# EL DIDACTISMO LÍRICO DE PEDRO SALINAS EN *LARGO LAMENTO*

Patricia Urraca de la Fuente
*Universidad de Zaragoza*

## Una vida de novela

A la vida y obra del poeta Pedro Salinas (1891-1951), el poeta del amor de la Generación del 27, le rodeó durante años un halo de misterio. Era, ya en el último cuarto del siglo xx, un secreto a voces que la trilogía lírica compuesta por *La voz a ti debida*, *Razón de amor* y el póstumo —y con vicisitudes editoriales— *Largo lamento* no había sido inspirada por su legítima esposa Margarita Bonmatí Botella (1884-1953), sino por su legítima amante Katherine Withmore (1897-1982). Hasta el siglo xxi, debido a las reticencias de sus familiares todavía vivos y las condiciones impuestas por Withmore para preservar su privacidad, la obra de Salinas se analizaba, hasta la publicación del epistolario de Salinas a Whitmore en 2002 por parte de Enric Bou, desde los puntos de vista de Leo Spitzer y el «conceptismo interior» que el crítico asentó como axioma para interpretar al poeta. A Salinas nunca le agradó esa crítica. Evitaba leerlos y, según palabras de su amigo Jorge Guillén, rechazaba terminantemente que la musa de sus poemas fuera una aspiración metafísica. El amor, para el poeta —decía Spitzer sin conocer la realidad—, era una posibilidad: «la más augusta posibilidad del conocimiento de lo real dentro de la propia realidad, del *nole te ipsum,* del *noli foras ire.*» (1941: 37). Con la apertura del archivo de Harvard en 1999 salió a la luz toda su «vida de novela» y hoy existe una ingente bibliografía crítica que lidera Montserrat Escartín Gual (2019).

La relación sentimental y real entre Salinas y Withmore es fácilmente reconstruible a través de la lectura de las cartas que el poeta le envió. La misma Whitmore hizo también algunas anotaciones explicativas en algunas cartas y anexó a modo de epílogo el escrito «La amada de Pedro Salinas.» Pese a las implicaciones autobiográficas claras, Whitmore previene de que algunos de los poemas pertenecen claramente a momentos y sentimientos de la relación.

Otros, dice «sumamente apasionados, implican una experiencia que no conocimos. Así, cuando vuelve a centrar su atención en la amada real, a veces la ve como una Galatea que se puede moldear y mejorar.» (Salinas 2002: 381). Esta idea del amor inventado, resumido en los dos últimos versos de *La voz a ti debida:* «a esta corporeidad mortal y rosa / donde el amor inventa su infinito» no debe perderse de vista en la lectura de Salinas.

## La trilogía amorosa

*La voz a ti debida* es el arrebato del enamoramiento, *Razón de amor*, las dudas y el final de la relación, y en *Largo lamento* se muestra qué sucede tras la separación: los reproches, el lamento, la culpabilidad e, incluso, la aceptación. El didactismo lírico que se observa en la trilogía es la exploración de la relación del sujeto con el mundo basado en el autobiografismo. La sentimentalidad lírica se diluye en *Largo lamento* en otros registros estéticos como el didactismo y el humorismo. Ese es uno de los aportes de la lírica saliniana a la renovación poética del siglo xx: su mixtificación estética.

*Largo Lamento* tuvo un destino editorial complejo. En el epistolario entre Salinas y Guillermo de Torre pueden rastrearse las diferentes dificultades por las que pasó el poeta para la edición, frustrada, del poemario.[1] Completado en 1937 y preparado para su publicación en 1938, el proceso editorial se interrumpió y los poemas se fueron incluyendo en otras obras o, directamente, se desecharon. En 1971 apareció con diferente ordenación a la actual, en la edición de las *Obras Completas* de su hija Soledad, en Barral.[2] La edición de Losada de 1938 acabó frustrándose porque con ella se pretendía publicarlo ya como trilogía junto a los otros dos libros, y Salinas se negó. Abandonó la idea de su publicación íntegra y aislada de *La voz* y de *Razón de amor* e incluyó algunos de

---

[1] La correspondencia entre Salinas y Guillermo de Torre está anotada y editada por Juana María González y Carlos García (2018).

