

Christina Karageorgou

Una trayectoria amorosa: de Pedro Salinas a Cristina Peri-Rossi

Al iniciarse una investigación sobre Pedro Salinas y Cristina Peri-Rossi, se constata de inmediato que sobre la poesía del español se ha escrito mucho, mientras que sobre la de la uruguayaya hay poco, principalmente porque la crítica ha sido bastante susceptible a los encantos de su prosa y poco atenta a su lírica. En cuanto a *La voz a ti debida*, se han recorrido y descubierto varios caminos de interpretación: la estrategia de los pronombres, la sublimación de la amada, la identidad que ella proporciona al yo, la semántica y los aspectos formales del poema, su fondo biográfico. Sobre la poesía de Peri-Rossi hay un silencio, roto esporádicamente por comentarios breves sobre la temática del exilio y de la identidad genérica de los amantes, la relación entre política y sexualidad. Por lo general, la impresión que se crea es que la poesía emerge en el análisis por haberse escrito por la prosista Peri-Rossi.¹ En el caso del

¹ I. Pertusa, en "Revolución e identidad en los poemas lesbianos de Cristina Peri-Rossi", problematiza la identidad genérica de los amantes, y relaciona la nueva estética amorosa homosexual con los procesos de transgresión social que la acompañan y la puntualizan políticamente (Pertusa, 236-250). Consuelo Arias rebasa la poesía de Peri-Rossi, a la que adjudica "certain conventional imagery in the representation of 'women loving women'" (184), en aras de una búsqueda de

poema de Salinas, se han detectado las relaciones con la tradición en la que se inscribe, y su continuidad con otros dos textos: *Razón de amor*, de 1936, y *Largo lamento*, publicado póstumamente, pero parte integral de la trilogía amorosa. *La voz a ti debida* ha dejado una huella reconocida en la obra de Cernuda y Claudio Rodríguez. Por otra parte, la poesía amorosa de Peri-Rossi parece llenar un vacío y surgir de él.

Stephen Gilman, después de analizar la tradición de la que Salinas se nutre, a partir de la figura central de la amada, propone la existencia de un arquetipo de este personaje femenino en la lírica hispánica, cuya característica identificatoria es ser musa concreta, un “tú” presente y definidor, cuya apariencia multiforme va desde el *Libro de buen amor* al *Diario de un poeta recién casado* (126). El crítico afirma que Pedro Salinas aísla esta metamorfosis de linaje becqueriano, operando sobre ella una inversión radical por la que convierte a la amada en presencia y al yo amante en sombra:

Esta área bequeriana particular se ha aislado aquí deliberadamente desde el principio, al fin de proporcionar una puerta de entrada al poema, trazar su curso al fluir poético, y presentar a la amada. Es la manera de Salinas para que con seguridad nos demos cuenta de que su musa, al igual que la de Rubén Darío, es de carne y hueso. En cuanto la conocemos como mujer, estamos preparados para la alquimia poética —destilar, instilar, extraer el ‘tú’, esencial (*sic*)— de su próxima metamorfosis (Gilman, 127).

las posibilidades hermenéuticas del concepto *queer* en la prosa de Peri-Rossi (183-200). Elia Kantaris compara la prosa de Marta Traba con la de Cristina Peri-Rossi en busca de los mecanismos de resistencia —adquisición de identidad y discurso— que la condición violenta de la dictadura y el exilio producen a las dos escritoras. A pesar de que el trabajo de Kantaris es sobre prosa narrativa, sus descubrimientos echan luz también a ciertos aspectos de la poesía de Peri-Rossi, ya que el eje de su propuesta atañe a la construcción del yo hablante por medio de un doble esfuerzo, a saber, la apropiación de un espacio discursivo de libertad amenazado por el exilio, y la experiencia afectiva-amorosa como respuesta a esta agresión alienante (249, 263).

Dejando de lado, por el momento, la contradicción lógica entre una sombra amada y una musa concreta, y el conflicto entre ser y parecer sombra, quisiera basar en la afirmación de Gilman mi lectura conjunta de los dos poemarios. Mi propósito no consiste sólo en hacer que el poemario de Salinas funcione como subsuelo de donde brota la figura amada en *Babel Bárbara*. Mi meta es también leer la crítica sobre Salinas a la luz del libro de Peri-Rossi, impugnando los equívocos exegéticos con base en la continuidad sinuosa y contestataria que *Babel Bárbara* establece con *La voz a ti debida*.

I. A la sombra del yo

Si bien con diferencias, los estudiosos parecen estar de acuerdo en que el poemario de Salinas es una maniobra modeladora de la corporeidad y de la particularidad referencial de la amada, cuya finalidad es trasladar el amor vivido a la esfera de *lo absoluto*. *Las raíces de este intento se encuentran en la línea* que conduce de la lírica del amor cortés, a Garcilaso, la poesía mística, Quevedo, Calderón, Bécquer y Darío. Biruté Cipliauskaitė encuentra que la adhesión a esta usanza neoplatónica y trovadoresca es tanto la razón como el instrumento conceptual del que se vale el poeta para volver ubicuos el tiempo y el espacio de la vivencia amorosa, en su deseo de despojarla de toda concreción (461-464). En este sentido, el escamoteo de los nombres poetiza el referente, es decir, convierte en poesía lírica —en palabra, y yo diría que también en sombra— a los creadores de la vivencia. Con esta lógica, nombrar propiamente o por su nombre propio sería lo contrario del ideal amoroso: “[e]l nombre organiza el mundo creando el tiempo y el espacio, mientras que el amor existe en el presente puro, poblado sólo por los amantes [...]” (Maurer, 609-610). Sin embargo, al tener en cuenta que la poesía es el nombrar y la lírica amorosa

es el nombrar al ser amado (Maurer, 608), la negación de otorgar nombre a los amantes hace que al final *La voz a ti debida* sea visto como poema autorreferencial, en el que el proceso de creación lírica es el resultado de la lucha por amar sin atarse a la materia, y así defender la intimidad innombrable de la colectividad que bautiza (Maurer, 609).

La contradicción entre el amor concreto, representado por un nombre propio, y la universalidad poética, vehiculada por el símbolo o el pronombre, da pie a la reflexión de Lluís Izquierdo quien sostiene que, si bien la poesía amorosa tiene que dejar la biografía y la historia para convertirse en expresión de un mensaje de índole esencial, esto no significa que pierda su carácter exclusivo. El amor mantiene su unidad y unicidad (Izquierdo, 44). Construido sobre una búsqueda de teleologías, el artículo de Izquierdo adjudica al poeta la idealidad de la intención: “Lo que Salinas procura o intenta con su poesía es rescatar, y rescatar su nostalgia, ante la banalización de un mundo hecho de objetos, por lo (*sic*) que la relación entre el hombre y lo por él producido ha ido perdiendo relieve” (Izquierdo, 34).

Antonio Carreño, además de ver la veta temática áurea de la inspiración saliniana, traza la actitud lírica ante el amor que atraviesa a Garcilaso, Quevedo, Lope de Vega y la lírica tradicional, para desembocar al yo y el tú de Salinas en *La voz a ti debida*. De esta manera se esclarecen las implicaciones pragmáticas del título, las posibilidades con las que es dotado el discurso a raíz de las enunciaciones pronominales, mientras se identifica la finalidad del poema con la búsqueda incesante de una amante postergada como presencia, para ser anhelada y recreada tras de cada una de sus muertes (Carreño, 97-101). Esta indagación tenaz, que se realiza como proyecto personal del yo y de su necesidad de amar, se despliega en una serie de paralelismos —a mi modo de ver, de signo contrario— entre el amante y la amada, que convierten la dación de identidad en tarea amatoria. Los intentos autodefinitorios de quien habla

en el poema “fijan [...] la obsesiva determinación del ‘yo’ que va conformando su entidad lírica en una relación apasionada con el ‘tú’ que enuncia” (Carreño, 111).

