



JACLR

*Journal of Artistic
Creation & Literary
Research*

JACLR: Revista de Creación Artística e Investigación Literaria (Journal of Artistic Creation and Literary Research) es una publicación bianual de la Universidad Complutense Madrid, revisada por pares, en texto completo y acceso abierto. La revista, publicada y editada por estudiantes recién graduados, ofrece trabajos de investigación, tesinas de grado y de master, junto con contribuciones originales de creación artística. El objetivo es que los estudiantes se eduquen en el proceso de edición de una revista científica al tiempo que se integra innovación educativa y artística con el fin de promover los trabajos de creación de los estudiantes. Los autores cuyos trabajos se publican mantienen los derechos de autor sobre los mismos, de forma que estos pueden ser publicados en otros lugares.

Volume 2 Issue 1 (Julio 2014) Tesina Fin de Master

Lucía Cotarelo Esteban

“Destierro de la patria o destierro del amor en la obra poética amorosa de Pedro Salinas”

Recommended Citation

Cotarelo, Lucía. “Destierro de la patria o destierro del amor en la obra poética amorosa de Pedro Salinas” *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 2.1 (2014): 1-23 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
©Universidad Complutense de Madrid, Spain

El texto has sido revisado por 2+1 expertos en el tema.

Resumen: La aclamada trilogía poética amorosa de Pedro Salinas, constituida por *La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo lamento*, entronca con el resto de la producción del autor en tanto que supone, en palabras del mismo, una “aventura hacia lo absoluto”, búsqueda de la trascendencia a través del lenguaje. A través de un análisis exhaustivo de estas obras a la luz de las características propias de la experiencia vital del destierro, se percibe la posibilidad de comprender la experiencia amorosa que las recorre transversalmente como viaje doble: uno de ascensión -en el inicio del amor-, desde el mundo terrenal hacia un cosmos amoroso idílico recién creado, dando cuenta de esa búsqueda de un trasfondo esencial; otro de descenso, de regreso al mundo terrenal, interpretable como un regreso a la patria inicial, ese mundo terrenal original, pero también como un destierro de la nueva patria en la que el sujeto poético ha experimentado un renacimiento, ascendiendo a un espacio puro que le reconfiguró como yo-amante. Los factores involucrados en la experiencia del destierro son aplicados a esta segunda parte del viaje, con el fin de demostrar el paralelismo existente entre ambas transiciones -la física del destierro, y la emocional del fin del amor-, y la naturaleza poética espacial del estado amoroso saliniano.

Palabras clave: Pedro Salinas, poesía amorosa, poesía espacial, destierro, trascendencia.

Lucía COTARELO ESTEBAN

"Destierro de la patria o destierro del amor en la obra poética amorosa de Pedro Salinas"

0. Introducción

El presente trabajo busca ofrecer una posible lectura e interpretación de las tres obras amorosas fundamentales de Pedro Salinas –*La voz a ti debida*, *Razón de amor*, y *Largo lamento*– necesariamente concebidas en conjunto, en tanto que partes de un mismo ciclo internamente dinámico, como bagaje emocional de devenir de altibajos que las cruza transversalmente por una misma forma acogidas. La interpretación resulta novedosa por centrarse no sólo en una, sino en las tres obras en su conjunto, a las que se aplica una tópica ya antes advertida de soslayo por la crítica, pero no considerada en profundidad: la del destierro. A partir de diversas fuentes bibliográficas que abordan el tema dentro del panorama literario español de la posguerra, son rescatados los factores involucrados en esta experiencia vital que resulta además perfectamente enmarcada en el momento histórico y vital de escritura de la obra del propio autor. Después, son analizadas las vivencias amorosas de la trilogía a la luz de estas características, haciendo inevitablemente un hincapié especial en la última de ellas, *Largo lamento*, con el fin de demostrar el paralelismo latente entre las experiencias del destierro y del fin del amor saliniano.

Estas tres obras son probablemente las más atendidas por la crítica dentro de la producción de Salinas, y no faltan diversos estudios destinados a tratar aspectos generales o concretos del conjunto o de alguna de las partes como los de Zubizarretea (1969), Feal Deibe (1971) y Cirre (1982), o los incluidos en los prólogos, de entre los que resultan especialmente sobresalientes los de su compañero de grupo poético y amigo Jorge Guillén en las primeras ediciones de su producción, el de Escartín (2006), o los de Solita Salinas (2007) a cada uno de los poemarios editados por Alianza, ediciones utilizadas para la argumentación y extracción de poemas y versos del cuerpo del trabajo. Al considerar éstas y otras obras críticas, puesto que son mucho más numerosas de lo que aquí cabe abarcar, puede advertirse también el meticuloso estudio que se ha realizado con respecto a la primera de las partes de la trilogía, quedando desatendida la última de ellas, entre otros motivos seguro por una cuestión esencial: la problemática en torno a su edición y publicación.

El asunto del destierro no es tratado como tal ni desarrollado dentro de la bibliografía citada, en la que sí se atiende, sin embargo, a cuestiones relacionadas con éste que se verán desarrolladas en el cuerpo del trabajo, como la creación de un mundo amoroso y la expulsión de este mundo o paraíso perdido.

Antes de abordar estas cuestiones, se presenta un contexto histórico, cultural y literario en el que enmarcar las obras referidas. Sin apenas retrotraerse salvo en necesarias excepciones, este panorama general abarca la época de la II República, que fue seno de las primeras obras de la trilogía poética señalada, así como la de la creación de la última de éstas,

la Guerra Civil y la más inmediata posguerra. De entre todos los aspectos relativos a esta época histórica, este esbozo se vincula a la situación cultural en prevalencia con respecto a otras, siendo ésta la de más interés para el propósito perseguido: recrear brevemente la atmósfera de impulsos educativos y culturales de la II República –en la que nace el Grupo poético del 27 al que se adscribe Pedro Salinas–, tristemente vencidos por la Guerra Civil, y el panorama desolador de destrucción y exilio intelectual que ésta dejó a su paso. Este apartado enlaza con la presentación del autor y su obra poética en conjunto para dar cuenta de su poética y sus líneas estéticas y temáticas generales. De entre sus obras, se presta naturalmente especial atención a la trilogía amorosa, tras cuyo análisis se da paso al cuarto apartado, en el que se encuentra finalmente el desarrollo del asunto central referido, que evoluciona desde el viaje inicial al cosmos amoroso recién creado y la constitución del mismo, a un breve intermedio en el que se ofrecen las claves del destierro a partir de diversas fuentes, para aplicarlas después al último apartado, relativo al fin del viaje amoroso.

1. Panorama histórico, cultural y literario: la Edad de Plata

Como anunciaba, el punto de partida escogido para dar comienzo a este breve esbozo histórico es el inicio de la II República, proclamada el 14 de abril de 1931. Tras la progresiva degradación de la Monarquía durante las casi dos décadas de reinado de Alfonso XIII (1902-1931), que acogen en su interior la Dictadura Militar institucionalizada de Miguel Primo de Rivera (1923-1930), la insostenible situación política española se vio radicalmente alterada con la llegada de la República. Con la dimisión del general Berenguer y las elecciones municipales convocadas el 12 de abril de 1931, la Historia de España dio paso a una nueva etapa que sirvió de inspiración y ejemplo a un contexto europeo e hispanoamericano de gestación de las dictaduras fascistas.

La II República fue considerada por muchos intelectuales que habían encarnado la visión crítica de las clases medias durante la Dictadura, un signo de modernización, libertad y europeización. Así lo confirman las bases de la Constitución de 1931, redactada por Jiménez de Asúa, que establecía una democracia parlamentaria, el laicismo, la supremacía del poder legislativo, la descentralización del gobierno en favor de un estado integral, el reconocimiento de los derechos universales, y el sufragio universal, entre los aspectos más destacables. Con el fin de acercar España a ese ideal moderno, se llevaron a cabo numerosos intentos reformistas que si bien quedaron frustrados en cierta medida, conformaron un impulso renovador esencial que afectó muy positivamente al plano cultural. Ese complejo avanzar se debió a que la II República fue un periodo dinámico a causa de una problemática derivada de los enfrentamientos entre las alternantes fuerzas políticas de izquierdas y derechas, tanto entre sí como en su interior.

Las iniciativas que fomentaron el crecimiento experimentado en el ámbito educativo y cultural venían gestándose en las décadas anteriores: en 1907 se había creado la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (Alberto Jiménez, Ramón y Cajal y Castillejo), influida por la decimonónica Institución Libre de Enseñanza (Sanz del Río y Giner de los Ríos), instituciones que cambiaron la educación y la formación del profesorado; así

Cotarelo, Lucía. "Destierro de la patria o destierro del amor en la obra poética amorosa de Pedro Salinas" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 2.1 (2014): 1-23
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

mismo, se había producido el acceso de la mujer a la universidad en 1910, año en que se fundaron la Residencia de Estudiantes y el Centro de Estudios Históricos, ligados a la ILE. Un panorama extremadamente opuesto al que presentaban las clases populares, entre las cuales los porcentajes de analfabetismo continuaban siendo bastante elevados, y para cuya educación apenas se destinaban fondos. Esta situación se prolongó durante la Dictadura de Primo de Rivera, con respecto a la cual puede hablarse de un progreso casi exclusivo de las élites cultas. El primer gobierno republicano buscó solucionar esta situación por medio de la construcción de colegios, y la impartición de una educación generalizada que, además, era laica y mixta.

Ya en los años 30 se llevó a cabo la publicación desde el Centro de Estudios Históricos del *Índice Literario. Archivos de Literatura Contemporánea*¹ entre los años 1932 y 1936; se construyeron la Ciudad Universitaria madrileña y la Universidad Internacional de Santander, proyecto en el cual participó Pedro Salinas; se realizaron actividades culturales destinadas a las zonas rurales desde el ámbito universitario a través de las Misiones Pedagógicas desde 1933², y se creó la compañía teatral universitaria La Barraca, dirigida por Lorca. No faltaron, así mismo, las publicaciones de revistas como *Alfar*, *Gallo*, *Litoral*, *Noroeste*, *La Rosa de los Vientos*, *Cruz y Raya*, *Octubre* y *Nueva Cultura*, vinculadas estas dos últimas a ideologías políticas. Todo esto confirma que la cultura, en ocasiones politizada, experimentaba un desarrollo organizado y potencial, abriendo sus puertas a un público más amplio, e impregnándose de los avances del panorama internacional en el que, a un tiempo, buscaba proyectarse.