[2] En la primera edición de esta antología, publicada en 1971, no se incluye íntegro el contenido original del libro. Algunas partes habían sido previamente publicadas por el poeta en diferentes obras: *Pareja, espectro* (Sur, Buenos Aires, 1938); *La falsa compañera* (Bread Loaf Anthology, Middlebury, 1939); *Error de cálculo* (Fábula, Imprenta de Miguel N. Lira, México, 1938), *Ángel extraviado* (Baltimore, 1938); *Adiós con variaciones* y *El cuerpo, fabuloso* (Sudamericana, Buenos Aires, 1949, dentro de *Todo más claro*). También aparecieron dos *plaquettes* italianas de *Dueña de ti misma* (Vanni Scheiwiller, Milán, 1958) y *Amor, mundo en peligro* (Verona-Milán, 1958). Escartín Gual lo publicó en 2005 por primera vez, con sus conclusiones en cuanto a selección y ordenación. Las citas de este capítulo son de las *Obras Completas* de 2007 (Ed. Enric Bou e introducción de Escartín Gual).

sus poemas en *Todo más claro* (1941).

Debe ser tenida en cuenta la narratividad existente en la trilogía de Salinas. Se presenta como camino de vida, de destino y de viaje interior que supone el enamoramiento, el goce y el fin de la relación. El discurso narrativo es claro: se trata de un cancionero al modo petrarquista y las obras se constituyen como poetización del relato sentimental. El didactismo de Salinas en su cancionero se basa en su autobiografismo, en el ajuste de cuentas, en la confesión lírica, además desgarrada, más patente aún en *Largo lamento.* Ya Escartín Gual señaló que, como Ortega, Salinas no cree posible entender la razón vital más que «contando una historia» (Salinas, 2007: 36). Por ello, la razón no abstracta, como el amor para Salinas, debe ser narrativa.

Siguiendo a Beltrán Almería (2011: 19), el didactismo del siglo xx no ha sido el didactismo de la formación sino un didactismo de la salvación ante el torbellino de las fuerzas centrífugas o centrípetas que amenazan el proyecto de la humanidad. Y ese, precisamente, es el didactismo poético que existe en el poemario narrativo de Salinas. Es la necesidad de la salvación del amor a través de su *literaturización*. Didactismo y patetismo son dos estéticas paralelas en la Modernidad: en lugar de expresar la dimensión externa a través del héroe, el didactismo se centra en el mundo interior mediante la conciencia (*ethos*). De este modo, el didactismo del siglo xx no es el de la formación, sino el de la salvación: la exploración de la relación del sujeto con el mundo. La exploración del sujeto de la poesía de Salinas no se da a través de una autoexploración, como argumentaba Spitzer, sino a través de su relación con el mundo. Y el mundo de Salinas es el amor. El «tú» y el «yo» de la poesía de Salinas viven buscándose y hallándose, para encontrar la salvación. Esa salvación es la necesidad de trascender la vida y salvarla a través de la literatura. Para Salinas la poesía es una «aventura hacia lo absoluto» que trasciende la realidad y se transforma en «transrealidad» (Salinas, 2007: 1429).

Formalmente, el uso del verso libre es el modo en que el poeta combina didactismo y patetismo. Ya en 1914, con sólo veintitrés años, es explícito a este respecto en una carta a Margarita Bonmatí, un año antes de casarse. La declara su musa, su ideal en la realidad, casi en un oxímoron:

> el verso-librismo tiene un carácter marcadamente idealista, pero sin perder sus dotes de realidad […]. Desde luego creo que el arte debe ser idealista, espiritualista, pero con firmes bases en la realidad. Tú, que eres quien inspiras mis versos, sabes mejor que nadie que si yo algún día tengo una representación literaria, y puedo llamarme idealista, es porque la realidad me ha ofrecido una mujer donde estaban mis ideales: Margarita, Margarita. (Salinas, 1984: 128)

