isolationists* americanos. Ya andan por ahí (anteanoche habló Lindbergh en San Francisco) diciendo la estupidez que era de esperar: que ir a guerra es ir a salvar el comunismo. Y esa simpleza insigne tendrá mucho efecto sobre los muchos millones de tontos, sobre los muchos millones de medrosos de aquí. Unos se creerán que es verdad; otros, conscientes de la falacia, harán como que se lo creen, para explotarlo. Y la opinión americana, que ya estaba despistada y temerosa, se va a aconejarse, y a meterse en la madriguera abstencionista (Salinas 2007: 892-93)<sup>5</sup>.

Ancora prima dell'inizio dei lunghi anni della Guerra Freda, dunque, la volontà di opporsi a ogni costo ai russi e al comunismo sembra determinare le azioni politiche e militari degli

statunitensi. La svolta arriva solo con l'attacco a *Pearl Harbor*: nel loro folle agire, che Salinas riconduce a quello degli eroi tragici "desde Esquilo a O'Neill" (Salinas 2007: 934)<sup>6</sup>, Giappone e Germania riescono a compiere l'impensabile: determinano l'ingresso immediato e senza riserve degli americani in guerra e, di conseguenza, trasformano i russi da nemici giurati in alleati preziosi. La speranza via via più forte di una rapida e felice risoluzione della guerra si accompagna tuttavia a uno sguardo più malinconico sulla situazione spagnola ("¡Esa herida, está siempre abierta!" scrive a Moreno Villa; Salinas 2007: 933)<sup>7</sup>; il poeta si rende conto che gli Alleati non comprendono il dramma della Spagna perché sembrano simpatizzare per Franco e appoggiare, nei fatti, il suo regime ("¿Viste la interpretación tan ligera e inconsistente que dieron aquí de lo de Franco? [...] Todo es tristísimo" dice a Guillén; Salinas 2007: 968<sup>8</sup>). Anche la fine della guerra non costituisce un momento di vera gioia e la paura del nazismo viene sostituita da un incubo ancor più tremendo:

Y por encima de esas desazones, claro, el fin de la guerra, bien de magnitud incalculable. Pero ¡lo que ha dejado atrás! [...] Te aseguro que desde que me enteré de la invención y uso de la tal bomba, me siento como avergonzado y disminuido en mi calidad de humano. Sí, la guerra ha terminado, pero antes de morir se deja puesto ese huevo monstruoso, del que pueden salir horrores nunca vistos. Por otra parte, el invento es exactamente lo que había que esperar, es el coronamiento de la época más estúpida de la historia humana. ¡Y qué comentarios, los de alguna gente! Demuestran que la historia estaba a punto para que la bomba naciera, que es la descomunal forma simbólica de la brutalidad y la estupidez del hombre del automóvil, de la radio, etc., del hombre del progreso. Se inaugura la era del terrorismo mundial. Ahora ya vivimos bajo una amenaza vaga, difusa, superior a todos los temores de antes. No sabes hasta qué punto me ha perturbado el tal invento, y lo descorazonado que me tiene. Y

luego, y como remate de adversidades, lo de España. ¿Será que no tengo paciencia? Pero por lo pronto, la actitud de las democracias anglosajonas, condenando con palabras a Franco, y ayudándole con sus hechos, al mantener relaciones de toda índole con él, a sostenerse en el poder, me parece nauseabunda (Salinas 2007 :1055)<sup>9</sup>.

Figlia della guerra e della paura, la bomba atomica segna l'inizio di una nuova epoca di terrore: il conseguimento di uno dei traguardi più alti della ricerca scientifica ha come risvolto della medaglia il raggiungimento del grado zero dell'umanità. Questo uovo mostruoso non è portatore di vita, al contrario è capace di sprigionare una forza distruttrice tale da mettere in ginocchio, con una sola esplosione, una nazione intera e, se utilizzato male, di annientare l'umanità stessa. L'uomo del progresso dipinto da Salinas nelle lettere possiede allora due caratteristiche essenziali: la stupidità e la mancanza di umanità.

La situazione diventa più preoccupante perché con la fine della guerra la Russia, che aveva dato prova della sua potenza, torna ad essere il nemico a cui opporsi ciecamente. Questo "simplismo mental", che struttura il mondo in due blocchi contrapposti e si fonda sul "miedo al comunismo", si converte in un'arma nelle mani di Franco che lo utilizza per costruire il proprio consenso: in una lettera a Guillén, carico di amarezza, Salinas ricorda il "famoso dilema estilo Hitler: 'Yo o el comunismo'" (Salinas 2007: 1057)<sup>10</sup>. La paura delle forze alleate è tale da rendere possibile l'assurdo: un sistema democratico protegge e sostiene un regime dittatoriale pur di evitare che un altro Paese possa cadere nella sfera di influenza russa. Gli spagnoli diventano così le prime, silenziose vittime della Guerra Fredda:

Muy desengañado estoy de la política, pero nunca, nunca, pude creer que Franco mandaría en España, una vez caído Hitler. Es la mayor estafa que han dado. Tanto me exasperan ya las declaraciones que cada tres o cuatro semanas

hacen esos fariseos, para callar las débiles voces de ciertas minorías, en sus países, que mi clamor ahora es: “¡Que se callen!”. Que dejen sufrir a España en silencio [...] (Salinas 2007: 1063)<sup>11</sup>.