El problema conceptual de amar y discernir la identidad del objeto y del sujeto amorosos en *La voz a ti debida* ha recibido diversas interpretaciones. Entre ellas quisiera destacar dos por sus diferencias radicales. La primera pertenece a Luce López-Baralt quien, partiendo de afirmaciones de Gilman y Spitzer, considera que eliminar la materia es salvar a la amada de la corrupción implicada en la referencialidad concreta, y que esta tarea corresponde al deseo de vivir en el otro. Según López Baralt, el yo lírico “sabe que la culminación de la identidad propia es nacer en el otro. Es abolir las diferencias que nos separan e instalarse (*sic*) en el plano paradisiaco de la unificación última” (588). La estudiosa reitera con convicción valorativa que el tiempo y el espacio son la cara del deterioro del que el proyecto poético de *La voz a ti debida* salva a los protagonistas y su historia.

La otra visión crítica se basa en una travesía por la obra de Salinas en busca de los alumbramientos que la explícita necesidad del poeta por la “entereza” tiene en cada una de sus fases y libros. Lorna Shaughnessy concluye que el logro de la integridad es un proyecto al que Salinas, en diferentes momentos, géneros, expresiones discursivas o vitales, da forma o tematiza; a veces en la lírica amorosa o el ensayo; otras, como preocupación existencial, en una confesión a la amante o al amigo. Finalmente, esta preocupación llega a expresarse poéticamente por la integración del yo con la naturaleza o con la comunidad circundante. Después de un análisis detenido y esclarecedor, Shaughnessy concluye:

Through his expression in the love-cycle, Salinas attempts to convey a philosophical alternative to the opposition of ideologies [...] Salinas's love poetry provides a defiant model

of 'entereza': it asserts the importance of difference, and welcomes ambivalence in the face of political dogmatism. (272)

En el mismo punto en que López-Baralt ve la obliteración de las señas de identidad como gesto amoroso, Shaughnessy juzga que Salinas encara la disimilitud afirmándola, y con ello su propuesta lírica se vuelve proyecto ético-estético.

A mi modo de ver, la crítica, con excepción de Shaughnessy y en parte de Carreño,² se equivoca en la evaluación de un rasgo definitivo de *La voz a ti debida*: considera la conversión inmaterial de los amantes como el acto cumbre de la agencia amorosa. Si en la tradición literaria que Salinas sigue, esto sublimaba el deseo, en el discurso amoroso de la década de los treinta, asfixia con su peso la misma existencia de la pasión. Transformarse en sombras ya no puede ser sinónimo de un amor desinteresado que quiere alcanzar su mayor potencia al trascender el cuerpo, la condición concreta, la referencialidad, la palabra misma. Es una ética de opresión que disfraza su nihilismo de idealización estética y aspiración a la universalidad. Esta tradición comprueba sus carencias y limitaciones en *La voz a ti debida*. El poeta aprovecha una práctica estética añeja para hacer patente el *algos* y la nostalgia finales, al dejar ante los ojos del lector la prueba de que la constante alienación del sentido, tanto alegre y luminoso como elemental de la pasión amorosa, es vehículo de una ética no generosa, a la vez que un proyecto estético insuperable para el yo. Auspiciada por la memoria estética, la razón del amor —el tú— se vuelve objeto de adoración, privándose tanto de voz como de agencia ética, y por lo mismo de actualidad. Pero en Salinas, menoscabo y logro van de la mano, precisamente por la deliberada elección de una amada *equivoca* en cuanto a su rendimiento de coheren-

² A pesar de detectar la activa relación entre el tú y el yo que Salinas desea plantear, la estudiosa no logra interpretar sus consecuencias últimas.

cias respecto de este modelo ético-estético. Y es por lo mismo que, con gesto de dolor y resignación, el yo acepta la aniquilación de lo que pudo haber sido —incluso dentro de la poesía— historia personal y vida. Y es también por eso que *La voz a ti debida* se ha de leer como la travesía discursiva de la loa a la elegía.

Propongo la división del poema de Salinas en cuatro partes, además del proemio en el que se canta el encuentro entre el tú y el yo. La primera se inicia en la segunda composición y se completa en el verso 830. Aquí abundan los poemas en los que el amor se vuelve cosmogonía, y la amante es su fuerza: avasalladora, tan generadora de vida como catastrófica, un torbellino de creatividad implacable, alegría, efusividad y juventud. La reacción del yo frente a la amada, sin embargo, no es siempre eufórica. Muy pronto, apenas en el verso 349, el amante se retrae, se rebela contra el entusiasmo revitalizante del tú, y exige un cambio: de la risa a la solemnidad, donde sólo él la conoce; donde en la soledad caigan los atributos que todo el resto de la gente ve. El juicio valorativo sobre estos rasgos es que son la “careta” de la risa y deben ser excluidos del momento en el que el tú se quiere encontrar e identificar en el espejo de la mirada amante (“Ahí, detrás de la risa” vv. 349-387). A lo largo de las tres partes restantes del poema, esta queja de carácter ético sobre la exclusividad cognitiva y vivencial —prolepsis del duelo final— será una de las constantes que el yo articulará.³

Desde el poema “Afán” (v. 831) hasta el poema “La forma de querer tú” (vv. 1385-1406), el yo, afianzado en su posición amorosa y como emisor privilegiado de la historia, se vuelve intérprete de los actos, gestos, costumbres, de la vida en el amor y alrededor de él. A la vez, es aquí donde se empieza a

³ Como breve ejemplo de este fenómeno recurrente, véase el poema “Distanciamela, espejo”, en el que el yo suplica: “Desvía / su mirada; que no / me vea, que se crea / que está sola. / Que yo sepa, por fin, / cómo es cuando está sola. / Entrégame tú de ella / lo que no me dio nunca” (vv. 1844-1851).

dar cuenta de la insuficiencia que su ser abarca frente a la exuberancia inclusiva que el tú transpira con naturalidad y sin esfuerzo (véase en particular “La luz lo malo que tiene” vv. 921-947). En la segunda unidad aparece también la voluntad de auto-cosificación: “Como quisiera ser / eso que yo te doy / y no quien te lo da” (vv. 959-961). Volverse inanimado es producto de la privación que caracteriza al yo poético en cuanto amante: “Yo no puedo darte más / No soy más que lo que soy” (vv. 856-857). Ante la reducción autodenigratoria, emerge el deseo de la inmaterialidad emotiva. El yo anhela ser una alegría o un amor (vv. 884-891). Las transformaciones del amante tienen su contraparte en una propuesta al tú: “No hagas nada. / Tu obra eres tú nada más” (vv. 919-920). En el halago de la totalidad que la amada logra por el simple hecho de ser ella, contraria a la insuficiencia que el yo detecta en ser él, anida también una sujeción velada: el yo concluye la conciencia de la amada, transforma a ésta de un tú actante a un hecho objetivable. Paralelo corre el proceso de volver la materia en idea, alma, mientras se va ahondando la queja por lo inalcanzable que la amada deviene. Esta pena es contraria al goce que el tópico amoroso-lírico del amor cortés conllevaba. Mientras la amada se vuelve cada vez más bella y deseada, a pesar de los intentos del amante por convencerla a reducirse en algo casi manejable, la desesperación y las carencias de él crecen. En este momento, se da un nuevo giro a la relación entre ambos:

Por eso
pedirte que me quieras
es pedir para tí;
es decirte que vivas,
que vayas
más allá todavía
por las minas
últimas de tu ser.