Como decía en la introducción, este clima general de ímpetu reformista se vio tajantemente truncado con el estallido de la Guerra Civil. El grupo de intelectuales surgido antes y durante la II República se vio desarticulado a raíz de trágicos asesinatos –como los de Lorca y Ramiro de Maeztu en 1936–, exilios, y la permanencia en España de otros de sus miembros bajo la subyugación de la feroz censura franquista, y con ellos, sus labores y creaciones, disueltas.

La Guerra Civil ha de considerarse enmarcada dentro de un proceso histórico mayor de lucha contra los fascismos europeos, cuyo exilio, que prometía ser provisional a raíz de una esperanza depositada sobre las potencias democráticas envueltas en la II Guerra Mundial, se sumió en la incertidumbre de lo indefinido. El triunfo de los fascismos europeos puso fin a la esperanza de retorno de la República y de sus partidarios. Los primeros años de exilio no supusieron a diversos niveles una ruptura y renuncia absoluta a la vida de la patria, sino una relativa continuación³, a pesar de la cual se produjo inevitablemente el desmembramiento del

1 Esta publicación de diez entregas anuales, cuya dirección contaba con Pedro Salinas y Guillermo de Torre, recogía reseñas, críticas y sumarios de las últimas y más relevantes publicaciones literarias. Apunta Mainer la importancia de esta divulgación, en tanto que "la existencia de una revista como esta denota el aumento de un público cualificado para las expresiones artísticas más renovadoras" (2009: 286).

2 Una de las actividades consistió en el montaje de representaciones teatrales en los que participaron Alejandro Casona, Luis Bello, Antonio Machado, y Pedro Salinas, entre otros.

3 Miguel Cabañas Bravo, Dolores Fernández Martínez, Noemi de Haro García, Idoia Murga Castro, coords, (2010). "Introducción" *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Biblioteca de Historia del Arte. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 5-15. Me remito a una obra acogida por un marco comparativo con motivo de la naturaleza amalgamada del proceso histórico y cultural en sus diversas facetas, aunque sólo me remita a las literarias.

Cotarelo, Lucía. "Destierro de la patria o destierro del amor en la obra poética amorosa de Pedro Salinas" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 2.1 (2014): 1-23
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

cuerpo intelectual-artístico español, que desembocó naturalmente en una bifurcación creativa: mientras que los escritores que permanecieron en la Península experimentaron el horror de la posguerra y sus consecuencias, y sufrieron la opresión de la censura, los exiliados protagonizaron una reelaboración creativa a la luz de nuevas circunstancias e influencias nacidas del contacto con otras culturas, aunque inevitablemente alcanzada por el halo de la terrible experiencia, la nostalgia, la incertidumbre. En el exilio americano se buscó articular un mercado editorial por medio de la creación y continuación de editoriales españolas: es el caso de la Editorial Séneca, dedicada a publicar textos del exilio de autores ligados a la llamada Generación del 27.

Este grupo de escritores, cuya cohesión fue a veces cuestionada por la crítica debido a su heterogeneidad, pues se trata de poetas con voz propia y definida, fue tempranamente concebido como tal a raíz de numerosos puntos en común que les ubican en este espacio intelectual referido: eran universitarios procedentes de familias burguesas asentados en Madrid durante su formación, vinculados a espacios intelectuales de primer orden como la Residencia de Estudiantes, la Institución Libre de Enseñanza y el Centro de Estudios Históricos, que publicaron sus primeros versos en las mismas revistas (*Carmen, Verso y prosa, Gaceta literaria, Litoral, Mediodía, Revista de Occidente*), y tuvieron una actitud estética común que dio lugar de entre sus primeras manifestaciones a dos homenajes celebrados en honor a Góngora –uno en Madrid, y otro en el Ateneo de Sevilla, organizados por Gerardo Diego– en el año 1927. Con esta declaración relativa a sus precedentes estéticos cerraban una etapa de enfrentamiento entre las estéticas decimonónicas y de principios del siglo XX y el vanguardismo, reivindicando una figura que ofrecía un puente con toda la tradición literaria española, referente que ampliaron a través de un interés por las literaturas de otras culturas y de las masas populares. Este acontecimiento les dio el nombre de Grupo poético del 27, o el muy extendido de Generación del 27, que conlleva la problemática que la concepción y el uso del término "generación" que hizo Ortega y Gasset supuso ya al ligarse a la llamada Generación del 98, en tanto que concepto metodológico que hace divisiones que engloban a autores con pobreza y resulta excluyente para con sus contemporáneos, como dijera al respecto Cardwell (1995). Éstos prevalecieron sobre otros como Generación poética de 1925 (Gullón, Debicki), Generación Guillén-Lorca (J. González Muela), Generación de la revista de Occidente (V. Gaos) o Generación de los poetas profesores, también extendida por su referencia a las vinculaciones culturales y labores docentes de varios de sus integrantes. La nómina fue ofrecida desde el interior del grupo por Dámaso Alonso (1965), quien englobó bajo el término "grupo nuclear" a Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Luis Cernuda, Rafael Alberti y Manuel Altolaguirre.

Su formación universitaria e intelectual les procuró un gran conocimiento de diversas tradiciones, que tuvo como consecuencia no una expresión única bajo una estética concreta sino un haz de formas expresivas (Aullón de Haro: 1989) que osciló entre un lenguaje clasicista ligado a ideales puristas, neopopularistas de origen tradicional y neorrománticas, y uno ligado a las últimas formas expresivas vanguardistas, fundado en el barroco y el surrealismo. Muy pocos procedían de las corrientes vanguardistas de los años 20 –Gerardo Diego participó del

Cotarelo, Lucía. "Destierro de la patria o destierro del amor en la obra poética amorosa de Pedro Salinas" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 2.1 (2014): 1-23
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Creacionismo del chileno Vicente Huidobro, y Pedro Salinas tuvo una ligera influencia del Futurismo de Marinetti en sus primeras obras, mientras que la estética surrealista si supuso una línea estética importante para muchos de ellos, especialmente García Lorca, Aleixandre y Dámaso Alonso—; el purismo tuvo su impronta en la obra de Jorge Guillén y del primer Salinas; del neopopularismo bebieron las obras de García Lorca, Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Rafael Alberti; y el neorromanticismo depurado del exceso romántico emerge de la obra poética de García Lorca, Luis Cernuda, y Pedro Salinas, en su ciclo amoroso.

2. Sobre la obra poética de Pedro Salinas

2.1. Vida y Obra

Al igual que otros de su generación, Pedro Salinas fue acuñado "poeta-profesor", por su dedicación bifurcada entre la escritura y el trabajo académico como investigador y docente en el ámbito universitario a lo largo de toda su vida: estudió Letras en la Universidad Central, se trasladó como lector a La Sorbona, obtuvo la cátedra en las universidades de Sevilla y Murcia; fue organizador de la Universidad de Verano de Santander, y durante la Guerra Civil fue profesor visitante en la universidad estadounidense Wellesley College. Nunca regresó a España: fijó su residencia en Baltimore, donde trabajó en la Universidad Johns Hopkins, y realizó numerosos viajes por el continente americano y Europa, hasta fallecer en Boston en 1951. Como se anticipaba en el segundo apartado del trabajo, estuvo estrechamente ligado al ámbito cultural de las primeras décadas del siglo XX a través de instituciones y publicaciones, a menudo en relación con el mundo universitario.

Cultivó todos los géneros literarios, alcanzando una relevancia excepcional con sus creaciones poéticas, del mismo modo en que lo hicieron el resto de sus compañeros de grupo generacional. Si bien su obra no figura entre las más leídas de las de los poetas del 27, si ha recibido una gran atención por parte de la crítica (Aullón de Haro, 1989: 187). Su obra poética comprende una evolución arraigada en unos elementos cohesionadores, que Díez de Revenga (2004: 96) encuentra en que Salinas "persigue unos mismos fines" —pues como el propio autor dijera, "La poesía es una aventura hacia lo absoluto" (1934: 318).⁴— y "utiliza comunes cauces de expresión". Fue dividida por Jorge Guillén (1971: 1-30) en tres etapas, que amplió sirviéndome también de la introducción crítica de Montserrat Escartín (Salinas, 2006):

La producción de la etapa inicial, compuesta por *Presagios* (1924), *Seguro azar* (1929) y *Fábula y Signo* (1931), ha sido puesta en relación con la poesía pura de Guillén de *Cántico*.⁵ Presenta las primeras muestras del encuentro entre el poeta y la realidad, en una interpretación que éste hace del mundo moderno del progreso y la mecánica, cuyos elementos materiales resultan elevados a una dimensión humana e incluso metafísica a través de su experiencia. Se produce una intuición de una realidad ulterior aún no revelada, trasfondo esencial que supere la inmediatez que despierta el interés del poeta, la misma que se observa en la búsqueda trascendental de la amada en obras posteriores. Se ha hablado al respecto de

4 En su *Poética* contenida en Diego, Gerardo. (1934). *Poesía Española contemporánea*. Madrid, Signo.

5 Relación que establecen Díez de Revenga y Mainer, entre otros críticos.

Cotarelo, Lucía. "Destierro de la patria o destierro del amor en la obra poética amorosa de Pedro Salinas" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 2.1 (2014): 1-23
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

una "tendencia metafísica" en la obra de Salinas, una "negación de la realidad sensible y la plena aceptación de una realidad subjetiva elevada a la categoría absoluta." (Cirre, 1982:36). Así mismo, inaugura su personalísimo estilo ya en una madurez intelectual y profesional que le otorga un dominio sobre el lenguaje y la forma: se trata de una retórica de lenguaje poético natural, casi siempre desnudo de artificio, y métrica conformada por el libre tratamiento de los versos tradicionales. Este lenguaje será el instrumento utilizado en el proceso cognoscitivo que Salinas lleva a cabo a lo largo de su obra, un análisis del mundo a través del lenguaje que conlleva una problemática que le perseguirá invencible: la de la realidad esencial inaprehensible por medio de un lenguaje limitado y engañoso (Salinas, 2006:12). Venciendo esas dificultades, Salinas va en busca del ideal, el poema clarificador, pues "todo poema digno acaba en iluminaciones" (Salinas, 1981:656).