Tutto il mondo, scrive ad Ángel Rodríguez-Olleros, vive “en vilo”, immerso in un’atmosfera di “paz armada y vigilante”, in cui russi e americani si osservano “como posibles beligerantes” (Salinas 2007: 1089)<sup>12</sup>. Negli Stati Uniti si rafforza la campagna d’informazione, o meglio di “exageración y envenenamiento” contro la Russia con il solo scopo di preparare psicologicamente l’opinione pubblica alla guerra: questo, “combinado con la bomba atómica”, commenta il poeta, “es para tenerle a uno intranquilo, aunque cualquier cabeza sensata se resiste a creer que se pueda lanzar al mundo a la hecatombe definitiva. Pero entonces ¿a qué todas estas campañas de azuzar odios y movilizar enconos contra Rusia?” (Salinas 2007: 1099)<sup>13</sup>. Le costanti critiche al mondo e alla politica statunitense non devono essere prese come un segnale di sostegno all’URSS o come implicita adesione al comunismo, al contrario rappresentano una rivendicazione di libertà di pensiero e giudizio da parte del poeta. In più occasioni, e quasi sempre all’amico Guillén, Salinas confessa di non poter aderire al comunismo soprattutto per quelle che definisce ragioni umane:

[...] porque la estructura política del comunismo aplasta cosas del hombre que yo considero esenciales y respetables, por encima de todo. En suma creo que no puede haber una sociedad bien organizada si los que la componen son seres privados de lo que distingue al hombre del animal, y lo que le eleva sobre lo que tiene de animal, y no le distingue aún. Es decir, mi incompatibilidad con el comunismo no es económica; ahí estoy de acuerdo con ellos, y el capitalismo y la llamada *free enterprise* me parecen podridos, sino humana, de alma, no de cuerpo. [...] Pero esta profunda convicción



mía, ni me ciega, ni quiero que me ciegue, para comprender lo que ese monstruoso hecho del comunismo tiene en sí, de superior en su propósito, al capitalismo. Y sobre todo, no me ciega para juzgar con un poco de imparcialidad, y de aspiración a lo claro, en el juego de fuerzas políticas del mundo de hoy, en los Congresos, Asembleas, Reuniones, etc. de Naciones y ministros, por donde anda la razón, en cada caso, sin obedecer a ese automatismo, por el cual se la halla siempre en el polo opuesto de lo que diga o haga Rusia. Ese automatismo (“todo lo ruso, es de raíz, y sin más, perverso y hay que oponerse a ello, con toda la fuerza, hasta con la atómica”) es lo que nos cuesta a los españoles el seguir en el destierro, ya que los automáticos en cuestión, han decidido que puesto que Rusia se opone a Franco, Franco es bueno. Es decir que los españoles somos testigos de excepción; y más, víctimas, de esa mecanización de las reacciones críticas [...] Me repugna además la concepción de melodrama barato, del traidor, que se procura crear, para echar la culpa a Rusia y al comunismo de todo lo acontecido y acontecible, desde que se acabó la guerra. Es decir, mi postura proviene de mi deseo de pensar y juzgar con limpieza y claridad, y alzarme sobre el mundo de melodrama, en que viene a añadirse la Inquisición, al petrolero con sus barbas, al anarquista, al jesuita, al masón, una nueva figura: el comunista (Salinas 2007: 1111-12)<sup>14</sup>.

La lunga citazione è molto importante non soltanto per comprendere la posizione politica e culturale del poeta, ma anche perché offre un'efficace rappresentazione del mondo durante gli anni della Guerra Fredda. Ancora una volta, infatti, Salinas legge la realtà in termini letterari: nel teatro del mondo, gli americani hanno messo in scena un melodramma in cui recita un ruolo fondamentale un nuovo personaggio, fisso e stereotipato come tutti gli altri: il comunista. Questa immagine teatrale, inoltre, è tanto più interessante perché si ricollega a quella ampiamente diffusa negli anni in cui, grazie al discorso di

Churchill, era diventata familiare l'idea della *iron curtain*, la cortina di ferro, que doveva essere calata sull'Europa per evitar que l'incendio ruso riuscisse a espandersi. Nella riflessione del poeta, i russi comunisti, traditori e colpevoli di ogni malignedad, devono essere fermati e contrastati in ogni modo, anche a costo della libertad degli spagnoli. Ancora una volta la sociedad, ormai instupidida, non è capace de ver que la complejidad del momento storico: gli uomini sembrano automi que eseguono meccanicamente le indicazioni ricevute, que piensan e agiscono secondo un modelo fijo e predefinido. Salinas cerca de prender que las distancias de este escenario melodrammatico e, in tal sentido, reivindica con fuerza la propia capacidad de ver que e observar ("no me ciega", "no quiero que me ciegue", "ni me ciega") e el derecho a poder piensar e evaluar los hechos de manera autonoma, con "limpieza e claridad".

Riflessioni importanti sul nuovo, perverso rapporto que se è instaurato tra umanidad e progreso científico se trovano nella lettera del luglio 1948 a Guillén:

Leí *Morts sans sépulture* de Sartre [...]. Es un drama brutal, muy impresionante, y que me gustaría ver. Excelente intento de revulsivo, para nuestra indiferencia. Pero que de nada servirá porque como dice el gran energúmeno de Bernanos en otro libro que he leído, *La France et les robots*, "*nous sommes désormais en possession d'une certaine espèce d'imbécile capable de résister toutes les catastrophes...*". Sí, que le vayan a esa gran creación del mundo moderno con dramas y monsergas. A él, con su técnica le basta, y le sobra. Dice Bernanos entre otras cosas que suscribo: "*Un monde gagné pour la technique est perdu pour la liberté. [...] Le progrès n'est plus dans l'homme, il est dans la technique, dans le perfectionnement des méthodes capables de permettre une utilisation chaque jour plus efficace du matériel humain*". Esa expresión del *material humano*, gemela de la americana *man power*, es horripilante. Hace también una comparación entre la crueldad de los hombres de Pizarro y los lansquenets y la del moderno aviador que

tira la bomba, magnífica. Y lo mejor, y más serio me parece esto: “*Nous n’assistons pas à la fin naturelle d’une grande civilisation humaine, mais à la naissance d’une civilisation inhumaine qui ne saurait s’établir que grâce à une vaste, à une universelle stérilisation des hautes valeurs de la vie*”. Entretanto el general Bradley, jefe del Estado Mayor americano pidió públicamente que se fabriquen armas aún más mortíferas que las conocidas, para “conservar la paz”. No se ha hecho un comentario, que yo sepa, a tamaña mezcla de salvajada y me mez (Salinas 2007: 1235)<sup>15</sup>.