La vida que te imploro
a ti, inagotable,
te la alumbro, al pedirte la.
Y no te acabaré
por mucho que te pida
a ti, infinita, no.
Yo sí me iré acabando,
mientras tú, generosa,
te renuevas y vives,
devuelta a ti, aumentada
en tus dones sin fin.

(“Me debía bastar”, vv. 1345-1363)

El que los cambios que se piden son para la grandeza del ser amado parecería un ardid, si no fuera por aquel turbio dolor de carencia que se exprime en “Yo sí me iré acabando”. El exceso del ser amado no es benigno, es la medida de la limitación del yo, y en esta abundancia acecha la frustración del amor.

Si bien, en cuanto a la amada, en esta segunda parte el lector tiene la sensación de seguir frente a un ser conocido, el amante va cambiando, se vuelve quejumbroso y sombrío, aunque todavía perdura en él algo de la primera felicidad. Entre otros cambios que sufre el yo lírico, me parece que el reparto de los papeles en la relación amorosa es lo que revela la mudanza que se opera en la tradición poética:

Amante, amada no.
Y lo que yo te dé,
rendido, aquí, adorándote
tú misma te lo das
[...]

(“No, no te quieren, no”, vv. 1219-1222)

No es sólo la inversión de la terminología de batalla o de extenuación religiosa, de actividad y pasividad, de tránsito del

amor a la adoración, lo que afirma el cambio. Lo que más caracteriza este pasaje es una sensación de pesar con la que se pronuncian los versos y esto resulta significativo si se compara con la actitud del yo cuando todavía en la primera sección dice: “Qué alegría, vivir / sintiéndose vivido. / Rendirse / a la gran certidumbre oscuramente” (vv. 791-795).

La actividad de la amada se escatima al tornarse espejismo de los actos ajenos, respuesta de un incentivo exterior. Por su parte, el amante vive vicariamente su amor; se lo adjudica a la teleología que cumple la autosuficiencia, tan abarcadora como concluida, de ella. En la instrumentalidad del amante-espejo, el amor, en vez de expandirse, se vuelve una autocontemplación del tú, estremecida y narcisista. Sin embargo, el yo mantiene celosamente la posición de principal fuente discursiva, mientras ella sigue privada de voz. Es más, su palabra produce confusión al yo, es disonante respecto de su propio ser:

Lo que eres
me distrae de lo que dices.

Lanzas palabras veloces, empavesadas de risas,
invitándome
a ir adonde ellas me lleven.
No te atiendo, no las sigo:
estoy mirando
los labios donde nacieron.

(vv. 1236-1245)

La rivalidad entre discurso y presencia lleva al yo en el encerramiento de la mirada y en la amputación del goce global del ser amado. Una de las características de las que muy pronto se le despoja es la fuerza lúdica y la alegría, en tanto agresoras de la solemnidad que, como actitud vital, caracteriza al hablante principal. La conciencia del fracaso amoroso que éste desarrolla se basa en que la amada no lo puede ser, porque no

cabe en el paradigma del objeto amoroso: “No sirves para amada; / tú siempre ganarás, / queriendo, al que te quiera” (vv. 1216-1218). Sin embargo, casi al final de esta parte, todavía se oyen dudas esperanzadas, versos que afirman la corporeidad del amor, y con ella el deseo y su conciencia clara:

mejor no amarse
con alas, por el aire,
como las mariposas o las nubes
[...]
Amor total, quererse como masas

(vv. 1378-1384)

En la tercera parte —desde “¡Qué probable eres tú!” (vv. 1407) hasta el poema “Me estoy labrando tu sombra” (vv. 1946-1981)—, la tarea del yo es privar de cuerpo al ser amado. Al principio de esta parte, la ganancia anhelada parece ser transmutar la materia en idea. El yo lírico propone diferentes transformaciones, una de las cuales insiste en una imagen platónica, u otra mística si se quiere, la de la escalera que lleva a la altura y la sublimación de la idea:⁴

Y entonces tú
en busca vendrías, a lo alto.
Para llegar a él
subida sobre ti, como te quiero,
tocando ya tan sólo a tu pasado
con las puntas rosadas de tus pies,
en tensión todo el cuerpo, ya ascendiendo
de ti a ti misma

(vv. 1460-1468)

Si, al proponerse, la mutación parece una faena noble, un homenaje, pronto se hace claro que su razón es la incredulidad

⁴ Además del juicio valorativo de la ascensión, indirecto pero bastante codificado, se tiene que tomar en cuenta la superioridad del amante, quien va ya por las alturas.

que corroe al amante. Las preguntas que el tú responde confundidamente, la ausencia a la que poco a poco se vuelve, la inmaterialidad y la tendencia ascendente de sus movimientos para unirse con el yo lírico, el vaivén constante acompañado por un sentimiento de abandono y soledad, a pesar del amor, son algunos de los temas que se articulan en esta parte del poema. Lo que más destaca en este segmento es la postura del hablante: se ha perdido casi por completo el acento celebratorio; inclusive la queja amorosa de la segunda se vuelve casi soportable frente a la desolación y la pesadumbre que el yo lírico experimenta ahora, en el transcurso de esta misión de saqueo a la que se ha dedicado:

Me estoy labrando tu sombra.

La tengo ya sin los labios,

rojos y duros: ardían.

Te los habría besado

aún mucho más.

[...]

Te arranco el color, el bulto.

Te mato el peso. Venías

derecha a mí. Lo que más

pena me ha dado, al callártela,

es tu voz. Densa, tan cálida,

más palpable que tu cuerpo.

Pero ya iba a traicionarnos

(vv. 1946-1961)

Miedo a una traición y, en el siguiente poema, necesidad de vivir con la “sombra descarnada” y de amar “sin temor” el “dulce cuerpo pensado”, son las razones que da quien habla aquí para lo que hizo. ¿Adónde se ha ido toda la fuerza creadora que antes se celebraba en la amada y en el amor? ¿De qué traición se tiene miedo? ¿Por qué se transforma en sombra a quien tanto se desea tocar? ¿Qué teleología catastrófica se quiere eludir? El yo lírico cerca de imposibilidades el desarro-

llo amoroso. Al cancelar el cuerpo de la amada, libera el propio del deseo; al suspender la posibilidad de habla, cancela el albedrío, y la raíz de todo esto se va hundiendo en la voluntad de crear a la amada “más última, esa / que ha de durar, secreta, / cuando pasen los labios, / sus besos...” (vv. 1913-1916). Tiempo y espacio se sacrifican a lo absoluto.