Ofrece ya en esta etapa los vestigios de elementos que retoma en su obra posterior, como las marinas (protagonistas de *El contemplado*), las preocupaciones por la creación y el tiempo, las relaciones entre realidad y creación, y la mujer, tratada aquí con un humor que después abandona, configurada como aviso lejano y presentido de lo que después integraría en su ciclo amoroso.

La segunda etapa, a la que me referiré con mayor extensión más adelante, acoge los poemarios *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) y *Largo lamento*, cuyas especiales circunstancias de publicación se detallarán más tarde.

Sus últimas obras fueron escritas y publicadas en el exilio: *El Contemplado* (1946), da lugar a una poética de elevación espiritual y pacífica en la contemplación y diálogo con el mar de Puerto Rico, temática y tono esperanzado con el que rompe con la producción previa y realiza una recuperación de los nombres perdidos en el ciclo amoroso. Se insiste en la dimensión trascendente de la realidad, proceso de análisis metafísico de una "trasnoche", un "trasamor"... En una línea distinta a esta abstracción con respecto a la realidad colindante, se yergue otro camino de compromiso social de reflexión sobre el mundo contemporáneo, que expresa su desilusión al respecto a través de una crítica a la deshumanización resultante del mundo del progreso y las tecnologías en *Todo más claro y otros poemas* (1949) y *Confianza* (publicación póstuma en 1955).

Como el propio Guillén añadiera:

Desde Presagios hasta Confianza hallaremos una voz que intensifica –con delicada fuerza– la vivificación del mundo. El hombre afronta un mundo tembloroso, incompleto. [...] Se desea lo real, pero convertido en espíritu dentro de quien lo humaniza, recreado. [...] Esta poesía es eso: un mundo profundamente acompañado por un alma. Así se expresará el dominio del hombre, gracias a la honda y constante humanización. El poeta siente un impulso que le conduce a este fin en movimiento de "presagio". Esta metamorfosis se conseguirá yendo de la fábula al signo. Fábula: transformación de los seres en "alma". Alma que no es leyenda o falso ornato superpuesto, sino verdad más profunda. [...] Desenlace: los seres significan, son signo de una trascendencia. [...] Tal espiritualidad no

Cotarelo, Lucía. "Destierro de la patria o destierro del amor en la obra poética amorosa de Pedro Salinas" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 2.1 (2014): 1-23
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

hace perder pie al poeta. No lo sería sin contacto con sus materiales, y sólo entonces el espíritu cumple su función merced a una especie de última 'confianza'.
 (1975:1-2)

Salinas se sirve de un lenguaje ya calificado como natural, depurado, de expresión sencilla carente de artificio; formalmente evoluciona desde el uso de verso variado con tendencia al metro corto en las primeras etapas –preponderan los octosílabos–, al empleo de versos más extensos en las últimas –heptasílabos en las dos primeras obras de la segunda etapa, y endecasílabos en la tercera–, tratándose en cualquiera de los casos y salvo muy contadas excepciones, de un verso libre perfectamente amoldado a la expresión, anarquía métrica que tiene su reflejo en una generalizada ausencia de rima, que logra un ritmo interno a través de otros recursos. Las metáforas, atendiendo a la voluntad clarificadora del poeta que él mismo busca dentro del lenguaje, son usadas "con cierta restricción y economía [...] siempre encaminadas a explicar o completar una idea que pueda resultar oscura"(Cirre, 1982:51).

Las ya comentadas relaciones estéticas que los críticos establecen entre Salinas y su amigo y compañero generacional Jorge Guillén van más allá de la mera tendencia purista y clasicista: Aullón de Haro (1989) habla de su distanciamiento con respecto a la vanguardia surrealista, estética que impregna en mayor o menor medida gran parte de la producción de su generación, y de la orientación clasicista, que Salinas personaliza a través de un impulso más intelectualista, en lo que coincide Cirre (1982:33), añadiendo a esta "medida clásica" formal un "romanticismo fundamental" esencial reelaborado. También según Aullón de Haro, se sitúan como influencias de su lenguaje los clásicos del Siglo de Oro, Paul Valéry y Juan Ramón Jiménez de soslayo, y el futurismo en sus primeros libros, posteriormente depurado. Apunta, como la mayor parte de la crítica, que Salinas es fundamentalmente poeta amoroso.

2.2. La trilogía amorosa

Concebidas como largo poema que atestigua a través del universo poético que compone la experiencia amorosa del poeta, o como tres fases de la misma, siempre impregnadas por un exclusivo sentimiento a la luz de la amada única, se encuentra la trilogía constituyente del conjunto central y fundamental de la obra saliniana, que le configura como uno de los grandes poetas amorosos del siglo XX: *La voz a ti debida*, *Razón de amor*, y *Largo lamento*.

La condición autobiográfica de su amor, a la que no se atenderá en estas líneas, ejerce un peso especial en la consideración de la obra por ser la mayor inspiración para ésta, que, si a un tiempo contiene un palpito esencial que el mismo autor manifiesta en los títulos, en los que entabla una dialéctica con la poesía amorosa de la Historia de la Literatura Española (lirica de los cancioneros medievales, Petrarca, Garcilaso, la mística, el Romanticismo...), se ve enriquecida e individualizada por el amor real, anhelado, disfrutado, padecido.

Poesía de búsqueda que continúa la línea analítico esencialista del mundo a través del lenguaje iniciada en los poemarios anteriores, sitúa esta vez al amor y a la amada –quizás una misma cosa– como centro. Poesía de impulso cognoscitivo, pero también pedagógica, de

Cotarelo, Lucía. "Destierro de la patria o destierro del amor en la obra poética amorosa de Pedro Salinas" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 2.1 (2014): 1-23
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

enseñanza a la amada y autoconocimiento, de explicitud explicativa despojada del hermetismo propio de tan alta empresa. Poesía metafísica y material. Poesía de anhelo y de encuentro, que difícilmente alcanza la calma, llena de los vaivenes de un amor que alienta y desgasta, un devenir que culmina en una división entre la luz y la solitaria sombra. Pero sin duda, poesía del viaje y del retorno.

Los breves acercamientos siguientes a los tres poemarios son tan solo estampas fraccionadas de los mismos, que se verán ampliadas y completadas en algunos de sus aspectos en la siguiente sección del trabajo.

a. La voz a ti debida

El título de *La voz a ti debida*, como explica J. Guillén (2002: 25), es una extracción de un verso de la *Égloga III* de Garcilaso, cuya poética amorosa y estética se advierte a lo largo de todo el ciclo –en la configuración métrica de heptasílabos y endecasílabos de *Razón de amor*, en los sosegados espacios naturales y constelados, en la ascensionalidad...– . Conformado por 70 poemas sin título, muchos han observado la ausencia de fragmentación como una invitación a realizar una visión panorámica sobre los matices que cada poema ofrece de los comienzos del amor, concibiendo el poemario como largo poema (Escartín, 2006). El tono vitalista de júbilo impregna la mayoría de las composiciones, la exaltación provocada por la llegada de un amor que irrumpe y provoca "las alegrías altas / del querer, y las angustias / de estar aún queriendo poco, / y las ansias / de querer, quererte, más" (*LVATD*: 36). Amor que promete la ascensión perseguida, elevado al existencialismo más pasional, dulce, dubitativo, doloroso. Se trata de un amor vertiginoso, que avanza en su contituirse con la velocidad desbocada del encontronazo súbito, que hace ya inevitable la afirmación rotunda del amor: "Todo dice sí" (*LVATD*: 45). Sin embargo, ese *sí* se alterna con la duda "del mundo y de tu amor" (*LVATD*: 84), con el oscurecimiento de una ausencia que se perfila junto a ellos, aviso de una despedida y un dolor, que buscará en *Largo lamento* revestir a la amada que antes ansiaba despojar de "anécdotas, vestidos y caricias" (*LVATD*: 54), en busca del tú trascendental. Porque el yo poético intuye ya que "su gran obra de amor / era dejarme solo" (*LVATD*: 84).

b. Razón de amor

Razón de amor, cuyo título remite a la medieval *Razón feita d'amor*, muestra el relato amoroso y la comprensión por medio de la meditación y el razonamiento de las emociones experimentadas, apaciguando el tono exaltado del nuevo amor. Hereda también del poema medieval la esencia dialógica que se percibe en todo el ciclo amoroso, abocado ahora, como en el poemario siguiente, al fracaso, produciéndose en ausencia del tú el monólogo del yo consigo mismo desdoblado (Escartín, 2006: 13-14). Se producen la interiorización y las primeras recreaciones, que son todavía escasas, prevaleciendo el amor presente y la proyección futura del mismo. Anuncia ya parte de su concepción del amor –una entre las muchas que realiza en su constante análisis esencial explicativo del sentimiento, que podría dar lugar por medio de su rastro en distintos poemarios a un estudio más profundo de

Cotarelo, Lucía. "Destierro de la patria o destierro del amor en la obra poética amorosa de Pedro Salinas" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 2.1 (2014): 1-23
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

comparativa entre ésta y otras concepciones a lo largo de la Historia de la Literatura Española—cuya cima está "en la resistencia a separarse" de un amante que busca "prolongar el hecho mágico" (*RDA*:29), intención que, ya amenazada, se verá definitivamente truncada poco después.