La lettura del testo di Georges Bernanos, il cui titolo corretto è *La France contre les robots*, consolida il pessimismo di Salinas nei confronti di questa nuova umanità che in nome della scienza, della possibilità di creare armi sempre più potenti, ha rinunciato completamente ai valori umani. Un qualunque aviatore può in fondo essere più crudele dei feroci soldati di Pizarro o dei lanzichenecchi, perché può uccidere in un istante, soltanto premendo il pulsante che farà cadere un uovo-bomba, migliaia di persone senza provare l’angoscia e la nausea che inevitabilmente un uomo dovrebbe sentire nell’uccidere un altro uomo. Lo stesso Pizarro, scrive Bernanos, a un certo punto avrebbe avvertito l’esistenza di un “limite de cruauté” (Bernanos 1947: 160), invece un semplice aviatore, che non vede le proprie mani macchiarsi di sangue e non sente le urla delle sue vittime, non riesce a percepire alcun limite. Questa nuova civiltà inumana, inoltre, si rivela nell’irrefrenabile corsa alla creazione di armi sempre più distruttive che vengono presentate come strumenti necessari al mantenimento della pace. L’unica possibilità che resta durante la Guerra Fredda è dunque “convivir inestablemente [...]”. Pero siempre en peligro” (Salinas 2007: 1263)<sup>16</sup>.

L’ansia atomica diviene uno dei temi centrali di questi anni e possiede, come ha mostrato Aznar Soler, importanti implicazioni politiche ed etiche (2017). Molti scrittori e intellettuali, spagnoli e non, cercarono di dare forma a queste paure nelle

loro opere. Salinas inizia a riflettere su questo tema già dal 1944, con il poema *Cero* inserito nella raccolta *Todo más claro* e l'atto unico *Cain o una gloria científica*. Successivamente, nei primi mesi del 1950, in una lettera a Guillén, il poeta parla dei suoi ultimi lavori, tra i quali spicca un romanzo breve (“¡Género absurdo!”) incentrato sul tema bomba:

No te digo nada del tema: inspirado por la más espantosa de las realidades contemporáneas, la bomba, ya sea atómica, ya hidrogénica. No puedo apartar ese horror de mi conciencia y esa novelita quizá no sea más que un desahogo del corazón (Salinas 2007: 1331)<sup>17</sup>.

La scrittura permette a Salinas di trasformare in parole e immagini l'orrore che sente e, così facendo, il poeta riesce a dare un po' di sollievo alle preoccupazioni legate alle vicende storiche e alla stupidità che sembra aver offuscato le menti degli americani:

La demencia llega a lo peligroso; cuando uno lee que en dos Estados del West, Oregon y Washington, ya se están organizando para empezar a funcionar enseguida, las redes de prevención y escucha contra ataques aéreos, todo el sistema defensivo de tiempo de guerra, con la intervención de miles de hombres, hay que dudar de la razón pública (Salinas 2007: 1331)<sup>18</sup>.

Sono gli albori del clima di tensione che definirà i decenni successivi, ma la sensazione di vivere una pace apparente e instabile, “siempre en peligro” (Salinas 2007: 1263)<sup>19</sup>, è già chiaramente distinguibile. In un paio di mesi l'opera, cresciuta ancora un po' in estensione, è conclusa:

El título pude ser: *La bomba* sencillamente o *La bomba equis*, más indicativo. Se trata de una combinación de realismo y fantasía, sobre el tema que a todos nos tiene atormentados.

No desde un punto de vista polémico, ni menos aún político, sino poético-humano. Creo que tiene suficiente interés para mantener la atención viva. Ya comprenderás que lleva mucho de ironía, o sarcasmo, mejor. Me he quitado ese peso de encima. ¿Qué título te gusta más, si alguno? (Salinas 2007: 1335)<sup>20</sup>.

Nonostante Guillén<sup>21</sup> preferisca il titolo *La bomba X* e lo stesso Salinas lo riporti in altre lettere<sup>22</sup>, il titolo finale sarà diverso: la *equis* con cui si rimandava sia al senso di incognita legato alla bomba sia alla temibile bomba a idrogeno, la cosiddetta *H-bomb*, viene sostituita dall'aggettivo "increíble" che, accostato alla bomba, meglio lascia intravedere la fusione tra realismo e immaginazione che è alla base del racconto. La critica al presente e alle politiche scellerate condotte da Stati Uniti e URSS, che tuttavia non vengono mai evocate direttamente, è evidente; l'opera, come il poeta stesso scrive in una lettera a Elsa Fano, si pone come un invito alla pace e alla riflessione sulla scienza:

Entretanto, y *faute de mieux*, sigo escribiendo. Debe de estar a punto de salir, si no ha salido ya, una narración novelesca, fantástica, titulada *La bomba increíble*, que de seguro no la gustará a usted porque es pacifista y simbólica, y usted a fuer de buena *american citizen*, no podrá aguantar el sonido de la palabra *paz*, que es, naturalmente, una maniobra comunista. (¿No sabe usted que ya este verano se persiguió a ciertas gentes por el pintoresco delito de *extreme pacifism*? Pero no hablemos del estado psicológico de este país, porque es algo de demencia. Con decirle a usted que se retiran del comercio discos de gramófono, escritos hace cinco años, porque defienden la paz, ante el horror de la bomba atómica; y que se condena a un año de cárcel a un individuo por escribir en la pared: *Peace, H-bomb, no!* La advierto que estos *bits of information* no me los han dado los comunistas, con los que no tengo el honor de mantener relación alguna, ni la quiero, sino el *New York Times*) (Salinas 2007: 1383)<sup>23</sup>.