En la última parte del poema (v. 1982 hasta el final), hostil a las expectativas de la unión trascendental que se ha intentado forjar, aparece el terreno de la separación. Nunca llegamos a saber por qué la amada se va o si es ella quien se va. La cuarta parte empieza con una acusación que no tiene antecedentes precisos más allá de los continuos reproches que el amante dispara con regularidad. Sin embargo, ella no parece ser la que desea irse. Al principio de esta parte el yo pregunta: “Dime ¿Por qué ese afán / de hacerte la posible / si sabes que tú eres / la que no serás nunca” (vv. 1982-1985). Dos cosas sorprenden en estos versos: el prosaísmo de los dos primeros y la irracionalidad de los dos últimos. Además, es exasperante esta decidida decepción del yo ante un tú que en ningún momento da muestras de querer abandonar a su amante. Por su parte, ella, empeñada en su materialidad jovial y negándose a ceder a la inmaterialidad sombría de él, encuentra refugio en lo que desde el principio le pertenecía, la risa, gesto imposible para él: “nadie me dijo / —por eso te perdí— / que tú ibas por las últimas / terrazas de la risa” (vv. 2031-2034). Entre otras cosas, aquí el yo reconoce la necesidad de los demás para su encuentro con la amada.

Conforme se avanza hacia el final, el tú no es la amada, sino el dolor, la memoria, el afán de retorno, las sombras. Es ahí donde la crítica afirma la victoria de la idealidad amorosa que sólo puede durar con la derrota de la carne. Unidos para siempre se encuentran al final los amantes, más allá del tiempo y el espacio, lejos de la materia que se puede desintegrar, libres de la corrupción que significa el tiempo, y de la limitación que es

el espacio (López-Baralt, 595-596; Carreño, 98). Para aceptar lo anterior se debe hacer caso omiso de los últimos poemas donde el yo se conduce de ser sombra, enternecido por la memoria de la carne. Las sombras “piden realidades” “cansadas ya de infinidad, de tiempo / sin medida, de anónimo, heridas / por una gran nostalgia de materia” (vv. 2435-2437).

Lejos, pues, de ver el poema de Salinas como un eslabón más de la línea neoplatónica que va de los juglares y del amor cortés a la poesía de Juan Ramón Jiménez, de la tradición apolínea en la que la musa posee al poeta volviéndolo instrumento de inspiración, lo que se declara en *La voz a ti debida* es la lucha contra estas tradiciones y, también, la pérdida de esta lucha en el nivel argumental. Salinas no logra llevar a cabo el designio amatorio que merece el tú amado. Para esto hay dos tipos de impedimento que se deberían vencer: el primero proviene del género literario que escoge. La lírica se ha considerado repetidas veces el género por excelencia de la atemporalidad y la aespacialidad. Desde este punto de vista, al construir su obra sobre la base de cuatro actitudes claramente distinguibles por las que atraviesa el yo lírico, Salinas supera la limitación a la que le obligaba la orientación idealista del género. Declara una guerra contra sí mismo, por medio de un discurso afianzado en diferentes actitudes y momentos, dando clara cuenta de una evolución no lineal y perspectivista. Así realiza una agencia dubitante pero consciente: la del yo. Para esto aprovecha diferentes factores: el tiempo transcurrido dentro de la relación amorosa, el conocimiento del ser amado y, por medio de él, de los contornos de la identidad propia —lo que correspondería a una delineación espacial del terreno lírico— y, finalmente, la expresión consciente de la inconformidad que se produce a sí mismo.

El yo nunca deja de ser ambivalente, de actitud tentativa, tan fácil de entusiasmar como de decepcionarse. Al final, no se llega con felicidad a la desmaterialización del ser amado, no

basta con comulgarse en su esencia. Después de haber luchado con el linaje literario de las amadas perfectas, el poeta se da cuenta de que la esencia es un vacío en el que no se puede amar, es una forma de exterminio. Esta constatación, sin embargo, no significa posibilidad de regreso a un estado anterior: el yo anhela la corporeidad, y para esto se debe desembarazar de la conciencia adquirida por la separación. El cauce genérico traiciona al poeta; la pureza de la idea final ni acalla la búsqueda lírica ni suple la materia ausente del amor. La incertidumbre de la actitud del yo frente a su ser y su proyecto lírico-amoroso cifra el legado que desembocará en *Babel bárbara*.

El segundo impedimento para Pedro Salinas es la amada misma: a pesar de controlar la voz de ella, manipular su presencia, orientar la vista del lector hacia sus desperfectos, Salinas no logra controlar ni la modernidad ideológica de su propia elección ni el giro que esta elección ha operado. La amada es una apoteosis estridente de las fuerzas materiales, es contestataria por medio de la risa, y por lo demás es carnal, a pesar de que su materialidad no sea suficientemente contagiosa para arrastrar al yo. Lo cierto es que ella no se resigna a cumplir con las leyes establecidas por la tradición en la que nace.

Al contrario, pues, de lo que la crítica avala, y que podría haber sido el planteamiento tradicional tanto sobre las amadas como sobre los poemas líricos amorosos, vivir en el otro no es abolir las diferencias: abolir las diferencias es vivir con el silencio del otro y con su sombra. En el caso particular de *La voz a ti debida* es regresar a la sombra del yo que enuncia. Condescendiente o presa, a su pesar, de su proyecto estético, Salinas construye la idealidad de la amada uniendo el punto de partida que es el tú amado, presente de golpe en el proemio, con las sombras que agonizan al final de *La voz a ti debida*. El uso de metáforas, sinédoques y metonimias —tropos discursivos binomiales— facilita la plurivalencia y la no concreción de la identidad. Con este no-material el yo forja la separación total.

Por la otra parte, Salinas utiliza la apelación directa, el apóstrofe. Jonathan Culler considera que el apóstrofe vuelve algo que pertenece al pasado, en una actividad discursiva realizada en el presente de la enunciación lírica. El mismo teórico sostiene que la reiteración del apóstrofe en un poema lírico desmaterializa, volviendo atemporal al ser u objeto al que se apela (Culler, 150-151).

En la afirmación de Culler anida una contradicción que, intuida por Salinas y correspondiente al dilema entre vivir líricamente la presencia amorosa o postergarla en aras de la espiritualidad idealista, el poeta neutraliza por medio del pronombre “tú”. Apostrofar a la amada —de manera reiterativa, constante, empecinada— tiene como propósito ponerla en escena para que funcione como yunque sobre el que se ha de forjar la coherencia y cohesión del ambiente circundante: el sentir del amante, la naturaleza, las costumbres e inclusive el lenguaje. Sin embargo, la imprecisión del pronombre vuelve la existencia una sombra manipulable. Se podría objetar aquí que, si la apelación directa transforma a la amada en una presencia inmaterial, el pronombre, al definirse en total complicidad con el yo, la vuelve constancia, por el solo deseo que se descifra en su nombre como semántica dada por el amor “... en un idioma del mundo / con gramática e historia” (v. 142). En ambos casos, la contradicción que anida en el uso del apóstrofe por medio del pronombre tú configura, en el nivel de los tropos discursivos, la tensión entre ética —amor vital, revolución de los sentidos— y estética —idealismo lírico.