Salinas fantasea con su «yo lírico» y con su «yo real» y, por ello, es su voz figurada, es la voz que le permite construir al yo un lugar discursivo: el «yo pensante» y el «yo narrante», según conceptos de Pozuelo Yvancos. Es el ensimismamiento que toma forma lírica, sólo forma, pero se expresa desde la confesión, desde la necesidad del poeta de autoexploración en diálogo y lucha constante con la amada para así darle proyección literaria. Se trata de la necesidad de trascender la Historia, de la necesidad de salvar el amor de la realidad y convertirlo en literatura para hacerlo eterno. Cuando la amada haya desaparecido (termina la relación y ya ha sido convertida en ficción), la lucha sí será entre el «yo narrante» y el «yo pensante», como se observa en el poema «Ángel caído» de *Todo más claro*: «Combate de lo mío/ contra lo mío, en mí: / todo mío. Mi alma, / contra sí misma engendra / al mortal enemigo / de mi alma, monstruo oscuro...» (Salinas, 2007: 646).

### *Largo lamento*

La carta 129 del epistolario de Salinas a Whitmore desenmascara la conversión de la realidad en literatura. Es claro no sólo el autobiografismo sino también la poética saliniana mencionada arriba. Le envía, junto a la misiva, el poema «Error de cálculo»:

> Ayer te mandé un ejemplar del poema «Error de cálculo». Es el ejemplar número 1. ¿Para quién iba a ser sino para ti, Katherine? Todos los *números unos* de mis libros, desde hace seis años, te corresponde por derecho de inspiración […]. Si este poema te sirve para salvar en palabras algunos de esos momentos, me consideraré feliz, y creeré que el poema es una victoria sobre el tiempo y lo circunstancial. En cuanto a las palabras de la dedicatoria son muy claras. «Ella» eres tú; «tú» eres ella. Quiere decir que por encima de las separaciones, de los cambios de mi alma, amo a una sola y eterna Katherine, siempre, en la que se funden «ella» y «tú. (Salinas, 2002: 298)

La vida real se hace literatura en una modernidad deslumbrante. El tratamiento de temas como la incomunicación y la angustia del hombre contemporáneo dan a la poesía de Salinas ese tono tan actual que le es tan propio. Y no se trata de neorrealismo en la línea de Aleixandre. Es su superación, porque también está presenta la risa, la parodización. Paradójicamente, *Largo lamento* es formalmente el que más se ciñe a estrofas e, incluso, recurrente en las repeticiones, casi estribillos: es una parodia moderna a través de la ironía sobre la forma que el lector ingenuo percibe como mero lamento amoroso.

«Amor mundo en peligro» es el primer poema con el que arranca *Largo lamento*. Es, precisamente, el más irónico, por el desengaño amoroso, de la re-

tórica romántica.[3] Es una invectiva paródica, un alegato. Este tipo de discurso didáctico, que se expresa a través de imperativos, perífrasis modales y expresiones aforísticas, aparece en muchas ocasiones a lo largo del poemario. Con una prevención casi pedagógica, didáctica, Salinas previene sobre el amor:

> Hay que tener cuidado […].
> Hay que soñar despacio […].
> Vigilar, sobre todo,
> a ella, a la aterradora
> fuerza y beldad del mundo:
> amor, amor, amor.
> […]
> Y hay que dar aviso
> a todos los amantes
> de que la vida está
> al borde de romperse
> si se siguen besando. (Salinas, 2007: 431 y ss.)

Roza la crueldad en el poema «Pareja, espectro». El estribillo «Nunca agradeceremos bastante a tu belleza…» reitera la asimilación del desamor. La amada es la culpable, incluso, de «la primera cólera del mundo». El reproche y el patetismo con la parodia sarcástica, acercándose al hermetismo, busca su propia salvación. Uno de los símbolos salinianos por excelencia, como es el espejo (o el cristal) refleja la dualidad vida y literatura, realidad y ficción, siempre reproche, siempre lamento, se hace añicos mientras avanza el relato del final del amor:

> Tú te marchaste de él [del espejo]: era mi vida.
> Y mientras yo contemplo en su vacío
> poblado de fantasmas de reflejos,
> la soledad que es siempre
> mi cara si la veo sin la tuya,
> tú, antes de ir a algún baile,
> en otro espejo, sola, te miras a ti misma
> con los ojos que un día prometieron
> que sólo te verías en los míos. (Salinas, 2007: 463)