Il testo fu pubblicato con non poche difficoltà nel 1950 e fu accolto con una certa freddezza: “el ambiente” scrive il poeta alla figlia “no está para novelas de bombas. Creo que ya no quedamos más que los cuáqueros el Papa y yo, opuestos terminantemente a su uso” (Salinas 2007: 1405)<sup>24</sup>.

## 2. *La bomba, l'amore*

*La bomba increíble*, che Salinas definisce romanzo breve, narrazione fantastica e simbolica, e infine “fabulación” (come indica il sottotitolo dell'opera), può essere collocata all'interno delle narrazioni distopiche con cui, in quegli anni, gli scrittori provano a ragionare sui conflitti del presente: basti pensare che solo un anno prima, nel 1949, Orwell pubblica il suo *Nineteen Eighty-Four* (cfr. Bou 2007: 846).

La vicenda narrata si colloca quindici anni dopo l'ultimo conflitto mondiale, in un paese immaginario indicato come E. T. C. (*Estado Técnico Científico*) che si è consacrato completamente alla scienza e alla tecnica e, di conseguenza, ha eliminato e screditato ogni altra forma di sapere, di conoscenza e di valore. Uno dei luoghi simbolo di questa civiltà è il *Templo de la paz*: un museo in cui si custodiscono in grandi bacheche tutte le armi, a partire da quelle primitive fino alla bomba atomica, che avevano consentito all'uomo di ottenere la pace. Proprio in una delle sale di questo museo compare un misterioso oggetto che emette una sorta di ticchettio: nessuno sa come sia arrivato lì, nessuno riesce a capire come funzioni. L'infaticabile macchina della scienza si mette in moto per decifrare con numeri e sigle la nuova bomba, ma ogni tentativo fallisce e così, quasi in preda a un *raptus* di follia, il più grande scienziato del paese, Víctor Mendía, si scaglia contro la bomba e la trafigge con un coltello. A questo punto l'incredibile ordigno si apre e ne fuoriescono delle bolle che fluttuano nell'aria e che, nel rompersi, si tramutano in suoni spaventosi. Nessuna risorsa della scienza riesce a

fermare la diffusione di queste bolle e non resta altro che programmare un'evacuazione completa e sistematica. Due persone, emarginate e condannate perché ribelli al mondo della scienza, Cecilia e Víctor, decidono di non scappare: la ragazza, attraverso una serie di sogni e di visioni, sente di sapere cosa sia in realtà l'oggetto misterioso e come evitare l'imminente tragedia. Così, grazie al suo abbraccio, le urla si placano, la bomba sparisce nel nulla e i due sopravvissuti, come nuovi Adamo ed Eva, possono sognare un mondo nuovo in cui mai più un uomo ucciderà un altro uomo, in cui non si sentirà più "el jay! de Abel" (Salinas 1950: 1129).

I temi e le immagini centrali dell'opera sono anticipati dalle epigrafi con cui Salinas accoglie il lettore sulla soglia del testo (Bou 2017: 149-50). Il motivo della possibile fine del mondo viene introdotto con i versi di *The Hollow man* di T. S. Eliot ("This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper"): dalla bomba non nascerà nessuna esplosione, ma solo un gemito, un segno concreto della sofferenza e del dolore dell'uomo. Con *El Cristo de Velázquez* di Miguel de Unamuno ("No tu madre, / nuestra cándida tierra, manadero / que no se agota de salud pristina, / nuevo pastor Abel, mas tus hermanos / te segaron el hilo de la vida; / no natural tu muerte, sino humana"), Salinas introduce sia la sfera religiosa, sia la riflessione sulle ragioni dell'apocalisse: la morte non avverrà per ragioni naturali, ma, come per Abele, sarà il frutto di un gesto folle e sconsiderato dell'uomo stesso. Infine, il verso di *Panorama ciego de Nueva York* di Federico García Lorca ("Es una cápsula de aire donde nos duele todo el mundo") rimanda sia alla bomba, che racchiude al suo interno tutto il dolore dell'umanità, sia alle bolle d'aria che contengono le grida di dolore di tutta l'umanità. Attraverso questi riferimenti, inoltre, il poeta ricostruisce una tradizione poetica incentrata sulla denuncia della perdita dei valori morali, umani e religiosi in cui intende collocarsi a sua volta.

La narrazione è condotta con uno sguardo limpido e assolutamente verisimile, abbondano “pormenores convincentes” (Gullón 1951: 3) che consentono al lettore di accettare facilmente anche gli elementi più incredibili. Questo effetto di realtà si fonda anche sulla possibilità di cogliere una serie di riferimenti alla storia contemporanea e in particolare allo stato di tensione in cui gli uomini si trovano a vivere negli anni della Guerra Fredda: ci troviamo in un mondo in cui la pace è il frutto di uno stato permanente di guerra (*Si vis pacem para bellum* è solo una delle frasi che vengono proiettate sulle pareti del museo della pace), in cui si esalta la tecnologia capace di dare forma ad armi sempre più pericolose, in cui il culto cieco della scienza ha reso gli uomini meno umani, incapaci di ragionare e di comprendersi gli uni con gli altri. Se Bou ha sottolineato che il laboratorio descritto nel capitolo XI, “La ciencia se ve en apuros”, ricorda quello in Nuovo Messico in cui si costruì la bomba atomica (Salinas 1950: 846), è possibile rintracciare nel testo altri richiami, più o meno espliciti, a questioni e problemi del presente. Si pensi, ad esempio, al capitolo IV, “El triunfo de un periodista”, in cui il giornalista vuole fare notizia a ogni costo e per questo tradisce ben due volte Paquita, la fidanzata: in primo luogo perché pubblica una storia che lei gli aveva raccontato in confidenza, in secondo luogo perché nel farlo modifica le sue parole “con abultamientos, claroscuros, insinuaciones que no diciendo nada preciso estremerían de probabilidades” (Salinas 1950: 1029). Non è difficile cogliere un nesso con l’atteggiamento di certa stampa americana, più volte criticata da Salinas nelle sue lettere, pronta a tutto pur di pubblicare notizie capaci di attirare l’attenzione del pubblico. Nel capitolo VIII, “Cecilia en la Ciudadela”, scopriamo che la protagonista aveva un fratello, un giovane aviatore morto, secondo la scienza, per ragioni inspiegabili:

