

*Largo lamento*  
como reescritura

Francisco J.  
Díaz  
de Castro  
*Universitat de  
les Illes Balears*





*Largo lamento* es, en la obra poética de Pedro Salinas, ese libro que nunca será y del que difícilmente lograremos algún día conocer todas las claves textuales. Nos quedan, ordenadas por otra mano que la del poeta y tal vez no definitivas, las piezas de un conjunto problemático en varios aspectos y, en primer lugar, en lo que respecta al enfrentamiento argumental de la voz poética con el corpus de poesía amorosa constituido por *La voz a ti debida* y por *Razón de amor*, es decir, al cambio que la existencia de estos poemas imprime al sentido global de la poesía amorosa de Pedro Salinas.

No menos problemático resulta el resto de las cuestiones que el libro nos plantea y que me limitaré a acotar en lo esencial. Dejando aparte los diversos tonos que se cruzan en los poemas de este conjunto, y el papel central que ocupa la ironía en este y otros libros, y centrándonos en la organización de estos poemas como unidad, la primera duda, que no sé si puede despejarse, corresponde a si son estos todos los poemas escritos por Salinas correspondientes al ciclo y, sobre todo, a si el orden que tienen en el conjunto del libro así como el proceso de lectura a que nos conducen, corresponde verdaderamente a una determinada intención comunicativa por parte de Pedro Salinas.

No podemos dejar de tener presente algo que afecta a la recepción de la obra. A diferencia de los demás libros poéticos de Salinas desde *Presagios*, que para el lector contemporáneo a la escritura y publicación de la obra van significando avances y cambios más o menos sustanciales, con *Largo lamento* no se da el mismo fenómeno: al aparecer como tal conjunto, en 1971, veinte años después de la muerte del poeta, el lector interesado parte en su lectura de una visión completa de la voz poética de Salinas en sus distintas etapas y en su evolución hacia un relativo pesimismo en *Todo más claro*. No es, pues, el lector ingenuo el que recibe la entrega de estos poemas como libro, sino el que tiene a la vista todo un proceso de escritura, toda una "aventura poética" en la que el amor-pasión ocupa un lugar privilegiado, central, pero no exclusivo ni definitivo.

El poeta avanzó algunos poemas de este conjunto, los más extensos y plenos de sentido en conexión con los dos poemarios anteriores que se refieren a la misma historia de su personaje poético anterior: *La voz a ti debida* y *Razón de amor*. Sabemos por las notas editoriales que gracias a Juan Marichal podemos acceder a un estadio de la poesía de amor que creo decisivo; tanto para la valoración completa y compleja del ciclo amoroso como para entender mejor el proceso que lleva a *El Contemplado* y los poemas posteriores.

Con los poemas de *La voz a ti debida* y *Razón de amor*, Salinas había entregado al lector una obra poética unitaria, y coherente. Apuntalar y desarrollar los desajustes perceptibles en algunos de sus poemas significaba variar decisivamente el sentido global de esta poesía amorosa. Y el hecho de que con *Largo lamento* se introduzca el tema del fracaso del amor tiene que verse también en conexión intelectual, no del todo azarosa, con la escritura y la publicación de otros poemas que testimonian estímulos de otra índole: los del exilio y el destierro, o los poemas de corte social, esa escritura abierta a la historia y a la aparición de un cierto registro ético hacia la que indefectiblemente tendieron todos los poetas del 27.

Nos quedan, así, desordenadas, y tal vez no todas, las piezas de un rompecabezas que permite, al menos, aproximarnos a la reescritura a nueva luz de una historia de amor ya escrita. Una reescritura que no nos es posible conocer en su designio definitivo, y a la que accedemos sólo como proyecto abandonado, como esbozo no

insistido -tal vez por exquisitez humana de su autor- de algo que deshace la idealidad creada en los dos libros anteriores, claroscuros incluidos. Porque lo que testimonian es la imposibilidad del diálogo esencial sobre el que esa aventura textual había sido posible.

En los poemas de *Largo lamento* el diálogo se produce a la luz de la ironía, del sarcasmo, del reproche y, significativamente, de la visión retrospectiva. No hay proyecto ni incitaciones. Tan sólo la búsqueda de Pedro Salinas en las posibilidades de una poética del amor basada en un hablante que se debate entre constantes transiciones del pesimismo a la melancolía, al arrebato, al sarcasmo, a la esperanza, al conformismo. Como lectores de Salinas, pues, el conocimiento de estos poemas nos aporta, sobre todo, la nueva posibilidad de entrar en la difícil combinación en lenguaje poético de las instigaciones de la pasión, que ahora es pasión frustrada, y de la contemplación oscura y sin alternativas ni expectativas plausibles de cambio del definitivo enfrentamiento con el silencio, con la soledad radical del individuo protagonista de esta poesía y, también, con la necesidad de afirmar la resistencia humanista frente a la soledad y al desengaño, temas que afloran con nuevas resonancias filosóficas en los libros salinianos del exilio.

El poeta recompone en *Largo lamento*, con un empleo muy efectivo de los juegos perspectivísticos, el mundo imaginario de *La voz a ti debida* y *Razón de amor* con una concretización mucho mayor de los comportamientos cotidianos, de los espacios -la metrópoli neoyorkina-, de las referencias culturales con valor perspectivístico y de los objetos de la vida inmediata que dan un sentido de contemporaneidad a los versos.

La imposibilidad de conocer el diseño que Pedro Salinas habría dado a este libro, qué poemas habría eliminado y qué orden hubieran tenido los restantes, nos impide, a pesar de la ordenación inteligente de sus editores, estar completamente seguros de que el proceso de lectura que el libro nos indica sea éste: hasta qué punto no habría habido una gradación distinta, por ejemplo, desde las primeras sombras, desde las alusiones a la búsqueda de libertad por parte de la amada, al conflictivo momento de la ruptura, para llegar a los reproches, en ocasiones circunstanciados, y otras veces sarcásticos y decididamente distantes e inapelables.

Esa es, en cualquier caso, la organización secuencial del contenido de *Largo lamento*. El final del libro, con su apertura de la voz poética hacia el territorio del sueño, hacia la reflexión filosófica acerca de la temporalidad, acerca de los límites de la realidad y los ámbitos del deseo, parece presentar como salida al desengaño una renuncia voluntaria del héroe al amor-pasión y el acceso a una ideología del amor como sentimiento casi exclusivamente espiritual.

Sin embargo, la presencia acusada del erotismo físico, la referencia constante al cuerpo humano, la invocación de los detalles concretos, de los objetos cotidianos plantea la duda: ¿se trata de un efecto retórico de contraste en la presentación de lo que terminó mal, del amor físico en medio del mundo de lo concreto, con las imágenes que expresan una aspiración a lo inmaterial y espiritual? ¿O esa aspiración representa más bien una escapatoria ante lo acuciante de la conciencia de la soledad existencial en el mundo, que luego se complementa con los poemas de libros posteriores?

En favor de esta segunda hipótesis no habría que olvidar que a completar la consecución de una voz poética que sea histórica y a la vez contrastadamente humana, con todo lo que forma parte de la vida, viene este libro. Indirectamente, diría, Salinas se plantea la temática del cuerpo a esta nueva luz, como el descubrimiento doloroso de la otredad, de la irredimible individualidad de la percepción del otro y del deseo, en un sentido cercano al planteado por Roland Barthes mucho después, y por Bakhtine por esas mismas fechas. Descubrir que la amada es irremisiblemente el Otro que observa y reacciona, a veces de manera imprevisible, frente al yo que habla de fusión y destino en lo Uno es, por debajo de lo que estos poemas expresan inmediatamente, lo que hace de *Largo lamento* un punto de llegada superior a lo que, desde el punto de vista del Ideal -en un sentido baudelairiano- el poeta había alcanzado a crear en los dos libros anteriores, que quedan erigidos con toda su belleza de conceptos y su riqueza formal como el momento culminante de una experiencia, vital y de escritura, pero no como el punto culminante de una conciencia.

*Largo lamento* es, así, el punto de llegada a una conciencia que nos limita el alcance de los textos anteriores, pero que nos amplía, con la recuperación de toda esa aventura sugerida, la perspectiva humana de la voz poética. En estos poemas Salinas sale de lo que Marichal llamaba la "fase de descentración en el tú de la amada", que es la que corresponde a *La voz a ti debida* y *Razón de amor*, para acceder a esa fase de "sobrecentración" definitiva. El paso, tan complejo, no puede explicarse sin tener en cuenta todas las circunstancias biográficas, personales e históricas, por las que atraviesa el poeta desde 1936 a los poemas de *El Contemplado*. Y, desde luego, el acceso a esa conciencia íntima de las verdaderas señas de la pasión humana, está registrado parcialmente en los poemas de *Largo lamento*.