Verso a verso, la *donna angelicata* se convierte en el ángel caído, desaparecen la pureza, la virtud y la belleza espiritual, se transforma en desilusión y desen-

---

[3] El título proviene de la Rima xv de Bécquer: «En mar sin playas onda sonante, / en el vacío cometa errante, / largo lamento».

canto. Es la transición hacia una visión más realista y más cínica del amor. Le hace preguntas maliciosas. Se duele de la fragilidad de las ilusiones románticas y de la inevitable caída de lo idealizado frente a la realidad. La caída del ángel es también el reconocimiento de la complejidad y de la imperfección humanas. Además, la lírica se va diluyendo y cada vez el cancionero se transforma en confesión, siempre más narrativa:

> Un ángel entra por la puerta rotatoria
> todo enredado con sus propias alas,
> y rompiéndose plumas, torpemente.
> No hay nada más que hablar. Está ya todo
> tan decidido cual la flecha cuando
> empieza. (Salinas, 2007: 507)

Además de los temas modernos mencionados (la incomunicación y la angustia del hombre contemporáneo) es rastreable la parodización. El poema que le envió Salinas a su amante en la carta mencionada más arriba es, precisamente, el más irónico, aunque todo el libro podría considerarse una parodia de la retórica romántica, como ya señaló Escartín Gual:

> ¡Qué solos, sí, qué púdicamente
> solos estábamos allí, en el fondo del vacío
> que muchos seres juntos crean
> siempre, en el salón del bar de moda
> a donde entramos a hablar de nuestras almas,
> rehuyendo, con gran delicadeza
> la tramoya usual
> —lagos, playas, crepúsculos—
> que los amantes nuevos buscan! (Salinas, 2007: 504)

El poema «Adiós con variaciones» se inicia con la dolorosa exclamación; «¡Qué lástima, qué lástima, qué lástima!». El tono melancólico nuevamente se viste con el tono de los géneros didácticos: el recuerdo y la memoria se tiñen de lamentaciones y de reproches desde el sarcasmo. Salinas aprendería el discurso de las lamentaciones de sus profundas lecturas de la lírica culta de cancionero, de los decires breves y ligeros que se dirigían patéticamente a la amada y al mismo yo lírico a través de la adopción de la *complainte*, por parte de los poetas castellanos del siglo xv. Pero también se trata de una nueva interpretación por parte del poeta de las *threnoi* clásicas:

¡Qué lástima
que te cansaras de bailar conmigo
precisamente cuando alboreaba
en las altas arañas, junto al techo,
en nidos de cristal el ave nueva
que iba a volar al cielo
en busca de las órdenes que aguardas! (Salinas, 2007: 497)

Carente de significación religiosa, el poeta se lamenta ante la amada —y no ante Dios—, cuando ella ha dejado de ser, como en los primeros versos de *La voz,* la inspiradora de la armonía y el reflejo del orden universal: «Con la punta de tus dedos / pulsas el mundo, le arranas / aurora, triunfos, colores» (Salinas, 2007: 254).[4] El tú divino al que apostrofaba, ya es plenamente humano. La amada ha ido privada de su condición divina: «Pero estabas cansada. Lo comprendo.», continua el poema. Además, debe ser desposeída de su corporeidad paulatinamente: ¡Qué error, irte en tus pasos / […] ¿Por qué te vi marchar así, menguando?» (Salinas, 2007: 498).

«Volverse sombra» es un poema que el poeta envió a su esposa. Debe recordarse que fue Katherine Withmore quien terminó la relación, cuando Margarita Bonmatí intentó suicidarse al ser conocedora de la traición. En una carta de 1937 le dice a su esposa: «ando estos días trabajando en tres poesías de lo que uno es, de la imposibilidad de saber lo que se es, del sueño de volverse sombra para no ser tan malo.» (Salinas, 2007: 1539). Continúa la misiva recordándole que no quiere hacerle daño. El poema no es una disculpa, sino su propia redención: en claro tono didáctico, en este caso, es una declaración de autoaprendizaje y de liberación y salvación.