El muchacho tomó parte en la última campaña dinámica de paz [...]. Del avión que tripulaba se soltaron muchas



bombas sobre ciudades adversarias. Licenciado, con honrosa hoja de servicios, le acometió el padecimiento; debilitación de energías, flaqueza de voluntad, un desánimo progresivo, que le inducía a pasarse horas y más horas como en ausencia del hoy, en misteriosas regiones de su interior. Ninguna causa externa se pudo hallar a tal desvaimiento (Salinas 1950: 1049).

Consumato dal dolore profondo che può provare solo chi ha percepito quel limite di crudeltà di cui parla Bernanos e, dopo averlo superato, sente dentro di sé il peso di aver ucciso centinaia di persone, il giovane si lascia morire accompagnato dalle preghiere della sorella e della madre. Ancora, Víctor Ensenada può ricordare l'individuo a cui si fa riferimento nella già citata lettera a Elsa Fano, entrambi condannati al carcere per essersi dichiarati pacifisti. Víctor, inoltre, è considerato il "primer enemigo del E.T.C." a causa della sua incredibile e perversa dialettica, nutrita dalla lettura di libri antichi e proibiti come la Bibbia, con cui riusciva a dire cose che distorcevano la realtà:

Por ejemplo, que el P.D.D. no era tal, sino un ejército como todos los que habían asolado la tierra; que el "estado dinámico de paz" significaba algo tan horroroso que las gentes tenían miedo a la verdadera palabra que ocultaba: guerra; que los instrumentos de pacificación, llamados por su nombre exacto, eran, en verdad, armas; y, por si todo fuera poco, que la Ciencia y la Técnica, supuestas benefactoras de la humanidad, iban derechas a acabar con ella (Salinas 1950: 1099).

Colpevole di pacifismo estremo, Víctor si fa espressione delle convinzioni del poeta e del suo essere contrario al progresso tecnologico quando si trasforma in uno strumento letale per l'umanità. Allo stesso tempo questo personaggio simboleggia anche l'uomo che è ancora capace di ragionare, che non si lascia

sempre guidare e manovrare da chi detiene il potere e che anzi si oppone a ogni costo a “los ciegos de voluntaria y empeñada ceguedad, los que tenían los ojos para ver y no veían” (Salinas 1950: 1128). Salinas crede fermamente che la cecità sia la piaga principale di cui è vittima l’intera società contemporanea, e in più di un’occasione fa riferimento a un quadro di Brueghel intitolato *De parabel der blinden* perché gli sembra perfetto per rappresentare la “política europea” e più in generale la “marcha del hombre en los últimos veinticinco años” (Salinas 2007: 1042)<sup>25</sup>. L’artista fiammingo, insieme a Goya e a Bosch, fa parte di “ciertos visionarios, que se veían venir las cosas” (Salinas 1949: 608) a cui il poeta fa riferimento nelle pagine iniziali di *Todo más claro*: come loro, che avevano dato forma a mondi grotteschi e popolati da creature mostruose dietro cui si celavano le storture del presente, Salinas decide di raccontare un mondo alla rovescia, specchio di quello vero, per provare ad aprire gli occhi dei suoi lettori, per provare a far sentire la propria voce.

Non sarà allora un caso che in questo gioco di rovesciamenti lo scrittore decida di citare un libro per bambini, *Alicia en el país de la tecnocracia*, “versión modernizada de un estúpido librejo con que antes se extraviaba a la infancia”, in cui la protagonista non cade nella profondissima tana del bianconiglio per arrivare in un mondo meraviglioso, ma scende per centoventi metri utilizzando una “plataforma móvil”, schiaccia pulsanti elettrici che aprono porte e non vede creature fantastiche, ma donne vestite di bianco che lavorano in laboratori di genetica, l’unica meraviglia ammissibile dalla scienza (Salinas 1950: 1032). In questo sistematico rovesciamento che investe ogni aspetto del vivere umano risiede anche quella ironia a cui fa riferimento l’autore come chiave di lettura dell’opera.

Ma non è possibile “volver del revés” un paese dall’oggi al domani, e dunque esistono ancora alcuni poveri reietti che si dedicano a “creencias desacreditadas por la ciencia positiva” e tra questi Cecilia Alba, nel cui nome è iscritta la speranza di una

rinascita, lettrice di opere di immaginazione, poesie e romanzi, "incapaz de adecuarse a la vida moderna" e dotata di una bellissima calligrafia (Salinas 1950: 1049-50). La ragazza è tra i primi a vedere l'oggetto misterioso il giorno della sua apparizione:

No podía engañarle, si el tacto le aseguraba, la vista: allí estaba, imponente, como un tercio menor que la atómica, la bomba, otra, nueva. La forma muy extraña, más bien oval que esférica, algo así como un huevo pero más aplastada. El color no era el frío brillante del metal, sino tirando a cárdeno. Sin duda por efecto de la luz, parecía dotada de un movimiento asemejable a un inflado globo que empieza a desinflarse y entonces se dilata otra vez a su plenitud y torna a encogerse, con rítmico subir y bajar (Salinas 1950: 1019).

