

INSINUACIONES PARA OTRA LECTURA DE LA POESÍA AMOROSA DE PEDRO SALINAS.¹

Por *Fernando Cermelo*

Hay casos en los que la totalidad de la obra de un autor conforma un universo literario e interpretativo que no siempre puede tener relación con cada una de sus obras tomadas de manera aislada. Puede haber diálogos, contestaciones y contradicciones entre una obra y otra, incluso en textos contenidos en una misma obra, exaltaciones, arrepentimientos de haber adherido o no a tal o cual poética y, en perspectiva, variables en esas mismas poéticas que el autor reunió a lo largo de toda su actividad escritural. Puede también haber una línea o líneas (temática, estilística) que, a manera de directriz o matriz discursiva, aparezca y desaparezca intermitentemente, pero que esté siempre presente, ya en las lecturas superficiales de los textos, ya en sus lecturas más atentas.

En el grupo español de la llamada generación del 27 podemos encontrar esa amalgama de cuestiones, esa heterogeneidad de pistas, de cifras y símbolos personales que, en su entramado, van cimentando universos particulares y distintivos. No cabe duda de que, en las distintas etapas de la obra lorqueana, se encuentran simpatías hacia formas aparentemente tan dispares como la poesía pura, el surrealismo, la canción tradicional y los romances, pero que, miradas desde una perspectiva integral, un conjunto de símbolos (la sangre, la música, la sensualidad) instalan su soberanía por encima de todas esas fases.

En la obra de Pedro Salinas se da un fenómeno particular, pero no único. A partir de ciertos rasgos distintivos de su escritura, la crítica en general ha considerado al conjunto de su obra como la representación de un universo amoroso que se enlazaría con el universo de Petrarca, Garcilaso y Bécquer, entre otros. Consideramos que esa interpretación es sólo una de varias, y que responde a dos factores fundamentales:

¹ Este artículo es parte de una investigación titulada "El discurso amoroso en la poesía de Pedro Salinas: convergencia de imaginarios y reescritura de tradiciones", que llevé a cabo en el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional Mar del Plata, bajo la dirección de la Doctora Laura Scarano.

primero a un afán crítico de actualización de la tradición amorosa de la literatura occidental en la figura de un escritor contemporáneo; y segundo, y tal vez más determinante que el anterior, la ordenación de los poemarios del autor realizados por sus albaceas literarios (hija, yerno) y amigos (Jorge Guillén), y la publicación póstuma de una serie de poemas que el mismo Salinas dejó inéditos y que fueron agrupados como un poemario independiente y ordenado cronológicamente luego de **Razón de amor**. Nos referimos a **Largo lamento**.

Dependiendo de la consideración de ese libro, y de la manera en que lo insertemos en las obras completas de nuestro autor, la interpretación global de su obra puede abrir caminos nuevos, y líneas de estudio y reflexión relacionadas ya no (o ya no sólo) con la tradición amorosa proveniente de la lírica occidental, sino con ciertas tradiciones orientales difundidas por la poesía arábigo-andaluza.

El interés por esta mirada distinta de la obra de Salinas, se basa en un acuerdo con las corrientes de los estudios culturales que sugieren que en la conformación de esos mundos poéticos o universos literarios se involucran dos momentos altamente productivos para la obra: el primero referido, por supuesto, a la actividad misma del autor, inserto en su contexto sociohistórico y en la serie de discursos culturales que lo atravesaron en el momento de la creación; y el segundo a una simultánea, posterior y compleja actividad lectora, crítica, interpretativa y teórica que comenzaba más allá de la voluntad del escritor. La propuesta de este artículo es solamente ensayar otra mirada o lectura alternativa a la sugerida por la crítica canónica.

Con respecto a la cuestión de las tradiciones presentes en la ideología escritural de la generación del 27 en su conjunto, hay en este grupo de poetas una actividad que, por un lado, los hace partícipes de la cultura vanguardista europea. Una de esas tantas actividades se aboca a la constitución de una tradición propia. No entraremos en detalles aquí sobre consideraciones teóricas con respecto a qué se entiende por tradición. Bastará, a los fines de este trabajo, la definición que Raymond Williams² da sobre “tradición selectiva” y las reflexiones del mismo Salinas,³ sobre lo que él entendía por tradición y de qué manera ésta funcionaba en la literatura.

En líneas generales está en la formación literaria de la mayoría de estos poetas la influencia innegable de Juan Ramón Jiménez y la sombra (o luminosidad) de Rubén Darío. Por otra parte, existe en sus propios proyectos escriturales el rescate de escritores y poéticas que los modernistas rechazaban disimulada o manifiestamente. Uno es el caso de Góngora (poeta que durante el siglo XIX y hasta principios del siglo XX constituía lo que R. Williams llamó “tradición residual”, eclipsado por la poética conceptualista), y el

² «[...] versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social». Williams, R., *Marxismo y literatura*. Península, Barcelona, pág. 137

³ Las reflexiones de Pedro Salinas están distribuidas en sus ensayos, sobre todo en *Jorge Manrique: tradición y originalidad*. Barcelona, Seix Barral, 1974. Véanse especialmente los capítulos I, “La tradición de la poesía amorosa” (pp. 9-42) y IV, “La valla de la tradición” (pp. 103-118)

homenaje y reivindicación que los integrantes de dicha generación hicieron al poeta cordobés al cumplirse un nuevo centenario de su muerte. Esta reivindicación está cruzada, sobre todo en el caso de Salinas y Guillén, con un descubrimiento y un intento de trasplante de la poesía pura francesa, cuyo modelo era Paul Valéry, aunque había en la península una línea iniciada por Juan Ramón Jiménez. Pero también, y en casos más particulares, está la búsqueda y el estudio de tradiciones originales, quizás adhiriendo a cierta ideología romántica tardía, tradiciones muchas de ellas procedentes de aquellas literaturas que en España se mantenían silenciosas o silenciadas.⁴ Cabe aclarar que estas tradiciones, a pesar de ser rescatadas, estudiadas y reivindicadas de manera autónoma por los críticos, en la práctica escritural de muchos de los poetas a los que nos referimos, se entremezclan, se cruzan formando nuevas significaciones y nuevos campos de análisis.