Desde esta perspectiva, *Largo lamento* tiene, por lo tanto, una gran importancia en la consolidación de la voz poética saliniana, porque tras el encuentro de una dimensión nueva y superadora de la división entre realidad e idealidad por efecto del entusiasmo amoroso, la voz poética accede dolorosamente a su dimensión completa y contrastada ante la experiencia de la soledad. El fracaso del diálogo de amor, de la aspiración a la superación por el impulso amoroso del Yo en el Otro, o, mejor, del Otro, de lo ajeno, en el Yo, significa el total encuentro de una subjetividad auténtica y dimensionada.

El aspecto existencial de la vida humana cobra primer plano, como lo cobra el enfrentamiento doloroso con la fatal soledad del individuo. A eso apuntan varias de las formas diferenciadas de la poesía anterior que recuperan en este conjunto de poemas algunos retazos de la historia que Salinas vuelve a contar, en ocasiones desde un presente textual en el que no se marcan los indicios de una ruptura, que, no obstante, se columbra siempre como inminencia, y, en otras ocasiones -tal vez en los poemas más interesantes- desde una temporalidad posterior a la ruptura, con ésta ya explícita.

Desde esa conciencia más abarcadora a la que me refiero, Salinas ahonda aquí en el sentimiento elegíaco, en el marco de un bucolismo renovado en el que la ciudad es la realidad empírica negativa, el espacio de la frivolidad, y de los valores de clase que forman el muro de cristal que separa a los amantes, y el campo el ámbito ideal y privilegiado del proyecto, es decir, ahora, del recuerdo amoroso.

No sabemos, no queremos saber -o no podemos conocer todavía- la anécdota real que inspiró esta escritura, pero es indudable que, como voz, la madurez de la que asume el lamento, el desamor, la soledad, la conciencia del tiempo que destruye y las posibles alternativas para el acceso al equilibrio, la voz de *Largo lamento*, es ya la que nos transmitirá en las entregas sucesivas al Salinas enfrentado al hombre como ser histórico y abocado a la temporalidad insuperable.

El título del libro nos remite a la rima XV de Bécquer: "largo lamento/ del ronco viento" y marca el tono de crisis amorosa que impregna el libro. *Largo lamento* plantea, en su conexión con el verso de Bécquer, la referencia a una poesía y a una poética -a una concepción del lenguaje- que es, frente a las referencias medieval y petrarquista de los dos libros anteriores, decididamente contemporánea. El amor como tema, expresado por medio de la queja como una ilusión irrealizable: la nueva perspectiva, por lo tanto, de la ausencia y del desamor desde los que se nos entrega la historia entera a nueva luz.

Así, en efecto, a lo largo del libro hallamos poemas enteros o partes de poemas en los que se cuentan los orígenes, o momentos distintos de una relación amorosa que es, en esencia, la de los libros anteriores. Y también poemas donde la voz enlaza con ese después que es sencillamente expresión del ahora, de la realidad de una voz que ya se materializa en solitario, en diálogo imposible. A unos corresponderá el sarcasmo o la ironía. A otros la expresión desolada y melancólica. A todos una mezcla de queja concretada en lo anecdótico, en lo temporal o en lo espacial, y de reflexión generalizada sobre el sentido del amor en la vida humana, como realidad, como idealidad, como sueño o como autoengaño.

A pesar de lo absolutamente que se impone el sentido dramático de soledad y tristeza por el alejamiento definitivo de la amada, la voz de Salinas vuelve a presentarse, tal vez más que nunca, cuidadosamente elaborada, con voluntad artística y con un repertorio más amplio y, sobre todo, más complejamente engañoso de imágenes que consiguen dar a cada poema un valor general de quiebra de la fe en ciertas formas del sentimiento del amor.

En este sentido, abundan los momentos en que la palabra se entretiene en la creación de originales imágenes sensoriales. Así, el fondo metropolitano de esta historia, el de la ciudad de Nueva York, está presente todo el tiempo en este libro. Es el nuevo escenario en que el poeta sitúa adecuadamente el tono de la historia de amor que nos vuelve a contar. Y son imágenes cargadas de sentido sarcástico en las que el arte de todos los tiempos se combina con la visión crítica del espectáculo a la vez fascinante y engañoso de la urbe moderna, como veremos. Los rascacielos, por ejemplo, aparecen vestidos

con túnicas a cuadros,  
de luz y sombra, por la noche, coro  
de lánguidos y esbeltos Arlequines  
en el aire ambicioso de Manhattan.

De diversas formas, la historia de amor que Salinas nos entrega en este libro, siendo sustancialmente la misma, adopta unos tonos más graves, y está expresada de manera mucho más contrastada, en claroscuros que la intervención frecuente de la ironía o el sarcasmo vuelve más significativos.

Efectivamente, el “nosotros” aparece en muchas ocasiones cuestionando los parámetros de los otros y del mundo cotidiano para poder analizarse en su realidad y en sus aspiraciones superiores, si bien, en esta nueva temporalidad, situado en el territorio del sueño. Estos versos, por ejemplo, del poema “[¡Cuánto nos falta por fuera!]”, apenas suponen cambio alguno respecto de los versos de *La voz a ti debida* o de *Razón de amor*:

Nos hemos ido probando  
 las vestiduras ajenas:  
 no sirven para nosotros,  
 todas nos están estrechas.  
 No. Las medidas del mundo  
 son para ti y para mí,  
 las medidas de la pena.

No. ¿Por qué querer vivir  
 en las medidas estrechas  
 que tanto daño nos hacen  
 al ponémoslas  
 sobre los cuerpos del sueño?

No son pocas las ocasiones en que advertimos, dentro de un discurso semejante al de *La voz a ti debida*, una variación mínima. Olvidar el tiempo, olvidar el nombre y el número y las cosas no es una forma de inaugurar el amor, ahora, sino una tentativa de mantenerlo a partir de un presente problemático. Se sugiere un descanso de la ensoñación para alejarse de una realidad difícil entre los seres. El poeta muestra hábilmente las transiciones del espíritu en un desesperado aferrarse a las palabras como sustitutivos de una realidad amenazadora:

Mira, vamos a salir  
 de tanto ser tú y ser yo.  
 Deja tu cuerpo dormido,  
 deja mi cuerpo a tu lado,  
 déjalos.  
 Deja tu nombre y el mío,  
 deja lo que nos dolió  
 y vamos a descansar  
 de nosotros, con nosotros;  
 vamos a jugar a que éramos  
 los mismos, pero otros dos.  
 Ya sin el cuerpo ni el nombre  
 vamos a probarnos formas,  
 seres, a ver si vivimos  
 en otra cosa mejor.

Sin embargo, en la reescritura de la historia amorosa, el nombre, la realidad concreta de cada uno de los miembros de la pareja ya no se puede eliminar ni esconder. El texto anterior, que podría identificarse con los de *La voz a ti debida*, cambia completamente su sentido al cerrarse el poema. Así, el abandono de las formas sensibles, de los nombres, de lo que tiene un significado social, se aparece, a esta nueva luz, como un deseo, como un ensueño evasivo. Porque a Salinas se le impone que es imposible la ensoñación interminable, que la realidad es distinta.

Ahora el final del poema convierte, por el contraste que se establece con la realidad concreta en que los seres viven, en sombra de un deseo lo que en el primer libro de amor era la incitación a una aventura imaginativa en pos de lo desconocido en el amor:

Y luego verás qué alegre  
 es el regreso a nosotros,  
 el encontrarme contigo,  
 conmigo, con el dolor,  
 con tu voz y con mi nombre.  
 Verás, verás qué milagro  
 es mirarnos, es tocarnos,  
 verás qué revelación  
 es vernos, volver a vernos  
 en estos rostros fatales  
 donde el alma nos vivió.  
 Por jugar a que dejábamos  
 de amarnos, ¡qué verdadero  
 nos va a ser siempre el amor!  
 ¡Qué pareja  
 nos va a nacer, tan alegre,  
 tan segura, de este adiós!