Uno strano manufatto, una bomba nuova con una forma e un colore diverso dal solito<sup>26</sup>, e contemporaneamente un oggetto che fin dalle prime descrizioni sembra essere animato, vivo perché capace di muoversi, di pulsare, e come si scoprirà di lì a poco, di emettere un rumore molto più simile a un battito che al *timer* di una bomba a orologeria (Polansky 1988). Se questi elementi non fossero sufficienti a rivelare al lettore la natura di tale oggetto, nelle pagine successive, anche attraverso riprese testuali, lo scrittore fa in modo che Cecilia lo identifichi con il cuore posto tra le mani della Vergine Dolorosa:

Las manos, cruzadas sobre el pecho, y encima de ellas una extraña adición que le había traído, hacía mucho, algún devoto: un gran corazón de metal dorado, que con el humo y el tiempo tenía avejentado el brillo y pasado el color; ahora todo parecía un manchón cárdeno, esperando las lágrimas de arriba, que vendrían a limpiarlo (Salinas 1950: 1053).

Mentre la scienza con i suoi adepti-scenziati fatica a spiegare la natura dell'oggetto, la religione offre a una ragazza la

possibilità di comprendere il prodigio: il misterioso manufatto forse non è una bomba, ma un cuore metallico del tutto simile a quello della statua della Vergine<sup>27</sup>. A dare sempre più solidità alle sensazioni di Cecilia ci saranno una serie di sogni-visioni in cui, ad esempio, vedrà la statua con le mani vuote. Altri indizi vengono poi forniti al lettore: la decisione di Mendía di ferire con un'arma primitiva, un coltello, l'oggetto misterioso ci riporta all'immagine della *Mater Dolorosa* che viene raffigurata con uno spadino che le trafigge il petto o con il cuore trapassato da diversi spadini (molto spesso sette, come i peccati capitali e come le coltellate inflitte dall'uomo alla bomba). La bomba-cuore ferita a morte dalla scienza non scoppia, ma si spacca ed emette un gemito terrificante:

No es que estallara. Ni estampido horrísono, ni detonación descomunal; lo que le salía de dentro era un gemido de tal calidad que sólo en dolor y garganta de hombre podía originarse, pero que inmediatamente se agrandaba, creciéndose a tal volumen, a tal desgarradora intensidad, que ningún pecho humano ni ninguna humana voz serían bastante a emitirlo (Salinas 1950: 1084).

Il prodigio prosegue con la fuoriuscita di ampolle d'aria e acqua che a loro volta, nel rompersi, liberano dei suoni del tutto simili a urla di dolore. Abbiamo già detto che questa immagine trova un suo precedente nel verso di García Lorca posto in epigrafe, tuttavia è possibile che Salinas avesse in mente anche una celebre scena di *Gargantua et Pantagruel*, testo amato dallo scrittore<sup>28</sup>. Nel cinquantaseiesimo capitolo del quarto libro, Gargantua e Panurge si trovano a navigare lungo il confine del mar Glaciale e assistono all'incredibile fenomeno delle "paroles gelées", piccole sfere di ghiaccio che, sciogliendosi, liberano delle voci provenienti dal passato. Il comandante della nave spiega allora che in quel luogo gelido si era consumata una

terribile battaglia e “les paroles et les cris des hommes et des femmes ont alors gelé dans l’air, de même que le tumulte des armes, les chocs des armures et des cuirasses, les hennissements des chevaux et tout le tintamarre du combat”:

Il jeta sur le pont une pleine poigné de paroles gelé qui semblaient des dragées en sucre de diverses couleurs. On y voyait des mots qui avaient les couleurs qu’on voit sur les blasons: rouges, vertes, bleus, noirs et dorés. [...] On y vit des paroles bien piquantes ainsi que des paroles sanglantes (le pilote affirma que ces dernières retournaient parfois où elles avaient été prononcées mais au risque de se couper le soufflé), des paroles horribles et d’autres assez peu plaisantes à contempler. Quand elles eurent toutes fondues ensemble on put entendre hin, hin, hin, his, gis, tic torche, lorgne, brededin, brededac, frr, frrr, frrr, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, tracc, trac, trr, trr, trr, trrr, trrrrr, on, on, on, on, on ououououou [...] (Rabelais 1552, ed. 1994: 670).

Anche in questo caso le parole gelate (percepitate più come suoni) sono legate a un evento tragico, a una guerra, e conservano la traccia del dolore e della paura di chi l’ha vissuto. Nel passaggio appena citato mi paiono particolarmente interessanti due aspetti perché sembrano rimandare alle bolle di cui parla Salinas. Il primo riguarda il legame tra le parole e i colori che Rabelais descrive all’inizio del passo e che Salinas ripropone nel capitolo in cui per la prima volta introduce l’incredibile fenomeno: le sfere fluttuanti, attraversate da raggi di luce, danno vita ad uno scenario fantasmagorico, “como un arco iris con sus bandas descompuestas, danzantes, en infinitas ampollas de colores”. Il secondo, forse più significativo, è il riferimento alle parole sanguinanti di cui parla lo scrittore francesce che sembrano riecheggiare nelle “burbujas rojizas tan densas que parecían chorros de sangre” di Salinas (1950: 1088). Nella rielaborazione del mito<sup>29</sup>, lo scrittore elimina il riferimento esplicito al

calore necessario per portare a nuova vita i suoni imprigionati, tuttavia sottolinea più volte che solo gli uomini riescono a sentirli e dunque introduce implicitamente la necessità di un contatto umano. Le voci, “oubliées et quasi incompréhensibles” (Varvaro 2014: 1378), ritornano per essere ascoltate, per urlare a tutti la sofferenza e l’ingiustizia subita, per scuotere nel profondo l’animo di tutti gli uomini, per far sì che i ciechi tornino a vedere, che gli uomini riprendano a sentire. Il progresso scientifico non può far nulla per fermare questo dolore e per la prima volta l’E.T.C. si trova a dovere cedere alla “menos verosímil de las verdades”: la scienza, così come la tecnologia, “no servía” (Salinas 1950: 1089).