Finaliza el poemario con «Error de cálculo». Muerta la amada, como se explicará a continuación, le escribe una elegía sin abandonar el tono dialógico. El verso cada vez es más largo y la narración del final del amor se culmina. Los amantes van al bar de moda (al que hace referencia explícita Salinas en la carta 131 a Whitmore, cuando se lo envía, como se ha dicho arriba) y ya no queda poesía:

¡Qué solos, y qué cerca, entre la gente!
Perfecta intimidad, exenta de romanzas,

---

[4] La alusión a la rima VII de Bécquer, la rima del arpa, ha sido ampliamente señalada por la crítica y por el mismo Salinas en una carta a Whitmore de 1938. Alude también al ideario pitagórico, a la música de las esferas que Salinas también pudo haber tomado de Fray Luis de León, en la «Oda a Francisco de Salinas».

de cisnes e ilusiones,
sin más paisaje al fondo
que el arco iris de las botellas de licores
y la lluvia menuda
de frases ingeniosas —salida de teatro—
con que corbatas blancas y descotes, de once a doce,
asesinan despacio un día más. (Salinas, 2007: 504)

Vuelven las lamentaciones: «¡Qué solos, sí, qué púdicamente solos!» (Salinas, 2007: 504). Sin perder el tono descriptivo narrativo, a mitad del poema, está a punto de hacer retornar al *pathos*. Pero el *ethos* se impone:

Tú decías, mirando en el vacío,
muy despacio: «Sí, sí, si calculamos
que mi alma puede resistir un peso
de treinta días cada mes, o al menos
de siete días por semana, entonces...».
(Los camareros cruzan, tan vestidos de blanco
sobre el piso brillante y azulado
que sin querer me acuerdo
del lago y de los cisnes de que huimos.) (Salinas, 2007: 505)

Cerró Salinas su cancionero con las *threnoi.* No podía terminar de otro modo un amor que fue, ya en su plenitud, una catástrofe. Lo anticipó en *La voz a ti debida:* «¡Amor, amor, catástrofe! ¡Qué hundimiento del mundo!» (Salinas 2007: 273). La particular Jerusalén de los amantes ha sido destruida, no queda nada salvo la literatura, la palabra y la amada en verso transformada:

¡Un cielo, un cielo, un cielo!
Sólo en un cielo puedo
escribir el balance de tu amor junto al mío:
las demás superficies no me sirven (Salinas, 2007: 506)

## Te mato el paso

Salinas necesitará matar metafóricamente a la amada para salvarse de la fuerza del amor que lo acecha. Se lo había anticipado en *La voz a ti debida*: «Me estoy labrando tu sombra. […] Te arranco el color, el bulto. / Te mato el paso» (Salinas, 2007: 319). La amada corpórea y real debe convertirse en palabra, en verso. Al mundo real, a su belleza, le agradece salvarlos de quedarse en una vida real: «el ofrecerme té a las cuatro», «poder pisar la nieve» pero también

«habernos librado / de tu misma belleza». Culpa fatalmente a la amada, casi con crueldad:

> Se abolió el gran dolor, la eterna duda
> de saber si es que somos dos o uno;
> uno queriendo ser dos, o lo contrario, dos.
> […]
> Fácilmente comprendes la importancia
> de haber transpuesto el literal tormento
> perdiéndonos, del todo y para siempre. (Salinas, 2007: 437).[5]

Señala Luce López-Baralt que en su ensayo *La realidad y el poeta,* Salinas insiste en esta hipótesis y deja constancia en sus poemas:

> La materia prima de su amor es precisamente la que le permite construir una metafísica literaria: «…cuando el gozo de derivado de abrazar y tocar materia se acabe, queda otro: la posesión de una realidad más alta, elevada a la última, impalpable categoría, las sombras, las puras y luminosas formas del espíritu […] porque ese es el mayor milagro de la poesía: que la materia muere, perece, mientras que las sombras quedan y duran para siempre,» (2018: 12).