II. *A la luz del balbuceo*

Los avatares de la poesía amorosa en *La voz a ti debida* y en su crítica pueden suplir la falta de comentarios interpretativos sobre *Babel Bárbara*. En este poemario, la amada tiene nombre,

de abolengo judeo-cristiano: Babel, que significa confusión. Su apellido o calificativo, bárbara, de ascendencia secular, remite a la consabida evaluación con la que los griegos de la época clásica tildaron a todos los que no hablaban su lengua y, por extensión, a toda lengua que no era el griego clásico. Desde el punto de vista retórico, se considera “barbarismo”: a) el empleo de una ‘palabra extranjera’ en un discurso puro; b) la dicción semánticamente impropia, y c) la alteración de los cuerpos léxicos desde el punto de vista fonético. En cada una de sus acepciones, el barbarismo se concibe como opuesto a la palabra no idiomática, a la dicción propia y al metaplasmo: “La licencia del *verbum improprium* es el tropo”, y “El metaplasmo, en cuanto alienación parcial del cuerpo léxico, es propio especialmente de la poesía” (Lausberg, 69-71). Es decir, el adjetivo “bárbara” se encuentra y se aleja de lo poético en la medida en que se siguen y se transgreden ciertas normas o la apreciación de éstas. Lausberg termina de la siguiente manera su tratamiento de la palabra “barbarismo”: “Renunciamos a tratar detalladamente a continuación el barbarismo, que es también un fenómeno de la evolución del lenguaje” (71). Por consiguiente, la amada, en cuanto bárbara, y su nombre, en tanto barbarismo, se revelan como consanguíneos de la poesía, en la medida quizás en que lo son los hijos “legítimos” y los hijos “naturales”, unos investidos de abolengo y los otros privados del mismo. Si la presencia de barbarismos es fenómeno de la evolución del lenguaje, es decir, del ámbito donde los vocablos viven, el personaje Babel Bárbara —metamorfosis de la amada ideal— es el resultado esperable, aunque monstruoso, de la evolución de la lírica amorosa. Por añadidura, es sólo por medio de esta monstruosidad suya que se abre el sendero hacia un nuevo modo de amar poéticamente.

Además de las señas de identidad religiosa, secular, lingüística, Babel tiene origen literario: “mezcla lenguas diversas / declina verbos muertos / y apostrofa en occitano” (Peri-Rossi,

“La transgresión”, 16).⁵ Entre las lenguas muertas figura aquí la lengua de la literatura provenzal, la del amor cortés. La amada en la obra de Peri-Rossi es una presencia dotada de relieve lingüístico en el que se entrelazan la ética, en tanto confusión religiosa, y la estética, en cuanto metaplasmo lírico. Pero también en la tradición de la lírica hispánica, Babel, amada religiosa y secular, remite a los misterios de clerecía y de juglaría, a los versos amorosos ‘a lo humano’ que se tornan ‘a lo divino’, a las jarchas, a las cantigas de amigo. Como se puede ver, Babel no es de una pieza, ni se desea como tal ni se sufre en sus contradicciones.

El libro se compone de sesenta poemas. El número treinta se titula “Poética” y está notoriamente fuera del contexto amoroso. Se trata de un texto breve, autorreferencial, que declara un principio estético:

Hay gente que espera que la palabra
del poeta la nombre,
deje constancia de su identidad.
No saben que el poeta no habla de los seres
sino de los símbolos (42)

¿Cuál es la función de este poema que más que recordatorio parece exabrupto? ¿Por qué no está al principio, si es que por medio de él se quiere lograr cierta comunicación con el receptor, guiando así la lectura y la interpretación? ¿Por qué este guiño prosaico y casi superfluo sobre el contenido simbólico de la poesía? Y, desde la otra orilla, ¿quién es esta gente que cree que, para existir, la tiene que nombrar el poeta?

⁵ Babel es un ser mayormente lingüístico: “es portadora de secretas escrituras” (“Fundación”, 18). “celebra los cultos sediciosos del amor / en lenguas diversas... / Griego, latín y un dialecto olvidado / se mezclan en su boca” (“La ofrenda”, 22), “difícilmente extrae un impropio / de una tumba etrusca / y me lo arroja en la cara” (“Babel enfurecida”, 29), “Entonces ebria de voces que no son las tuyas, / Babel maldice en arameo, en ladino, en persa, en occitano. / Apátrida de las lenguas, / desterrada del idioma.” (“Babel, la maldiciente”, 37)

Es bastante común en la literatura hispánica, desde los Siglos de Oro hasta el siglo XIX, la presencia de prólogos que, a veces como introducción al cuerpo propiamente dicho de la obra y a veces disimulando serlo, advierten al lector respecto de la intención del escritor. Estas notas introductorias sirven como declaración de poética y van firmadas por el propio autor. Si bien el texto "Poética" de Peri-Rossi, como su nombre designa, tiene la intención semántica de este tipo de declaraciones, carece de varias características obvias que lo harían un prólogo. Primero, el poemario no se abre con este texto, pero éste tampoco se encuentra en un lugar indiferente, está a la mitad. Segundo, no está firmado por la escritora. Tercero: entra en franca contradicción con lo que se lee 21 poemas después: "Te nombro, luego existes" ("Identidad", 68). La tensión entre "Poética" e "Identidad" se renueva cinco poemas más tarde, a raíz de una necesidad ontológica de Babel: "necesitas... / una voz que te bautice / para empezar a ser" ("Simbiosis", 73). Por último, la advertencia tardía crea una tirantez casi enojosa con el título del libro que, desde un principio, presenta a la amada más en su potencia de símbolo que en algún tipo de individualidad discernida.

El poemario tiene una estructura circular, empieza con un poema que se titula "Los hijos de Babel", en el que los seres son "palabras de ese Dios / confuso" (9), y termina con el parto en el que Babel da a luz el grito: "voz de la víscera, / palabra sin lugar en el diccionario" (78). La circularidad de la construcción tiene su paralelismo en la androginia de quienes procrean: Dios y Babel. En la identidad dual de Dios y de Babel se cifra la simbología de perfección y confusión que corresponde a cada uno respectivamente, y que, por medio de los poemas, se invierte, trasciende, extenua, desvelando una imposibilidad intrínseca. La tensión entre lo religioso y lo secular (Babel, ciudad inmoral, teatro de la *hybris* y la confusión del ingenio humano, lugar nativo de las lenguas) se recalca en poe-

mas como “Auto de fe” y “Misa profana” (53-57), donde se refuncionaliza el modelo de la devoción ritual. Descubrir la función de los códigos religiosos, seculares, literarios y hasta antropológicos, propicia la desarticulación de las relaciones oposicionales y permite observar los espacios fronterizos en los que se merodean reconociéndose o descartándose el amado y la amada, lo extranjero y lo autóctono, la tierra natal y el exilio, el nombre propio y el símbolo, el lenguaje original y su traducción, el yo lírico frente a su objeto amoroso y discursivo, la fuente masculina de la enunciación lírica y la escritora de biografía concreta. Además, todo lo anterior sólo cobra sentido al entrar en diálogo con la tradición a la que *Babel Bárbara* declara pertenecer.

Vistos desde la perspectiva de todas las seguridades y divisiones conceptuales que desmantela el poemario de Peri-Rossi, los versos de “Poética” adquieren un sentido irónico que, como toda ironía, tanto mina como homenajea su referente literal. Lo que para Pedro Salinas era clara diferencia, obstáculo para la unión entre los amantes, oposición y complementariedad de lo femenino y lo masculino, de la alegría y la solemnidad, de la materia y la idea, del sentimiento amoroso y de su expresión lírica inscrita en la tradición, de la distancia y el tacto, de la exuberancia y la insuficiencia, se vuelven en manos de Peri-Rossi razones de celebración amorosa que culmina en el poema “Parto” (77-78). En éste, Babel da a luz el grito, digno de celebración a pesar de su asimetría desarticulada y su surgimiento a destiempo. Así, el grito, además de ser creación y punto de llegada, es la axiología consoladora sobre la que se mide el planteo ético del amor.