Salinas considera la tradición como el enorme respaldo que tiene todo poeta contemporáneo para ir un paso más allá, como una gran red de fuerzas seculares que estimulan al poeta a crear, a partir de esas bases, algo nuevo. En el ensayo sobre Jorge Manrique (1947), Salinas acentúa la idea de la convivencia permanente de distintas tradiciones en un mismo momento, éstas se presentan como un inmenso inventario, como una gran enciclopedia cultural de donde cada escritor tiene la libertad de elegir:

“... así hay tradiciones de la posesión del pensamiento frente a las cosas: idealistas o realistas; de estilo: clásico, barroco; de sensibilidad: estoica, epicúrea; hay tradiciones de temas, así en la dramática como en la novelística o en la lírica; las hay de forma. Hasta de hombres, de autores las hay: Petrarca es una tradición, Goethe es otra. Ninguna de estas tradiciones subordinadas vive suelta ni vale por sí sola. Al ingresar en la gran tradición se entretejen con las demás en maravillosos dibujos nuevos. No rinden sus diferencias originales ni abdican su propio valor. Lo que pierden en ascender a ese Paraíso de la gran tradición son sus tendencias exclusivas, aquellas apariencias de radical oposición a las demás que tuvieron en el momento histórico de nacer”⁵

Salinas reconoce en la obra de Jorge Manrique dos tradiciones fundamentales. Una proveniente de la tradición de la poesía amorosa, deudora ésta exclusivamente de la lírica provenzal, y ésta a su vez influenciada por el *Ars Amandi* de Ovidio y el *De arte honesta amandi* de Andreas Capellanus; luego, reforzando su hipótesis, enumera Salinas una serie de características del denominado “amor cortés”, que hacen de Manrique un verdadero

⁴ Como ejemplo tenemos a García Lorca y el rescate no sólo de la temática gitana sino de toda una mitología relacionada con los toros, la muerte, la seducción. Por otra parte observamos el surgimiento de una serie de críticos e investigadores (también poetas) que intentan rescatar la tradición arábigo andaluza.

⁵ Salinas, Pedro *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona, Seix Barral. 1974, pág. 113

trovador. Por otro lado, ve también la presencia de otra tradición, en este caso temática, muy fuerte en Manrique, y es la tradición de la muerte, a la que considera como una constelación de temas conformada por el menosprecio del mundo, inspirado por San Agustín y reelaborado por Petrarca en el *Secretum*, por las alegorías medievales de la Rueda de la Fortuna, las Danzas de la Muerte y las elegías.

Lo anterior sirve para ilustrar la gran tradición, entendida no como influencias, fuentes o cánón sino como el conjunto de elementos (sociales, culturales, políticos) de los que una época, poética o escritor se apropia para conformar una línea con hegemonía temporal; se conforma de tradiciones menores (residuales, emergentes) y éstas de otras, lo que da lugar a un impresionante tramado que conforma cada una de las obras en las que cristalizan. La decisión del escritor desde este momento no va a consistir en adherirse a una y desechar otra, o el de verse atrapado por una tradición, una estética o una formación de la que no puede escaparse: la novedad vanguardista, en este caso, es la de poner en funcionamiento la llamada tradición selectiva. Cuanto más rica sea la tradición, más intenso será, según Salinas, el trabajo de selección que deberá hacer el artista. Consideremos entonces, por el momento, a la tradición como el conjunto de textos del pasado de los que un artista se apropia, los resignifica y elabora un nuevo texto que se insertará en el conjunto de otros textos que escritores futuros podrán tomar para realizar el mismo trabajo. Vinculado a la tensión entre vanguardia y tradición se podría decir que en España lo revolucionario (dejando de lado el aspecto lingüístico y las rupturas formales que respondían a una concepción particular de la obra artística y de la función del arte y del artista en la sociedad de las primeras décadas del siglo XX) consistió precisamente en integrar la tradición presente en el siglo de oro, o de darle un nuevo comienzo, de actualizarla:

“... podría interpretarse la tradición como el sordo y enorme empuje que el pasado hace sentir al poeta de hoy para que vaya un paso más allá, confiando precisamente en esas fuerzas seculares que le respaldan en ese intento. La literatura es siempre secuencia, hasta en aquellos que quieren romper con todo. Toda creación sigue a otra, le adiciona algo, es un más: lo que había más esto. Por eso tiene que ser nueva, que ser otra.”⁶

En este pasaje están reunidas las ideas sugeridas anteriormente: intertextualidad debido a los cruces y tramados entre tradiciones “menores” y hegemónicas, valor de la tradición como una especie de biblioteca cultural que actúa como base para la novedad, como respaldo al poeta contemporáneo que intenta ir un paso más allá, el carácter diacrónico de la reescritura (toda creación sigue a otra) y la idea de plus (toda creación es un *más*, debido en parte a que es un nuevo texto en el universo de la tradición, a que puede ser leído desde nuevas perspectivas críticas, y en parte a que el choque de una

⁶ Ibid, pág. 114

tradición del pasado, con una práctica escritural del presente, que lleva en sí una ideología contemporánea y distinta de la del texto tradicional, hace que del texto nuevo se generen nuevos significados). La idea de las tensiones existentes entre la vanguardia y la tradición bien podría relacionarse con la idea de variación barroca (entendida en términos musicales): variar es adornar, dibujar, derrochar otros motivos sobre uno ya existente.