La voz poética verbaliza aquí lo que no pretende ser sino una manifestación patética del acabamiento. Las palabras reflejan, por antifrasis, lo que es en realidad la desesperada conciencia del amor que naufraga. La voz se muestra como aparentemente persuasiva -"verás", "milagro", "revelación", "verdadera", "pareja alegre, segura"- para indicar las señas del desamor inevitable.

De acuerdo con el importante crecimiento de lo concreto en este libro, tanto el espacio como la multiplicación de anécdotas que van creando el haz y el envés de la aventura amorosa permiten seguir las huellas desordenadas de un amor que llega a su final por la voluntad de uno de los amantes. Y, lo que es más importante, permiten al poeta indagar, una vez más y de manera más completa, en el concepto del amor que sustenta su poesía central.

Algunos de los poemas del conjunto presentan intemporalmente una expresión de plenitud por el amor. Conectados como están con la historia amorosa que ocupa toda la poesía de Salinas desde 1933, pueden ser leídos como materiales inmediatamente posteriores a *Razón de amor*, puesto que continúan la línea del diálogo amoroso desde un



mismo planteamiento de separación física de los amantes, y sin intervenir la referencia a la crisis de la relación. En la edición de *Largo lamento* están situados hacia el final y casi uno a continuación de otro. Destacan “[Hora de la cita]”, “[Cuánto nos falta por fuera]”, “[No, no mires a las hojas]”, “[La tierra tarda, tarda]” y “[Canción de la vida total]”. Un buen ejemplo de este tipo de poemas puede ser este último, casi todo en pentasílabos, que canta, con una serenidad y una sencillez nueva en la poesía amorosa de Salinas, la realización plena del hablante por el amor y, a la vez, la aguda “conciencia dolorosa” de la caducidad de todo.

Como en los poemas de los libros anteriores, la ilusión del amante por el encuentro transforma la espera, el tiempo, las cosas, en guillenianos “extremos de cántico”, por la llegada de la “hora de la cita”, en el poema de este nombre. Ya se vislumbra, sin embargo, en este poema, la presencia de sombras, personificadas en el sentido que adquiere una forma de vida, la de “los otros” contra los que el poeta busca luchar al enunciar románticamente el amor que se pretende:

La vida nos dice: “No.  
No podéis.” Pero nosotros  
decimos: “Sí, sí podemos”.  
Si en la vida, en la de todos  
no hay para nosotros hueco,  
dos seres pueden hallar  
otra vida en esta vida,  
si quieren seguir viviendo.

Sin embargo, estas continuidades de la poesía anterior son escasas y no sabemos hasta qué punto convienen a la coherencia del conjunto (o tal vez sí, aunque no en el lugar que ocupan).

En cualquier caso, la mayor parte de los poemas constituyen claramente un acto de reescritura de toda la aventura humana a la luz del fracaso del amor. Algunos de estos poemas, los más directamente elegíacos, presentan sin ironías ni distanciamiento la recapitulación del poeta. Pero en la mayor parte Salinas utiliza una serie de recursos irónicos o humorísticos que permiten distanciar al lector de la lamentable situación del hablante y recrear una historia de amor en la que no todo aparece tan luminoso ni explosivo como en los poemas de los libros precedentes.

Algunos de ellos presentan con una luz amarga lo que me parece propiamente la reescritura de toda la historia, desde los primeros momentos. En “[El aire es ya apenas respirable]” el texto se organiza a partir del diálogo con la amada ausente a base de recordarle antiguas preguntas que nunca fueron contestadas adecuadamente porque ella -y se nos va trazando así su retrato nuevo- está cerrada en sí misma, a su propio y cursi mundo interior:

La primera pregunta que te hice  
fue cuando tú tenías  
los brazos apoyados

en una barandilla de recuerdos,  
 una tarde inclinada  
 sobre ese lago azul que llevas dentro,  
 mirando a cuatro dudas  
 con plumaje de penas,  
 tan blancas y calladas como cisnes,  
 que lo surcaban, sin moverlo casi.  
 Tú mirabas la estampa  
 confusa de tí misma, te veías  
 en ella reflejada  
 pero con tal temblor, tan insegura  
 de tu propio existir, de lo que eras,  
 que te marchaste huyendo  
 a buscar en tu armario algún vestido  
 de denso terciopelo, y a probártelo.  
 Como está hecho a medida,  
 meter el cuerpo en él  
 es persuadirse unos instantes  
 por el consolador  
 y ajustado contacto de la tela,  
 de que se vive y de que somos algo  
 más que un reflejo trémulo  
 del que tenemos miedo, en aquel lago.

Sabiduría, por lo demás, que va más allá del simple conocimiento individual de la amada, puesto que aquí lo que el poeta dice, ironías incluidas, puede aplicarse a cada ser humano. Es, pues, el autoengaño y es la pasión de independencia del Otro lo que Salinas evoca en la reconstrucción de la historia que tiene lugar en el poema.

En la reflexión sobre la historia completa, el hablante saliniano viene aquí a sacar la conclusión de que en su amor, corporal y espiritual, planteado ambiciosamente desde el inicio a la luz de la definición que se ahonda en este libro y que luego veremos, el Tú no encaja en el proyecto totalizador y romántico que el protagonista acarrea desde los primeros poemas de *La voz a ti debida*. De ahí las preguntas sin respuesta, de ahí la imagen de la que, con los rasgos extremadamente irónicos del retrato que abre este poema, no abrió su entendimiento ni su corazón al que la pretendía, al que quería sacar “de ti tu mejor tú”.

El poeta juega a lo largo de todo el libro con el sentido plural y ambiguo del concepto de sueño. Un sueño que es a la vez aspiración ideal e imposible, y también el dormir sin conciencia, que alude a vivir sin conocer a fondo lo que el hombre se juega en lo que está viviendo cada día. Así entendemos cómo en el poema “[Cara a cara te miro]” el poeta dialoga con su propio destino a la luz del fracaso y, con estricta firmeza y reminiscencias petrarquistas, afirma su asunción del dolor actual a que le han traído aquellos pasos:

No, no estoy en el mundo  
 en su pena, en su gloria,  
 en este amor, arriba,  
 porque una fuerza extraña,  
 destino, lo dispuso  
 vencíndome, cual vencen  
 los cauces a sus aguas.  
 Estoy porque yo quiero,  
 porque sí, porque sí,  
 porque mi sí lo quiso.

A pesar de la imagen de un Salinas escribiendo poemas en los que se analiza -y se pondera-, con amargura, pero sin sarcasmos ni quejas, el fracaso del amor, que se puede ver en los poemas recién citados, la mayoría de los textos del conjunto tiene un tono muy distinto. Es evidente que la fuerza que mueve a buscar el distanciamiento humorístico es la frustración y la presión de una soledad involuntariamente alcanzada. Pero también lo es que la elección del marco irónico permite distanciar la expresión de esa voz desolada y a la vez aportar nuevos elementos al conocimiento de la historia que subyace a la escritura de *La voz a ti debida* y de *Razón de amor*, que sin estos poemas no sería posible, ni completa.

El poema "Los puentes", por ejemplo, es un nuevo diálogo con la amada en una temporalidad posterior a la de la ruptura. El texto gira en torno al mismo estímulo que lo origina: el proustiano ponerse a recordar a partir del recuerdo de estímulos sensoriales, de circunstancias puntuales del pasado que, de manera incidental, permiten al hablante dirigir su discurso hacia la valorización -un tanto distanciada en el fondo- del recuerdo de la vivencia:

Nada mejor que pasar las noches  
 sin algas, en que enero  
 escribe cartas a la primavera  
 con níveos alfabetos sobre el mundo,  
 que abrirse la memoria, el viejo álbum  
 que lleva en casa varios años  
 puesto sobre la mesa de la sala  
 para que se entretengan las visitas.

Y hoja por hoja,  
 sin miedo a que se escape tu mirada  
 con algún dios que cruza por la esquina,  
 iremos, yo, tus ojos y yo, mientras descansas  
 bajo los tersos párpados vacíos,  
 a cazar puentes, puentes como liebres  
 por los campos del tiempo que vivimos.

El primer poema del libro, "Pareja, espectro" ya establece abiertamente el tono preponderante. En sí este poema resume el libro como primera reescritura de la historia de amor, desde los orígenes al presente, remitiendo al erotismo, al desarrollo del amor, a los ensueños, pero también a imágenes de la calle, a imposibles anécdotas de la vida cotidiana, con lo que de negativo tiene la vida urbana en estos poemas.