La obra se estructura en 43 poemas sin título que fluyen del modo en que lo hiciera *La voz a ti debida*, con unos inicios alegres que se alzan opuestos al melancólico final del poemario anterior, una continuación reflexiva y de tono más lúgubre, y 8 poemas finales titulados, prefiguradores del tono elegíaco del poemario siguiente.

c. Largo lamento

La última parte de la experiencia amorosa está contenida en *Largo lamento*, verso extraído de la "Rima XV" de Bécquer. Con ésta se completa la última de las referencias intertextuales. El "Romanticismo fundamental" del conjunto del ciclo amoroso antes mencionado considerado por Cirre (1982:33) tiene sus bases en la perspectiva subjetivadora desde la que se percibe el universo, el pesimismo, el lirismo, y el idealismo, búsqueda de lo trascendental, absoluto y eterno; añadido el intimismo, el desengaño, la incertidumbre, la ausencia, la melancolía. Sin embargo, resulta nuevo en *Largo lamento* el fin del idealismo, como más adelante analizaré. Difiere también con respecto a la estética romántica la depuración del exceso retórico y exaltado, que da lugar a un intimismo y forma estilizada y sencilla que representó en el siglo anterior el posromántico por excelencia. Al igual que la trilogía amorosa saliniana, las *Rimas* se concebían, aun a raíz de un orden impuesto de forma externa al autor, como progresión o relación amorosa. Las conexiones se establecen también poderosamente con el Renacimiento, tiempo predispuesto al largo lamento del enamorado, capaz de sublimar la pesadumbre del yo poético hasta la catarsis. Es posible hallar una rica interpretación de estas cuestiones en clave mitológica (Escartín, 2006:44-52).

Este título, como apunta Solita Salinas de Marichal (Salinas, 2002:37) no aparecía en los ejemplares originales de la obra, sino tan sólo en la correspondencia mantenida entre el poeta y J. Guillén y Guillermo de Torre, director de Losada, editorial argentina encargada de editar las obras de Salinas en el exilio.

Largo lamento fue la primera obra de escritura del exilio, que aun terminada de redactar en 1938, vio la luz tan solo de modo fragmentario en revistas, plaquette, o incluidos sus poemas en otras obras del autor: ante la imposibilidad por motivos editoriales de publicarla por separado, y no agregada a su *Poesía junta*, quedó relegada al olvido. No fue publicada como tal en vida del autor sino póstumamente, gracias a la tarea emprendida por su yerno, Juan Marichal. El conjunto definitivo que conformaría *Largo lamento* se publicó bajo este título en 1981 dentro de las *Poesías completas* en la editorial Seix y Barral.

Como se adelantaba, no sólo en el contexto global de la producción saliniana, sino también dentro del mismo ciclo amoroso, se percibe la progresiva imposición del verso mayor, y el anastrofismo impera todo el ciclo. En *Largo lamento* se observa junto a estas cuestiones una gradación en la extensión de los poemas. Preponderan las figuras de dicción: estructuras paralelísticas –paralelismos sintácticos y correlaciones–, versos anafóricos ante las estrofas o

a mitad de las mismas, simetrías verticales, geminaciones. La estructura de los poemas resulta a veces tripartita, proponiéndose un motivo en la primera estrofa que después se desarrolla en distintas variantes, a veces contenidas en estrofas independientes, y desembocan en unos versos conclusivos, que parecen a veces una nueva verdad extraída del análisis, o una reiteración de la idea inicial, ahora apoyada en la argumentación del cuerpo del poema. Esto es: son poemas de estructura temática cerrada, a veces incluso circular. En ocasiones estos versos últimos muestran una ascensión esperanzada: "Muerte del sueño" (LL:55), "¡Cuántas veces te has vuelto!" (LL:96), "Tormenta aquí. Pero, ¿y allí, donde tú estás?" (LL:115).

Como en los anteriores poemarios, el yo poético busca la comunicación con el tú, truncada en esta ocasión en la que sólo tiene cabida su largo lamento: inútilmente interroga a la vacuidad, inútilmente busca hacerla interlocutora, narrataria constante de los versos que le dirige, dando lugar al oxímoron que supone el entablar dialógicamente un monólogo solitario. Interpelaciones en busca de explicaciones, desde el desalentado "¿Volverás, no volverás? / ¿Estamos lejos o cerca?" (LL:130), al reprobatorio "¿Por qué te has convertido / en abanico antiguo?" (LL:74), "¿Por qué querer deshacer / un nudo que Dios ha hecho?" (LL:152); o desesperados intentos de hacerla partícipe de su memoria "hay puentes, ¿Los recuerdas?" (LL:38), "¿No pesa ya ese lienzo en tu memoria?" (LL:88), "¿te acuerdas, por lo menos, del olvido?" (LL:71). También por medio de vocativos invita a la amada: escucha (LL:134), mira (LL:141), di (LL:74, 154, 155).

Se trata de un poemario lleno de matices que, del modo en que lo hacen los anteriores y la propia evolución amorosa, despliega una agrídulce oscilación emocional producto en esta ocasión del fin de la relación, cuyo haz de sensaciones se extiende entre la nostalgia, la alegría esperanzada de una nueva ascensión, el arrepentimiento, la conciencia del fin, el reproche, la ironía, el recuerdo tierno, el olvido anhelado, el razonamiento como prolongación de la *Razón de amor*, el lamento... El tono del yo resulta a menudo grave, a veces reprobatorio –"has vuelto tu mirar hacia otro rostro" (LL:58)–. El fin se expresa desde una serenidad casi inalterable, carente del drama romántico, estoicismo que comparte con el garcilasismo. A pesar de su actitud, lo cierto es que el deshacerse del universo de los amantes es inminente: la amada es quien pone fin a este espacio compartido.

Compuesto por 47 poemas sin título a excepción de los 10 primeros, "La falsa compañera" que se constituye ahora "Pareja, espectro", "Eterna presencia" a la que arriban "Los puentes" creados por los amantes, que impiden al yo poético llevar a cabo su empresa de "Volverse sombra", única salvación posible tras la "Muerte del sueño".

3. Lectura del viaje amoroso en claves de destierro

Salinas escribió *Largo lamento* desde el destierro físico, pero ante todo, desde uno trascendente, intuido, temido, sufrido –lamentado–, conocido desde el principio de los tiempos en que recogía aquella voz a ella debida: el destierro del amor. Dos destierros definitivos, pues el retorno que nunca realizó Salinas a su patria, dado que vivió sus últimos días en el extranjero, corrió parejo a su distanciamiento total con respecto a su amada, con quien nunca retomó la relación tras la ruptura.

Como anticipaba en el estado de la cuestión, expongo argumentativamente algunas características referidas a la experiencia del destierro, rastreables en las vivencias amorosas de descenso –tras la elevación–, soledad –tras la unión perfecta–, y fin del amor –con tanto tesón construido–. Pero antes de ello, trato de descifrar el universo poético amoroso saliniano, atendiendo a dos cuestiones fundamentales: el cosmos nacido y construido por y en el amor, y la naturaleza de sus únicos habitantes, los amantes. Este es el primer destino del viaje emprendido por los amantes, de ascensión desde el mundo terrenal al amor: el cosmos amoroso recién creado. De la figura protagonista, el yo poético, describo después una doble visión del fin de ese elevado –en doble sentido– viaje cósmico de ascensión, un descenso que le devuelve al mundo terrenal a raíz de su expulsión por parte de la amada. A este último trayecto se aplican las claves del doloroso destierro. Los tópicos de génesis de un cosmos creado por parte de un ser todopoderoso, que es aquí la amada, y de expulsión de ese paraíso a modo de castigo divino, guardan un evidente paralelismo con episodios bíblicos.

Dada la complejidad que pueden alcanzar algunas cuestiones relativas a mi lectura, a veces la justificación de algunas de mis afirmaciones vendrá dada por motivos lógicos en párrafos o apartados posteriores, lo cual iré avisando según se den los casos.

3.1. Primer viaje. Constitución del cosmos amoroso y naturaleza de los amantes o "pálpito primero"⁶

El nacimiento del amor se produce paralelo al constituirse de un nuevo cosmos al que ascienden los amantes, igualmente reinventados, dando vida a los dos únicos seres que lo habitan: tú y yo. El génesis de este universo es, por lo tanto, múltiple, y de naturaleza especial, pues todos los elementos que lo componen, él mismo y sus habitantes, se configuran mutuamente. Los amantes emprenden un viaje de salida del terrenal orbe cerrado hacia el nuevo mundo, que por las características esenciales del segundo conlleva un proceso de depuración, descomposición y desmaterialización del mundo primero, formando parte de la búsqueda del absoluto que recorre la poesía saliniana. El funcionamiento de estos pasos producidos para la constitución se dilucidan en el desarrollo de la sección.

Se trata de un cosmos propio imperado por la amada y por ella creado, en tanto que sujeto todopoderoso con atributos divinos que eligió –"Cuando tú me elegiste" (*LVATD*: 100)⁷, "una noche / que te encaprichó una sombra" (*LVATD*: 26)–, que vivifica el mundo –"Con la punta de tus dedos / pulsas el mundo [...] la vida es lo que tú tocas" (*LVATD*: 25)–, antes de cuya llegada nada se había producido –"¡Qué gran víspera del mundo!" (*LVATD*: 40)– y que es mundo en sí misma: un compuesto totalizador, demiurgo. La naturaleza superior de la amada será justificada no sólo por su poder de crear y otorgar, sino también por el de destruir y arrebatarse, como se apreciará en la sección 4.3. La propuesta de amada como mundo fue estudiada por Carlos Feal Deibe (1971: 78-85). El yo percibe "tu gran traspresencia en lo que

⁶ Extraigo la mayoría de las citas de esta sección de las dos primeras obras de la trilogía, *La voz a ti debida* y *Razón de amor*, por ser en éstas en las que mejor pueden apreciarse los inicios del amor. Como ya señalé, las ediciones utilizadas para ello son las de Salinas (2007).

⁷ El índice de abreviaturas puede encontrarse al final del trabajo.

vivo", porque ella está "detrás de todo" (*RDA*: 80-81). Esta analogía se produce en numerosas ocasiones también con el amor: "Cuando tú me elegiste / –el amor eligió– / salí del gran anónimo / de todos, de la nada" (*LVATD*: 100). De modo que el tú es amada, amor y mundo (sujeto creador y producto creado) al mismo tiempo. En *Largo lamento* encarnará alegóricamente, además, diversos elementos naturales y seres mitológicos (una tarde (*LL*: 33), un ave (*LL*: 65), Dafne (*LL*: 29), Venus (*LL*: 57,95)...). Ella es la única capaz de elevar a los amantes a ese plano superior: "tú en tu mano abierta / nos pusiste a los dos, / a ti y a mi, y alzándola / hasta cerca del cielo, [...] escapamos en ella" (*LL*: 27); él es tan sólo el objeto de su elección, arrastrado hacia la cima, y devuelto al mundo terrenal después.

