

Urli, Sebastián Daniel

Apóstrofe, deixis y referencialidad en La voz a ti debida (1933) de Pedro Salinas

**Tesis de Licenciatura en Letras
Facultad de Filosofía y Letras**

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Urli, Sebastián Daniel. “Apóstrofe, deixis y referencialidad en *La voz a ti debida* (1933) de Pedro Salinas” [en línea]. Tesis de Licenciatura. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Letras, 2011. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/apostrofe-deixis-referencialidad-voz-debida.pdf> [Fecha de Consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

Pontificia Universidad Católica Argentina
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Letras
Licenciatura en Letras

Tesis de Licenciatura

Apóstrofe, deixis y referencialidad en *La voz a ti debida* (1933) de Pedro Salinas

Licenciando: Prof. Sebastián Daniel Urli
N° de registro: 06-050043-0

Directora de Tesis: Dra. María Lucía Puppo

Fecha de presentación: 04/07/2011

Índice

Agradecimientos	5
Introducción	6
Primera Parte: Marco teórico y estado de la cuestión	9
Capítulo 1: La deixis y la teoría de la enunciación	9
1. La teoría de la enunciación	9
2. Los deícticos	14
2.1 Deixis: hacia una definición.....	14
2.2 Tipos de deixis.....	23
2.3 Los pronombres.....	28
2.3.1 Hacia una definición general del pronombre.....	28
2.3.2 Los pronombres personales.....	33
2.3.3 Los pronombres demostrativos.....	34
2.3.4 Los adverbios y las expresiones de lugar.....	36
2.3.5 Los adverbios y las expresiones de tiempo.....	38
2.4 El tiempo verbal y la deixis.....	40
Capítulo 2: La referencialidad poética y el apóstrofe lírico	42
1. Referencialidad: Definición y distinciones básicas	42
1.1 Gottlob Frege y el problema del sentido y la referencia.....	42
1.2 La función poética.....	43
1.3 El dinamismo de la metáfora según Paul Ricoeur.....	46
2. Otras concepciones de la referencia	48
2.1 Julia Kristeva: la negatividad poética.....	48
2.2 La referencia prospectiva.....	51
2.3 Otros aportes significativos: los modelos de la referencia...54	
3. Los participantes de la enunciación poética: el yo y el tú líricos	62
3.1 Culler y Pozuelo Yvancos: la pragmatización de los roles...63	
3.2 De Man y Richardson: ¿disrupción u opacidad del apóstrofe?.....64	

Capítulo 3: Estado de la cuestión de la bibliografía referida a la poesía de Pedro Salinas.....	65
1. Lecturas de la amada, entre el sueño y la realidad.....	65
2. El diálogo amoroso y la actitud frente a la realidad.....	76
3. La aventura hacia la esencia.....	81
4. Nuevas lecturas de Salinas surgidas en las tres últimas décadas.....	84
5. Testimonios extratextuales y comentarios metapoéticos.....	96
Segunda Parte: Análisis del poemario.....	100
Capítulo 4: “Detrás, detrás, más atrás” o el problema de la referencia locativa.....	100
1. La deixis espacial.....	100
1.1 Deícticos y expresiones deícticas locativas tradicionales....	101
1.2 La contraposición cercanía/lejanía a partir de los deícticos..	110
1.3 Los deícticos a ti debidos.....	116
1.4 Isotopías poéticas y expresiones locativas ambiguas.....	120
Capítulo 5: “Hoy o mañana o dentro de mil años”: el problema de las expresiones temporales.....	124
1. La deixis temporal.....	124
1.1 Los deícticos temporales tradicionales.....	124
1.1.1 El eje ayer/hoy/mañana.....	124
1.1.1 El eje antes/ahora/después.....	128
1.2 Contraposiciones temporales.....	132
1.3 El adverbio “ya”.....	139
1.4 La deixis en los tiempos verbales.....	140
2. De tinieblas y ruinas: hacia la aniquilación de las coordenadas espacio-temporales.....	141

Capítulo 6: El ser a ti debido: rol y referencia de los amantes.....	151
1. Primera parte: los roles de los amantes.....	151
1.1 El amante activo.....	151
1.1.1 Búsqueda, anhelos, recuerdos, duda, espera.....	152
1.1.2 El amante socrático.....	162
1.1.3 Las acciones conjuntas.....	166
1.2 La amada activa: entre la creación y la redención.....	170
2. Segunda parte: las dimensiones referenciales del tú.....	179
2.1 La dimensión cotidiana o la referencia retrospectiva de la amada.....	180
2.2 “Se te está viendo la otra” o los poemas de transición.....	186
3. El regreso a lo cierto o la limitación de las sombras.....	200
Conclusiones.....	205
Bibliografía.....	208

Agradecimientos

En primer lugar quisiera agradecerle al Departamento de Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina por su constante buena predisposición a la hora de ayudar a los estudiantes en el desarrollo de sus investigaciones. Quisiera destacar la ayuda del Dr. Roberto González y del Licenciado Alejandro Casáis y de todos aquellos que trabajan en el departamento.

También quisiera destacar la ayuda que me brindó el personal de la biblioteca de la Universidad a lo largo de la carrera y de estos casi dos años de trabajo.

En lo personal quisiera agradecerle a mi directora, Dra. María Lucía Puppo, por sus enormes conocimientos, su infinita paciencia y su destacable generosidad. Sus consejos y su guía fueron y son un modelo para mí tanto desde lo académico como desde lo humano.

Asimismo quisiera mencionar a la Dra. Ana María Marcovecchio quien me ayudó a delinear y afrontar los capítulos dedicados a la deixis al recomendarme excelente material bibliográfico. También a la Dra. Magdalena Cámpora y al Dr. Mariano García por sus consejos y al plantel de profesores de la Universidad por la formación que me brindaron.

Por último, quiero dedicarle este trabajo a mi familia que estuvo siempre a mi lado y a mis amigos, simplemente por estar ahí.

Introducción

La voz a ti debida es uno de los poemarios de tema amoroso más importantes de las letras hispánicas del siglo XX y ha suscitado numerosos estudios. Los aspectos principales en los que se ha centrado la crítica son la relación yo-tú lírico, la inclusión de dicha relación dentro de una tradición de poesía amorosa occidental (y los problemas de continuidad o ruptura con dicha tradición), y las dicotomías realidad concreta-realidad metafísica y materialidad (cuerpo)-espiritualidad (alma).

En un primer acercamiento al texto de Salinas llama la atención la cantidad de formas pronominales, adverbiales y expresiones similares, tanto espaciales como temporales, que aparecen en los poemas. Dichos elementos resultan esenciales para entender la particular relación que se establece entre el yo y el tú lírico, cuestión que ha generado diversas opiniones respecto del tipo de existencia de ambas entidades poéticas. El libro presenta una gran paradoja que asombra por igual a los lectores y a los estudiosos: a pesar de la gran frecuencia con que aparecen en el texto de Salinas, las expresiones deícticas no apuntan a un referente fácilmente discernible. Por el contrario, ocurre que el empleo recurrente de adverbios o pronombres como *más allá, ahí, aquí, detrás, ayer, jamás, siempre, este, ese o aquel* genera imprecisiones y ambigüedades con respecto al referente extratextual y nos remite, en cambio, a una realidad intradiscursiva que depende necesariamente del acto enunciativo del yo y de las coordenadas espacio temporales que éste establece. **En esta tesis de licenciatura nos proponemos analizar la referencialidad poética de la relación yo-tú lírico a partir de la deixis espacio temporal y pronominal en *La voz a ti debida*.**

En lo concerniente al vínculo yo-tú lírico, el tema propuesto nos parece relevante porque permitirá examinar los nexos que unen al yo y al tú no sólo en tanto deícticos pronominales sino también en tanto componentes esenciales de todo discurso poético amoroso. El caso del tú es muy peculiar en la obra elegida, puesto que se da a conocer en situaciones en las que las coordenadas espacio-temporales y los nombres mismos de las cosas se ven trastocados hasta el punto de volverse ambiguos y sin referencia explícita. El estudio de la deixis espacio-temporal permitirá dilucidar si el tú lírico existe fuera de la enunciación del yo o si es producto de dicha enunciación, problema que la crítica se ha planteado no sólo respecto al tú de *La voz a ti debida* sino a toda la realidad evocada en los poemas.