Peri-Rossi parte de la tradición del amor cortés: a eso apuntan la doble naturaleza religiosa y secular de Babel, su origen occitano, la veneración que se le profesa. Dentro de esta tradición, Babel Bárbara hace estragos: “Carnal y cortesana” (“Abecedario”, 48), condensa y dinamita los valores éticos que

hereda. Pero Babel no sólo posibilita el futuro de la tradición, sino que da sentido al pasado. Se revela “Anterior a la cultura”, “Al análisis del lenguaje”, “Anterior... / a la multiplicación de las lenguas” (“Antropología”, 51). Babel es anterior a su mito, a la premonición de su destino como símbolo, a la poesía que la encarna frente a los ojos del lector; es el acontecimiento del poemario, sobre el cual se encuentra con el yo lírico. Concebido así, el libro de Peri-Rossi no se repliega en un movimiento autorreferencial y desconsolado, al que podría aludir la emisión final. La tradición de la que se nutre Peri-Rossi no es un obstáculo, ya que el objeto del amor se encuentra en un estado ontológico impuro, híbrido:

las palabras que te convocan
primigenias en la lengua antigua y materna
se vuelven obscenas en la segunda piel del uso,
la cultura,
la ancha geografía

arca venerable

tradicción traicionada
en medio de la cual
también

te amo.

(“Babel, la ambigüedad”, 24)

De Babel se alaba la irreverencia “Babel, sardónica, / se ríe del viejo emblema” (16); la obscenidad formal: “Obscena como una foto desplazada / te miro culpablemente / víctima del delirio de las formas” (27); el prosaísmo: “Babel / agita su cabeza / despeina su cabellera / lanza lejos la sandalia / su acceso de ira es / gutural / arcaico”. Por medio de una nueva estética de palabra e imagen, se representa el cambio de la orientación ética del amor:

Como las grandes vacas sagradas
Babel es lenta y gutural.
En la inmensidad de su vientre
rumia, rencorosa,
 los residuos del día
mastica morsa y ensimismada
la gran bola del tiempo.
Pasa y repasa los agravios
 las ofensas.

Contempla curiosa como una niña de pecho
la redondez de su ombligo
(centro del mundo)
y se rasca, luego, distraída,
el dedo de un pie

(34)

La futilidad de los actos de Babel no parece perturbar al yo lírico. Cuestionar las razones de los actos de Babel no va en menoscabo de la identidad divina de la que ella es poseedora.⁶ Pedestre y todo, Babel es capaz de reconocer y amar la calidad de poeta de su amante: “Odia y ama al poeta / que habla demasiado / y en sueños —sin embargo— balbucea / como una niña de pecho” (36). En estos versos se produce una fusión entre el yo y el tú —poeta y Babel—, en la imagen del discurso poético: en el sueño y en el balbuceo se encuentran sintácticamente las dos instancias y ahí se funden los géneros y las eras. Babel se revela como el oxímoron de todas las definiciones que intentan captar su totalidad. En “Babel, la maldiciente”, se lee:

Apátrida de las lenguas,
desterrada del idioma

⁶ Desde el principio del poemario, el balbuceo se ha relacionado con el origen lingüístico y divino del hombre, mientras también Babel se configura como un ente balbuciente y generador de seres. En el primer poema del libro, se lee: “Dios está dormido / y en sueños balbucea. / Somos las palabras de ese Dios / confuso / que en eterna soledad / habla para sí mismo.” (“Los hijos de Babel”, 9)

de pronto se tiende en la cama y gime.
Pero su gemido es ancestral:
Babel gime como las parturientas,
como los condenados,
como los mudos,
como los que acaban de nacer.

Entonces yo le doy la bienvenida:

Bienvenida Babel, entre los mortales,
porque quien gime, en vez de hablar,
será consolado

(38-39)

Babel es una entidad creada sobre suposiciones. En este sentido, ella se vuelve traducción de sí misma en otros niveles del ser, en diferentes lenguas, en otros seres, ahuyentando la interpretación unívoca del símbolo. En el poema "Babel, las analogías" (40-41), se acumulan sobre la identidad propia las diferentes naturalezas que Babel poseería de ser animal, elemento, olor, flor, sonido. Metamorfoseando la existencia de la amada, el yo poético crea un paralelo con las enumeraciones caóticas que caracterizan los primeros poemas de *La voz a ti debida*, en las que nombrar los elementos es encontrar a la amada en ellos. Indicativa de cómo se concibe a Babel es su última analogía:

Si fuera una ciudad,
Babel sería la múltiple Babilonia,
poblada y confusa,
virgen y pública,
sagrada y profana

(41)

El yo lírico traduce⁷ la ciudad-amada, no diluida en las oposiciones, no presa de las contradicciones conferidas, iden-

⁷ A pesar de constatar la traición que el traducir conlleva, "Amar es traducir / —traicionar—" ("Amar", 11), afirma el yo poético de Peri-Rossi.

tificada en la visión del yo, y también bifurcada serenamente en las consecuencias pragmáticas de su ser.

El proceso de identificación de Babel es algo que permea el libro. Por ella se intenta dar sentido de continuidad a la tradición lingüística, poética y filosófica que es el fermento del poemario de Peri-Rossi. Este proceso conductor se concentra más visiblemente en una serie de poemas que juegan con el alfabeto: “Abecedario”, “Y sigue...”, para culminar en “Babel bárbara” (48-50). Con tres tiradas de versos, casi todos bímembres, se entrega al lector la representación de Babel en la cultura letrada, en la tradición lírica, en la relación amorosa que comparte con el yo. El resultado no podría clasificarse bajo el rubro de coherencia, ni siquiera bajo el de la analogía homologante y complementaria de los contrarios. No juega con las posibilidades de la paradoja. Peri-Rossi no encuentra la definitiva solución de lo unitario como resultado de la cosmogonía amorosa. Babel está llena de aristas y de desperfectos, y a su imagen corresponden múltiples razones de amor. Frente a éstas, la función del yo y del poeta, de Dios, de Adán, del hombre, de la mujer, es casi una aposición sintáctica que antepone a la energía ciega de los adjetivos la unidad de pronombres y verbos: “te maldigo y te bendigo / te nombro y te fundo” (“Babel Bárbara”, 50).

El yo lírico de *Babel Bárbara* espera y toma sus palabras de la abundancia lingüística que caracteriza a Babel en la primera parte del libro: ante la mirada de Babel, el yo confiesa “... balbuceo babélicas palabras / de imposible traducción” (“Las leyes de la hospitalidad”, 19); o se concibe como arqueólogo e historiador: “y yo, que descubro signos e inscripciones / en los tiempos banales / y en ti hago la síntesis”, (“Anacronismos”, 26). Babel es la maestra y la discípula del yo en el proceso del aprendizaje de hablar, nombrar, poetizar. Pero es también el espacio y el tiempo del significante: “Aprendíamos una lengua nueva / con ecos de loro / y el timbal de la tormenta. / Dije

‘Tierra’ / y era tu vientre” (“Amanecer primero”, 44). Las asonancias internas crean la imagen acústica de la repetición (práctica del loro) con ligeras alteraciones (resultado del eco). La aliteración de la “t” y la “r” entrega la sonoridad de la tormenta. La repetición y la imitación (del sonido a la idea y viceversa) se interrumpen violentamente por la sonorización: la tierra era (ya había sido) el vientre. El vientre, a su vez, es espacio y tiempo: tierra y era. El poeta que nombra quiere parecer bautizar a partir de la arbitrariedad diluvial del amor en su momento originario y, sin embargo, su acto de nombrar se efectúa sobre el camino de la motivación.