Nunca agradeceremos  
bastante a tu belleza

Es la belleza de la amante el *leit motiv* que cada vez que se repite aumenta el sentido irónico de la valoración de fondo. En cada secuencia la repetición anafórica de estos dos versos van presentando imágenes de lo cotidiano cada vez más vulgares, más frívolas. Aparecen, así, ridiculizándose, la inocencia original, los objetos de valor social, las sedas antiguas, las "fresas que se deshacen románticamente en la boca", el té de las cuatro, la dama interesante que le es presentada y que estaba retratada por pintor abstracto en un cuadro del museo, la alfombra persa del XVIII, las pulseras, los escaparates, los artículos de lujo, la burlesca liberación de Dafne, la velada alusión a la avaricia, al acto de contar que ella le enseña -a él, como un Tarzán perdido en su realidad poemática: selva virgen de abolición de las gramáticas y la aritmética. La valoración de la misma belleza, radicalmente distinta y negativa:

Y sobre todo, nunca,  
nunca agradeceremos  
bastante a tu belleza  
el habernos librado  
de tu misma belleza, del terrible  
influjo que podía haber tenido  
sobre la calma de los mares, sobre Troya  
y sobre algunos pasos míos en la tierra.

Casi todos los poemas que abarcan la reescritura de la historia son extensos y se organizan a base de transiciones que acercan la perspectiva al desengaño, al dolor o al despecho del presente. Un buen ejemplo es "[Ruptura de las cosas]", donde Salinas recupera toda la historia a partir del momento en que el amor acaba.

Tiene gran interés la recreación distanciada y humorística de la escena, la inquietud del hablante -con una irónica identificación con Luis II de Baviera- que alarga el tiempo, la sutileza del retrato de la mujer, una vez más, frívola y manipuladora. Hay bastante de misoginia en los retratos de Salinas en este momento, como en algunas de sus obras no poéticas.

En el poema "[¡Cuántas veces te has vuelto!]" se entrelazan la ironía amarga y el recuerdo todavía vibrante de la relación erótica corporal, que en el poema se trasciende hacia la imagen cósmica. De nuevo se trata de un poema en el que el protagonista poético se queja de la imposibilidad de comunicación con la amada. Aquí es el recuerdo de la belleza del cuerpo de la mujer en la intimidad del lecho el que comunica un cálido y a la vez desolado sentimiento de nostalgia:

¡Cuántas veces te has vuelto!  
Recuerdo que una noche te pusiste  
de espaldas a mí, como si me olvidaras.  
¿Es la espalda el olvido?  
Tu espalda ancha, espaciosa  
era un olvido  
por donde mi recuerdo iba buscando  
delicias de tu cuerpo frente a frente,  
como otras veces me lo diste;  
igual que la mirada  
se pasea tristísima  
de lucero en lucero,  
por las estrellas de la noche, de esa  
gran espalda, la noche,  
del gran cuerpo del mundo, luz y día.  
Me faltaba  
la luz total, tu frente, tú de frente,  
pero mis ojos  
por el ámbito quieto de tu espalda  
encontraban las señas milagrosas  
del otro lado, sí, los restos de tu luz.  
Y a esa luz de tu luna, de tu dorso,  
del resplandor de ti que aún me quedaba,  
supe esperar a que volviese el día:  
de un reflejo viví de lo vivido.  
Te volviste, por fin, al despertar.

La imagen concreta de ese recuerdo se amplifica para dirigirla a la gran ausencia, a esa espalda vuelta definitivamente. A partir de esa amplificación intervienen los reproches, la infidelidad, el silencio, la incomunicación. Pero, como en otros poemas, el final de éste trasciende lo que es puramente anecdótico para afirmar una creencia del poeta en otra forma de amor no alcanzado. Así, de recuerdo desolado pasamos a afirmación final, serena y esperanzada del sentimiento del amor, como materia misma de la vida humana:

Por ti creo  
en la vida que está siempre queriendo  
volverse hacia sí misma, hacia la vida.  
Por ti creo  
en la resurrección, mas que en la muerte.

En el repaso de la historia, Salinas busca el contraste entre lo que aparece como un hondo y romántico sentimiento de la naturaleza, de la realidad del mundo, y la imposibilidad de transmitir esa capacidad de sutileza a la amada. En su reconstrucción, el hablante aporta muchos más datos que en los libros anteriores, donde apenas hay

referencias a un ambiente social que, aunque no se valora desde una perspectiva cierta y críticamente elaborada, sí se presenta como ajeno y, diría, como el determinante penúltimo de la imposibilidad de alcanzar el amor que el protagonista propone.

De alguna manera parece entenderse que Salinas achaca a ese ambiente consagrador de superficies las causas del fracaso de la relación biográfica que da base a la escritura. Parece claro en el poema “[Como ya no me quieres desde ayer]”, donde ya al reescribir los instantes del primer encuentro se incide en esas notas de superficialidad social. La voluntad de recomponer a otra luz la historia de amor está explícita en el inicio del poema:

Como ya no me quieres desde ayer,  
la memoria esta noche,  
igual que mano torpe  
toda llena de ruedas diminutas,  
cuando quiere arreglar algún reló,  
repasa los recuerdos  
de cosas que yo hice  
por ganarme tu amor, y fracasaron.

El fracaso, de acuerdo con los versos que siguen y con el contexto de otros poemas donde se insiste en lo mismo, está estrechamente relacionado con un ambiente refinado, con una forma de ser inevitable al fin, y que se describe con sutil ironía:

Te he dado el fuego, sí.  
Era un salón en donde varias gentes  
disimuladas tras los antifaces  
que los rostros se ponen en los rostros  
en cuanto que se encuentran dos personas,  
decían unas frases  
tan refinadas sobre el mundo  
que el suelo se quedó todo sembrado  
de menudos cristales o esperanzas.  
Y como lo sabían todo, todo,  
gracias  
a los trajes de moda, a las ideas,  
y a la complicación de los cocteles,  
las almas más desnudas que allí había  
corrieron a esconderse  
al último rincón con la vergüenza  
de mariposas de un estilo viejo.

En la nueva imagen de la amada Salinas no deja muchas dudas acerca del proceso que ha frustrado el amor ambicioso creado en los libros anteriores, pues siempre en última instancia aparece la atenta a su cuerpo, a su belleza, a las apariencias en una

sociedad de apariencias en la que el poeta se demora con una frecuencia muy significativa. Así, en el poema “[Deja ya, deja ya por un momento]” insiste irónicamente en la incomunicación definitiva.:

Deja ya, deja ya por un momento  
de querer explicarnos demasiado  
trabajando con ese lápiz de carmín, sobre tus labios,  
las dos verdades paralelas  
que tu boca callada nos ofrece  
más delicadas, aun, más sutiles.  
Antes de acentuarlas con lo rojo.  
Y sacándote el bello rostro náufrago,  
todo empapado por tu propio sueño  
y otras menores cremas de belleza,  
de los últimos fondos del espejo,  
en donde le buscabas sus tesoros,  
escúchame. te hablo  
con absoluta claridad  
de algunos de los modos de contacto  
entre una y otros humana criatura. Mira.

La conclusión de esta larga serie de reproches y explicaciones es un concepto del amor que, como hemos visto, se refuerza ante el fracaso. Esa experiencia del fracaso se deja sentir en una generalización irónica y a la vez esperanzada que recoge el poema “Amor, mundo en peligro”, donde, junto a un nuevo balance, irónico y romántico a la vez, de la experiencia fracasada, surge el concepto saliniano tradicional de la pasión amorosa que cobra nuevas dimensiones desde la nueva percepción de la temporalidad y de la muerte:

Vigilar, sobre todo,  
a ella, la aterradora  
fuerza y beldad del mundo:  
amor, amor, amor.  
Esa que es grito y salto,  
profesora de excesos,  
modelo de arrebatos,  
desatada bacante  
que lleva el pelo suelto  
para inquietar los aires,  
esa  
envidia de torrentes,  
ejemplo de huracanes,  
la favorita hija  
de los dioses extremos

-amor, amor, amor-  
 que con su delirante  
 abrazo hace crujir  
 por detrás de la carne  
 que se deja estrechar  
 lo que más se resiste  
 en este cuerpo humano,  
 a ternura y a beso:  
 el destino final  
 del hombre: el esqueleto.  
 Amor, amor, amor.  
 ¿Porque quién ha sabido  
 nunca, si hace o deshace?  
 ¿Y si cuando nos arde  
 es que nos alza a llama,  
 o nos quiere cenizas?