Para desarrollar la hipótesis propuesta, hemos dividido la investigación en dos grandes partes: la primera consiste en la delimitación de un marco teórico y metodológico, y la segunda en el análisis crítico del texto de Salinas desde la perspectiva de la deixis y la referencia literaria.

La primera parte se organiza en tres capítulos. En el primero, definimos la noción de deixis gramatical, y estudiamos los pronombres en general, y los personales y los demostrativos en particular, como ejemplos de deícticos que presentan un tipo peculiar de referencialidad.

El segundo capítulo se centra en el problema de la referencialidad poética y en las características que el yo y el tú lírico presentan en poesía. Para examinar esta cuestión, consignamos las principales hipótesis críticas en torno a la referencia literaria y al apóstrofe lírico.

En tercer capítulo presentamos un estado de la cuestión de la bibliografía sobre *La voz a ti debida* y consignamos las principales opiniones de los críticos respecto al yo y al tú y al problema de los límites espacio-temporales en el texto.

La segunda parte de la tesis presenta el análisis de los poemas que conforman *La voz a ti debida*. Éste se divide a su vez en tres capítulos. En el primero nos centramos en los problemas que suscita la representación espacial en el libro de Salinas, mientras que en el segundo analizamos las expresiones temporales. En el último, investigamos las características del yo y el tú y el tipo de referencialidad que propone el poemario.

Finalmente, en las Conclusiones de la Tesis esperamos ofrecer una interpretación fundamentada y personal del poemario analizado.

Dada la centralidad de Salinas en el canon de la literatura española del siglo veinte, nos bastará con presentar un breve esbozo biográfico. Pedro Salinas nació en 1892 en Madrid. Su padre era comerciante y su madre, ama de casa. Asistió al colegio español-francés de la calle Toledo número 4. Luego prosiguió su enseñanza en el Instituto San Isidro y al terminar ingresó en la Universidad Central de Madrid, donde estudió Derecho con poco entusiasmo. Al mismo tiempo que estudiaba dicha carrera comenzó a estudiar Letras y en 1913 obtuvo su doctorado.

Entre 1914 y 1917 ocupó el puesto de Lector de Español en la Sorbonne. En Francia conoció a varios intelectuales y escritores como Paul Valéry. En una de sus vacaciones de ese período se casó con Margarita Bonmatí.

En 1918 Salinas volvió a España y obtuvo, tras ganar por oposición, la Cátedra de Literatura Española en la Universidad de Murcia, y luego en la de Sevilla. En 1922 y 1923 ocupó el cargo de Lector de Español en Cambridge.

Tras haber colaborado en diversas revistas españolas y en distintas universidades de su país, Salinas se trasladó, en 1935, a los Estados Unidos. Allí dictó conferencias y fue profesor del Wellesley Collage. También trabajó en la Universidad de Johns Hopkins pero, entre 1942 y 1945, enseñó además en la Universidad de Puerto Rico.

Salinas falleció en Boston el 4 de diciembre de 1951; sus restos fueron trasladados, por voluntad expresa, al cementerio de Santa Magdalena frente al mar de Puerto Rico¹.

Salinas escribió nueve libros de poesía, entre los que se destaca la trilogía de amor compuesta por *La voz a ti debida* (1933) -sin duda su poemario más famoso-, *Razón de amor* (1936) y *Largo lamento* (este último se publicó póstumamente y en una versión definitiva en 1991, aunque existen ediciones anteriores incompletas). Como es sabido, Salinas perteneció a la conocida generación del 27 española, en la cual las letras hispánicas alcanzaron uno de sus puntos de mayor calidad artística, y a la que también pertenecieron Vicente Aleixandre (premio Nobel de Literatura), su amigo personal Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti y Luis Cernuda, entre otros. Además de poesía, Salinas escribió obras de teatro, relatos y ensayos de crítica literaria. A la par que escritor de ficción, fue un importante crítico (escribió libros sobre la obra de Manrique y de Rubén Darío) y traductor.

¹ Información obtenida de Costa Viva (1969: 15-20).

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Capítulo 1: La deixis y la teoría de la enunciación

Con el fin de ir conformando el marco teórico-metodológico que nos permitirá desarrollar nuestro análisis del poemario de Salinas, comenzaremos por la presentación de algunas cuestiones vinculadas con el problema de la deixis y las características que cierto tipo de deícticos tienen dentro de un enunciado. En primer lugar, ofreceremos un breve repaso de la teoría de la enunciación en tanto marco teórico en el cual se inserta la noción de *deixis*. Luego, definiremos la *deixis* y estudiaremos con mayor detenimiento los pronombres personales, los pronombres demostrativos, los adverbios de lugar y de tiempo, y el tiempo verbal como tipos específicos de elementos deícticos.²

Cabe aclarar que el fenómeno de la *deixis* no representa en sí mismo el objeto de estudio de este trabajo, por lo que la exposición que proponemos a continuación no es exhaustiva sino más bien funcional. Asimismo, es pertinente decir que en este capítulo el problema de la referencia solo será analizado desde el punto de vista de la referencia de los deícticos, y que lo haremos en un orden cronológico³. En el capítulo siguiente nos detendremos con mayor profundidad en el problema de la referencia en general y en el concepto de referente lírico en particular.

1. La teoría de la enunciación

Uno de los avances más significativos de la lingüística del siglo XX ha sido el desarrollo de investigaciones centradas ya no en las palabras aisladas o en las oraciones, sino en la enunciación, esto es, en el acto de producir un enunciado.

Ahora bien, son muchos los lingüistas que han abordado el tema y cada uno a su modo ha aportado una mirada nueva. Por razones de espacio, aquí nos concentraremos en las reflexiones de quien haya sido quizá el pionero en estos estudios, Emile

² Por cuestiones de espacio e interés no desarrollaremos los problemas que suscita la anáfora, que han sido profusamente estudiados por Lyons (1980), Eguren (1990) y Kerbrat-Orecchioni (1997).

³ En el caso de aquellos aportes que fueron tomados de textos más nuevos y citados a partir de ellos deberemos alterar el orden.

Benveniste, y en las rectificaciones y correcciones a algunos de sus postulados realizadas por Catherine Kerbrat-Orecchioni. Otros investigadores serán mencionados pero nos centraremos en estos dos estudiosos franceses.

Según Benveniste (2008), “la enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización”. Luego agrega que “es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto” (2008: 83). Podemos decir, como primera aproximación al fenómeno de la enunciación, que ésta se diferencia de su producto (que vendría a ser el enunciado) para concentrarse en la acción, en el acto mismo de producir dicho producto, acto que consiste en una apropiación *individual* de la lengua por parte de un individuo. ¿Pero se trata realmente de un único individuo? ¿O es que acaso hay más participantes? Veamos lo que dice Benveniste al respecto:

El acto individual por el cual se utiliza la lengua introduce primero el locutor como parámetro en las condiciones necesarias para la enunciación. Antes de la enunciación, la lengua no es más que la posibilidad de la lengua. Después de la enunciación, la lengua se efectúa en una instancia de discurso, que emana de un locutor, forma sonora que espera un auditor y que suscita otra enunciación a cambio. (2008: 84)

Indudablemente, toda comunicación necesita de al menos un individuo que se apropie de la lengua y que se constituya en parámetro de la enunciación. Pero es evidente también que toda comunicación necesita (o al menos supone, en el caso del monólogo o el “aparte” teatral) un alocutario que se relacione con el locutor y que pueda intercambiar roles con él. Benveniste explica que en cuanto el locutor se declara como tal “y asume la lengua, implanta al *otro*⁴ delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya a este otro. Toda enunciación es, explícita o implícita, una alocución, postula un alocutario”. Concluimos entonces que son necesariamente dos los participantes del proceso enunciativo: el locutor y el alocutario.

La descripción de Benveniste, no obstante, no se detiene aquí. A estos dos componentes esenciales del aparato formal de la enunciación, el lingüista francés suma “la expresión de cierta relación con el mundo”, es decir, el problema capital para nuestro trabajo: el referente. Así como el locutor refiere por el discurso, el alocutario puede “correferir idénticamente, en el consenso pragmático que hace de cada locutor un colocutor. La referencia es parte integrante de la enunciación”. Y es esta referencia la

⁴ La cursiva es del original.

que, como veremos en breve, se torna ambigua en el discurso lírico. Ambigüedad que, como mostraremos más adelante, también está presente en los deícticos.