Salinas ejemplifica su postura teórica en una reflexión metapoética de uno de sus primeros libros, **Presagios**:

*Estas frases de amor que se repiten tanto
no son nunca las mismas.*

.....
*Y no te canses nunca
de repetir las palabras iguales.*

Y así al repetir esta

*simple frase de amor se van prendiendo
infinitas estrellas en el pecho:
un mismo sol les presta luz a todas,
el sol lejano que vendrá mañana
cuando cesen estrellas y palabras.⁷*

Llegado a este punto deberíamos considerar que ese entramado de tradiciones e influencias no solamente influyen en el poeta, sino que también lo hacen en el lector, ya sea lector común, crítico o teórico. Incluso el mismo escritor es, indudablemente, un lector y apropiador de tradiciones.

Queremos decir que, además de una tradición de "escrituras" también podríamos hablar de una tradición de "lecturas". Creemos que ésa es la cuestión central en la rotulación que se ha hecho de la obra de Salinas y por eso nos vemos tentados de sugerir otro modo de "lectura" de la poética de Salinas. Para esto es necesario tener en cuenta que, adoptando la idea de que una interpretación es, en algunos aspectos, como dice Paul Ricoeur, una recolección de sentidos, podemos resaltar aquellos núcleos que establecen una relación entre la concepción amorosa de Pedro Salinas y la ideología de la lírica árabe.

Intentemos descifrar, como una primera y provisional aproximación en este trabajo, qué tradiciones funcionan en la poesía amorosa de Pedro Salinas, y analizar de qué manera la ordenación que hace la crítica de la obra de un escritor determina, muchas veces, una tradición. No hay duda de que Pedro Salinas se inserta en la tradición de la poesía amorosa occidental. Como ejemplo bastaría sólo con hacer referencia a los títulos

⁷ Salinas, Pedro: *Poesías completas (1)*. Alianza, Madrid. 1989. Pág. 49

de las obras que los críticos han estado de acuerdo en calificar de “trilogía amorosa”, y desde los cuales se observa la reescritura, por parte de Salinas, de distintas tradiciones en torno al discurso amoroso lírico español, pero todas en el eje de la gran tradición occidental sobre el amor:

La voz a ti debida (1933) es un verso de Garcilaso perteneciente a la Egloga III, dedicada a Doña María de la Cueva: “...mas con la lengua muerta y fría / pienso mover la voz a ti debida”. Aunque este verso no aparece explícitamente en el libro, sí aparece la ideología que se desprende de éste: supervivencia del amor más allá de la muerte y principalmente la supervivencia de un discurso (identificado con la voz) que se dedica y se debe a la amada.

Razón de amor (1936) es un título tomado de un poema español anónimo de principios del siglo XIII, posiblemente el primer poema de amor en nuestra lengua, en donde se encuentra caracterizada la ideología del amor cortés. Se puede ver la afiliación de Salinas en esta tradición en los siguientes aspectos: idealización de la amada; idea del amor como un sentimiento capaz de elevar moral y espiritualmente al amante; amor como un servicio y una actividad constante y permanente, que no permite el más mínimo descanso (esto también se relaciona con San Juan de la Cruz, poeta al que Salinas admiraba); amor como un fin en sí mismo (amor al amor); crisis entre la realidad más tangible y lo imaginario más sublime.

Largo lamento⁸ (1936-1939) es un verso de la rima XV de Bécquer, en donde se describe la figura y el mundo de la amada en oposición a la figura y mundo del amante: “...rumor sonoro / de arpa de oro / eso eres tú...”, “... largo lamento / del ronco viento / eso soy yo...”. Es importante considerar que el juego de oposiciones entre el mundo de la mujer y el mundo del hombre recorrerá toda la poesía amorosa de Salinas, ampliándose a las oposiciones y tensiones entre un mundo real y un mundo ideal. Surgirá de esta tensión un sujeto por momentos esperanzado en la unidad de esos dos mundos, y por momentos resignado a su imposibilidad.

Veremos cómo la presencia de este poemario, **Largo Lamento**, inserto inmediatamente después de los dos anteriores y publicado como un libro independiente por la hija de Salinas después de la muerte de éste, determina la interpretación general que se hizo sobre la poesía amorosa de nuestro autor e influye en la importancia de cierta tradición sobre el amor, que por cierto conlleva toda una ideología cultural, en detrimento de otra. Pero para poder determinar qué tradiciones confluyen en la obra de Salinas habría que hacer un breve desarrollo de las mismas, teniendo en cuenta que una concepción sobre el amor responde a una o varias tradiciones (religiosa, literaria, filosófica) que forman discursos sociales o imaginarios culturales con valores ideológicos particulares.

Los críticos en la obra de Salinas han llegado al consenso de ver a la trilogía conformada por **La voz a ti debida**, **Razón de amor** y **Largo Lamento** como una unidad

⁸ Dejaremos de lado, por el momento, la problemática que plantea este libro a la hora de hacer una interpretación abarcadora de la obra de Salinas, ya por su inserción póstuma en la ordenación cronológica de la obra completa, ya por su aparente “autonomía”.

que respondería perfectamente a la estructura (formal y temáticamente) renacentista de los Cancioneros (Petrarca y Garcilaso). En el conjunto de estos poemarios, vistos como unidad, hay un primer momento temático de descubrimiento del amor que genera en el enamorado no sólo una alegría personal, sino también, a partir de ella, la necesidad de hallar un nuevo lenguaje para expresar ese sentimiento. En términos teóricos se podría decir que este descubrimiento exige al yo lírico la reelaboración de un discurso anterior, trabajado por otros poetas, cargado de cierta ideología artística y cultural, y filtrado en el imaginario social. El trabajo artístico, desde este punto de vista, consistiría en rescatar ciertos modos culturales, un “habla” socialmente aceptada, y transformarlo a partir de la visión tanto del artista o de la formación cultural (en términos de Raymond Williams) a la que pertenece. Esta primera etapa estaría ejemplificada en Pedro Salinas en su poemario **La voz a ti debida**.