Este cosmos deviene único espacio posible para los amantes, pues es ajeno a las limitaciones espacio-temporales del mundo terrenal del que provienen –ella, como ser divino y cosmos independiente, no está sujeta a estas leyes–, lugar único para un amor único, donde "El tiempo no tenía / sospechas de ser él", "venía a nuestro lado, / sometido y elástico. / Para vivir despacio, / de prisa, le decíamos: / 'Para', o 'Echa a correr'. / Para vivir, vivir / sin más, tú le decías: / 'Vete'" (*LVATD*: 48). Estas leyes físicas son elementos que atestiguan la descomposición del mundo terrenal, dando lugar al nuevo cosmos despojado de todo aquello que impediría el amor, pues se trata de uno que, como reconocía en el poema final de *Largo lamento*, muere cuando "se busca en la tierra" (*LL*: 161). Amor único cantado en "¡Cuánto nos falta por fuera!", también en el mismo libro, que prescinde del tiempo del mundo, "tan corto", de sus caminos, "tan cerrados", de su futuro, "tembloroso / incierto", de sus seres que son "sombras", siendo ellos dos "seres / inconfundibles" (*LL*: 120-121). "No, las medidas del mundo / son para ti y para mi, / las medidas de la pena. / No intentemos vivir más / dentro de ellas". Ellos viven en su mundo particular, "al otro lado", no en el "mundo de los demás", dicotomía a la que después me referiré.

El cosmos amoroso está por lo tanto despojado de la inmensa mayoría de los elementos del mundo terrenal: se trata de una depuración de todo lo anecdótico y cotidiano en busca de la creación de un espacio esencial, y es por ello que se prescinde de los elementos descriptivos o referidos a casi cualquier faceta física que exceda lo espiritual del amor, preponderando la inmaterialidad en *La voz a ti debida*.

Se trata de un cosmos que nace alzándose jubilosamente como refugio de certezas, en el que "todo dice sí", y de ese modo "Un sí contesta sí / a otro sí" (*LVATD*: 45), porque "La vida nos dice: 'No. / No podéis'. Pero nosotros / decimos: 'Sí, sí podemos'" (*LL*: 122).

Como se adelantaba, sus únicos habitantes son los amantes; agentes de una "derrota del solitario aquel nacer primero" (*RDA*: 97). Se trata de un universo casi desértico, del que se ausentan los elementos mundanos, también filtrados en el constituirse de este paraíso, como los límites físicos. Los propios amantes son recreaciones de sí mismos, reducciones a su pura esencia. El modo de realizar estos renaceres esencializadores, así como de crear el cosmos, es la palabra: si la amada es la propiciadora del génesis, es el amante el primero en rebautizar el nuevo mundo, para el que se precisa de un nuevo sistema de nomenclaturas. Parte del renombramiento de los sujetos amorosos, despojados de sus nombres, innecesarios en el cosmos en el que son, al modo de Adán y Eva, seres únicos y por lo tanto, carentes de

la necesidad de ser distinguidos por medio de nombres propios de la humanidad –como el resto de palabras, engañosos y ocultadores de la verdad– a la que ni siquiera pertenecen, y viven así un adelgazamiento a través de la palabra hasta los irreductibles, los pronombres. La amada, cuyo nombre propio nunca se desvela, se transforma en habitante del cosmos amoroso a través del nuevo llamamiento: tú. El yo impulsa al tú "a despojarse del yo histórico y temporal y a renacer en su yo más auténtico" (Zubizarreta: 1969: 123) en ese "ansia / de irse dejando atrás / anécdotas, vestidos y caricias" (*LVATD*: 54): "Quítate ya los trajes, / las señas, los retratos; / yo no te quiero así, / disfrazada de otra, / hija siempre de algo. / Te quiero pura, libre, / irreductible: tú" (*LVATD*: 42). La búsqueda se realiza hasta el estadio más remoto: "Por detrás de ti te busco [...] Detrás, más allá" (*LVATD*: 28). Por medio de la desmaterialización del tú, logra el yo su propósito: "Ya no es una carne / ni una boca lo que beso [...] Te estoy besando más lejos" (*LVATD*: 70). Ahora, "por fin te llamas tú" (*RDA*: 56), "desnuda Venus cierta, / [...] que se gana a sí misma / su nuevo ser, queriéndome" (*LVATD*: 75).

En el proceso de desmaterialización no toma parte el cuerpo de los amantes, uno de los únicos elementos físicos que se mantienen a modo de particularidad ontológica saliniana: el cuerpo no tiene importancia en sí mismo, sino como medio necesario para llegar hasta el alma, dotado de partes, como los ojos o la frente, capaces de otorgar al amante un contacto trascendente. Dualidad en la que el cuerpo es una encarnación del alma. Dice el yo: "Arribo a nuestra carne trascorpórea / al cuerpo, ya, del alma", en "Salvación por el cuerpo" (*RDA*: 93). Y dice Cirre (1982:106) al respecto, que en la poesía amorosa de Salinas, "la carne trasciende su propia materia y el erotismo adquiere así una extraña dimensión espiritual casi vecina de lo místico", y Feal Deibe que "la amada es símbolo del amor, sí; pero es también la criatura que ofrece a ese amor su cuerpo", para "integrar el amor con el ser concreto; hacerse carne del amor" (Feal Deibe, 1971:90). El yo quiere para ellos un "Amarse como masas" (*LVATD*: 72), pues en lo referido al cuerpo de la amada "La materia no pesa [...] tu carne no oprime" (*LVATD*: 8-81). Sin embargo: "el mundo material / nace cuando te marchas", como se observará en el punto 4.3.

Los amantes conviven y se relacionan por medio del lenguaje, en un diálogo del que apenas percibimos más que las intervenciones del yo amante interpelando a la amada. La voz de ella sólo se conoce a través del estilo directo en contadas ocasiones. Sin embargo, su esencia y sus deseos, impulsos, comportamientos, dudas, amor y desamor, se conocen a través de esta configuración lingüística del cosmos amoroso por parte del yo al que diera a luz la amada, a modo de descubridor de un nuevo mundo por nombrar.

3.2. Claves del destierro

Como teorizan Ugarte (1999), Muñoz Huberman (1999) y Cabañas Bravo (2010), se producen en el exilio/destierro una serie de procesos psicológicos y emocionales en el sujeto afectado, que tendrán su aplicación de manera directa –punto por punto– en la sección siguiente:

a. Como señalaba, el destierro guarda paralelismo con dos hechos bíblicos: el Génesis y el Éxodo, en tanto que la tierra abandonada encarna el paraíso perdido, lo que no queda exento de estudio: se puede hablar del exilio como una "pérdida del estado paradisiaco" que supone además una pérdida de anclaje, pues "el equilibrio del mundo ha sido roto y el hombre retorna a la calidad de nómada" (Muñoz Huberman, 1999:174-175).

b. El destierro implica un distanciamiento espacial y temporal con respecto a la realidad existencial anterior del individuo, que conlleva lógicamente una dicotomía entre el allí y el aquí, el antes y el ahora –que da lugar a una constante comparación– y consecuentemente, a una "duplicidad del ser" (Ugarte, 1999:24).

c. Como consecuencia de este tiempo pasado y espacio perdidos, se produce la conciencia de la pérdida de una parte del ser y su búsqueda a través de la memoria. Se trata de una "división del ser" (Ugarte, 1999:24), que abandona su identidad anterior a través de este procedimiento de escisión de una parte de sí mismo, motivo por el cual precisa del recuerdo para completar su esencia: "el aquí del exiliado siempre exige el recuerdo del allí". El proceso de adaptación a la nueva realidad supone, ante todo, "un proceso de asimilación de una nueva forma de ser" (Ugarte, 1999:31).

d. Se produce, por lo tanto, una constante introspección (Ugarte, 1999:24), pues se hace preciso el ejercicio mnemotécnico de recreación del pasado a varios niveles, tanteando dolorosamente la mitad perdida. Esta recreación da lugar a una "literatura de nostalgia" (Ugarte, 1999:26), que trata de recuperar el pasado, auscultarlo para librarlo del olvido, en busca de arraigo, y lo hace por medio de lo cotidiano y la materialidad.

e. Experiencia cargada de incertidumbre debido a su transitoriedad, vivencia presente anclada en un pasado inasible y con anhelos de proyección en un futuro totalmente imprevisible.

f. Tendencia testimonial y autobiográfica: "la vida muere en el exilio, y sin embargo, continúa; el propio yo está dividido por una noción de temporalidad que permite [...] examinar y recrear al yo anterior, ofrecerle una nueva vida. La autobiografía es exactamente eso, una interpretación, una recreación de un propio yo hecho posible gracias a una división fundamental" (Ugarte, 1999:89-90).

2.3. Segundo viaje o "rastro de luz" en la "memoria viva". Doble interpretación⁸

Ella es el dios que crea y otorga el paraíso (Feal Deibe, 1971:126), así como su primera habitante junto al elegido, el yo. El orden y el equilibrio de este cosmos es relativo desde sus inicios, como puede apreciarse en *La voz a ti debida*, a través de un vaivén amoroso que culmina con el fin de la relación –que no del amor–, la expulsión del paraíso, concebido ya como el hogar natural del yo, nueva y verdadera patria donde se ha producido su renacimiento.

La misma voz que rogaba "No te vayas" (*LVATD*: 29), entona ahora el canto fúnebre del "Déjame" (*LL*:77). Esta expulsión, generadora de un viaje que se produce esta vez desde

⁸ Para esta sección, las citas serán extraídas en su mayoría de *Largo lamento*.

el cosmos amoroso hasta el mundo terrenal, ofrece una doble interpretación: la lectura del destierro de ese cosmos, cuyos motivos se desvelan en el apartado inicial "La expulsión del paraíso", es inevitable, pero paralelamente se produce una segunda visión del viaje, concebido como retorno vencido a la patria primera de la que el yo se ausentó para hacer realidad el sueño que sólo era posible llevar a cabo fuera de ella. Ante la dolorosa visión del sueño muerto, presente su cadáver, que es a un tiempo cadáver del amor y ruinas del cosmos erigido, el yo se ve obligado a regresar a ese espacio al que se negaba a volver por la conciencia que tiene de la imposibilidad del revivir de ese sueño en él, por la muerte que supone no sólo del sueño, sino de su propia recreación como amante. Pérdida del cosmos, del amor, de la amada, y del propio yo, quien reconoce a la amada "Porque tú eres, / tú, mi raíz, / tú, mis raíces. / De ti me llega / la porción honda, / de abajo, eterna / de mi existir [...] Por ti me arranco, / me voy volando, / –aires me llevan– / del sitio triste / donde nací", aires que le traen esta vez de regreso al mundo yerto, sin amor, poblado por sombras.