Cecilia e Víctor, che si incontrano durante l’evacuazione, non sanno cosa stia succedendo:

- Algo ocurre, algo muy grande... - decía Víctor - . Esto de que se vayan en masa, o que se los lleven, sin dejar a nadie... ¿Tú crees en el fin del mundo, Cecilia? Ellos dicen que lo pueden todo, que lo saben todo: hasta cómo acabar con el mundo, científicamente...¿Pero por qué van a querer destruir el mundo? ¿Como no sea sin querer...! [...] Cecilia, yo ya no sé... si debíamos seguir...Quién sabe lo que nos encontraremos, algo tremendo será cuando así se escapan... Tú no lo sabes, tampoco...

- No, pero lo siento; siento que les parece malo y no lo es. Lo temen, pero yo no le tengo miedo...Yo no soy como ellos. Me parece que tú tampoco (Salinas 1950: 1101-02).

Il pericolo di una distruzione involontaria del mondo di cui parla Víctor è lo stesso che avverte lo scrittore in relazione al possibile scoppio di una guerra tra America e Russia e di cui parla, come abbiamo visto, nelle lettere. In entrambi i casi, l’ipotesi ci viene presentata come un atto demenziale perché porterebbe all’utiizzo delle bombe e dunque alla fine dell’umanità. Si tratta di un’angoscia diffusa se si pensa, solo per fare un

esempio, al *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* realizzato qualche anno dopo da Kubrick, nel 1964, in cui il regista, per sublimare le sue paure, offre una sua lettura tragicomica dei rischi insiti nella Guerra Fredda e rappresenta una fine del mondo causata dalla follia di un generale americano che innesca, inevitabilmente, l'esplosione di decine di bombe atomiche. Ma nel testo di Salinas c'è ancora una speranza; Cecilia dimostra che non è ancora troppo tardi per riscoprire il valore dell'amore:

La verdad que Cecilia presentía, sin saberla, allí le salía a la cara; no, ni misterio inescrutable, ni fenómeno físico, era aquello; sí clamor de humanidad. Sollozos, gemidos, con calor aún de pechos y labios, conservado misteriosamente. Seres humanos, de siempre; los victimados, los ajusticiados sin justicia, los sacrificados por sus prójimos, los muertos de muerte cainita, de muerte por mano fraterna. [...] pedían que se acabara el mal que el hombre hace al hombre. [...] Cecilia se aproximó a la bomba; grande era el misterioso cuerpo manantial de las quejas y, sin embargo, porque mandato interior, irresistible, se lo mandaba abrió los brazos para estrecharlo contra su pecho (Salinas 1950: 1126-27).

Non c'è nessuna arma prodigiosa, solo l'umanità che invoca la fine della sofferenza e delle ingiustizie, la chiusura delle ferite. I riferimenti alle vittime sacrificate e ai morti per mano fraterna, possono forse essere letti anche come richiami più diretti al dramma spagnolo: non soltanto ai morti durante la guerra civile e dunque uccisi dai propri fratelli "Caínes sempiternos", ma anche, più in generale, al popolo spagnolo sacrificato ingiustamente per favorire interessi altrui (cfr. Rodríguez Monegal 1996).

Dinanzi al cuore pulsante la ragazza non ha dubbi e abbraccia tutto quel dolore che, a poco a poco, si placa fino a sparire nel nulla. Ancora una visione, un attimo prima dello

svenimento, mostra a lei e al lettore che il cuore della Vergine è finalmente tornato al suo posto, tra le mani della statua. La salvezza dell'uomo, ripete il poeta, può arrivare solo dall'uomo stesso:

Les salvaban los brazos de Cecilia, porque ella los usó en su función altísima, para abrazar lo que no se entendía [...]. Fue aquello que más negaban lo que les libró al borde mismo de su fin (Salinas 1950: 1128).

Nel finale dell'opera, come ha sottolineato Gullón (1951: 3), la distopia lascia il posto all'utopia, al sogno di "una humanidad donde el morir jamás le viniese al hombre de mano de hombre: sólo de la voluntad de la Muerte" (Salinas 1950: 1129). Il messaggio conclusivo, scrive Rodríguez Monegal, si può riassumere in una semplice parola: amore. Lo stesso amore che costituisce il filo rosso della più ampia opera saliniana. Il nemico da combattere non è la bomba incredibile e neppure lo sono le bolle, ma la stupidità, la barbarie e la cecità degli uomini che inseguono l'illusione del progresso scientifico. *La bomba increíble*, allora, rappresenta il tentativo estremo di fare la propria parte, di svelare, a chi non vuole vedere, una delle più tragiche contraddizioni della modernità, ossia che il progresso scientifico, applicato alla ricerca bellica, può condurre solamente alla distruzione dell'umanità:

Conozco la gran paradoja: que en los cubículos de los laboratorios, celebrados templos del progreso, se elabora del modo más racional la técnica de más definitivo regreso del ser humano: la vuelta del ser al no ser. Sobre mi alma llevo, de todo esto, la parte que me toca; como hombre que soy, como europeo que me siento, como americano de vivienda, como español que nací y me firmo (Salinas 1949: 608).