Por último, algunos poemas dispersos en el cuerpo del libro trazan los contornos del yo lírico, señalando diversas perspectivas desde las que se le otorga identidad. Identificado como un yo bautista, se empeña en declarar su ser hablante, aunque es por la boca de Babel por la que recibe el nombre y la identidad de poeta (15). A su vez, otorga a Babel el título de la extranjera, de la “exploradora”, y hasta de “la cruel conquistadora” (“Babel, la curiosidad”, 17). Pero Babel interviene para poner de relieve el significado de la palabra ‘extranjera’, devolviendo el calificativo a quien enuncia, y obligando así a aquél a asumir la conciencia de ser extraño (30). Una vez decodificados en tanto identidades recíprocamente moldeadas, el yo y Babel pueden amarse frente y contra el viejo emblema de la ciudad: “No amarás al extranjero” (16). Esto se recalca tres poemas más adelante en “Las leyes de la hospitalidad” (19), poema que termina con el aforismo: “Todo huésped es inocente”. La palabra “huésped” designa tanto a quien viene en calidad de visitante, como a quien lo recibe, y por medio de esta concomitancia inocente se logra el intercambio de posiciones entre el hablante y el oyente, el amante y el ser amado. Por consiguiente, el planteo de cómo y quién otorga identidad toma el giro de una dualidad insolente. Desde “Las leyes de la hospitalidad”, se afirma la unidad de los que se aman

como actitud contestataria frente al código legal de la ciudad, es decir, las máximas institucionales y consuetudinarias.

Entre los amantes de *Babel bárbara* se extiende el espacio de la costumbre en tanto tradición reguladora de amar y de escribir lírica amorosa. De manera aterrizada, y hasta prosaica a veces, el yo del libro adquiere calidad de poeta, mientras el tú rige la emisión discursiva. El poeta no se puede proyectar automáticamente sobre la figura biográfica de la autora, y Babel aparece indómita respecto del modelo que a grandes rasgos parecería destinada a seguir. No obstante, el amor no deja de tener un papel creador. Esta vez da a luz la palabra ininteligible. Al dejar el espacio de la trascendencia racional abierto, tal palabra se vuelve afilada. Aquí la agresión o el dolor no tienen que ver con el final del amor, sino con su experiencia enmarcada en gramáticas milenarias, en ritos religiosos y seculares. Si hay un intento de eternizar la vivencia junto con la escritura poética, éste se construye con el escrúpulo de la *hybris* inevitable del amor, y de la transgresión que el mismo poetizar la vida implica. Vertido en el dominio de la tradición lírica que Peri-Rossi abiertamente baraja, lo anterior vuelve su poemario una pregunta —aunque no una respuesta— sobre la índole ética de la lírica amorosa, cuya finalidad principal había sido convertir en objeto del discurso a quienes sólo como agentes de un compás irregular se pueden concebir. La memoria del género deja su estampa en la necesidad de trascendencia que el amor clama: el grito nacido es la consecución de esta aventura.

III. Acusación y consuelo

Según Pedro Salinas, la lírica hispánica amorosa parte de Garcilaso, cuyo Soneto V se considera inicio de la modernidad del género (Salinas, 1976, 114). Esta poesía se basa en la

presencia vertical del yo, constantemente identificado con el poeta, y se caracteriza por el sufrimiento sublime del amante:

Garcilaso es un poeta del amor. El mismo sentimiento de melancolía y amor sin esperanza se transparenta en toda su obra, un amor que es siempre aspiración y reminiscencia, delicado, tembloroso, como si estuviera en vilo, sin tierra en que descansar (1976, 107).

Al final de *La voz a ti debida*, frente a frente con el mismo proyecto amoroso frustrado ya, el amante exclama:

Que en algo, sí, y en alguien
se tiene que cumplir
este amor que inventamos
sin tierra ni sin fecha
donde posarse ahora:
el gran amor en vilo

(vv. 2338-2343; el subrayado es mío)

Salinas acepta en su prosa la hazaña idealista del Renacimiento en términos de subyugación del cuerpo a la idea:

El Renacimiento salvó mármoles y adoró cuerpos. ¿Cuál prefirió, el palpitante y perecedero cuerpo de la estatua? ¿Escoge el mármol o la carne? El Renacimiento no renuncia a ninguno de los dos: es precisamente la solución de este dilema, el deseo de eternizar los maravillosos cuerpos rosados de carne mortal en el inmaculado blancor de las ideas, blancas, como el mármol (Salinas 1976, 111-112).

Desde el inicio de *La voz a ti debida* (v. 25), uno de los enigmas que la amada plantea es su "... tierno cuerpo rosado". Pero el milagro efectuado por la poesía de Garcilaso y del Renacimiento no es posible para el poeta del siglo xx. Las sombras de los amantes al final de *La voz a ti debida* no son una

razón de amor, de alegría, no son el símbolo de la eternización fervientemente deseada:

No pueden
así ya más: están al borde
del morir de las sombras, que es la nada.
[...]
Y su afanoso sueño
de sombras, otra vez, será el retorno
a esta corporeidad mortal y *rosa*
donde el amor inventa su infinito
(vv. 2439-2462; el subrayado es mío)

Escrito casi todo en la forma de silva, este último poema es de los muy pocos de arte mayor en *La voz a ti debida*. La regularidad de la alternancia entre endecasílabos y heptasílabos se interrumpe por dos versos cuya brevedad intensifica su importancia, su aislamiento medular: “no pueden” (v. 2439) y “ellas” (v. 2455). “Ellas” y “nosotros” traen a la memoria la emoción del “qué alegría más grande / vivir en los pronombres”. Todavía hay pronombres personales, es más, se ha operado una transformación de unión, del yo y del tú se pasó al nosotros frente a ellas, las sombras, pero se ha perdido por completo la alegría. El proyecto de inmortalización del amor, que el modelo garcilasiano llevó al éxito, lleva a Salinas al lamento. El amor vivido líricamente por Salicio y Nemoroso:

se transforma en la última estrofa en amor sobrehumano, en amor de seres inmortales que han huido a las regiones celestes. Y así se nos ha transportado del amor material y terreno a una suprema concepción de amor platónico y divino. De un hombre y una mujer han salido dos amantes y dos amadas. Con una pasión humana se ha creado una divina. Así el poeta utiliza las eternas formas del arte para salvar de la destrucción las formas pasajeras de la vida. No toma notas sobre la vida, ni la copia. La acepta en su verdadera y real forma, valiente-

mente, abiertamente, aunque sabe que en el fondo es una pura ilusión, un vacío. (Salinas 1976, 121)

Según el propio Salinas, este vacío no parece preocupar al poeta-amante. Su inexistencia no lo deja con las manos vacías. Para la poesía de Garcilaso es suficiente el trayecto de idealización y probablemente valorable el ascenso a una esfera ideal o divina (Salinas 1976, 122). Mientras, para el poeta del siglo xx esto no es más que fuente de duelo y punto desde el que se espera que su amor reviva en otro y otros en el futuro.