Es necesario destacar que la referencia de la que habla Benveniste posee ciertas características propias. Si bien en el capítulo acerca de la referencia desarrollaremos con más detalle el problema de la referencia en sí y desde el punto de vista de la crítica literaria, quisiéramos ahora destacar las características singulares que posee la referencia propia de la enunciación. Escribe Benveniste:

El acto individual de apropiación de la lengua introduce al que habla en su habla. He aquí un dato constitutivo de la enunciación. La presencia del locutor en su enunciación hace que cada instancia de discurso constituya un centro de *referencia interna*⁵. Esta situación se manifestará por un juego de formas específicas cuya función es poner al locutor en relación constante y necesaria con su enunciación. (2008: 85)

Es decir que dentro de toda enunciación la presencia de un locutor, esto es, de un yo que marca las coordenadas espacio-temporales de su discurso, constituye el centro de una referencia interna. Referencia interna que se aprecia a partir de ciertas formas específicas (como lo son los deícticos), las cuales permiten vincular a dicho locutor o yo con su enunciación. Como bien dice Benveniste:

Está primero la emergencia de los indicios de persona (la relación *yo-tú*), que no se produce más que en la enunciación y por ella: el término *yo* denota al individuo que refiere la enunciación, el término *tú*, al individuo que está presente como alocutario.

De igual naturaleza y atinentes a la misma estructura de enunciación son los indicios numerosos de la *ostensión* (tipo *este, aquí, etc.*), términos que implican un gesto que designa el objeto al mismo tiempo que es pronunciada la instancia del término. (2008: 85)

Toda enunciación, entonces, tiene como componentes esenciales un locutor (yo) que se dirige a un alocutario (tú) con el cual correfieren algún aspecto de la “realidad”. Ahora bien, dicha “realidad” no es la realidad objetiva fuera de la enunciación sino una “realidad” que depende de los participantes de la enunciación y de las coordenadas temporo-espaciales de las que la misma depende. De allí entonces que la referencia sea interna y de allí también que existan ciertos indicios que Benveniste llama de la *ostensión* y que son signos “vacíos”, no referenciales por relación a la “realidad”,

⁵ La cursiva es nuestra.

siempre disponibles, y que se vuelven “lentos” no bien un locutor los asume en cada instancia de su discurso” (2007: 175). ¿Cuáles son dichos signos que dependen de la instancia de discurso para significar con claridad? Benveniste incluye los pronombres, los adverbios y diferentes locuciones adverbiales. Luego, cuando nos detengamos en la definición de deixis veremos qué pronombres y qué adverbios entran dentro de esta clasificación.

Hemos ya descripto los principales componentes que constituyen el aparato formal de la enunciación según Benveniste. Reparemos ahora en algunas rectificaciones que realiza Kerbrat-Orecchioni (1997).

En el primer capítulo de su libro, Kerbrat Orecchioni dedica un apartado final al problema de la enunciación y lo analiza a partir de lo que ella llama dos deslizamientos semánticos del término. Si bien no desarrollaremos completamente el análisis propuesto por la investigadora francesa, nos es útil rescatar sus ideas principales.

El primer desplazamiento semántico del que habla la autora se centra en la similitud, no siempre considerada por los lingüistas, entre el término enunciación y el término enunciado. Basándose en el francés, sostiene Kerbrat-Orecchioni que el sufijo *-tion* (*-ción* en castellano) denota polisémicamente el acto y el producto del acto:

si bien en su origen la enunciación se opone al enunciado como un acto a su producto, un proceso dinámico a su resultado estático, el denotado del término se ha ido petrificando progresivamente. Así, un texto es tratado como "enunciación", a pesar de que el sentido primero se convierte en marcado respecto del derivado, o sea que está remotivado bajo la forma de "acto de enunciación." (1997: 39)

Esta remotivación del significado del término enunciación lleva a la autora a afirmar que “de hecho se trata del *mismo* objeto [para el caso del enunciado y la enunciación] y que la diferencia reside en *la perspectiva con que se mira* ese objeto.”⁶ De aquí que concluya, respecto a este primer desplazamiento, que al no poder estudiar directamente el acto de producción tratará “de identificar y de describir *las huellas del acto en el producto*, es decir, los lugares de inscripción en la trama enunciativa de los diferentes constituyentes del marco enunciativo (M.E.)” (1997: 41). Vemos así en qué coinciden y se diferencian Benveniste y Kerbrat-Orecchioni, puesto que, por un lado, en Benveniste, no se reflexiona sobre la similitud entre enunciado y enunciación (aunque sí se hace hincapié en la subjetividad y en la apropiación de la lengua por parte de un

⁶ Cursiva en el original.

locutor que establece unas coordenadas de espacio-tiempo desde las cuales poder referir); y, por otro lado, Kerbrat-Orecchioni continúa con la idea de un aparato formal de la enunciación (título de un artículo ya citado de Benveniste), pero lo denomina marco enunciativo (M.E.), denominación que seguiremos.

Sin embargo, y pese a estas primeras rectificaciones, Kerbrat-Orecchioni menciona un segundo deslizamiento semántico del vocablo “enunciación” que afecta la comprensión cabal de su significado, a saber: la restricción del vocablo a la esfera del productor del acto y no del receptor. Explica la autora:

en lugar de englobar la totalidad del trayecto comunicacional, la enunciación se define entonces como el mecanismo de producción de un texto, el surgimiento en el enunciado del sujeto de la enunciación, la inserción del hablante en el seno de su habla. (1997: 41)

Puesto que gran parte de los estudios sobre la enunciación se concentran en el locutor/escritor y no en el alocutario/receptor, sostiene Kerbrat-Orecchioni que se puede hablar de una enunciación “ampliada” y una enunciación “restringida”. Dentro de la primera, se trata de “describir las relaciones que se tejen entre el enunciado y los diferentes elementos constitutivos del marco enunciativo”, entre los cuales debemos tener en cuenta no solo al emisor y a su destinatario sino también la situación de comunicación con sus circunstancias espacio-temporales propias y otras condiciones de producción/recepción del mensaje, como el contexto histórico. A su vez, todos estos aspectos se vinculan con lo que la autora denomina “hechos enunciativos”, los cuales se definen como:

las unidades lingüísticas, cualquiera sea su naturaleza, su rango, su dimensión, que funcionan como índices de la inscripción en el seno del enunciado de uno y/u otro de los parámetros que acabamos de enumerar [los protagonistas del discurso y los elementos de la situación de comunicación], y que son por esa razón portadoras de un archi-rasgo semántico específico al que llamaremos “enunciatema”. (Kerbrat-Orecchioni, 1997, 41)

Podemos decir, entonces, que los “hechos enunciativos” son similares a los indicios de la ostensión mencionados por Benveniste con la salvedad de que incluyen también la naturaleza del canal, el contexto socio-histórico y las restricciones del universo del discurso, entre otras cosas. Es, además, muy interesante la categoría

semántica de “enunciatema”, en tanto que nos permite entrever las semejanzas de sentido que existen entre los distintos “hechos enunciativos” y no solo sus diferencias.

Ahora bien, considerada en sentido restrictivo “la lingüística de la enunciación no se interesa más que por uno de los parámetros constitutivos del ME: el hablante-escritor.” (1997: 43). Y es tras analizar los dos desvíos semánticos del concepto de enunciación y tras explicar la diferencia entre un sentido amplio y un sentido restrictivo de dicho concepto que Kerbrat-Orecchioni llega a la definición de la problemática de la enunciación. Define ésta como:

la búsqueda de los procedimientos lingüísticos (shifters, modalizadores, términos evaluativos, etc.) con los cuales el locutor imprime su marca al enunciado, se inscribe en el mensaje (implícita o explícitamente) y se sitúa en relación a él (problema de la “distancia enunciativa”). Es un intento de localización y descripción de las unidades, cualesquiera sean su naturaleza y su nivel, que funcionan como índices de la inscripción en el enunciado del sujeto de la enunciación. (1997: 43)

Nuestro trabajo consistirá, ahora, en analizar la deixis (*shifters* en la cita precedente) como uno de dichos procedimientos lingüísticos que permiten detectar las marcas de la presencia del locutor en el enunciado. Primero nos encargaremos de la deixis en general (y de algunos de los nombres que se le han atribuido) y después nos concentraremos en la deixis de persona, en los pronombres demostrativos y en el tiempo verbal.