## NOTE

- <sup>1</sup> Lettera ad Amado Alonso: Wellesley College, 25 gennaio 1939.
- <sup>2</sup> Lettera a Solita Salinas: 10 novembre 1940.
- <sup>3</sup> Lettera a Juan y Catherine Centeno: Baltimore, 1 dicembre 1940.
- <sup>4</sup> Si veda la lettera a Jorge Guillén del 1 aprile 1940 da Wellesley: “[...] los pocos grupos inteligentes en política mundial de este país son intervencionistas, en uno u otro grado, empezando por el grupo Roosevelt” (Salinas 2007: 825).
- <sup>5</sup> Lettera a Margarita Bonmatí: [Berkeley], 3 luglio [1941].
- <sup>6</sup> Lettera a Jorge Guillén: Baltimore, 4 gennaio 1942.
- <sup>7</sup> Lettera a José Moreno Villa: Baltimore, 3 gennaio 1942.
- <sup>8</sup> Lettera a Jorge Guillén: Baltimore, 17 settembre 1942.
- <sup>9</sup> Lettera a Jorge Guillén: San Juan, 28 agosto 1945.
- <sup>10</sup> Lettera a Jorge Guillén: [San Juan, Puerto Rico], 29 agosto [1945].
- <sup>11</sup> Lettera a Jorge Guillén: San Juan, 17 dicembre 1945.
- <sup>12</sup> Lettera a Ángel Rodríguez-Olleros: [Middlebury], 10 luglio 1946.
- <sup>13</sup> Lettera a Ángel Rodríguez-Olleros: Baltimore, 9 settembre 1946.
- <sup>14</sup> Lettera a Jorge Guillén: [Baltimore], 26 ottobre 1946.
- <sup>15</sup> Lettera a Jorge Guillén: Durham, luglio 1948.
- <sup>16</sup> Lettera a Ángel Rodríguez-Olleros: 18 dicembre 1948.
- <sup>17</sup> Lettera a Jorge Guillén: [Baltimore], 22 febbraio 1950.
- <sup>18</sup> Lettera a Jorge Guillén: [Baltimore], 22 febbraio 1950.
- <sup>19</sup> Lettera a Ángel Rodríguez-Olleros: 18 dicembre 1948.
- <sup>20</sup> Lettera a Jorge Guillén: [Baltimore], 9 marzo 1950.
- <sup>21</sup> “Puesto que vas a venir - ¡bendito sea Harvard! - haz el favor de traer-te los nuevos textos: el de Balzac, el de la carta a Dulcinea. Y, tal vez, el de la nueva novela. Novela que dejó de ser corta para mejor estallar: La bomba X. Me parece el mejor título” (Salinas, Guillén 1992: 526).
- <sup>22</sup> Si veda, per esempio, la lettera ad Américo Castro del 19 aprile 1950: “El domingo despaché para Buenos Aires mi último engendro. Narrativa. Vaya usted a saber cómo caerá. Eso de caer es alusivo al título: *La bomba equis*. No le dé miedo. De esa no moriremos” (Salinas 2007: 1341).
- <sup>23</sup> Lettera a Elsa Fano: Middlebury, 11 settembre 1950.
- <sup>24</sup> Lettera a Solita Salinas y Juan Marichal: 7 [dicembre 1950].
- <sup>25</sup> Lettera ad Américo Castro: San Juan, Puerto Rico, 4 novembre 1944.
- <sup>26</sup> Il riferimento all’uovo-bomba ci riporta nuovamente alle riflessioni affidate alle lettere.
- <sup>27</sup> Poco dopo, la ragazza descrive la bomba come un “cárdeno bulto” (Salinas 1950: 1083).

<sup>28</sup> Nella *Defensa del Lenguaje* Salinas cita il testo di Rabelais tra i capolavori della prosa (Salinas 1948: 1056).

<sup>29</sup> Per ricostruire una bibliografia sul mito e sulle sue riprese cfr. Varvaro (2014).

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Aznar Soler, Manuel (2017), "La bomba atómica, un dilema moral entre ciencia y política en Caín o una gloria científica, de Pedro Salinas", *Ser y deber ser: dilemas morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción*, ed. Susanne Hartwing, Frankfurt, Iberoamericana Vervuert: 257-77.
- Bou Maqueda, Enric (2007), "Introducción", Pedro Salinas, "Narrativa Completa", *Obras completas*, eds. Enric Bou, Monteserrat Escartín Gual, Madrid, Cátedra, vol. 1: 839-50.
- (2017), "Dystopische Visionen. Pedro Salinas in den Amerikas", *Utopie im Exil Literarische Figurationen des Imaginären*, eds. Linda Maeding, Marisa Siguan, Bielefeld, Transcript: 139-56.
- Gullón, Ricardo (1951), "Pedro Salinas, novelista", *Ínsula*, 71: 3
- Polansky, Susan G. (1988), "La personalidad extraordinaria de la bomba en 'La bomba increíble' de Pedro Salinas", *Hispanic Journal*, 9/2: 113-18.
- Rabelais, François (1552), "*Gargantua et Pantagruel. Quart livre*", *Œuvres complètes*, eds. Mireille Huchon, François Moreau, Paris, Gallimard, 1994.
- Rodríguez Monegal, Emir (1966), "La obra en prosa de Pedro Salinas", *Pedro Salinas*, ed. Andrew Peter Debicki, Madrid, Taurus: 66-92.
- Salinas, Pedro (1948), *Defensa del lenguaje*, "El defensor", *Obras completas*, eds. Enric Bou, Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 2007, vol. 2: 847-1068.
- (1949), "Todo más claro y otros poemas", *Obras completas*, eds. Enric Bou Maqueda, Monteserrat Escartín Gual, Madrid, Cátedra, 2007, vol. 1: 605-79.

- (1950), *La bomba increíble. Fabulación*, “Narrativa Completa”, *Obras completas*, eds. Enric Bou Maqueda, Monteserrat Escartín Gual, Madrid, Cátedra, 2007, vol. 1: 1011-29.
- (2007), “Epistolario”, *Obras completas*, eds. Enric Bou, Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, vol. 3.
- Salinas, Pedro; Guillén Jorge (1992), *Correspondencia (1923-1951)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets.
- Varvaro, Alberto (2014), “Rabelais, les paroles gelées et la longue vie du mythe”, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 158/4: 1373-82.