La imposibilidad de poseer lo incorpóreo posee una línea neoplatónica de la renuncia y la necesidad de matar metafóricamente a la amada real:[6]

> Tú dejarás que te mate,
> que siga viviendo ella,
> embustera, falsa tú,
> pero tan igual a ti
> que nadie se acordará
> sino yo de lo que eras. (Salinas, 2007: 313)

En «Muerte de un sueño», el lector conoce de primera mano el proceso de dicha muerte: «cómo se peina un sueño, cómo se coge a un sueño de las manos, cómo se aprende el lenguaje de los sueños, cómo andan…» (Salinas, 2007: 471 y ss.). El poeta profesor explica, a través del trampantojo dialéctico con la amada ausente, cómo mueren los sueños. Ella, ha matado el sueño («Y por ti

---

5 Bou (Salinas, 2007: 1535) señala la referencia al mito del andrógino que esconden estos versos, cuya referencia más célebre es el relato de Aristófanes en el *Banquete* (189d-193d) de Platón.

6 Para ampliar la idea del homicidio poético de la amada remito a *El cuerpo muere y el verso vuela: la poesía metafísica de Pedro Salinas y Luis Palés Matos* de Luce y Mercedes López-Baralt (2018).

he visto lo que nunca viera: / el cadáver de un sueño.») y se expone, con tono didáctico, desde la propia experiencia la explicación concreta:

> Ya sé el secreto último:
> el cadáver de un sueño es carne viva,
> es un hombre de pie, que tuvo como un sueño,
> y alguien se lo mató. Que vive finge. (Salinas, 2007: 473)

## Las digresiones ecfrásticas

Por último, debe destacarse la presencia las digresiones ecfrásticas (presentes también en la cita anterior de «Error de cálculo») que contaminan el patetismo al ocultarlo bajo la parodia. Siguiendo el horaciano *ut pictura, poesis*, Salinas representa el aquí y el ahora, el eterno presente del didactismo de su introspección en diálogo contra la fuerza amorosa. El estilo ecfrástico es didáctico porque hace que el lector deba re-construir la historia, a través también del verso largo y narrativo. El autor selecciona rasgos exactos de tiempo y de espacio que aportan verosimilitud narrativa. Nuevamente, nos sitúa en la sugestiva frontera entre la realidad y la ficción. En «Dueña de ti misma» la écfrasis se combina con preguntas retóricas, sarcásticas:

> Pero tú tienes pies, tienes zapatos
> nuevos, quizás recuerdes
> que los compramos juntos. (…)
> Entonces di ¿por qué te estás tendida
> en las noches de enero en tu diván
> oyendo anuncios de abstracciones por la radio
> y presintiendo vendavales próximos?
> ¿O por qué sales al jardín vestida
> toda de malva, como una hoja seca,
> en busca de una brisa que te ame
> despacio y con cariño? (Salinas, 2007: 441)

En «El aire es apenas respirable» se combina la écfrasis con el lamento y el reproche: «El aire ya es apenas respirable / porque no me contestas: / Tú sabes bien que lo que yo respiro / son tus contestaciones. / Y me ahogo.»). A través de una estructura analítica, tras estos desesperados versos, el poeta pregunta: «La primera pregunta que te hice… / La segunda pregunta… / La tercera pregunta…» el poeta deduce las causas de su asfixia. Nuevamente, se describen con exactitud el espacio y el tiempo:

La segunda pregunta la escribí
el mes de octubre, en una hoja de árbol
que hay cerca de tu casa. Tú sentías
el otoño llegar, aquella tarde,
en grandes cantidades
de viento gris y de proyectos vagos,
apenas defendida
por una fe tan leve en tu calor
como la seda de tus medias.
Tu paso acelerado, contra el aire
se hacía la ilusión de que corriendo,
a primeros de octubre,
se llega antes a la primavera. (Salinas, 2007: 454 y ss.)

A través del alejamiento de lo lírico en estas écfrasis se produce una catarsis emocional, acompañada de purificación, liberación y salvación que permiten el conocimiento. Se trata de un conocimiento en la línea aristotélica: la catarsis como anagnórisis de sí mismo que consigue triunfar sobre la fuerza centrífuga y centrípeta del amor como amenaza. Triunfa sobre él, triunfa sobre Kathe.