2. Los deícticos

2.1. Deixis: hacia una definición

Para adentrarnos en el problema de ciertos tipos de deícticos como los pronombres personales o los demostrativos de tiempo y lugar, debemos primero delinear qué se entiende por deixis y cuáles son los nombres con los que los diversos teóricos se han referido al fenómeno en cuestión.

Comenzaremos entonces por algunos estudiosos que han sido pioneros en este campo. Para esto seguiremos el detallado libro de García Negroni y Tordesillas Colado (2001), en el cual las autoras realizan un rastreo de los orígenes de la teoría de la

enunciación analizando temas como la deixis, la modalidad, los actos de habla y, finalmente, la polifonía⁷.

En los albores del tercer capítulo del libro, las autoras explican que

el interés hacia el fenómeno enunciativo surge en primer lugar desde la observación de que existen ciertos «signos» lingüísticos que no responden en realidad a la descripción que de este se tiene, ya que presentan ciertas peculiaridades de instanciación espacio-temporales que les son propias. Este es el caso de Jespersen o de Jakobson cuando se refieren a dichos «signos» como *conmutadores*. Este término se emplea para designar la clase de palabras del «código» que *conectan* el mensaje con la situación, conexión que les permite su definición. (2001: 65)

Nos encontramos aquí con una primera aproximación no solo terminológica (*conmutadores* o *shifters*) sino también conceptual del fenómeno de la deixis. Como ya habíamos mencionado antes, la deixis surge en el ámbito de la teoría de la enunciación y parece centrarse en unos signos que están estrechamente vinculados con la situación, esto es, con la conexión que se establece entre el mensaje y la situación en la que se produce dicho mensaje. Es de allí de donde obtendrán una definición que, en primera instancia, parece ambigua.

Sin embargo, no sólo Jespersen o Jakobson han sido pioneros en estos estudios. Es necesario citar, junto con las autoras, a Burks y a Pierce. Para Pierce, según un análisis que de sus categorías hace Burks y que a su vez es citado por Jakobson en *Ensayos de lingüística general*

un símbolo (por ejemplo la palabra española «rojo») está asociado al objeto que representa gracias a una regla convencional, mientras que un índice (por ejemplo, el acto de señalar algo con el dedo) está en una relación existencial con el objeto que representa. Los «conmutadores» combinan ambas funciones y, de esta manera, pertenecen a la clase de los «símbolos-índices». Un ejemplo curioso citado por Burks es el pronombre personal. «Yo» designa la persona que enuncia «Yo». Así, por un lado, el signo «Yo» no puede representar a su objeto sin que le sea asociado «mediante una regla convencional», y en códigos diferentes el mismo sentido es atribuido a secuencias diferentes, tales como «je», «ego», «ich», «I», «yo», etc.: por lo tanto «yo» es un símbolo. Por otro lado, el signo «yo» no puede representar a su objeto si no está «en una relación existencial» con ese objeto: la palabra «yo» que designa al enunciadore está en una relación existencial con la enunciación, por lo tanto funciona como un índice. (Jakobson citado en García Negroni y Tordesillas Colado, 2001, 65-66)

⁷ Vale decir que las autoras siguen como líneas fundamentales de investigación algunos trabajos de Benveniste y otros de Ducrot.

Esta extensa cita aporta dos datos importantes en nuestro análisis sobre la deixis. En primera instancia, aporta un nuevo nombre para el fenómeno (los deícticos son «símbolos-índices») y, en segundo lugar, proporciona un ejemplo que, como veremos cuando nos concentremos en los pronombres personales, ha suscitado una gran polémica entre lingüistas como Kerbrat- Orecchioni y Eguren (1999), que defienden que el sentido de un deíctico no cambia sino que lo que cambia es su referente, y otros, como Benveniste y Lyons (1980), que sostienen lo contrario. Pero más allá de esta polémica es indudable “la relación existencial” que el deíctico, conmutador o «símbolo-índice» mantiene con la situación enunciativa en la que se lo utiliza y que determinará, en gran parte, su sentido o, al menos, su referente.

Otro autor pionero fue Bühler. En el capítulo trece del tomo II de *El comentario gramatical*, Ofelia Kovacci (1990) explica el fenómeno de la deixis a partir de la clasificación que propone este autor.

Bühler distingue tres funciones del lenguaje, a saber: la función representativa, “en la que el signo actúa como un símbolo de los objetos y estados de cosas”; la función emotiva, “en la que el signo es síntoma de subjetividad, ya que se vincula con el emisor”; y la apelativa, en la que “el signo opera como una señal al receptor”. A partir de esta división se configuran dos campos: “el simbólico (de la representación conceptual) y el mostrativo, indicativo o señalativo –ámbito del hablante y el oyente –, que abarca las otras dos funciones” (1990: 173).

Es en este último campo, el campo mostrativo, en el que se da el fenómeno de la deixis. Pero Bühler no se detiene aquí. Como bien explica Kovacci, el autor menciona tres tipos de deixis: la *demonstratio ad oculos*, la *deixis am Phantasma* y la anáfora.

Con respecto a la anáfora, nosotros no la tendremos en cuenta para el trabajo como un uso deíctico de las expresiones deícticas por lo que no nos extenderemos mucho más acerca de ella. Bástenos con la explicación proporcionada por Eguren, previamente desarrollada.

En cuanto a los otros dos tipos de deixis, vale decir que la *demonstratio ad oculos* “es la deixis efectuada en el campo mostrativo en la situación del enunciado”, es decir, la que señala objetos presentes a los sentidos externos como pueden serlo los emisores, los receptores y otras coordenadas espacio-temporales representadas a partir de los pronombres personales y los demostrativos de lugar y tiempo, respectivamente.

Por otro lado, la deixis *am Phantasma* o deixis de la fantasía “es el señalamiento a objetos no presentes en la situación de discurso. Se realiza en el plano de la memoria, o la imaginación”. Un ejemplo citado por Kovacci es: “¡Pero, en *aquellos* años, había que mantener a los padres...!” (1990: 174), en donde el pronombre *aquellos* evoca tiempos pasados no claramente perceptibles en el entorno inmediato de los sentidos externos.

Hemos ya descrito la concepción que de la deixis tenían autores tales como Jakobson, Pierce o Bühler aun cuando algunos de ellos no le dieran al fenómeno el nombre con el que lo conocemos hoy. No obstante, y antes de pasar a algunos de los autores más importantes en materia de deixis, debemos mencionar a Benveniste, un pionero en el estudio del fenómeno lingüístico que nos interesa.

En un artículo donde analiza las características propias de los pronombres personales, Benveniste (2007) señala que junto a dichos pronombres existen otros que serían los indicadores de cierto tipo de deixis y que son los encargados de organizar “las relaciones espaciales y temporales en torno al “sujeto” tomado como punto de referencia: “esto, aquí, ahora”, y sus numerosas correlaciones”. Luego agrega que estos “tienen por rasgo común definirse solamente por relación a la instancia de discurso en que son producidos, es decir bajo la dependencia del *yo* que en aquella se enuncia.” (2007: 183). Vemos cómo, una vez más, el *yo* se erige como base desde la cual cobrarán sentido algunas expresiones que, sin esa preeminencia del *yo*, serían difíciles de entender.

Dentro del mundo anglosajón fue Fillmore (1971) uno de los investigadores que mejor indagó en el tema que nos compete. Para este autor la deixis es

El nombre dado a aquellas propiedades formales de las expresiones que están determinadas por ciertos aspectos del acto comunicativo y que se interpretan a partir del conocimiento de esos aspectos. Estas propiedades incluyen (...) la identidad de los interlocutores en una situación de comunicación, cubierta por el término deixis de persona; el lugar o los lugares en el que estos individuos se encuentran, para los cuales existe el término deixis espacial; el tiempo en el que el acto de comunicación tiene lugar – para el cual tendremos que distinguir entre el tiempo de codificación, es decir, el tiempo en el que el mensaje es enviado o producido, y el tiempo de decodificación en el cual el mensaje es recibido – estos dos tiempos se engloban bajo el nombre de deixis temporal. (Fillmore, 1971, 41-42)⁸

⁸ La traducción es nuestra. Las expresiones subrayadas aparecen así en el original.

Como se observa en la cita, Fillmore distingue, dentro de la deixis temporal, el tiempo en el cual se produce un mensaje (tiempo de codificación) y el tiempo en el cual se decodifica (tiempo de decodificación). Esta distinción puede resultar útil para ciertos tipos de discursos en los que el tiempo de producción de un determinado mensaje no coincide con el de su recepción (una carta, por ejemplo). Sin embargo, nosotros hablaremos, al menos por el momento, de deixis temporal en un sentido amplio y sin tomar en cuenta estas distinciones.