La siguiente división se corresponde directamente con la propuesta en la sección anterior:

a. La expulsión del paraíso

Los motivos de la expulsión son amargamente lamentados por el yo que se confiesa culpable en *Largo lamento*, donde conocemos que "[...] Mi afán / de tenerte siempre cerca / te dio a ti afán de distancia" (LL:127), en una nomenclatura referida a la corporeidad de un yo del que se destacan las manos y los brazos en una constante metáfora del tipo de amor que el yo ofrecía: "una mano en la nuestra / quizá se vuelva polvo / antes de lo debido / si se la aprieta más / que a un recuerdo de carne" (LL:64); "[...] las manos casi nunca saben / estar abiertas, siempre tienen ansia / de apresar, de cerrarse, haciendo suyo" (LL:93), porque la realidad de su personal experiencia amorosa es que "[...] hay manos que nunca / se dejan oprimir: quieren ser libres" (LL:70). Gracias a la amada el yo sabe ahora que el amor debe ser paciente, pues "un amor debe estarse quizá quieto, muy quieto, / soltar las falsas alas de la prisa, / y derrotar así su propia muerte" (LL:45), y permitir la libertad del sujeto amado, sin aferrarle, porque "todo se escapa y se nos huye / cuando entre nuestras manos lo oprimimos" (LL:45), "Cuando se quiere con los brazos" (LL:48). Lo conoce en "Volverse sombra" gracias a "un pájaro enjaulado", la amada, quien revela al yo que "el daño que hace el hombre a tantos pájaros / porque su canto es dulce / se llama jaula" (LL:47); entiende entonces el yo que "el daño que hace el hombre / a los seres más tiernos [...] está en enamorarse", y en exigir insistentemente, en pedir "amor y amor, a un día y a otro día", hasta producirse el desgaste del amor, como dice la amada, porque: "las ramas / por muy fuertes que sean / se tronchan en el sitio / donde cae siete veces / una gota de lluvia" (LL:83).

Su manzana pecadora consistió en la transgresión de las reglas de libertad de ese cosmos inventado. La expulsión del paraíso no es, por lo tanto, arbitraria y egoísta por parte de la amada, aunque se le dirijan algunos reproches: con ironía en "Pareja, espectro", donde el amor –la amada– pone la planta de su pie "en el pecho del hombre, / sabiendo que lo ahoga"

(LL:28). Evidente también en "La falsa compañera" (LL: 33), título en sí mismo reprobatorio, donde la amada, encarnando a "una tarde dulce", "se acordó de sí misma / y me quitó su amparo [...] mirándose / en su propia belleza, / se desprendió de aquel / pobre contacto humano, / que era yo" y "el cielo se marchó [...] a alguna misteriosa / cita con otro cielo", otro amante que no es el yo. Y a pesar del abandono, la amada impía insiste cruelmente confirmándole la imposibilidad de su empeño en amarla: "Aún volvió la cabeza; / y me dijo, al marcharse / que yo era sólo un hombre, / que buscara a los míos".

La naturaleza de los amantes se constata a través de sus atributos y capacidades una y otra vez, obsesión del yo que percibe sus diferencias como imposibilitadoras de su amor – ya en *La voz a ti debida* conocía que "Tú no puedes quererme: / estás alta, ¡Qué arriba!" (LVATD: 85)– y sufre porque su corporeidad es sólo la de un "pobre contacto humano" (LL: 33), con "ojos de hombre" (LL: 34), que mientras ella duerme la miran "despierto, desde el mundo" (LL: 33). Ella, creadora del sueño, le muestra también "de qué color / es la sangre de un sueño. Yo la he visto / cuando un día le abriste tú las venas" (LL: 57): es responsable del génesis y de la muerte del sueño, del amor, del cosmos; y es que sus dotes sobrenaturales se lo permiten, al igual que le permitieron lo primero, pues sospecha el yo "de lo que tu apariencia me insinúa: / que eres simple mortal, de pura carne" (LL: 109), y si se consideran los poderes de la amada, no se equivoca: ella tiene el poder de decisión del futuro de ambos –"tu mano firme puede / abrir la puerta al tiempo que aún no ha sido" (LL: 62)– , pues es ella quien a su antojo "[...] manejas / nuestras vidas igual / que las dos manecillas / de tu despertador en miniatura" (LL: 85). Sobre el yo recaen todas las decisiones por ella tomadas: "[...] mi vida. La tienes / tú, toda entera entregada. [...] Ella es / lo que tú estés ahora haciendo / con ella dentro de ti" (LL: 154), pues la percepción del yo de sí mismo no puede considerarse apenas al margen de la figura omnipresente de ella, de la que es producto y esclavo: "Yo solo nada soy; vivo / de la vida que me mandas. [...] Si me preguntas si estoy / salvado en la claridad, / o perdido entre neblinas, / yo me callaré esperando / a que te lo digas tú / que das la luz y la quitas" (LL: 107). Ella es quien otorga, quien niega.

b. El allí y el aquí. El antes y el ahora

Hasta el momento de la ruptura, los amantes eran habitantes de su cosmos amoroso, mundo particular formulado "al otro lado", ajeno al yerto "mundo de los demás" (LL: 121-122). El aquí y allí son producto ahora de una inversión a través de la cual intercambian sus esencias, transformándose en un "aquí" que es ese "mundo de los demás", tornándose el "otro lado" compartido sólo un "allí" inasible, dolorosamente observado desde la lejanía. Tras la pérdida de su amor, el mundo terrenal; en el mundo terrenal, la perdición de su amor. Los seres pueden y deberían hallar "otra vida en esta vida, / si quieren seguir viviendo" (LL: 122), "otra vida" en ese "otro lado", ahora inalcanzable por voluntad de ella, y están, por lo tanto, abocados a la muerte.

La pérdida de ese cosmos amoroso o paraíso es figurada en "La falsa compañera" (LL: 33-36), poema ya mencionado antes donde también se observa esta oposición espacial:

Cotarelo, Lucía. "Destierro de la patria o destierro del amor en la obra poética amorosa de Pedro Salinas" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 2.1 (2014): 1-23
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

alegoría de "una tarde dulce" donde el yo "[...] estaba descansando / de grandes soledades", –desamores y ausencias–, *locus amoenus* para el amante que no es sólo su espacio de encuentro con el tú, sino la amada misma encarnando el garcilasiano lugar placentero con cielo colorido, agua, aves, vegetación... Salinas crea así una perfecta metáfora del destierro a través de la creación de un espacio –físico, aunque sea figurado– amoroso de corte paradisiaco del que el yo se ve privado, quedándose en una soledad absoluta al abandonarle su entorno – cielo, árboles, lago, pájaros–, retirado ahora "en la tierra profunda, / en los cielos lejanos." El yo emprende entonces su retorno "al triste techo oscuro / de mí mismo: a mi alma", de acuerdo con la segunda interpretación de este viaje.

Sin embargo, la misma vuelta da lugar a una problemática derivada del ausentarse de aquella patria primera que es ya perdida, al igual que el cosmos amoroso, por haber sido la primera descompuesta por los amantes en favor de la creación de la segunda, y el yo se lamenta ahora porque "Error sensible fue [...] irme fuera de mí", abandonando la existencia anterior, lo que supone una alienación que despoja al yo desterrado de la conciencia certera de la situación existencial y física de sí mismo, pues "di todo lo que podía dar. Salí. / Y no sé dónde estoy". Ahora sólo le queda la búsqueda desolada de aquellos antiguos amarres: "Y busco y busco, sobre todo allí / donde debía yo de estar si no recuerdo mal / antes de mi extravío" (*LL*: 77-80).

Menos evidentes que los conceptos del "allí" y el "aquí", que lógicamente predominan en las composiciones debido al repentino cambio situacional del yo, son los conceptos del "antes" y el "ahora" que se filtran de manera omnipresente, pero no son tan acusados probablemente debido a la proximidad temporal que dista entre la ruptura y su recuerdo; dicotomía temporal que insinúa constantemente el cosmos disfrutado y perdido por medio de su "rastro de luz" (*RDA*: 28), que se evidencia en los tiempos pretéritos que imperan en *Largo lamento*, en las referencias temporales a horas y meses del encuentro amoroso ahora extinguidos, en obras anteriores olvidadas, negadas, asunto que retomo en el apartado "c. Introspección, recuerdo. Resurgir de lo cotidiano y material."

Frente a esa temporalidad física, se erige poderosa la eternidad del amor del yo: "[...] el amor / Va, viene, quiere estar / donde estaba o estuvo [...] a su fugacidad, / con el alma del alma, / lo llamamos lo eterno. /Y un momento de él, / de su tiempo infinito, / si nos toca en la frente / será la vida nuestra" (*RDA*: 57-59). Quizás sea esta eternidad del sentimiento la única que perdure, atestiguando ya arrebatada la unión, que existió el amor.

c. División del ser y pérdida de su identidad

Al cambiar el entorno originario y vital del yo, lo hace inevitablemente su propia esencia, desligada ahora de aquello que le conformó y dio sentido a su existencia. Se desvanece una posibilidad de su ser, que si acaso nunca se concibió antes del amor o ni siquiera existió, sí se conoce como posible tras la experiencia de la elevación amorosa; una posibilidad ya perdida para una esencia fracturada de la que sólo queda el recuerdo, uno doloroso relativo a todo lo huído, lo deshecho, lo irrecuperable. La mitad del yo, parte de la esencia que ya fundamenta

Cotarelo, Lucía. "Destierro de la patria o destierro del amor en la obra poética amorosa de Pedro Salinas" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 2.1 (2014): 1-23
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

su ser, ahora añorada en su ausencia, le tortura desde su "no-ser", igual de desgarradoramente que un miembro amputado, aunque su expresión sea contenida.