Un segundo momento de los Cancioneros se caracteriza por la celebración del amor. Aquí nuevamente se recurre a ciertos tópicos literarios (y, lógicamente, culturales) y, previa relectura, proceder a la reescritura de los mismos, a presentarlos bajo otra de sus tantas facetas. Esta se podría considerar una etapa de celebración y estaría dada en **Razón de amor**.

En el último momento de los Cancioneros se produce, generalmente, la decepción y el sufrimiento del yo lírico por la pérdida del ser amado, previa crisis, a veces, surgida del abismo existente entre el deseo y el deber, entre el amor a Dios o al mundo, al rey o a la dama. Es también una toma de conciencia ante la futilidad de las cosas y, más precisamente, ante la pérdida o la imposibilidad de la consumación de un amor correspondido. En esta etapa el yo lírico produce un vuelco en su discurso, o en el objeto de su discurso: se efectúa un desvío desde el mundo exterior al mundo interior. Su discurso pasa de ser puramente celebratorio a adoptar un tono reflexivo y hasta desencantado. Esta es la etapa de Pedro Salinas, para algunos críticos, en la que se incluiría el poemario **Largo lamento**.

Si nos atenemos a esta ordenación, la hipótesis anterior es aceptable. Pero si observamos detenidamente las rupturas y continuaciones que se dan dentro de los poemarios con respecto a temas que constituyen la matriz discursiva saliniana, vemos una serie de contradicciones. Una de ellas se instalaría en los poemas o secciones de poemas que abren y cierran cada uno de los libros. Recordemos que muchos de los poetas del 27 no dejaban al azar la ordenación de cada libro, buscaban en la organización del conjunto de los poemas una organicidad que, aparte de un itinerario temático, fuese capaz de producir otras significaciones. De esta concepción proviene la definición de “poemas” que el mismo Salinas da a algunos de sus libros. Monserrat Escartín observó acertadamente que **La voz a ti debida** es la historia de un yo poético que reflexiona sobre el sentimiento amoroso.⁹ Esta reflexión, por otra parte, va elaborando un lenguaje particular, y

⁹ Monserrat Escartín, *Introducción a Pedro Salinas La voz a ti debida. Razón de amor. Largo Lamento*. Ed. Cátedra, Madrid. 1996. Pág. 13. A partir de aquí, las citas de los poemas corresponden a esta edición.

con éste un discurso que, instado por la amada, constituye o intenta constituir al mismo sujeto lírico, a la realidad que lo rodea, y un regreso a (y una búsqueda de) ese cuerpo amado, fantasmal al principio, cambiante e inasible más tarde, y a punto de nacer y adquirir corporeidad en los poemas finales del libro. Cuerpo amado que al nacer, en un juego dialéctico, también hará que nazca el cuerpo del sujeto lírico que hasta el momento es sólo una voz: “¿Las oyes cómo piden realidades, / ellas, desmelenadas, fieras, / ellas, las sombras que los dos forjamos?” (pág. 244)

Razón de amor se inicia con un poema genésico en el que el mundo es una realidad gracias al trabajo de los amantes. Los poemas que se suceden describen esa realidad de horas, fechas, colores, sonidos, lugares. También el sujeto poético y el destinatario de su discurso, ubicados los dos en un tiempo y un espacio concretos, recuerda las características actuales de ambos en oposición al momento anterior al encuentro. Si bien el léxico es predominantemente abstracto, se intuye una ruptura con la concepción de la poesía pura que buscaba lo conceptual: en este poemario, a pesar de los vaivenes entre la imagen que el yo lírico se fabrica de la amada y su corporalidad, de la tensión entre el mundo autónomo en que ellos viven y la realidad corruptora, se intenta afirmar y se reivindica lo material, lo corporal, al punto que el mismo lenguaje se transforma en materia e instrumento para variarla, transformarla. Estas ideas, sugeridas, rechazadas y vueltas a rescatar desde los primeros libros de Salinas, adquieren su total afirmación en los poemas finales de **Razón de amor**, los únicos poemas titulados del libro. “Salvación por el cuerpo” es un buen ejemplo de las ideas anteriores:

¡Afán, afán de cuerpo!
 Querer vivir es anhelar la carne,
 donde se vive y por la que se muere.
 Se busca oscuramente sin saberlo
 un cuerpo, un cuerpo, un cuerpo. (pág. 341)

En este poema hay una heterogeneidad de ideas, y una densidad conceptual que hacen que sea un poema central, tanto espacial, como temporal y conceptualmente, en la obra de Salinas. Asistimos como lectores a una serie de transformaciones que van desde la idea del sentimiento amoroso, su utilidad, su función, hasta la idea de la salvación, además de la reflexión permanente sobre el lenguaje y la poesía misma. El cuerpo tan deseado, tan buscado por el sujeto lírico es su propio cuerpo, el cuerpo de la amada, la carne del poema. Y la salvación de esos cuerpos no depende de una disciplina religiosa si entendemos por éstas ciertas actividades de fe, sino de un trabajo realizado exclusivamente por los amantes: la escala platónica se resignifica, el lenguaje se transforma en poema, éste en la materia del amor de los participantes, y el amor en otro escalón para acceder a un cuerpo incorruptible, inalterable para la muerte. Lo novedoso aquí es que no se busca, ni interesa, la salvación únicamente de las almas, sino que se intenta que esas almas, en una especie de unión alquímica, también se hagan carne.