Lyons (1980), por su parte, explica que el término *deixis* proviene del griego, lengua en la que significaba «señalar» o «indicar», y aclara que en Grecia el deíctico por excelencia era el demostrativo.⁹ No obstante, Lyons también centrará su análisis en los pronombres personales y en otros rasgos gramaticales y léxicos que “relacionan los enunciados con las coordenadas espaciotemporales de la enunciación”. De ahí que por *deixis* se entienda

la localización e identificación de personas, objetos, eventos, procesos y actividades de las que se habla, o a las que se alude, en relación con el contexto espaciotemporal creado y sostenido por la enunciación y por la típica participación en ella de un solo hablante y al menos un destinatario. (1980: 574)

Sin embargo, es importante subrayar con Lyons que la *deixis* no es un proceso homogéneo en el cual se pueden interpretar los deícticos siempre del mismo modo. Por el contrario, no solo es una característica de la *deixis* poseer un referente alternante sino que también dicho referente será más difícil de aprehender cuando se trate de una *deixis* escrita. Como bien explica Lyons en esta cita extensa pero fundamental:

La gramaticalización y lexicalización de la *deixis* se comprende especialmente bien al contemplar lo que cabría llamar la situación canónica de enunciación, esto es aquélla que comprende una señalización de uno a uno o de uno a muchos en el medio fónico a lo largo del canal vocal-auditivo, con todos los participantes o interlocutores presentes en la misma situación real capaces de verse unos a otros y de percibir los rasgos paralingüísticos no vocales asociados a las respectivas enunciaciones y con la transferencia alternativa de la función de emisor y receptor (...). Gran parte de la estructura de las lenguas sólo puede explicarse con el supuesto de que se ha desarrollado para la comunicación en la interacción cara a cara. Esto está bien claro por lo que atañe a la *deixis*. Muchos enunciados que serían fácilmente interpretables en una situación canónica de

⁹ Lyons agrega que, de hecho, “fue justamente “demonstrativus” el término que escogieron los gramáticos romanos para traducir el “deiktikós” [griego]” (1980: 573).

enunciación quedan sujetos a diversos tipos de ambigüedad o de indeterminación si se producen en una situación no canónica, como en el caso de enunciados escritos en vez de hablados y disociados de los rasgos prosódicos y paralingüísticos que los puntuarían y modularían. (1980: 574-575)

El hecho de que el paso de una situación canónica de enunciación a una no canónica (entendiendo por esto una situación en la que los hablantes no se ven cara a cara y en la cual no existen, por lo tanto, gestos paralingüísticos) puede acarrear cambios en la interpretación de una expresión deíctica, no es un dato menor para el discurso lírico. Si bien en sus orígenes la poesía lírica se recitaba en público o se cantaba, con el correr de los siglos fue quedando circunscripta a un ámbito personal en el que predominan la lectura individual y silenciosa y en la cual resulta muy difícil identificar una expresión como *yo* o *allá*. En la poética de Salinas estas ambigüedades son fundamentales; de allí que resulte pertinente la cita de Lyons.

Para Kerbrat-Orecchioni (1996), uno de los puntos terminológicos más conflictivos de precisar es el de la referencia. A partir de un análisis de las ideas de Ducrot sobre el tema, Kerbrat-Orecchioni define como referencia “al proceso de relacionar el enunciado con el referente, es decir, al conjunto de los mecanismos que permiten que se correspondan ciertas unidades lingüísticas con ciertos elementos de la realidad extralingüística” (1997: 46). Además de destacar que es el plano semántico el que hace posible el mecanismo referencial al funcionar como “elemento mediador indispensable entre el plano de la expresión y el del referente extralingüístico”, Kerbrat-Orecchioni señala la existencia, tanto en la codificación como en la decodificación, de tres tipos de mecanismos referenciales que el sujeto utiliza conjuntamente, a saber: 1- referencia absoluta; 2- referencia relativa al contexto lingüístico o cotexto; y 3- referencia relativa a la situación de comunicación o “deíctica”.

Para el caso de 1-, la autora pone como ejemplo la frase “Una *mujer* rubia” en la que basta para nombrar al objeto *x* (*mujer*) “tomar en consideración ese objeto *x*, sin el aporte de ninguna otra información”.

En lo que concierne a 2-, el ejemplo seleccionado es “La *hermana* de Pedro” en el que

la elección en el interior del paradigma de los términos de parentesco, del término “hermana” para designar a *x* implica que el hablante tiene en cuenta, además del mismo *x*, una persona, *y*, tomada como elemento de referencia. (...) En otras palabras, el significante “hermana” no está vinculado de manera “absoluta” al objeto *x*, puesto que a este mismo objeto se lo puede nombrar alternativamente: hermana de Pedro, hija de Juan, prima de Roberto. (1997: 47)

Finalmente, para el caso de 3- (que es el que nos interesa), la autora explica que esa misma persona *x* de los ejemplos anterior puede ser reemplazada por uno u otro de los pronombre personales. En estas circunstancias

La elección de la unidad significativa apropiada y su interpretación referencial se hacen entonces tomando en cuenta los datos particulares de la situación de comunicación, o sea el papel que desempeña *x* (locutor, alocutario o no-interlocutor) en el proceso de alocución (...) En este caso, y sólo en este caso, hablaremos de referencia deíctica. (1997: 47)

A partir de estas distinciones, en las que la situación comunicativa tiene un rol fundamental, Kerbrat-Orecchioni definirá a los deícticos como “las unidades lingüísticas cuyo funcionamiento semántico-referencial (selección en la codificación, interpretación en la decodificación) implica tomar en consideración algunos de los elementos constitutivos de la situación de comunicación”. Entre dichos elementos constitutivos la autora incluye “el papel que desempeñan los actantes del enunciado en el proceso de la enunciación” y “la situación espacio-temporal del locutor y, eventualmente, del alocutario” (1997: 48). Esta última aclaración nos parece muy interesante porque no circunscribe la dimensión temporal exclusivamente al *yo* locutor sino que la transfiere a la esfera del *tú* o alocutario y esto, en el caso del discurso poético, será una de las claves de la interpretación.

Pero Kerbrat-Orecchioni no se detiene acá y llama la atención sobre una confusión terminológica que afecta al problema de la deixis: la confusión entre sentido y referencia. Escribe la investigadora francesa:

Es importante insistir sobre un punto que se presta a frecuentes malentendidos: lo que “varía con la situación” es el referente de una unidad deíctica y no su sentido, el cual permanece constante de un uso al otro; el pronombre “yo” brinda siempre la misma información: “la persona a la que remite el significado es el sujeto de la enunciación”. (1997: 48)

Esta aclaración contrasta con las ideas de otros lingüistas, como Benveniste, pero nos resulta harto clara y muy significativa. Creemos que lo que entra en “crisis”, en el caso de los deícticos, es la referencia y no el sentido. *Yo* siempre remite al sujeto de la enunciación pero siempre su referente preciso va a cambiar según quién se apropie del discurso en una situación enunciativa determinada. Y lo mismo ocurre con las expresiones adverbiales que indican tiempo y espacio: decir *ahí* siempre indica una

Apóstrofe, deixis y referencialidad

distancia determinada con respecto al *yo* que enuncia pero la referencia precisa dependerá del contexto (y en algunos casos de las expresiones gestuales). Esto en el discurso lírico tomará otro cariz puesto que no hay un *yo* preciso que actúe como referente sino más bien muchos (los potenciales lectores de los poemas, por ejemplo) lo cual complica aún más el asunto. De todos modos, la distinción propuesta por Kerbrat-Orecchioni es muy útil y clara para entender la verdadera dimensión del problema ya que veremos que coincide, en parte, con las categorías filosóficas propuestas por Frege en torno a la referencia y el sentido.