En el origen, sin embargo, del nuevo giro existencial que toma la visión del amor en estos poemas, no puede olvidarse la base anecdótica de la que deriva, puesto que la constante de este conjunto de poemas es su unidad argumental, el cúmulo de referencias entremezcladas a una historia que el lector reconstruye como real, y también la densa mezcla de nostalgia y dolor, de reproche y amarguras que la ironía no hace sino reforzar, por más que el valor artístico de estos poemas se consolide también gracias al perspectivismo irónico.

Son también, por lo tanto, poemas de desamor, o de malamor, en los que más que nunca es el tú el protagonista privilegiado. Y ese tú de la amada está mucho más perfilado que en los poemas de *La voz a ti debida* o *Razón de amor*. En el poema "Muerte del sueño", el poeta la retrata sutilmente en su íntima dureza:

Por ti he sabido cómo andan los sueños.  
 Llevan los pies desnudos  
 y parecen más altos todavía.  
 El alma por que cruzan se nos queda  
 como la playa que primero holló  
 Venus al pisar tierra, concediéndole  
 las indelebles señas de su mito:  
 las huellas de los dioses no se borran.  
 Entre el vasto rumor de los tacones,  
 que surcan las ciudades colosales,  
 mi oído a veces percibe  
 un rumor leve como de hoja seca,  
 o de planta desnuda: es que te acercas,  
 por las celestes avenidas solas,  
 es que vienes a mí, desde mi sueño.



Uno de los recursos más empleados para destacar ese aspecto de la mujer es el de acudir a la parodia mitológica para ironizar sobre la percepción del poeta de la perspectiva desde la que ella enfrenta el mundo y el amor. En el poema "Dueña de ti misma", de expresivo título, aparece uno de los retratos más destacados del libro: seguridad e indecisión, refinamiento, consumismo, frivolidad en el amor.

Pero tú tienes pies, tienes zapatos  
nuevos, quizá recuerdes  
que los compramos juntos.  
Tu andar tan firme enorgullece al suelo  
y le deja sembrado de recuerdos,  
cual si no fuera tierra.  
Entonces di, ¿por qué te estás tendida  
en las noches de enero en tu diván  
oyendo anuncios de abstracciones por la radio  
y presintiendo vendavales próximos?  
¿O por qué sales al jardín vestida  
toda de malva, como una hoja seca,  
en busca de una brisa que te ame  
despacio y con cariño?  
No. Tus pasos son tuyos, sólo tuyos.  
Tus pasos están llenos de caminos.  
Alzate y quiere con los pies seguros  
lo que has querido vacilante  
hace ya muchos años con el pecho.  
Sólo tu paso te hace o te deshace;  
no los dioses  
que fingen entre nubes vago imperio.  
Yo que admiro tus piernas  
tan esbeltas y claras como auroras  
sé que uno de tus pasos  
puede vencer a un dios antiguo.  
Y que no hay fábula  
más hermosa que un ser cuando camina  
derecho a lo que quiere.  
A veces es un tren, o es una tienda,  
o es un baile de gala. a veces es  
otro ser, escogido muy despacio.

Hay en todo el libro como un juego de espejos cuyos reflejos inseguros el poeta acecha para reconstruir el fracaso de una manera inteligible. Son los juegos de conceptos tan abundantes en estos poemas, la relación borrosa entre vigilia y sueño, entre querer saber y querer ignorar, en una búsqueda, constante en la poesía de Salinas, de la verdad esencial de las cosas y de los seres.

Por eso, en “[¡Qué olvidadas están ya las sortijas!]” el juego de conceptos y el juego de reflejos son intercambiables, puesto que nos acercan tan sólo oscuramente a la verdad precaria e irrecuperable del tiempo pasado:

¡Qué olvidadas se sienten las palabras  
que decían que nunca olvidaríamos!  
Cuando me olvidas, di:  
¿te acuerdas, por lo menos, del olvido?  
Recordar el olvido,  
aunque no tenga rostro, nombre, cuerpo,  
es casi no olvidar lo que se olvida.

Porque la angustia que aparece en muchos de estos poemas, la angustia que acompaña al sentimiento de soledad, es la de la incomprensión de las cosas. Si el poeta afirma: “mientras sepamos/ exactamente lo que nos separa/ no habrá separación”, tiene que constatar amargamente la muerte de ese amor que provoca la escritura, la muerte de ese sueño en el olvido:

La muerte es  
la niebla, allí en las almas, sí, la niebla,  
abolição de todos los confines,  
gran naufragio de números y nombres,  
y un ansia a ciegas que recorre el mundo  
clamando: “¿En dónde, en dónde  
está lo que tan lejos me quería?”

El texto viene a confirmarse como materia del reflejo, como cuestionamiento definitivo de una ilusión de sujeto múltiple capaz de aniquilar la angustiosa presencia del Otro, como verbal espejo en que el poeta persigue el recuerdo de dos miradas simultáneas a la constatación de una mirada solitaria:

¡Qué olvidado el espejo, sí, el espejo,  
en donde nos miramos una tarde  
con nuestras caras juntas,  
tan semejantes a los dos soñados,  
que un deseo común nos subió al alma!:  
no salir nunca de él, allí quedarnos,  
igual que en una tumba,  
mas tumba de vivir,  
tumba clara, de azogue  
donde dos seres vivos que la buscan,  
la cternidad alcanzan de los muertos.  
Tú te marchaste de él: era mi vida.  
Y mientras yo contemplo en su vacío

poblado de fantasmas de reflejos,  
 la soledad que es siempre  
 mi cara si la veo sin la tuya,  
 tú, antes de ir a algún baile,  
 en otro espejo, sola, te miras a tí misma  
 con los ojos que un día prometieron  
 que sólo te verías en los míos

Un grupo no pequeño de poemas, diseminados en el conjunto, crea la temporalidad más tensa: el presente de la ruptura que se va produciendo desde la perspectiva de la sola voz del poeta. La amada se presenta -y nos recuerda un punto a la Jacinta la pelirroja de Moreno Villa- como un ser de carne y hueso metido de lleno en la vida social. Y casi siempre el retrato es el espacio donde se proyecta la queja o el sarcasmo. La voz del poeta alude abundantemente a las reuniones sociales, a los bailes a que ella asiste en su espacio lejano.

La "*belle dame sans merci*" que nos entregan estos poemas es una desconocida para el lector de Salinas, habituado al mudo asentimiento que en los dos libros anteriores reflejaba la voz poética en su dialogar. La voz deja entrada ahora a la expresión de los celos, y, con ellos, en becqueriana referencia, a las historias en las que la amada tal vez viva la ausencia. Así, en el poema "[No me sueltes]", donde la voz habla desde un momento inmediatamente anterior a la ruptura definitiva que ya se anuncia, los reproches y la queja acentúan los nuevos rasgos de ese retrato de la amada:

No te sueltes  
 cuando se inclinen sobre ti y te inviten  
 a aceptar el regalo que las fábricas  
 repiten por millares.  
 Piensa en la gran dulzura destilada  
 por un alma tan sólo para otra.  
 Y sin mover la mano  
 para poner azúcar en el té,  
 di: "Yo no tomo azúcar", sonriendo.  
 porque aunque estés sin mí por esas fiestas  
 el cálido recuerdo de una mano  
 está siempre estrechándote a lo lejos:  
 y soltarlo porque es pura memoria,  
 es más traición que abandonar un tacto.  
 También así se pierden o se salvan  
 cosas muy parecidas a la vida.

Aparte de algunos rasgos anecdóticos de la nueva imagen -el coche verde, las marcas de tabaco, el ambiente social, etc.- hay un rasgo que el hablante destaca en el personaje y que parece determinante de la separación de la pareja poética y, a la vez, tema polémico en la filosofía amorosa de Salinas: la dialéctica entre posesión y libertad, entre el sujeto y el Otro.