¿Pero cómo se podría relacionar estas ideas con la tradición cristiana occidental del amor, y sobre todo, con la lírica amorosa relacionada o influida por esa tradición? Nuestra propuesta apunta a advertir cómo Salinas intenta la convivencia de dos tradiciones sobre el amor aparentemente opuestas: la tradición occidental, cuyo paradigma puede ser Petrarca, y la tradición oriental, cuyo acercamiento se da a través de la lírica árabe. Aquí es necesario hacer un resumen digresivo, tomando como modelos las ideas de Octavio Paz en **La llama doble**, y las de Dennis de Rougemont en **El amor y Occidente**.

Algunos autores consideran que lo que entendemos hoy por amor (esa concepción que ronda en el imaginario social de Occidente) es una construcción cultural surgida en el siglo XI en la región de Provenza. No vamos a enumerar en este trabajo cada una de las características de esa construcción, porque lo que interesa es lo siguiente: la forma de esta construcción es semejante a la de una doctrina religiosa, a una religión opuesta y hasta enfrentada a la religión oficial, con nuevos modales y una nueva moral. La poesía, entonces, se propone como una forma de pedagogía y una estética del amor, como lo había hecho Platón en la Grecia clásica. Debido a la apropiación y a la transgresión del discurso oficial religioso, esta poesía no tardará en ser considerada herética: el poeta, en su papel de enamorado, «inventa» su propio objeto de adoración y lo instala en el lugar que ocupa la divinidad; el enamorado se somete, antes que a la voluntad de Dios, a la voluntad de su Dama, y el poema es la nueva oración, otro tipo de plegaria. Se rompe así con las reglas institucionales y con el orden establecido. Cuando esta poesía-doctrina proveniente de Occitania llega a Italia, las palabras acumularán significados denotados y connotados y el lenguaje amoroso será el símbolo de todo un ritual: conceptos como el de pureza, fe, virtud, perfección y elevación constituirán todo un código para hablar del amor y de algo buscado a través del mismo: la salvación del alma y, en grupos esotéricos, del mismo cuerpo. Algunos stilnovistas, Dante incluido, pertenecerán a grupos herméticos en donde la poesía, la religión y la ciencia estarán fusionadas. Estos grupos elaboran un lenguaje cifrado que para los iniciados designa el ocultamiento y develamiento de ciertos misterios y para el vulgo otra cosa. Es el lenguaje de los alquimistas, de los cabalistas, de los poetas. Es el lenguaje de los «fideles d'amore», grupo de artistas al que pertenecía Dante. Con él esta tradición alcanza su máxima expresión. La ambigüedad del lenguaje, la carga simbólica de cada una de las palabras, la pluralidad de sentidos y el trabajo casi cabalístico de producción e interpretación que propone *La Divina Comedia* hacen que el considerado mayor poema religioso de Occidente sea también una historia de amor, la búsqueda de una luz, de un cuerpo y de un nombre conocidos.

La poesía amorosa de Petrarca tiene variantes con la de Dante, y constituye otra línea o desvío del modelo propuesto por el segundo. El yo poético de *La Comedia*, e incluso el de la *Vita Nova*, parece que se dirigiera a un receptor generalizado, mientras que el sujeto petrarquista, en un tono confesional, pareciera hablarse a sí mismo: los poemas del Cancionero parecen reflexiones solitarias sobre un caso de amor particular que no tiene por qué interesarle a nadie. El sujeto dantesco alaba y glorifica al amor,

mientras que el petrarquista establece ciertos cuidados. Y como consecuencia de las diferencias existentes entre estos dos poetas con respecto al sujeto poético, la construcción de sus respectivos referentes tendrá matices distintos. Si consideramos que el sentimiento amoroso es uno de los referentes de la obra, a Dante ese sentimiento lo eleva y lo guía por las distintas regiones del submundo para llevarlo finalmente a la última terraza del cielo. Junto con este recorrido, el sentimiento amoroso le otorga al sujeto conocimientos que recoge en cada uno de los sitios visitados, para llegar al último estadio del recorrido perfeccionado y gozar de la visión (forma también de posesión) de la mujer amada. A Petrarca el amor, siempre entendido como un referente, como un material discursivo, parece debatirlo entre sentimientos opuestos de los cuales no puede escaparse y se acentúa la ambigüedad entre el amor y el odio, y la dicotomía entre el amor a una mujer y el amor a Dios, al Deber, o aquello que representa el Poder. Cuando la amada, en el caso de Dante, se constituye como referente, estará más allá de un tiempo y un espacio mensurado, a pesar de que mantenga su nombre y su aspecto terrenal: Beatriz, liberada del mundo, está rodeada de un halo de santidad y ocupa en el paraíso un lugar entre las vírgenes, sigue viviendo y es ese amor después de la muerte el que vuelve para salvar al poeta. Laura, en cambio, referente de gran parte de los poemas petrarquista, es una dama y su muerte es irrevocable, la pérdida física es total y su recuerdo tortura. Petrarca al final de su vida renegó del amor (al igual que lo hizo San Agustín con la poesía), y se arrepintió por la manera en que se había apartado del camino del conocimiento (cristiano) por culpa de este sentimiento. El yo lírico dantesco, gracias al amor *que mueve el cielo y las estrellas*, luego de una visita al infierno, logró ingresar en vida, con su cuerpo, al paraíso. Podemos atribuir las diferencias entre uno y otro poeta a la siguiente hipótesis: Petrarca, a través de los trovadores, respondía a una tradición cristianizada relacionada con el mundo clásico, propia también del renacimiento. Dante, también a través de los trovadores, respondía a una tradición posiblemente esotérica, proveniente de la lírica árabe.