Otro investigador que ha definido con claridad el concepto de deixis es Luis Eguren (1999). En una primera aproximación al fenómeno, el estudioso español señala que

se trata de «términos abiertos», cuya referencia no está fijada de antemano ni se mantiene constante, sino que se establece, crucialmente, cada vez que cambian el hablante, el oyente o las coordenadas espacio-temporales de los actos de enunciación. Así, por ejemplo, en la oración *Yo ahora no vivo aquí*, *yo* es un deíctico de persona porque refiere necesariamente al hablante, *aquí* es un deíctico locativo, dado que identifica el lugar en el que se lleva a cabo el acto de enunciación, y *ahora* y la morfología verbal de tiempo son deícticos temporales, ya que identifican el momento en el que se produce el enunciado. (1999: 931)

En otras palabras, los deícticos no son clases de palabras con una referencia preestablecida sino que más bien se trata de un fenómeno necesariamente vinculado a la instancia de enunciación de la cual derivará la referencia. Este dato es muy importante para nuestro trabajo porque en el discurso lírico, como veremos luego, la misma instancia del discurso presenta características peculiares que harán difícil la aprehensión del *aquí* y el *ahora* propios de una situación enunciativa corriente. Sin embargo, es innegable la importancia que adquiere el problema de la referencia dentro del marco más vasto de la deixis. Como explica Eguren al completar la definición de deixis, hay una relación particular entre la unidad deíctica y el referente al que representa:

La deixis es un tipo de vínculo referencial entre ciertas unidades o expresiones lingüísticas y aquello que representan en el mundo o en el universo del discurso, por medio del cual se identifican “individuos” en relación con las variables básicas de todo acto comunicativo: el hablante, el interlocutor (o los interlocutores) y el momento y el lugar en que se emite un enunciado. (1999: 932)

Esta cita resume, en gran medida, lo dicho hasta el momento no sólo respecto a la deixis sino también a la teoría de la enunciación: tenemos un hablante y un interlocutor y una situación temporal y espacial determinada que se desarrolla a partir de la apropiación por parte del discurso de ese hablante que se instala como un *yo*. Los deícticos serían algunas de las marcas que permiten vincular el enunciado con dicha situación de enunciación pero que, además, y justamente por ese vínculo, poseen una relación referencial con el universo del discurso que también depende de la situación de enunciación. Vemos así la importancia de la situación de enunciación que, como dijimos, no será tan clara en el discurso poético.

Respecto a la referencia debemos precisar un poco más. Dice Eguren que:

En este sentido, los deícticos no sólo identifican entidades de primer orden (personas, animales y objetos), sino también entidades de segundo orden (acontecimientos, situaciones y estados de cosas que se producen o existen en el mundo físico) y de tercer orden (objetos intensionales como las proposiciones). Igualmente, del mismo modo que los pronombres, por ejemplo, refieren a entidades, los deícticos locativos y temporales identifican lugares y momentos o períodos de tiempo, respectivamente. (1999: 932)

Vemos aquí los diversos tipos de entidades que puede identificar un deíctico y que marcan la complejidad referencial de estas marcas discursivas, complejidad referencial que nos parece propia de todo discurso lírico en el cual no siempre son claros los alocutarios ni mucho menos las coordenadas espacio-temporales.

Eguren menciona asimismo dos rasgos esenciales de todo deíctico que sintetizan las definiciones propuestas: según el autor, los deícticos, para ser tales, deben poseer la propiedad de la referencialidad (de allí la importancia para nuestro trabajo) y la egocentricidad (un *yo* que instale las coordenadas espacio-temporales de un discurso desde sí como centro). Sin estas dos condiciones no serían necesariamente deícticos. Vemos entonces cómo el concepto de deixis que plantea Eguren es un poco más amplio (y en cierta medida más complejo) que el de Benveniste al instalar en el centro de la definición no sólo la subjetividad (la egocentricidad) sino también la referencialidad.

Hemos visto hasta aquí las principales definiciones de la deixis. Nos concentraremos ahora en los tipos de deixis que existen y en la noción de pronombre para analizar luego, con más detalle, la deixis de persona, de lugar y de tiempo, representada por los pronombres personales y los demostrativos, respectivamente.

2.2. Tipos de deixis

En su ya citado estudio, Fillmore menciona la existencia de tres tipos de deixis que define como “gestual”, “simbólica” y “anafórica”. Explica el autor que:

Por el uso gestual de una expresión deíctica entiendo aquel que sólo puede ser propiamente interpretado por alguien que está monitoreando algún aspecto físico de la situación comunicativa; por el simbólico, entiendo el uso cuya interpretación apenas requiere el conocimiento de ciertos aspectos de la situación comunicativa, ya sea porque este conocimiento se obtiene por percepción corriente o no; y por el uso anafórico de una expresión entiendo aquel que puede ser correctamente interpretado al conocer con qué otras partes del mismo discurso dicha expresión es correferencial”. (1971: 40)¹⁰

Observamos que el uso gestual de una expresión deíctica requiere de las coordenadas espacio-temporales de enunciación para ser correctamente interpretada; muchas veces esto es reforzado por un gesto paralingüístico como el señalar una mesa (en el caso de una expresión como “dejalo *ahí*”). En lo que concierne al uso simbólico, Fillmore pone como ejemplo a un profesor universitario que dando una conferencia en el campus dice “este campus” sin señalar nada. En tal caso, todos los oyentes saben (en parte por sus conocimientos previos) qué es un campus y saben asimismo que ellos en ese momento están escuchando una conferencia en un campus determinado. En otras palabras, el contexto y los conocimientos propios de cada persona presente en la conferencia equivalen al gesto en el ejemplo de la mesa. Por último, tenemos el uso anafórico de las expresiones deícticas, el cual se centra en la relación de un deíctico con una componente anterior del discurso. El deíctico *este* en una oración como “El hombre apoyó su baúl sobre el auto. Este era un Ford de esos antiguos” está reemplazando al sustantivo “auto”, pero ambos correfieren lo mismo, esto es, tienen como referente a un auto determinado.

Ahora bien, la clasificación que propone Fillmore no es la única que se conoce. También Luis Eguren (1999) se ha concentrado en estudiar los distintos tipos de deixis. Para este autor las clasificaciones varían según cuál sea el criterio seleccionado.

En una primera instancia, “una distinción básica entre las unidades o expresiones deícticas tiene que ver con el tipo de información deíctica”. Según este criterio la deixis se clasifica en a) «personal», cuando “hace referencia al papel de los interlocutores en el

¹⁰ La traducción es nuestra. Las expresiones subrayadas aparecen así en el original.

Apóstrofe, deixis y referencialidad

evento comunicativo en el que se produce el enunciado”; b) «locativa o espacial», cuando “codifica la localización relativa de los elementos del contexto de la enunciación”; y c) «temporal», cuando “sitúa, finalmente, lo descrito en el discurso en relación con el momento en que tiene lugar el evento comunicativo”. Dentro de a) Eguren incluye “los pronombres personales, los posesivos, los demostrativos y la flexión verbal de persona”. Dentro de b), los “demostrativos, ciertos adverbios y frases preposicionales (FFPP) con significado locativo y algunos verbos de movimiento”; y en c), determinados adverbios y frases nominales y preposicionales con valor temporal, así como la conjugación verbal del tiempo” (1999: 934).

Un segundo criterio de clasificación de las expresiones deícticas es “el grado en el que estas dependen de gestos o de información contextual adicional para identificar a su referente”. En este caso se habla de «deícticos transparentes o completos» y «deícticos opacos o incompletos».

Acerca de los primeros dice Eguren que:

- (a) determinan a priori el tipo de referente denotado
- (b) sólo pueden emplearse en un tipo de situación posible
- (c) su referente no puede cambiarse por medio de un gesto, lo cual no quiere decir que no puedan ser reforzados por medio de gestos. (1999: 935)

Y pone como ejemplo el pronombre personal *yo* el cual indica “sin la ayuda de ninguna información gestual o contextual suplementaria, quién es su referente, solo puede ser usado por la persona que dice «yo» y, si digo «yo» y hago un gesto, solo puedo seguir siendo yo”.

Respecto a los «deícticos opacos o incompletos» aclara el autor que:

- (a) su mera enunciación no garantiza la exacta identificación del referente
- (b) es posible la referencia a distintos elementos de la situación de enunciación
- (c) puede cambiarse la referencia por medio de gestos. (1999: 935)

En este caso, Eguren propone: “Piénsese, por ejemplo, en una situación en la que una persona, ante una fotografía en la que aparecen tres políticos conocidos, y apuntando sucesivamente con el dedo, le dice a otra: *Él, él y también él hablan mucho y cumplen poco*” (1999: 935).