Si hay a lo largo de este libro el desarrollo de una filosofía del amor, la base de los razonamientos de la voz poética es la difícil aceptación de la libertad del individuo. El tema es recurrente en muchos de los poemas. Así, en “[Perdóname si tardo algunos años]”, uno de los más interesantes de los no publicados antes de 1971:

Las manos son muy grandes y se puede  
dejar a un ser entero en unas manos,  
lo mismo que se deja  
nuestro futuro si tenemos fe,  
en nombres de dos sílabas abiertas.  
Pero las manos casi nunca saben  
estar abiertas, siempre tienen ansia  
de apresar, de cerrarse, haciendo suyo  
eso que en ti no quiere ser de nadie  
y que igual que los ampos de la nieve  
a mí se me deshizo entre los dedos  
por quererlo guardar. No encontré unas  
que supieran estarse, invariables,  
tal como tú las quieres, todas palma,  
como están las llanuras para el cielo  
que en ellas vive eternamente libre,  
entregado a su azul.

Unas manos conozco  
donde podrías descansar a gusto,  
si no fueran las mías. ¡Sí, qué sueño  
entregarte a unas manos,  
como si fueran otras, y otro yo.

Parte del patetismo que el tema de la posesión adquiere en los momentos más oscuros del libro se debe a la confrontación delicada entre posesión y libertad, en ocasiones anotando la percepción retrospectiva de la invasión del desamor entre los versos de los libros anteriores. En el poema “[¿Te acuerdas del laberinto?]”:

¿Unidos? Nunca estarás  
unida, junta, conmigo,  
en un laberinto: sólo  
puedes estar junto a mí,  
cuando sientes muy abiertos,  
para irte, para quedarte,  
los rumbros y los caminos.  
¡Cómo me dolió la vida  
cuando te vi en la mirada  
que ya te estaba pesando  
en andar así conmigo:

que ya no eras mía, no!  
 Que a mi lado te tenía  
 no tu alegría gozoza,  
 no, ni tu alegre albedrío,  
 sino un penoso buscarle  
 salidas al laberinto.

No hay propiamente desbordamiento sentimental en este libro. La ironía, la sencillez del lenguaje y el conceptismo amoroso establecen la distancia mínima para que el poema como escritura consiga saltar al otro lado de la lectura sentimental. La constatación de una aceptación resignada del fracaso complementa el humorismo sarcástico o la ironía de muchos momentos. Las preguntas se suceden no sólo a lo largo de los versos, sino en los mismos arranques -que no títulos definitivos- de los poemas. Salinas ensaya una voz poética cuyos objetivos son muy distintos de los de los dos libros anteriores. Desde una referencia argumental distinta, la del fracaso del amor, su nueva voz indaga, registrando cuidadosamente en sus imágenes la experiencia amarga de la ruptura, la esencia del amor de la pareja humana.

Uno de los rasgos de *Largo lamento* más destacados es la importante presencia del escenario urbano de Nueva York, y el papel decisivo para el juego de tonalidades de la voz poética que en muchos de estos poemas cumple la realidad urbana. La presencia de todo este tipo de elementos, además de situar el escenario de una historia de amor que fracasa, cumple una función estructural importante como base para desarrollar, sobre todo, el análisis y el retrato social de la figura femenina, cuya voluntad, cuya psicología y cuyas actitudes son la clave del fracaso.

Hemos visto que se perfila una protagonista aficionada a las reuniones sociales, muy atenta al cuidado de su belleza, que se rodea de vestidos y objetos caros y para la que es un valor cotidiano la referencia cultural exquisita: las marcas caras y conocidas, las conversaciones refinadas, lo que en ciertos ambientes suele entenderse como alta cultura, las convenciones. Salinas ironiza abundantemente a lo largo de todos los poemas en torno a esos elementos de la vida cotidiana que enredan a la amada en sus telas y que, finalmente, la separan del protagonista de los poemas. La ciudad y su atmósfera social viene a dar los materiales necesarios para este retrato irónico, y permite que los recursos humorísticos puestos en juego sean eficaces. Complementariamente, las referencias culturales directas siempre están frivolidadas, y en particular la presencia de lo mitológico, que sirve para establecer comparaciones ridiculizadoras de una altivez o de una seguridad social que desnaturalizan a la persona.

Igual sucede con función decorativa de los escenarios vegetales, de los jardines repletos de signos verlenianos o modernistas que refuerzan esa atmósfera cursi en contraste con un sentimiento de la naturaleza mucho más hondo. Porque, en efecto, el poeta busca destacar el contraste entre todo ese mundo urbano y la presencia simbólica del mundo natural, en el que se mueve todo el complejo imaginario de imágenes que dan cuerpo al mundo de valores del hablante.

Por ello no puede minimizarse el valor de la presencia de la naturaleza, que, si es ambiente de fondo que alterna con la de la ciudad, es también la base fundamental de las

imágenes. Las aspiraciones a un ideal de amor, la soledad, el sentimiento elegíaco tan característico, se sustentan en el recurso a una naturaleza sentida hondamente y que se quiere presentar como auténtica para que contraste con ese otro escenario de la vida artificial y sofisticada que lleva al silencio y al fracaso de las ilusiones.

De la misma forma, si en la plasmación de una hipervaloración de la belleza del cuerpo de la última Venus Salinas insiste en los adornos que cubren su cuerpo, en la atención a los detalles: el pelo, los ojos, los labios pintados, las atractivas piernas, el cuerpo enfundado en valiosas telas o en la más valiosa materia del desnudo como mercancía, cuando quiere hablar del amor en su mejor sentido, cuando remite a la relación del amor con la existencia humana percibida en su temporalidad, siempre hay una referencia de talante barroco a lo más íntimo, a los huesos, al esqueleto que el tacto o el abrazo percibe, en imágenes hondamente existenciales:

Lo que yo te pido  
 es sólo que seas  
 alma de mi ánima,  
 sangre de mi sangre  
 dentro de las venas.  
 es que estés en mí  
 como el corazón  
 mío que jamás  
 veré, tocaré,  
 y cuyos latidos  
 no se cansan nunca  
 de darme mi vida  
 hasta que me muera.  
 Como el esqueleto,  
 el secreto hondo  
 de mi ser, que sólo  
 me verá la tierra,  
 pero que en el mundo  
 es el que se encarga  
 de llevar mi peso  
 de carne y de sueño,  
 de gozo y de pena  
 misteriosamente  
 sin que haya unos ojos  
 que jamás le vean.

Complementando los tonos sarcásticos y la visión irónica, Salinas alcanza a expresar delicadamente el sentimiento elegíaco confrontando la soledad de su personaje con la naturaleza luminosa y armónica.

En “[Qué contenta estará el agua]” dispone el contraste entre los elementos de una descripción de la naturaleza en que todo es vida elemental y armónica en un ambiente

diurno de “locus amoenus”, con el agua situada feliz en sus cauces, la luz del sol iluminando el espectáculo de la naturaleza, el pájaro perfecto elevando sus píos con un cántico a la mañana, y espíritu solitario del que ha perdido la fuerza principal del ser humano:

Pero el alma, dime, el alma,  
 que al otro día de aquel  
 se encuentra ya sin más ojos,  
 sin más manos, sin más pies  
 que los tristemente suyos,  
 que los solos,  
 dime ¿En qué cauce, en qué luz,  
 en qué canto va a vivir  
 si ya no le queda más  
 que el cuerpo suyo a esa alma?

La repentina irrupción del sentimiento del paso del tiempo dota a esta poesía final de la secuencia amorosa de Salinas de una nota de precariedad y de un patetismo inéditos. Enfrentado a la soledad, el hablante lírico se ve irremisiblemente enfrentado también al tiempo y a la muerte de los sentimientos y de las ilusiones. Salinas atina en su expresión de esa dimensión temporalizada multiplicando los mecanismos que trasmiten al lector la tensión espiritual de su personaje, en lucha contra el olvido:

Lo que yo te pido  
 es que la corpórea  
 pasajera ausencia  
 no nos sea olvido,  
 ni fuga, ni falta:  
 sino que me sea  
 posesión total  
 del alma lejana,  
 eterna presencia.

En uno de los poemas publicados al final del libro, “[Anochecido otoño]” encontramos uno de los mejores poemas de *Largo lamento*, aquél en que el sentimiento elegíaco se adelgaza y a la vez se potencia en la sencilla relación entre las gotas de la lluvia y las lágrimas de la tristeza infinita del solitario:

Un ansia de llorar,  
 unos ojos ardiendo  
 desde un alma transida,  
 las miran deslizarse.  
 Y se paran las lágrimas  
 que en su borde temblaban:

no salen, no hacen falta,  
ya tienen otra forma.  
Porque allí en el cristal,  
con lágrimas de lluvia,  
de Dios, de cielo, está  
sin que lo vea nadie  
llorando un alma humana.