Octavio Paz afirma que casi toda la poesía europea del amor puede verse como una serie de glosas, variaciones y transgresiones del *Canzoniere* de Petrarca.¹⁰ Esta es una verdad incompleta. Petrarca es sólo una de las tradiciones (si bien una de las más importantes) que influyen en muchos de los poetas que le siguieron. Está presente, sí, pero mezclada y hasta confundida con otras tradiciones. Es cierto que fue Petrarca quien más influyó en la tradición amorosa occidental. Quizás por el hecho de presentar un amor más terrenal y por remarcar las pasiones y sentimientos opuestos que éste genera, y mostrar de esta manera el interior del sujeto lírico como el terreno de combate de estas antítesis. La influencia de Petrarca en España es suficientemente conocida.

Con los trovadores vimos el amor enfrentado a la religión oficial. Denis de Rougemont dice que la mayoría de estos poetas pertenecían a grupos considerados heréticos

¹⁰ Paz, Octavio *La llama doble*. Barcelona, Seix Barral. 1993. Pag. 100

por la iglesia católica, como los cátaros y los albigenses.¹¹ Frente a la religión oficial se eleva un nuevo culto prohibido pero con las formas del anterior: rompen con la adoración a algo abstracto para adorar a una dama de carne y hueso. La fuerte diferencia entre el alma y el cuerpo era demasiado importante en la Edad Media, y la corrupción del alma estaba íntimamente ligada con las tentaciones de la carne. Más allá de esto, y si consideramos que el lenguaje es formador de cultura, vemos que hay una apropiación de los discursos hegemónicos por parte de los poetas para subvertirlos.

En la tradición que se desprende de cierta línea de la poesía árabe, sobre todo la mística sufí, no se puede pensar el amor fuera de la tradición religiosa. La mejor manera para ejemplificar el amor entre el hombre y Dios es a través del amor que puede sentir un enamorado hacia su amada. No hay una manera más adecuada y una metáfora más exacta para referir la unión del hombre con Dios que el acto sexual con la amada. Otra diferencia con la tradición cristiana occidental es que la adoración a la amada no es un culto paralelo, secreto y prohibido a la religión oficial, ya que es la misma divinidad la que se le presenta al amante bajo el velo de la amada, y la belleza no es, como en la religión cristiana medieval, algo tentador y aparential, sino que es un atributo concreto de Dios tanto en la naturaleza como en los rasgos de la mujer amada.

Quizás el poeta más representativo de la lírica sufí haya sido Ibn Arabí de Murcia, quien empleó metáforas demasiado atrevidas para el mundo occidental sobre el amor y el placer sexual en función de describir los misterios del amor divino. Un ejemplo occidental es San Juan de la Cruz. Algunos investigadores ven en éste la influencia del poeta arábigo-andaluz. Es en esta tradición donde se intenta la unidad total entre el amante y el amado, la fusión de los opuestos, la superación de las antítesis, la liberación de la realidad cotidiana o la felicidad de su descubrimiento pleno y perfecto. Esto a veces se logra a través de un tratamiento del lenguaje y una idea del referente que intenta, con un trabajo verbal y pronominal, la confusión del sujeto lírico con el objeto amado: “*Yo soy el que amo / y aquél a quien amo soy yo*” exclamaba el místico El Bistamí, fundador del sufismo persa.

Dijimos que la influencia del pensamiento árabe ha sido importante en la tradición occidental y muchos autores, críticos e historiadores se han encargado de mostrarla. Miguel Asín Palacio analizó la influencia del Islam y de algunas leyendas populares medievales en la obra de Dante,¹² como así también la gran importancia del pensamiento árabe en España, más precisamente en la obra de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús;¹³ trabajo que continuó una de sus discípulas, Luce López-Baralt, no sólo muestran

¹¹ Rougemont, Denis de *El amor y occidente* Madrid, ed. Kairós. 1993. Véase principalmente, del Libro Segundo (*Los orígenes religiosos del mito*), las secciones tituladas “El amor cortés: trovadores y cátaros”, y “Herejía y poesía”, pp. 77-95

¹² Asín Palacios, Miguel *La escatología musulmana en la Divina Comedia* Madrid, ed. Hiperión. 1984.

¹³ Miguel Asín Palacios fue uno de los precursores de este tipo de relaciones entre la literatura árabe y la española del siglo de oro. Un libro interesante es *El Islam cristianizado. Estudio del*

do la influencia en San Juan de la Cruz, sino en toda la literatura española.¹⁴ La presencia sufí en San Juan de la Cruz también fue señalada, aunque no profundizada, por Helmut Hatzfeld.¹⁵ Miguel Cruz Hernández, por su parte, y desde un punto de vista filosófico cultural, analiza cómo algunos poemas de Ibn Arabi perviven como parte del folklore español en los cantos populares tradicionales.¹⁶

Demás está aclarar que la tradición árabe, como ninguna tradición, no es una masa homogénea. En ella confluyen también distintas tradiciones, tanto griegas como orientales: gnosticismo, epicureísmo, neoplatonismo, taoísmo, aspectos del saber y los poetas de la antigüedad procesados y adaptados al Islam. No es de extrañar, debido a la lucha de Europa contra el Islam, que algunas de estas ideas hayan llegado al renacimiento y hasta nuestros días a través de grupos herméticos y esotéricos. Estas ideas influían constantemente en muchos poetas. El modernismo, consciente o inconscientemente, está atavesado por ellas, y si consideramos a la vanguardia española como la culminación y puesta en abismo (en el sentido de llevar al límite) de la concepción romántico-simbolista-modernista de la poesía, la filiación con estas ideas es evidente.¹⁷

Salinas responde principalmente a dos tradiciones. Una de ellas ve, en el sentimiento amoroso, una lucha terrenal de pasiones contrapuestas, de realidades e irrealidades, de presencias y ausencias, de cuerpos perecederos y almas inmortales. Se trata de una tradición que marca la ambigüedad y la considera como la única manera de afirmar y totalizar la incomunicable esencia del amor. Una tradición (quizás con una fuerte marca estoica) para la cual el amor, a pesar de pequeños placeres, siempre termina en sufrimiento: ya sea por el alejamiento de la amada (muerte, separación) o por el desencanto que produce la posesión del objeto deseado.