En resumen, los «deícticos transparentes» tiene un referente más fácilmente identificable (porque sólo pueden emplearse en un tipo de situación posible) y no

necesitan necesariamente de un gesto pero pueden ser reforzados por medio de él. Los «deícticos opacos», por su parte, sí presentan dificultades a la hora de identificar sus referentes exactos porque, justamente, pueden hacer referencia a distintos elementos de la situación enunciativa y, además, pueden, ya no ser reforzados mediante gestos sino, directamente, ser reemplazados por ellos.

Son estos últimos deícticos, según Eguren, los únicos que por su comportamiento, además de funcionar de modo gestual y simbólico, pueden ser usados anafóricamente.

Esta última clasificación presentada por Eguren nos resulta muy útil porque nos permite plantearnos si en el discurso lírico algunos deícticos, que en otras situaciones comunicativas serían claramente transparentes, no pasan a presentar en el discurso lírico cierta opacidad.

Desde una tercera perspectiva, se puede hablar de «deixis pura» y de «deixis impura»¹¹. Los deícticos puros “son aquellos cuyo significado es de naturaleza exclusivamente deíctica: los pronombres personales *yo* y *tú*, por ejemplo, se refieren al hablante y al interlocutor sin añadir ningún otro significado”. En el caso de los impuros, en cambio, su significado “es en parte no deíctico, como es el caso de los pronombres personales *él*, *ella* y *ello*, que a su significado deíctico añaden el significado no deíctico de género” (1999: 935).

Finalmente, y para cerrar su clasificación, Eguren menciona, centrándose especialmente en las expresiones deícticas locativas y temporales, la «deixis primaria» a la que diferencia de la «deixis secundaria» también llamada «emocional o empática». Dice Eguren que

Mientras que la deixis primaria se puede explicar a partir del contexto deíctico físico, la deixis secundaria implica la reinterpretación de las dimensiones espacio-temporales de los contextos deícticos primarios. Así, por ejemplo, las relaciones (primarias) de proximidad relativa de los demostrativos *este*, *ese* y *aquel* con respecto al centro deíctico pueden verse alteradas como consecuencia del grado de implicación emocional o de las actitudes del hablante con respecto a su interlocutor o a algún otro elemento del contexto de la enunciación. (1999: 935)

Advertimos nuevamente cómo la subjetividad juega su papel en la caracterización de los deícticos. A las ya relativas proximidades de los demostrativos *este*, *ese* y *aquel*, (relatividad que implica cierta subjetividad derivada del uso que de ellos se haga en una

¹¹ Aquí Eguren sigue a Lyons.

situación comunicativa) se les puede agregar un rasgo subjetivo que incluye la implicación emocional del hablante con respecto a los demás elementos de la situación comunicativa. Piénsese, por ejemplo, en el uso de *este* con un matiz despectivo, que se agrega al de la identificación de proximidad relativa que funciona en un nivel primario.

Hemos visto hasta el momento las distintas divisiones que Eguren emplea para caracterizar el fenómeno de la deixis. Hemos establecido, junto al autor, diversas distinciones partiendo, en primer lugar, del tipo de información que el deíctico otorga («deixis personal», «locativa o espacial» y «temporal»), de la dependencia de gestos y de otra información contextual adicional para identificar el referente («deícticos transparentes», los cuales no necesitan información adicional, y los «deícticos opacos» que sí la necesitan por su dificultad para identificar el referente); en tercer lugar, también mencionamos la «deixis pura» y la «deixis impura» según el significado sea de naturaleza exclusivamente deíctica («deixis pura») o no («deixis impura»); y, finalmente, hemos distinguido la «deixis primaria» de la «deixis secundaria» partiendo de la base de si se produce una reinterpretación del contexto deíctico físico («deixis secundaria») o no («deixis primaria»).

Para concluir con Eguren y pasar a la última clasificación que nos interesa, sólo nos resta aclarar que el estudioso español también destaca los usos gestuales, simbólicos y anafóricos que menciona Fillmore pero con algunas diferencias conceptuales significativas.

En primer lugar, Eguren aclara que las expresiones deícticas no se usan sólo deícticamente sino también de modo no deíctico. Luego, y a partir de esta diferenciación, el autor distingue como usos deícticos los usos gestuales, simbólicos y textuales; y como no deícticos, los usos anafóricos y no anafóricos.¹²

Como podemos observar Eguren se aleja de Fillmore al no considerar como un uso deíctico la anáfora. Para justificar su posición Eguren explica que

las expresiones deícticas usadas gestualmente se interpretan en relación con las condiciones físicas (auditivas, visuales, táctiles) del evento comunicativo, mientras que, en sus usos 'simbólicos', los deícticos se interpretan con referencia tan sólo a los parámetros espacio-temporales básicos del evento comunicativo. (1999: 936)

¹² Como ya hemos aclarado al comienzo de este capítulo, no indagaremos acerca de la discrepancia entre los lingüistas respecto a si la anáfora es un tipo de deixis o no, puesto que no analizaremos ese uso de las expresiones deícticas en la poesía de Salinas.

Para ilustrar estos dos usos (el gestual y el simbólico), Eguren toma de Levinson los siguientes ejemplos:

- a) *Tú, tú y tú*, ¡a la calle! o No disparéis *ahora*, sino... *ahora*. (uso gestual).
- b) *Tú* ya sabes de qué va la cosa o *Ahora* se vive mucho mejor (uso simbólico).

Como ya mencionamos, Fillmore destaca el uso anafórico que pueden tener los deícticos mientras que Eguren considera que la anáfora no es un tipo de deixis porque

los términos anafóricos (o catafóricos) no identifican a sus antecedentes (o sus subsecuentes); tampoco se interpretan normalmente en relación con las coordenadas deícticas. Las anáforas o catáforas «tienen el mismo referente» que otro término o expresión que ha aparecido antes, o que aparecerá después, en el discurso. La anáfora consiste, por tanto, en una relación de ‘correferencia’. (1999: 936)

Sin embargo, Eguren destaca, además del uso gestual o el simbólico, un uso textual o discursivo que incorpora a los usos deícticos ya explicados. ¿En qué consiste dicho uso textual? ¿Cómo se diferencia del uso anafórico propuesto por Fillmore? En palabras del autor, “algunas expresiones deícticas tienen un uso deíctico ‘textual o discursivo’ esto es, se usan dentro de un enunciado para referirse a una expresión lingüística o a alguna porción del discurso en el que se inserta dicho enunciado”. Lo que las diferencia de la anáfora o de la catáfora es que estas expresiones deícticas textuales no tienen el mismo referente que una expresión anterior presente en el discurso sino que se refieren a la forma de una palabra o a entidades de tercer orden como las proposiciones. Para ejemplificar Eguren considera los siguientes casos:

- a) – Esto es una arpía.
– ¿Una qué? Repíteme *lo*.
- b) *Eso* que acabas de decir no tiene pies ni cabeza.
- c) – La derecha ha barrido en las elecciones municipales.
– No me *lo* puedo creer. (1999: 937)

En a) considera Eguren que el pronombre átono *lo* no tiene la misma referencia que la palabra arpía sino que refiere a su forma. En el caso de b) el demostrativo *eso* no identifica un único referente que comparte con otra palabra anterior como sería el caso de una anáfora sino que identifica un fragmento anterior del discurso, un fragmento más amplio que el del referente de un solo término. Por último, en c), se produce lo que el autor llama una ‘deixis textual impura’. (a) y b) serían ejemplos de ‘textual pura’), ya que

el pronombre átono *lo* está a medio camino entre la deixis textual y la anáfora: en este caso, *lo* no parece ser una anáfora en sentido estricto, pero tampoco tiene un uso deíctico textual, ya que no se refiere a la oración en tanto que expresión lingüística, sino a la afirmación hecha al pronunciar dicha oración. (1999: 937)

En otras palabras, el uso textual de las expresiones deícticas difiere de la anáfora por ser esta última microreferencial (si se nos permite el término) y la primera, macroreferencial, en cuanto incluye proposiciones o fragmentos más amplios del discurso y no una sola palabra con un referente preciso.

Para terminar con esta breve explicación de las diversas clasificaciones en que los estudiosos dividen el fenómeno de la deixis, quisiéramos hacer mención de algunas precisiones propuestas por la *Nueva gramática de la lengua española* (2010) de la Real Academia.