*Largo lamento* significa la pérdida de la relación con el tú de la amada y ya en *El Contemplado* se inicia el diálogo con el tú esencial bajo el símbolo del mar. Por ello, la pérdida del amor como tema en *Largo lamento* significa también su reconsideración, a la luz de la unilateralidad, de la soledad del sujeto que se expresa en los poemas y que convierte a Salinas es el gran analítico del amor en la poesía de su generación, ahora más que nunca. El cambio de perspectivas tras la muerte de la relación amorosa puede suponer tristeza y desolación, pero supone también el distanciamiento suficiente para reescribir la historia a nueva luz y, de hecho, supone un acentuamiento del impulso de profundización en el sentido de *su* sentimiento y *del* sentimiento amoroso.

Tras la explosión sentimental que crean los versos de *La voz a ti debida*, Salinas pasó en *Razón de amor* al análisis del sentimiento, mucho más circunstanciado. En *Largo lamento* asistimos al claroscuro, a una visión mucho más dialéctica del amor, desde la circunstancia de la pérdida que se nos narra. Es ahora cuando verdaderamente Salinas se acerca a una expresión y a una visión más honda del sentimiento amoroso. No es sólo la pista que da el título becqueriano, sino también la constante imitación, cuando no parodia irónica de la poesía de Bécquer -también de Guillén- en muchos de los momentos en que la primera lectura podría inducir a una interpretación demasiado inmediatamente desolada.

En *Largo lamento* coexisten dos registros complementarios que deben establecerse en sus características. Por un lado, la continuidad del análisis del amor en terrenos conceptuales que tienden a menudo a sustentar una visión idealista y abstracta del sentimiento amoroso. Por otro, una importancia mayor que nunca en la representación con imágenes de lo concreto el mundo de la realidad. No se trata sólo de las frecuentes alusiones a la ciudad o a los detalles de los encuentros de los amantes. Se trata, de manera sobresaliente, de la importancia que tiene el cuerpo humano configurado como espacio de la experiencia en estos poemas.

En una poesía centrada en el análisis del amor a partir del desamor y del desencanto, el constante recurso a las imágenes corporales refuerza la impresión de historia real y vivida por la voz que habla. Es el abrazo reiterado en estos poemas, es la presencia de las imágenes sensoriales del tacto como elemento tan decisivo como las visuales, y, por el tacto, la reflexión sobre el amor y sobre el tiempo y, consecuentemente, sobre la muerte.

Las imágenes de lo corporal dan sustento a la reflexión en que Salinas relaciona el amor con las demás instancias de la conciencia humana y, en estos momentos críticos, con la reflexión sobre el acabamiento de las ilusiones y sobre la muerte física. En este sentido, el poema "La memoria en las manos", de corte proustiano, significa una fusión de ambos elementos: sensación y conciencia.



También recuerdan ellas, mis manos,  
haber tenido una cabeza amada entre sus palmas.  
Nada más misterioso en este mundo.  
Los dedos reconocen los cabellos  
lentamente, uno a uno, como hojas  
de calendario: son recuerdos  
de otros tantos, también innumerables  
días felices,  
dóciles al amor que los revive.  
Pero al palpar la forma inexorable  
que detrás de la carne nos resiste  
las palmas ya se quedan ciegas.  
No son caricias, no, lo que repiten  
pasando y repasando sobre el hueso:  
son preguntas sin fin, son infinitas  
angustias hechas tactos ardorosos.  
Y nada les contesta: una sospecha  
de que todo se escapa y se nos huye  
cuando entre nuestras manos lo oprimimos  
nos sube del calor de aquella frente

De acuerdo con la experiencia del fracaso del amor de carne y hueso, la única vía es la del ensueño romántico, y petrarquista, diría, de que lo que el amor ha querido ser sólo puede realizarse en otro ámbito intuido, el del sueño, el del deseo. Como dice en el poema "De entre todas las cosas verticales", lo único que se salva del amor es el silencio, la fuerza del amor sin la materia humana:

...La forma última  
del amor, esa noche  
era estarse muy quietos, en lo oscuro,  
para fingir que ya tan sólo  
dos limpias voces, puras, paralelas,  
quedaban de sus vidas, de sus ansias.  
Habitantes, por fin, del paraíso  
donde sin pena o condición de carne,  
de color o de nombre, de fecha o de sollozo,  
las voces verticales  
de los que tanto amaron torpemente,  
echados, sobre el mundo,  
puestas en pie, derechas  
igual que llamas de su propia lumbré  
traspasan las mortales fronteras  
que de sí mismas arden, silenciosas,  
se dicen lo que tienen que decirse  
sin encender las luces de sus cuerpos.

De hecho, es el amor fatal el que ha obligado al protagonista de esta poesía a poner los pies en el suelo, a contemplar intelectualmente el desmoronamiento de las ilusiones, del sueño, propiamente, ése que en este libro protagoniza el ideal perdido y observado con una ejemplar entereza.

En "Muerte del sueño" puede constatarse cómo, a pesar de los textos que remiten a la afirmación de una sublimación espiritual del fuego amoroso, el sueño es una forma de mantener como materia verbal la creencia en el amor absoluto, destinado al fracaso en la aventura poética de este protagonista:

Y por ti he visto lo que nunca viera:  
 el cadáver de un sueño.  
 Lo veo, día a día, al levantarme, aquí, en mi cara,  
 (Has vuelto tu mirar hacia otro rostro.)  
 Me lo siento en las manos,  
 enormes fosas llenas de su falta.  
 Está yacente: tumba le es mi pecho.  
 Me resuena en los pasos  
 que van, como viviendo, hacia mi muerte.  
 Ya sé el secreto último:  
 el cadáver de un sueño es carne viva,  
 es un hombre de pie, que tuvo un sueño,  
 y alguien se lo mató. Que vive finge.  
 Pero ya, antes de ser su propio muerto,  
 está siendo el cadáver de un sueño.  
 Por tí sabré quizá, cómo viviendo  
 se resucita aún, entre los muertos.

En síntesis, *Largo lamento* recoge los últimos poemas de una historia de amor que queda como tema central de la poesía de Pedro Salinas. Pero, en efecto, lo que de esa historia de amor nos entrega son reconstrucciones de recuerdos, recuperación de modulaciones del sentimiento, sombras de un pasado, el cadáver de un amor literario.

Lo que queda verdaderamente vivo en estos poemas, entre ironías y sarcasmos, entre imágenes ingratas, es una figura humana, la del protagonista poético que se debate en su soledad y su nostalgia buscando salidas para una reafirmación del sentimiento amoroso. Un sentimiento ahora contrastado, entendido desde sus raíces en la contradictoria y frágil naturaleza humana, mucho más complejo que nunca.

Si *La voz a ti debida* y *Razón de amor* alcanzan su mejor significado a la luz de este libro, igualmente la producción poética posterior de Salinas resulta mucho más clara a partir del conocimiento que estos poemas nos ofrecen de la voz humana que extiende su mirada a aspectos del mundo más abarcadores y dramáticos.

El hombre que habla en *Largo lamento* está exorcizando hasta donde es posible los fantasmas del fracaso, pero no sale incólume de la experiencia del amor. Queda en la voz de Salinas un temblor de amargura que remite con frecuencia a la experiencia de la

soledad. El sentimiento elegíaco alcanza a toda la dimensión humana del protagonista de estos versos, que se enfrenta con una irremisible soledad y con la conciencia lúcida de la muerte, en una nueva percepción de la temporalidad que matiza todos los poemas.

En un magnífico poema, "La falsa compañera", el poeta ensaya un diálogo solitario con la naturaleza, que -trasunto de la amada- se vuelve inhóspita con toda su belleza y se cierra a cualquier posibilidad de consuelo romántico. En una sencilla abstracción -que nos recuerda la poesía de Antonio Machado-, el agua, el cielo, los árboles y los pájaros, la tarde toda se percibe ajena y silenciosa. Extremando la belleza de la tarde en una evidente utilización irónica del estilo guilleniano, el poeta alcanza a expresar su sentimiento de abandono y soledad, para luego, en rasgo de apertura hacia el mundo, decidir una elección ética, difícil y precaria, que no queda sólo en gesto, sino que trasciende a los poemas de los libros posteriores:

Y entre reflejos, vientos,  
cánticos y arreboles,  
se marchó hacia sus fiestas  
trascelstes, divinas,  
salvada ya de aquella  
tentación de un instante  
de compartir la pena  
que un mortal le llevaba.  
Aún volvió la cabeza;  
y me dijo, al marcharse,  
que yo era sólo un hombre,  
que buscara a los míos.  
Y empecé, cuesta arriba,  
despacio, mi retorno,  
al triste techo oscuro  
de mí mismo: a mi alma.  
El aire parecía  
un inmenso abandono.