Por otro lado es posible explorar la presencia de otra tradición, la desprendida de la cultura oriental, ocultada, combatida, en discordancia con las oficiales. Para ésta el amor es el único camino posible para la salvación, no sólo espiritual sino también (incluso y sobre todo) corporal; una tradición enamorada de las formas, exaltadora de los sentidos, para la cual el fin último del sentimiento amoroso es la fusión del amor en la unidad del amante-amor-amado; una tradición que busca la superación de la ambigüedad y de las

"sufismo" a través de las obras de Abenarabi de Murcia, Hiperión, Madrid. 1931. Un artículo en donde establece relaciones entre el Islam y el Cristianismo en Santa Teresa de Jesús es "El símil de los Castillos en la mística islámica y en Santa Teresa" en *Al-Andalus*, 1946, pp. 263-274

¹⁴ López-Baralt, Luce *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*. Madrid, Hiperión. 1989

¹⁵ Hatzfeld, Helmut *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos. 1968.

¹⁶ Cruz Hernández *Filosofía árabe*. Madrid. Revista de Occidente. 1963, pp. 357-396

¹⁷ La hipótesis de lectura de la vanguardia española como continuadora del programa simbolista-modernista es una de las líneas centrales del esclarecedor libro de Scarano, Laura; Romano Marcela y Ferrari, Marta, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 1994

antítesis porque considera que el amor eleva a los amantes por encima de las paradojas.¹⁸

Habíamos quedado en los últimos poemas de **Razón de amor**, poemas que responden más a esta concepción arábigo andaluza que a la cristiana occidental. El sujeto poético saliniano está en este momento en el punto máximo del «movimiento ascensional», como dijo Soledad Salinas de este libro, de su obra poética. El poema titulado “La felicidad inminente”¹⁹ es el testamento y la cumbre de un trabajo poético iniciado en los primeros libros. ¿Por qué, entonces, después de alcanzar el yo lírico estas alturas, desciende abruptamente a un mundo de desencanto, de desilusión que es el mundo de **Largo Lamento**? ¿Por qué, si como dice M. Escartín, el enamorado de **Razón de amor** es ante el amor como el yo poético frente al mar de **El contemplado**, se produce este breve pero intenso descenso, para volver a remontar, a ganar altura y luminosidad en **Todo más claro**? Y finalmente ¿por qué considerar a **Largo Lamento** como el poemario que cierra la poesía amorosa saliniana?

Es aquí donde la interpretación de la poesía amorosa de Salinas choca con (y se configura a partir de) los mecanismos editoriales de ordenación de esa misma obra. La inclusión del autor en una tradición, o mejor dicho, la presencia de una tradición predominante en su obra y posterior lectura depende del ordenamiento crítico. Ordenación que, como hemos visto, toma a los tres poemarios como los únicos en donde se podría ver de manera explícita una concepción determinada del amor que respondería, de esta manera, a la reescritura de una tradición (y un imaginario) típicamente europeo y moralmente cristiano que incluiría en una misma línea a Petrarca, Garcilaso, Bécquer y al mismo Salinas. Una lectura así llevaría al yo lírico saliniano delineado en **La voz a ti debida**, a una “aventura poética” que tocaría su punto más alto en **Razón de amor** para “sucumbir” en **Largo lamento** y clausurar así el recorrido “amoroso”, a la manera tradicional de los cancioneros. Desde este punto de vista, y con esta ordenación de su obra, la tradición árabe estaría excluida, o por lo menos, sólo aparecería de manera temática con la utilización de ciertos tópicos descontextualizados: así perdería esta tradición su fuerte carga ideológica.

Los argumentos para una nueva ordenación de la poesía amorosa de Pedro Salinas, y en consecuencia, el surgimiento de la fuerte ideología presente a través de la tradición arábigo-andaluz, apuntarían a no ver en **Largo Lamento** el libro final que clausura y define esa visión “occidental” y desencantada del amor, sino verlo como una serie de

¹⁸ A pesar de que el mismo Salinas no habla demasiado en sus ensayos sobre la lírica árabe, sí le da mucha importancia dentro de la península ibérica a la llamada «tradición sin letra», aquella que se transmite de generación en generación sin que nadie sepa sus verdaderos orígenes, una tradición que se acerca al concepto unamuniano de «tradición eterna». Además sus compañeros generacionales, en esa doble función de poetas y catedráticos, estaban rescatando, de una manera u otra, esa tradición: García Lorca en una de sus conferencias analiza las canciones de cuna mozárabes y los dichos y declaraciones de amor andaluces; Dámaso Alonso escribe un par de notas al libro *El collar de la paloma* de Ibn Hazm de Córdoba; Ortega y Gasset advierte sobre la importancia de comprender la poesía árabe para poder comprender ampliamente la poesía española contemporánea.