Peri-Rossi evoca el contexto del amor cortés, pero no se plantea como meta la escatología amorosa de esta poesía de pasión y decoro, “seriedad y fervor” (Salinas, 1976, 114). La uruguayo asume la presencia de la pasión sin contrarrestarla. Su poemario parodia el referente solemne y se vuelve mordaz con la teleología del amor como proceso de engendrar seres y palabras. Devoción, serenidad y resignación se resemantizan, se vuelven prácticas de respuesta al llamado amoroso, pero no se sufren como mal necesario. El avance poético de Peri-Rossi se finca en el rechazo de la eternización, en el reconocimiento de la imposibilidad del regreso al alma, una vez probada la fuerza, el peso, la delicia y el dolor del cuerpo. El orden de ascetismo que parece arrastrar al tú de *La voz a ti debida* hasta la sombra —no se olvide que el yo desde el principio lo es— procede de una imposibilidad de unión, e inclusive de una divergencia de proyectos amorosos. La virtud y el legado de Salinas es que, desde el fracaso de la relación amorosa, emerge la vacilación discursiva, la creación de un yo tentativo en el proceso de una toma de conciencia. El discurso final de este yo no puede ser el panegírico de un nacimiento, sino la elegía de una muerte: la separación de los amantes y la bancarrota del modelo amoroso que provenía de Garcilaso. Ésta es su herencia. Así, la duda del yo y la risa de la amada en Salinas ponen la base para el nacimiento de la barbaridad esté-

mente, abiertamente, aunque sabe que en el fondo es una pura ilusión, un vacío. (Salinas 1976, 121)

Según el propio Salinas, este vacío no parece preocupar al poeta-amante. Su inexistencia no lo deja con las manos vacías. Para la poesía de Garcilaso es suficiente el trayecto de idealización y probablemente valorable el ascenso a una esfera ideal o divina (Salinas 1976, 122). Mientras, para el poeta del siglo xx esto no es más que fuente de duelo y punto desde el que se espera que su amor reviva en otro y otros en el futuro.

Peri-Rossi evoca el contexto del amor cortés, pero no se plantea como meta la escatología amorosa de esta poesía de pasión y decoro, “seriedad y fervor” (Salinas, 1976, 114). La uruguayo asume la presencia de la pasión sin contrarrestarla. Su poemario parodia el referente solemne y se vuelve mordaz con la teleología del amor como proceso de engendrar seres y palabras. Devoción, serenidad y resignación se resemantizan, se vuelven prácticas de respuesta al llamado amoroso, pero no se sufren como mal necesario. El avance poético de Peri-Rossi se finca en el rechazo de la eternización, en el reconocimiento de la imposibilidad del regreso al alma, una vez probada la fuerza, el peso, la delicia y el dolor del cuerpo. El orden de ascetismo que parece arrastrar al tú de *La voz a ti debida* hasta la sombra —no se olvide que el yo desde el principio lo es— procede de una imposibilidad de unión, e inclusive de una divergencia de proyectos amorosos. La virtud y el legado de Salinas es que, desde el fracaso de la relación amorosa, emerge la vacilación discursiva, la creación de un yo tentativo en el proceso de una toma de conciencia. El discurso final de este yo no puede ser el panegírico de un nacimiento, sino la elegía de una muerte: la separación de los amantes y la bancarrota del modelo amoroso que provenía de Garcilaso. Ésta es su herencia. Así, la duda del yo y la risa de la amada en Salinas ponen la base para el nacimiento de la barbaridad esté-

tica y la evolución ética que Peri-Rossi logra. Aquí se fincan el apego y alejamiento de la tradición y de la amada que permean *Babel bárbara*.

Las zonas de contacto entre ambos libros son múltiples: metáforas compartidas (la boca como arco), el papel bautista del yo, el carácter ecléctico de la construcción de la amada, la referencialidad al tiempo concreto del amor —agosto—, la vivencia amorosa que trastorna la conciencia del tiempo transcurrido, la confusión como estado mental, pero también como comunión total con el ser amado, el miedo a leer en la amada la negación y el fracaso amoroso. Se puede decir que todos los elementos anteriores no son sino tópicos de la lírica amorosa moderna. Más allá, pues, de estos contactos, propongo dos instancias: la primera atañe al vínculo establecido entre los dos yo: la relación entre el legado doloroso que Salinas deja, y el cumplimiento que implora. Aprovechando la multiplicidad de la imagen amorosa como vacilación ética y estética, el yo de Peri-Rossi articula su discurso como recriminación y también consuelo al yo de *La voz a ti debida*. Contesta sus preguntas, apacigua su frustración. La segunda razón para pensar la continuidad en la discrepancia, la proporciona Peri-Rossi al construir la identidad del tú sobre la tradición poética de la que nace y en oposición a ella:

La extranjera

Contra su bautismo natal
el nombre secreto con que la llamo: Babel.
Contra el vientre que la disparó confusamente
la cuenca de mi mano que la encierra.
Contra el desamparo de sus ojos primarios
la doble visión de mi mirada donde se refleja.
Contra su altiva desnudez
los homenajes sacros
la ofrenda del pan

del vino y el beso.
Contra la obstinación de su silencio
un discurso largo y lento
salmodia salina
cueva hospitalaria
signos en la página,
identidad.

(14; el subrayado es mío)

Bibliografía

- ARIAS, Consuelo, "Writing the Female Body in the Texts of Cristina Peri-Rossi: Excess, Monumentality and Fluidity", en *Literature and Homosexuality*, Michael J. Meyer (ed.), Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 183-202.
- CARREÑO, Antonio, "Los mitos del yo lírico: *La voz a ti debida* de Pedro Salinas", en *Pedro Salinas. Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*, Ciriaco Morón Arroyo y Manuel Revuelta Sañudo (eds.), Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1992, pp. 97-122.
- CIPLJAUSCAITÉ, Biruté, "Y esta amante misteriosa... es la amada total", *La torre*, 32, 1994, 457-469.
- CULLER, Jonathan, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, 3rd edition, 1988.
- GILMAN, Stephen, "El proemio a 'La voz a ti debida' " (*sic*), en *Pedro Salinas, el autor y la crítica*, Andrew Debicki ed., Madrid, Taurus, 1976, pp. 119-127.
- IZQUIERDO, Lluís, "Claridad y evanescencia en Pedro Salinas", AA. VV. *Homenatge a Pedro Salinas*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1992, pp. 29-46.
- KANATARIS, Elia, "The Politics of Desire: Alienation and Identity in the Work of Marta Traba and Cristina Peri-Rossi", *Forum for Modern Language Studies*, 3, 1989, 248-263.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, tr. Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos, 1975, pp. 69-71.

- LÓPEZ-BARALT, Luce, "Melibeo soy: *La voz a ti debida* de Pedro Salinas", *La torre*, 32, 1994, 563-599.
- MAURER, Christopher, "Pedro Salinas y el lenguaje: nombrar a la amada", *La torre*, 32, 1994, 601-613.
- PERI-ROSSI, Cristina, *Babel bárbara*, Barcelona, Lumen, 1991.
- PERTUSA, Inmaculada, "Revolución e identidad en los poemas lesbianos de Cristina Peri-Rossi", *Monographic Review / Revista monográfica*, 7, 1991, 236-250.
- SALINAS, Pedro, *La realidad y el poeta*, trad. y ed. Soledad Salinas de Marichal, Barcelona, Ariel, 1976.
- , *La voz a ti debida. Razón de amor*, ed. de Joaquín González Muela, Madrid, Clásicos Castalia, 1984.
- SHAUGHNESSY, Lorna, *The Developing Poetic Philosophy of Pedro Salinas. A Study in Twentieth Century Spanish Poetry. "La reconquista de la entereza del hombre"*, Lewiston / Queenston / Lampeter, Mellen University Press, 1995.