## Final

La musa relata, en el anexo que dejó junto a las cartas en el Archivo de Harvard su reacción ante el suicidio frustrado de Margarita y cómo la relación se fue debilitando:

> Margarita había sobrevivido. Él no veía en ello ningún motivo para separarnos. Yo no podía entender la reacción de Pedro ante aquel trágico suceso. Parecía no haber conflicto entre alguno entre su relación conmigo y con su familia. Les quería, respondía por ellos y en ningún momento contemplaba abandonarlos… pero me necesitaba. Yo era su musa, su amor, su gran pasión, y, para él, yo era tan necesaria como lo eran ellos. «Los versos les parecían un trabajo de imaginación, *un amor cerebral*.» (Salinas, 2002: 381)

Tal vez nunca sepamos qué sucedió en los años siguientes, en la época del exilio del poeta y su estancia sin su familia en Estados Unidos, antes de Puerto Rico y cuando Withmore, además, se casó con Brewer Withmore, que fallecería tempranamente:[7]

---

[7] Katherine tomó el apellido de su esposo como filóloga y profesora. Su nombre de soltera era Katherine Reding.

> Pedro me seguía escribiendo […]. Mi marido no ponía objeciones. *Luego ocurrió algo que me dolió y me puso en contra de Pedro* [sub. mío] durante varios años. Poco después de la muerte de Brewer, Pedro dejó de escribirme. Pasaron meses y años sin tener noticias de él […] Las pocas veces en que vi a Pedro, desde su regreso a Puerto Rico, me pareció un extraño, ajeno. (Salinas, 2002: 383)

La vida y la obra de Salinas son indesligables. Su sublime discurso se inserta en *Largo lamento* a través de rasgos de didactismo lírico: la relación del sujeto poético con el mundo a través del claro autobiografismo, inherente a toda su producción poética. El tono confesional, el lamento, la ironía sarcástica y el reproche aforístico otorgan a Largo lamento un estilo discursivo didáctico que se plasma a través de la narratividad. La sentimentalidad se mixtifica así con otros registros estéticos, como el didactismo y el humorismo. También con el hermetismo: el poeta busca y encuentra su salvación a través de la conversión de la amada real en literatura en la búsqueda de lo absoluto. No es autoexploración sino la búsqueda y el encuentro de la salvación a través de la anagnórisis de sí mismo y la necesaria muerte metafórica de la amada para hacerla eterna a través de la palabra. Vencida, en la realidad y en la ficción, Katherine le preguntó, sin saber que sería la última vez que se verían, en 1951 —el año de la muerte de Salinas— si había sido capaz de comprender por qué ella puso el punto final a su relación: «No, la verdad es que no. Otra mujer, en tu lugar, se habría considerado muy afortunada.» respondió. Salinas había encontrado la salvación a través de su poesía, en una vida unida a la fabulación, indesligable de la ficción de su creación. Katherine, humana, consciente de haber sido convertida, como musa, en sombra y en poesía eterna añadió: «Eso, querido Pedro, es sin duda cierto pero yo no soy más que lo que soy» (Salinas, 2002: 384).[8]

## Referencias bibliográficas

Beltrán Almería, Luis, *Estética de la novela*, Madrid: Cátedra, 2021.

—, «Novela y diario», en Rodríguez Suárez, Luisa Paz y Pérez Chico, David (coords.), *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*, Zaragoza: IFC, pp. 9-20, 2011.

Escartín Gual, Montserrat, *Pedro Salinas. Una vida de novela*, Madrid: Cátedra, 2019.

---

[8] Whitmore hace referencia al poema de *La voz a ti debida:* Yo no puedo darte más. / No soy más que lo que soy.

López-Baralt, Luce, *El cuerpo muere, el verso vuela*, Madrid: Mandala Ediciones, 2018.

Salinas, Pedro, *Cartas a Katherine Withmore*, Barcelona: Tusquets, 2002.

—, *Obras completas,* ed. Enric Bou y Montserrat Escartín Gual, Madrid: Cátedra, 2007.

—, *Cartas de amor a Margarita Bonmatí*, Madrid: Alianza, 1984.