¹⁹ Pág. 369 de la edición citada

poemas que se podrían incluir antes de la parte final de su segundo libro **Razón de amor**. Esta es una sugerencia que propone, desde otra mirada, si bien no invertir el orden cronológico de los poemarios, ya que el mismo respeta no un programa escritural sino editorial, al menos ordenar los poemas a partir de sus fechas de escritura. Los datos que tenemos para sospechar una nueva ordenación y para presentar esta hipótesis se apoyan en que, según las cartas del mismo Salinas a su amigo y poeta Jorge Guillén, los poemas reunidos en **Largo lamento** (poemas escritos paralelamente a la realización de **Razón de amor** y luego desechados) no iban a ser incluidos en un libro unitario. Eran poemas que habían quedado de lado y que, en la primera edición de las obras completas de Salinas, constituían efectivamente la primera parte del libro **Razón de amor**. En sucesivas ediciones de las **Obras Completas** en un solo volumen de la editorial Aguilar, y sobre todo con la edición de las **Obras Completas** en distintos tomos por parte de la editorial Alianza y con el consentimiento de la hija de Pedro Salinas, **Largo lamento** tomó la forma unitaria e independiente que tiene tal cual lo conocemos. Cronológicamente los poemas pertenecen al período que va desde la escritura de **La voz a ti debida** hasta **Razón de Amor**. Editorialmente, la aparición de **Largo Lamento** como tomo posterior a **Razón de amor** influye en la interpretación de los libros anteriores y posteriores.

Si consideramos que **Largo lamento** clausura la poesía amorosa de Pedro Salinas es indudable que hay en el conjunto de esta problemática un imaginario amoroso que sí respondería a la tradición occidental brevemente caracterizada más arriba. Pero si consideramos que los poemas de **Largo lamento** son anteriores o paralelos a **Razón de amor**, es este libro el que define y revaloriza otra tradición y otro imaginario amoroso: en los últimos poemas de **Razón de amor** se produce una deconstrucción de los tópicos tradicionales de la poesía amorosa española (renacentista-garcilasista), pero una deconstrucción que se realiza dentro de la misma tradición, o mejor dicho, dentro de los aspectos olvidados y escondidos de la tradición, vinculada al imaginario español pero que hasta el momento permanecía como marginal o “residual”. El poema “*Salvación por el cuerpo*”²⁰ de **Razón de amor** nos puede dar la clave de toda una ideología diferente sobre la concepción del amor y adhiere a una tradición (ya rescatada e insinuada por el heterodoxo Unamuno, presente en la mayoría de los modernistas como una tradición esotérica) en donde no existe un abismo entre el mundo exterior y el interior, entre la salvación y la condena, y en donde el cuerpo y el alma no son del todo indiferentes o insensibles a los mismo estímulos y, quizá, son una misma cosa. Desde este nuevo punto de vista la verdadera “aventura poética” de Pedro Salinas no tiene un punto de clausura, y si bien alcanzaría su máxima expresión o, diríamos, su ‘epifanía’ con el poemario titulado **El contemplado** (con fuerte carga mística) se extendería también a **Todo más claro**. De esta manera el imaginario árabe (y con éste la lectura mística que los árabes hicieron de Platón) tomaría su correspondiente dimensión ideológica, y la aventura poética saliniana

²⁰ Pp. 340-345

respondería más claramente a una concepción poética que se corresponde de una manera más estrecha con la ideología modernista (más precisamente de Juan Ramón Jiménez) de “Obra en marcha”.²¹

La sugerencia para esta otra lectura de la poesía amorosa de Pedro Salinas está dada. Somos conscientes de que no hay una fuerte fundamentación teórica o crítica al respecto y que recién en los últimos años se ha reconocido la importancia de la influencia del universo arábigo en autores españoles contemporáneos, como puede ser el caso de Juan Goytisolo, Angel Valente, José Luis Sampedro, entre otros. Pero también creemos que, de esta manera, podemos acercarnos a la obra del poeta con una nueva mirada, con una curiosidad e interés que puede conducirnos a reforzar estas hipótesis, o a desbaratarlas. De cualquier modo la propuesta apunta, por un lado, a la revisión de las distintas tradiciones y sus representaciones, y la manera en que éstas edifican universos ideológicos y culturales definidos, y cómo esos universos luego son jerarquizados por las distintas lecturas. También la influencia que tiene la ordenación de la obra para resaltar una interpretación, para capturar esos distintos núcleos de sentidos. Por otro la propuesta apunta, fundamentalmente, a la revisión de nuestras propias hipótesis de lectura, y la reflexión ya no sólo en la manera en que se presenta, representa y persiste una o varias tradiciones en la escritura, sino también de qué manera influyen en nuestro modo de leer y ordenar una obra las distintas tradiciones de “lecturas”.

²¹ Entre las estrechas y muchas relaciones que se establecen entre la poética de Juan Ramón Jiménez y la de Salinas, podemos remarcar, principalmente, la idea de la escritura como el camino hacia la conquista de la palabra propia, rompiendo divisiones entre las obras y considerando el conjunto de sus escritos como una búsqueda permanente de esa palabra personal, única, que configure y sirva de mediadora entre el mundo y el yo. “Poetizar es llegar, venir a ser yo cada día en una nueva visión y una nueva expresión de mí mismo y del mundo que yo veo, mi mundo”, dice Jiménez en *El trabajo gustoso* (citado por Javier Blasco en la *Introducción* a su edición de **Antología poética**, de J.R.J., ed. Cátedra, Madrid, 1996, p. 38)

Esa indagación no se produce solamente en una línea evolutiva, temporal o sucesiva, debida a los momentos y fechas de escritura y publicación de los libros, sino también en la constante reescritura de cada uno de los poemas que los componen; en el ordenamiento que esos poemas adoptan en los poemarios y, además, en las antologías, ya sean preparadas por los mismos autores o por los críticos.