De aquel jubiloso reconocerla y reconocerse a sí mismo, con seguridad: "sólo tú serás tú" y "Yo te quiero, soy yo" (*LVATD*: 43), el yo desintegrado retorna a aquello que a todos constituye, anónimos seres de una humanidad homogénea, no tocados por el elevado amor que los dotaría de cuerpo trans-corpóreo, de alma única, de título esencial –pronombre–: vuelve a las sombras, habitantes del mundo terrenal al que ahora vuelve a pertenecer. Forma de nuevo parte de ellas –en la ausencia de la luz que de ella recibía– como lo hacía en aquel momento en que a la amada "encaprichó una sombra" (*LVATD*: 26), cuando todavía ambos eran "dúos de sombras", "aquellos que empezaron nuestro canto" (*LL*: 32). Este destino desgarrador llega, sin embargo, a ser deseado por el poeta en "Volverse sombra" (*LL*: 46-53), pues "Volverse sombra es dulce para todos / los que han llorado por quererse tanto", porque las sombras no dañan, los seres menores experimentan un amor también menor, menos complejo por lo menos elevado, y cuyas manos "[...] acarician / con el tacto sin daño que jamás / aprendieron las manos corporales", y cuyas almas "lo único ya que piden a lo amado / es irlo acompañando", sin tratar de poseerlo, sin aferrarlo, sin exigirle un amor constante, como hizo el yo. Ahora realizan aquello que les haría sentirse tristes, aquello que el yo pedía que nunca llevaran a cabo, el hacer "traición a nuestra pareja", conseguido "¡si desertamos los seres / inconfundibles que somos / por querer ser como son / las sombras que nos rodean!" (*LL*: 120-121). Ella ha pedido esa desintegración; ahora son esas sombras. Él, tras la experiencia que enriqueció y elevó su ser, finalmente fundido con los otros debe aceptar que, en última instancia, está condenado a ser "ese sueño, o nada, tuyo" (*LL*: 39).

Sin embargo, señalo que la naturaleza esencial de las sombras en la poesía saliniana es más compleja de lo que cabe abordar en este escrito, referida también a las condiciones etéreas que a veces caracterizan a la amada por su condición esquivada.

d. Introspección, recuerdo y resurgir de lo cotidiano y material

Largo lamento se construye sobre un recuerdo que, al modo en que el cosmos amoroso lo hacía, acoge al ser de forma totalizadora, filtrándose desde su alma hasta sus huesos y convirtiéndose en tan necesario que se singulariza como intrínseco a él, en tanto que ser en el seno de la anterior vida que el recuerdo representa renacido, y es por ello que del "ser entero", "Hasta por las venas / la misma sangre va vuelta en recuerdo" (*RDA*: 65). Sabe el yo que inevitablemente queda impregnada en él la vivencia, la impronta que hará que hasta "mis pies recordarán haber pisado / el paraíso" (*LL*: 54), dolorosamente ligándose a esta conciencia la de que "[...] adonde estuve / sólo / se va contigo, por ti." (*LVATD*: 97) Pero aun en la ausencia de ella, negándole al yo su "luz total", sus ojos "encontraban las señas milagrosas / del otro lado, sí, los restos de tu luz" (*LL*: 96). Recordar el pasado se hace imprescindible para concebir el presente: el dolor es su testigo, producto de su ausencia relativa, puesto que es una pervivencia arraigada a un plano profundísimo del propio ser; es por ello que en los primeros desengaños del amor vivido, el yo se aferraba ya a aquel sentir angustioso que

Cotarelo, Lucía. "Destierro de la patria o destierro del amor en la obra poética amorosa de Pedro Salinas" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 2.1 (2014): 1-23
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

permanecía, como rastro de ella, como prueba de su amor: "No quiero que te vayas / dolor, última forma / de amor", "Tú me serás, dolor, / la prueba de otra vida / en que no me dolías" (*LVATD*: 102-103).

Sirviéndose del recuerdo de lo material, espacial y temporal, el yo poético trata de aprehender un suceso amoroso, de las almas, inmaterial e irrecuperable. El modo de enfrentar esta experiencia es uno de los asuntos más interesantes, a mi parecer, del tratamiento de la experiencia amorosa desde sus inicios hasta su fin. Si *La voz a ti debida* construía su discurso sobre un amor vigente en términos abstractos, carentes de las referencias concretas que apelan al mundo terrenal con respecto al cual los amantes permanecían ajenos, en *Largo lamento* se produce un tratamiento del abstracto recuerdo, de la ausencia, a través de un discurso de una concreción inusitada que dota a la expresión poética de imágenes, fechas, espacios físicos, objetos. Lo material se presenta desde una visión inmaterial, y viceversa. Sumado a estos elementos, se invierte el proceso de descomposición, de supresión de lo "sobrante" anecdótico de la amada para la realización del amor, depuración que se realizaba en su presencia: materialización que compense la ausencia, que sustituya su cuerpo y ofrezca la base del recuerdo a través de lo físico: reconstrucción. El yo la quería etérea, pero la necesitaba también corpórea; se produce la frustración de esta búsqueda del tú esencial a causa de su desaparición, introspección de los amantes que les reducía a la esencia donde se hacía posible el amor.

Los objetos físicos y cotidianos que rodeaban a la amada y de los que nada conocía el lector, salen ahora a relucir a través del recuerdo de escenas dotadas de concreción espacio temporal de su experiencia juntos: "tu verde pitillera, / sus cigarros y la breve máquina / de plata" (*LL*: 41), su reloj (*LL*: 42), sus zapatos (*LL*: 60), sus guantes (*LL*: 61), su lápiz de carmín y sus cremas de belleza (*LL*: 134), su ropa (*LL*: 135), su coche verde (*LL*: 80), ... Cuando se hace referencia a la cotidianidad de ella, se la sitúa a menudo en el escenario solitario y melancólico de su casa, dándose a conocer sus costumbres: "[...] estás tendida / en las noches de enero en tu diván / oyendo anuncios de abstracciones por la radio" (*LL*: 60); "hoy estás tan tranquila, allí en tu casa, / descansando los ojos / en verdes, en azules, amarillos, / que el cristal te recoge" (*LL*: 89); "en donde estás todas las tardes, en tu casa, / de cinco a seis, bajo ese techo blanco / en donde tu mirada / escribe sin que llegue la respuesta." (*LL*: 93); "cuando tú en tu salón, tengas en una mano / como vagos pretextos para vivir / algunos poemas chinos ricamente encuadernados, / y en la otra el cigarrillo [...] hasta que llegue la hora de vestirte / para ir a las funciones de la noche" (*LL*: 138).

La propia amada se percibe en sus miembros corporales (piernas (*LL*: 61), manos (*LL*: 61), pies (*LL*: 60), su cabeza y sus cabellos (*LL*: 45)) que antes apenas se advertían como evanescencias del color rosado de su piel. Todo esto viene a avisarnos de que la visión que el yo tiene de la amada ha variado, derivándola al mundo terrenal del que forma parte.

En la descripción física de los escenarios del encuentro amoroso se observa un descenso de las reuniones elevadas de las almas que se citaban en su mundo aéreo que: "no tiene caminos, nombres, / ni números ni señales." (*LL*: 125), a sus presencias físicas y terrenales, un arraigo que el yo busca para tener pruebas de la realidad de lo sucedido. El

lector conoce esta vez los detalles físicos y mundanos de los encuentros a los que tan trascendentemente se había referido el yo con anterioridad: "[...] las horas de invierno / cuando a las cuatro era de noche / cantaban los tés en las teteras" (LL: 42); el escenario urbano de Manhattan donde tenían lugar sus encuentros, constituido por rascacielos (LL: 68, 103, 159), en "[...] Harlem a la Cuarenta y Dos" (LL: 159), o el escenario urbano madrileño en "Como ya no me quieres desde ayer", donde se ofrecen algunos detalles del escenario en el que los amantes se conocieron –"Era un salón en donde varias gentes [...] decían unas frases / tan refinadas sobre el mundo..." (LL: 86), donde él le ofrece fuego– y donde tuvieron sus primeros encuentros, como el mencionado en "Pareja, espectro" una tarde de otoño (LL: 29); se conoce, así mismo, el momento de ruptura entre los amantes en "Ruptura de las cosas" (LL: 80-86), en el hogar de ella, etc. Más patetismo crea quizás el recuerdo del espacio que los propios amantes creaban para su disfrute por medio de sus cuerpos, trasplantando sus cualidades protectoras e íntimas a la habitación: "Abrazados estábamos. / Nuestro techo era abrazo, / las paredes y el suelo abrazo eran" (LL: 103).

El nuevo espacio de residencia –mundo terrenal– les ciñe con sus "medidas estrechas", (LL: 121), aquellas de las que el yo trataba de huir en "¡Cuánto nos falta por fuera!" (LL: 120-123), y en las que los amantes recaen ahora inevitablemente. Junto a los espacios, las medidas temporales: las tardes (LL: 80, 87, 88, 89, 117, 157); la noche de Manhattan testigo del encuentro, viendo los amantes los "[...] delicados rascacielos / con túnicas a cuadros, / de luz y sombra, por la noche [...] en el aire ambicioso de Manhattan" (LL: 68/159); la significativa hora, "[...] Todo / minuto que transcurre / hacia las tres y media / es igual que un latido / de nuestro corazón, / latido de querencia" (LL: 118), pues es el momento del encuentro entre los amantes (LL: 69, 118, 116, 120), hora tan cercana a las fatídicas "tres de la tarde / de aquel día tan triste" (LL: 80) en que se produce la ruptura; los meses: marzo (LL: 88), abril (LL: 117), mayo, símbolo de esperanza (LL: 95), agosto, mes clave por ser el del comienzo del amor – "Creo en ti como / como en aquella coincidencia, / que una tarde de agosto vio en su seno [...] esa tarde / que fue que ya no es" (LL: 157), octubre (LL: 87)...