Se trata, con el ensayo de esta escritura, de adoptar una decisión doble: por un lado, separar la atención de lo particular para pensar el mundo como globalidad de naturaleza e historia. Por otro, sin negarse a sí mismo, asumir la única alternativa posible, algo así como desenmascarar la conciencia del protagonista poético, que tiene que "volverse sombra", como dice en el poema del mismo nombre:

Volverme sombra, sí,  
porque la sombra no hace nunca daño.  
O hace ese daño apenas perceptible,  
hermano en su dulzura de los céfiros,  
recordar, recordar sombras de sombras.,  
echar de menos lo que hacía daño,

y amar el dolor que nos hicimos,  
y que ahora ya se llama de otro modo.

Pero no todo en este libro es desolación o rabia contenida. También en *Largo lamento* Salinas nos entrega una reelaboración del concepto del amor que conocíamos en sus libros anteriores. Las nuevas dimensiones de la experiencia del hablante permiten ahondar mucho más el valor humano del sentimiento amoroso, que se configura ahora con la complejidad de las palabras y los conceptos vividos. El poeta retoma las definiciones del amor que vertía en los poemas de *La voz a ti debida* y de *Razón de amor* y las valora a partir de la experiencia del fracaso. así, en “Volverse sombra”, el amor, el mismo amor ofrecido a la misma amada se presenta como violencia del que ama sobre el objeto del amor. Ese es el resultado de la experiencia frustrada:

Y el daño que hace el hombre  
a los seres más tiernos  
que nos arrancan siempre lágrimas  
porque los vemos,  
tan sólo con mirarlos a los ojos  
-igual que a las gacelas y a las diosas-  
a ellos y a su destino al mismo tiempo  
está en enamorarse. Se llama amor.

Lo que antes era un amor que apuntaba a claridades se expresa ahora como un destino final que para cumplirse exige una purificación, su noche oscura y tormentosa, el proceso difícil de llegar a lo más hondo de un espíritu:

porque el amor que yo te ofrezco es  
como una oscuridad al principio y exige  
cerrar el paso a tantas luces fáciles  
para encontrar la suya, en las entrañas.

Si en el poema “La rosa pura” veíamos la imagen irónica del amor que Salinas opone a la irreductible identidad de la mujer a quien se dirige en estos poemas, en “[No me sueltes]” el hablante insiste en un sentido idealista del amor en que no baste el deslumbramiento o la materialidad física del deseo, sino donde se exija también la voluntad de entrega, el amor como proyecto:

No hay un amor ni un cuento  
que no tengan buen fin. Y si parece  
que acaban mal es porque no sabemos  
contar, amar hasta el final dichoso.  
Para unas manos juntas que busca, todo es víspera.

Sea como reproche, sea como último intento esperanzado de esta voz poética por alcanzar una cima amorosa, el poeta afirma una y otra vez la exigencia voluntarista de la entrega. Porque el amor se sigue proyectando como aspiración a la armonía, a la paz, al reencuentro de uno mismo en su integridad por el efecto de la imposible fusión de dos conciencias. En “[Paz, sí, de pronto paz]” encontramos claramente esta formulación como fruto de la experiencia de esa difícil relación en que los amantes buscan su plenitud sin abandonar las señas de la propia identidad:

El alma dividida  
por fin se unió a sí misma  
uniéndose a otra alma.  
Esa es la paz. la paz  
sólo se hace entre dos.  
Entre dos que luchaban  
por vencerse uno al otro,  
y que al fin comprendieron  
que la victoria siempre  
deja atrás un cadáver  
de algo que se quería.  
Vencer es separarse,  
ser dos, el vencedor,  
el vencido. Y no hay más  
paz, unidad, victoria  
sin muerte, que entregarse  
las armas enconadas  
con que nos defendíamos  
y ser uno, en la paz,  
dándose las victorias  
que antes nos separaban.

El protagonista de estos poemas se obstina en una ideología del amor como algo esencialmente espiritual. En realidad, ante la experiencia, Salinas redefine el sentimiento amoroso mostrando el esfuerzo del personaje por trascender los elementos de la relación física, a pesar de que a lo largo de todo el libro se mantiene y se amplía respecto de los libros anteriores, como segundo plano contradictorio y dialéctico, una intensa sensualidad que se manifiesta en retazos anecdóticos de besos, caricias de lecho, erotismo táctil y visual de los cuerpos que se atraen. Así lo vemos en “[Deja ya, deja ya por un momento]”:

...Tu cabeza  
cansada de ese peso incalculable del cabello  
que intentamos contar uno por uno  
aquella tarde gris,  
por ver si así se resolvía la gran duda  
de si el amor es infinito o no,  
se me apoyó en el hombro, igual que una hora más.

Tan satisfecha ya  
de su exacto encajar, que al fin supimos  
lo que quiere decir  
la juntura del brazo con el torso y su suave  
doblar protector: es la primera  
tentativa y la última, de hogar.  
Mujer y hombre se salvarán del desamparo  
siempre que la articulación feliz del hombro  
funcione suavemente  
cuando una cabeza se dobla.

Sin embargo, la inevitable aparición de la soledad convierte la formulación de un amor que el hablante ya no puede seguir alimentando a solas en expresión de lo que quiere verse, o decirse, como fuerza espiritual, en un intento de salvar, al menos, la fe en el amor como fuerza positiva que eleva a los humanos. De aquí que el recurso inmediato sea el de invocar una definición de la que está ausente lo físico, que va casi contra lo material. Es lo que enuncia el poema "También las voces se citan":

No se las oye: las voces  
del amor no suenan nunca,  
una sola y otra sola:  
brotan las dos al juntarse;  
o no nacen, se malogran.  
Por eso la noche está  
llena de voces ansiosas  
que se quicren. Y el silencio,  
para el que vive en amor,  
no es más que un buscarse trémulo,  
de dos voces voladoras.

Amor, en fin, entendido como afincamiento en la vida, como capacidad de elevación por encima de la realidad, como sueño, de acuerdo con los versos finales del libro: "Sólo muere/ un amor que ha dejado de soñarse/ hecho materia y que se busca en tierra."

Una de las más impresionantes experiencias de la escritura del erotismo en los poemas de este libro, en "La memoria en las manos", es el proceso que lleva a trascender la caricia erótica para alcanzar una percepción hondamente humana de la temporalidad existencial:

También recuerdan ellas, mis manos,  
haber tenido una cabeza amada entre sus palmas.  
Nada más misterioso en este mundo.  
Los dedos reconocen los cabellos  
lentamente, uno a uno, como hojas

de calendario: son recuerdos  
de otros tantos, también innumerables  
días felices,  
dóciles al amor que los revive.  
Pero al palpar la forma inexorable  
que detrás de la carne nos resiste  
las palmas ya se quedan ciegas.  
No son caricias, no, lo que repiten  
pasando y repasando sobre el hueso:  
son preguntas sin fin, son infinitas  
angustias hechas tactos ardorosos.  
Y nada les contesta: una sospecha  
de que todo se escapa y se nos huye  
cuando entre nuestras manos lo oprimimos  
nos sube del calor de aquella frente.

No hay duda de que el Pedro Salinas que escribe estos versos ha controlado radicalmente sus sentimientos, su escritura. Pero tampoco de que nos encontramos ante una nueva conciencia, más honda, más completa: la que posibilita la poesía posterior de Salinas. La mejor manifestación de la nueva disposición del poeta ante la poesía es la carga de ironías, el distanciamiento irónico con el que domina y encauza un romanticismo y una honda filosofía existencial que ha adquirido en los años en que estos poemas se escriben, y que luego se consolidan, por la fuerza de circunstancias muy diversas, desde los avatares personales a la gran tragedia del exilio y de la ausencia.

*Largo lamento* es, por todo ello, un documento imprescindible para situar, como escritura, la solidez humana de su autor, el esfuerzo de voluntad que implica el control de una escritura y de unos recursos que, en los años inmediatamente posteriores darán sus mejores frutos en una dimensión mucho más amplia y abarcadora.