El mundo terrenal va así recomponiéndose. Y mientras todas las inmaterialidades anteriores cobran forma física, la única materialidad referida y alabada antes, el cuerpo de la amada, ha perdido su consistencia –pues aunque se recree su cuerpo, éste se sabe ausente–, y su corporeidad se ha transformado en un compuesto paradójico de vacío y de peso, pues no sólo en el alma queda la constancia de la pérdida, sino que a veces "[...] son las manos la memoria. / El alma no se acuerda, está dolida / de tanto recordar. Pero en las manos / queda el recuerdo de lo que han tenido" (LL: 44), como el "haber tenido una cabeza amada entre sus palmas. / Nada más misterioso en este mundo", aunque, como se decía, sea el cuerpo sólo el medio para alcanzar "[...] el misterio más lejano", el cual "no se toca / con la carne mortal". La materia se convierte en un símbolo ambiguo, pues ofrece un arraigo que el yo precisa, pero así mismo ese arraigo produce frustración. La materia no sólo pesa dulcemente, como gravedad que arrastra a los amantes hacia su centro amoroso –"Amor total, quererse como masas" (LVATD: 72)– : también, en su ausencia, genera un hueco. Ya en *La voz a ti debida* sabía el yo "¡Qué de pesos inmensos [...] se apoyan [...] en aires, en ausencias!" (LVATD: 102),

Cotarelo, Lucía. "Destierro de la patria o destierro del amor en la obra poética amorosa de Pedro Salinas" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 2.1 (2014): 1-23
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

pues "La materia no pesa [...] tu carne no oprime", pero "El mundo material / nace cuando te marchas", y "[...] lo insoportable [...] es / el hueco de tu cuerpo", porque "tu memoria, es materia" (*LVATD*: 81-82), corporeidad dolorosa que el yo trata de vencer por medio de la unión espiritual –"posesión total / del alma lejana, / eterna presencia" (*LL*: 38)– ya imposible por la falta de uno de los elementos de estos seres duales.

e. Incertidumbre y transitoriedad

El yo dudaba ya en *La voz a ti debida*: "Jamás palabras, abrazos, / me dirán que tú existías, / que me quisiste: jamás. / Me lo dicen hojas blancas, / mapas, augurios, teléfonos; / tú, no. / Y estoy abrazado a ti / sin preguntarte, de miedo / a que no sea verdad / que tú vives y me quieres" (*LVATD*: 73). Lo sigue haciendo: "y yo soy ese sueño, o nada, tuyo" (*LL*: 39), de destino incierto, como ya lo era cuando vivía en el seno de aquel amor voluble en el que reprocha al tú: "empiezas a desdecirte / de la promesa que hacías." (*LL*: 106). Ahora el yo sólo puede inquirir preguntas "Libres, sueltos. Tú te vas, / volando, alegre. Te miro / te pierdo de vista. Espero. / ¿Volverás, no volverás?" (*LL*: 130); y su destino no está en su mano, sino en la de ella, cuyo "color de tus ojos es de sino" (*LL*: 63), misma mirada que le escogió, misma mirada ahora tornada "[...] hacia otro rostro" (*LL*: 58).

En ella busca la posible respuesta, el conocimiento que le salve de esta incertidumbre: "Por ti sabré, quizá, cómo viviendo / se resucita aún, entre los muertos" (*LL*: 58), cómo se recupera la única vida posible para el yo, ahora expatriado en calidad de muerto a otra dimensión distinta a la vida en el cosmos compartido, la vida ligada al tú.

f. Testimonio

Después del recorrido realizado, no cabe duda de que el poemario se constituye en testimonio –que además se conoce que lo es de una experiencia real, autobiográfica del autor– de la experiencia vivida. Sin necesidad de apuntar más cuestiones acerca de esta realidad ya demostrada, puede ser oportuno señalar que la última obra de la trilogía, *Largo lamento*, no es sólo prueba del amor hallado y desvanecido, sino también de la desmitificación que progresivamente sufre la amada, tú poético al que el yo obliga a realizar un descenso de la dimensión espiritual divina a la terrenal, convertida en simple humana, e incluso cosificada. Ella, tan especial y única antes, es reducida a "lo común" debido a su ingratitud frente a todo lo que el yo le ofreció e hizo por ella: "Y las has olvidado, porque nadie, / con una ingratitud común a todos, / se acuerda a la mañana / de las telas que el cuerpo nos guardaron" (*LL*: 90); su cosificación se produce en: "Sí, mujer, o abanico: / ya te he dado el reposo / que tanto me pedías; / ya estás allí en tu estuche / o en tu vida de siempre [...] Cerrada estás, cerrada / sobre ti misma" (*LL*: 74), "Pero como eres frágil, / se oye tu queja leve, / tu miedo a levantar / las altas tempestades" (*LL*: 77). Tú que pasa de ser divina a acoger características humanas, como ya se ha venido viendo; inversión de la trascendencia, materialidad devuelta que se traspasa al cuerpo, acaba con las "alas" y crea "servidumbre".

El yo, por su parte, vuelto ya hombre, funde sus emociones con una naturaleza que hace las veces de proyección sentimental al modo romántico, a la que regresa al amparo de la antigua divinidad que ahora vuelve a acompañarle con la empatía protectora de un padre al final de *Largo lamento*: "[...] allí en el cristal, / con lágrimas de lluvia, / de Dios, de cielo, está / sin que lo vea nadie / llorando un alma humana" (LL: 160).

4. Conclusión

La obra amorosa saliniana se constituye expresión de un amor que aúna tópica y estéticamente una extensa tradición literaria, recuperación que se ve enriquecida por la innovación que aporta la voz personal del poeta, características que hacen heterogéneo al grupo poético del 27, al tiempo que suponen un punto de encuentro estético entre sus componentes. Garcilasista y neorromántico de estética pulida a través de los preceptos de la poesía pura, conforma la expresión del fin de un amor y de una primera experiencia de destierro, que daría después paso a una ascensión más pausada y reflexiva que la pasada amorosa, pero también más constante y definitiva. El pasado deshecho, que es ausencia, se materializa para desplomarse sobre el yo en una conjunción metafísica y dolorosa que reclama la experiencia de la aceptación del fin, en la que el concepto lingüístico "Fue" se concreta para forjarse con una fuerza destructiva y pesada, convirtiéndose para el yo en ente "duro como piedra" (LL: 147). Como se ha demostrado, este análisis da cuenta de una poesía dirigida a lo inmaterial en el transcurso del amor acreciente de concreciones, y de una poesía orientada a lo material, acerca del amor ausente, de recreaciones. Cosmos espiritual despojado de lo anecdótico tras el que se produce el descenso a una dimensión material, corpórea, impregnada de cotidianidad. Ausencia física sostenida así mismo por una "eterna presencia" espiritual, similar a la de la patria, comunidad social y cultural, entorno cercano, relaciones estrechas del desterrado. Desprendido de la tierra, desprendido del amor, el yo emprende un nuevo camino de soledad bajo un cielo lluvioso que le acompaña en el llanto y le ampara, el mismo cielo que vio desde el hogar perdido, la misma bóveda celeste, aunque ahora oscurecida, que observaron juntos los amantes, acogiendo dulcemente al "rebaño de mansos rascacielos / pastando estrellas", como sus brazos la contuvieron a ella un día.

5. Índice de abreviaturas

LL: *Largo lamento*

LVATD: *La voz a ti debida*

RDA: *Razón de amor*

Obras citadas

- Alonso, Dámaso. (1965). "Una generación poética (1920–1936)", *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos. 155–177.
 Aullón de Haro, Pedro. (1989). *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus.
 Brown, G. G. (2008). *Historia de la literatura española 6/1. El siglo XX*. Barcelona: Ariel.
 Cardwell, Richard. (1995). "Modernismo frente a noventayocho: Relectura de una historia literaria", *Cuadernos interdisciplinarios de Estudios Literarios*. Amsterdam. Núm. I, II-24.

Cotarelo, Lucía. "Destierro de la patria o destierro del amor en la obra poética amorosa de Pedro Salinas" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 2.1 (2014): 1-23
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

- Cirre, José Francisco. (1982). *El mundo lírico de Pedro Salinas*. Granada: Don Quijote.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. (2004). *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid: Síntesis.
- Feal Deibe, Carlos. (1971). *La poesía de Pedro Salinas*. Madrid: Gredos.
- Mainer, José Carlos. (2009). *La Edad de Plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- Muñoz Huberman, Angelina. (1991). *El canto del peregrino: Hacia una poética del exilio*. UNAM. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-canto-del-peregrino-hacia-una-poetica-del-exilio--0/html/ff70cc6c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_24.html#l_48 [Fecha de consulta: 3-5-2013]
- Salinas, Pedro. (1971). [Prólogo de Jorge Guillén a] *Poesías completas*. Barcelona: Barral, 1-30.
- _____. (1981). [Nota preliminar a] *Poesías completas*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (2002). *Poesías completas*. Barcelona: Lumen.
- _____. (2006). *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*. Edición de Montserrat Escartín. Madrid: Cátedra.
- _____. (2007). *La voz a ti debida*. Madrid: Alianza.
- _____. (2007). *Razón de amor*. Madrid: Alianza.
- _____. (2007). *Largo lamento*. Madrid: Alianza.
- Ugarte, Michael. (1991). *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Zubizarretea, Alma de. (1969). *Pedro Salinas, el diálogo creador*. Madrid: Gredos.
- Miguel Cabañas Bravo, Dolores Fernández Martínez, Noemi de Haro García, Idoia Murga Castro, coords, (2010). "Introducción" *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Biblioteca de Historia del Arte. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Biografía de la autora

Lucía Cotarelo Esteban estudió el Grado en Español: Lengua y Literatura por la Universidad Complutense de Madrid, obteniendo la mención en la especialidad de Literatura Española. Durante el curso 2013-2014 estudió el Máster en Literatura Española por la misma universidad, colaborando como becaria del ministerio en el Departamento de Literatura Española II. Actualmente comienza sus estudios de doctorado en Lengua Española y su Literatura, siguiendo líneas de investigación similares a las que ya emprendió en sus trabajos de Fin de Grado y Fin de Máster, dedicadas al estudio de la poesía española de la Edad de Plata en su proyección en el destierro estadounidense de 1939.

Contact: < luzia_cotarelo@hotmail.com >