Retomando parte de la clasificación de Bühler, la *Nueva gramática de la lengua española* sostiene que la deixis “es la propiedad que poseen muchas expresiones gramaticales para expresar significados que dependen de la posición que ocupen en el espacio o en el tiempo el hablante y el oyente”. Y agrega, además, que la deixis se divide en *ostensiva* o *ad oculos* o *sensible* que es la “que se obtiene por simple mostración, es decir, por la presencia física de lo que se señala en el contexto extralingüístico” (con o sin la presencia de un gesto); en referencia *fórica* (donde entran la anáfora y la catáfora), y la *textual*, “que hace referencia al texto mismo concebido como un espacio físico” (2010: 327-328).

Vemos entonces que el uso gestual u ostensivo es uno de los principales usos que presentan los deícticos aun cuando no vayan acompañados de un gesto paralingüístico. En este trabajo seguiremos la clasificación propuesta por Eguren pero tendremos en cuenta el hecho de que los diversos autores coinciden en destacar el uso gestual de las diversas expresiones deícticas, que coexiste con los usos simbólico y textual.

2.3 Los pronombres

2.3.1 Hacia una definición general del pronombre

Para poder adentrarnos en el análisis de las diversas expresiones deícticas, debemos, primero, destacar las características generales de los pronombres, clase de

palabra que incluye muchos deícticos y que presenta cierta complejidad tanto en lo que concierne a la referencia como también en cuanto a su definición conceptual y a su categorización. Para esto describiremos brevemente las posturas de Ana María Barrenechea y de Ofelia Kovacci.

Ana María Barrenechea (1986) plantea tres problemas interesantes en torno al pronombre. En primer lugar, la autora se pregunta si el pronombre es una clase de palabra que forma sistema con las otras o si forma una subclase dentro de alguna de las otras categorías. En segundo lugar, propone examinar si se trata de una clase constituida como categoría formal o como categoría semántica. Y, por último, se pregunta cuál es el inventario del pronombre (1986: 27).

A partir de un rastreo de las precisiones terminológicas en torno a la naturaleza del pronombre desde la antigüedad clásica hasta la actualidad¹³, Barrenechea distingue dos pares de coordenadas con las que se puede establecer un sistema de cuatro categorías semánticas (Barrenechea 1986: 58):

Rasgos	No ocasionales	Ocasionales
Descriptivos	a) sustantivos comunes, adjetivos calificativos, numerales cardinales, partitivos y proporcionales, adverbios conceptuales fijos.	c) numerales ordinales, <i>delante, detrás, primero, último, izquierda, derecha</i> , etc. (orientados por circunstancias objetivas).
No descriptivos	b) nombres propios	d) pronombres (orientados por circunstancias lingüísticas)

El primer grupo de palabras, las descriptivas y no ocasionales, incluye

términos descriptivos que al nombrar su objeto lo circunscriben con ciertas notas definitorias. Ese ámbito así aislado se mantiene en los particulares hechos de habla, variando solamente el objeto individual al cual apuntan, por lo cual puede decirse que se trata de palabras de significación no ocasional. En cada circunstancia el mensaje apuntará a diversos objetos particulares, pero siempre a través de la referencia a la misma clase de objetos aislada por dichas notas definitorias. (1986: 59)

Este primer grupo, entonces, se caracteriza por presentar vocablos que tienen notas definitorias que los distinguen de los demás y que no necesitan incluir, para ser comprendidos, las coordenadas enunciativas de la situación de comunicación. Si bien

¹³ Barrenechea analiza entre otros los aportes de Bühler, Husserl, Jakobson e investiga la definición de pronombre como sustituto de nombre.

puede haber muchos sillones, cuando se emplea la palabra *sillón* se sabe que dicho sustantivo tienen rasgos semánticos y sintácticos que lo definen y que permiten que se comprenda de qué se está hablando aun cuando el oyente o lector no conozca el sillón particular en cuestión. De allí la importancia de la última parte de la explicación de Barrenechea. Si bien hay objetos particulares a los que se apunta, siempre la referencia es a la misma clase de objetos aislada por las notas definitorias.

En el caso de las palabras no descriptivas y no ocasionales que componen el segundo grupo, Barrenechea coloca allí al nombre propio y dice de este que

no es descriptivo en el sentido de que carece de la referencia a caracteres que serían la base para la constitución de una clase, como ocurre con los nombres comunes, y también carece de la referencia a un número de características convencionalizadas por la lengua. (1986: 65)

Tras citar la crítica que John Dewey le hace a Mill respecto a la falta de significación que el segundo atribuye a los nombres propios (pues según Dewey estos sí tienen un referente y un sentido), Barrenechea reconoce la existencia de un referente para los nombres propios (y en ese sentido está de acuerdo con Dewey) pero agrega que los rasgos caracterizados de un objeto individual como la ciudad de *Londres* son infinitos como posibilidad (políticos, históricos, geográficos, culturales, arquitectónicos, etc). En otras palabras, *Londres* tiene un referente pero los rasgos que el usuario atribuye a dicho objeto no están definidos y caracterizados por la lengua como sistema sino por otros factores como el conocimiento personal que de esa ciudad tenga el usuario. Los nombres comunes del primer grupo sí poseen rasgos definitorios establecidos por la lengua y por eso se diferencia de los nombres propios de este segundo grupo.

En tercer lugar, Barrenechea analiza las palabras descriptivas y ocasionales a las cuales pertenece

un reducido número de palabras que establecen una relación entre objetos y presentan notas descriptivas de los caracteres de esa relación que puede ser espacial, temporal o jerárquica (*izquierda, derecha, delante, detrás*, numerales ordinales como *primero, segundo*, etc). Por indicar esas notas se los coloca en el grupo de los descriptivos. Además como ocurre también que el enfoque de la relación varía al producirse un desplazamiento objetivo del punto de referencia, las colocamos entre las palabras de significación ocasional. (1986: 67)

Estas palabras, a diferencia de las anteriores, agregan el rasgo de significación ocasional. Este rasgo está estrechamente vinculado con los deícticos pues estos, como

hemos visto, dependen de las circunstancias de la enunciación, es decir, de la relación yo-tú y de las coordenadas temporales-espaciales en que se producen. De allí que si se produce un cambio en dichas coordenadas se produzca un cambio en la palabra. Los casos de *derecha* e *izquierda* son significativos porque decir que alguien está *a la derecha* del yo que enuncia no es lo mismo que decir que está *a la derecha* del tú que escucha. En ambos casos se puede entender que algo o alguien está a la derecha del yo o del tú y no a la izquierda, pero a su vez ese algo o alguien va a variar según quién enuncie o a la derecha de quién esté el objeto o persona en cuestión. Y lo mismo ocurre con *detrás* y *delante*.

Sin embargo, es la cuarta categoría la que nos importa, pues en ella coloca Barrenechea a los pronombres. Nos referimos, claro está, a la categoría en la que se incluyen las palabras no descriptivas pero ocasionales.

A diferencia de las dos primeras categorías, que tienen una significación fija “los pronombres son formas móviles, que apuntan a diferentes objetos o clases de objetos en diversas circunstancias (en *Dame eso*, *eso* puede referirse a un lápiz, un libro, un objeto cualquiera” (1986: 69). No obstante, no debe entenderse, como ya lo explicamos siguiendo a Kerbrat-Orecchioni, que los pronombres no tengan un sentido fijo. Lo que varía es la referencia y no el sentido, puesto que *yo*, por ejemplo, siempre va a indicar a la persona que enuncia. Si esa persona es Juan, Pedro o una tetera viviente, lo que está en duda es la referencia y no el sentido.¹⁴

Pero además de su movilidad respecto a la referencia, los pronombres son no descriptivos. “Como vimos, la diferencia entre decir *Dame eso* y *Dame el libro*, reside en que al apuntar al objeto en el primer texto no se dan notas descriptivas de él y en el segundo sí” (1986: 69). En otras palabras, a diferencia del sustantivo común, el pronombre no presenta notas definitorias claras sino más bien rasgos amplios que le permiten incluir diversas clases de referentes (sustantivos comunes o propios) y no diversos referentes de una misma clase (es decir, un mueble rojo, un mueble azul, un mueble verde, que, si bien distintos en tanto referentes concretos, pertenecen a la categoría sustantiva “muebles”).

¹⁴ Barrenechea, en nota al pie, hace una aclaración muy interesante respecto a este tema de la significación de los pronombres. Salvo para el caso de *que*, esta autora confirmaría en gran parte lo explicado por Kerbrat-Orecchioni. Escribe Barrenechea: “Todos los pronombres no carecen en la misma medida de notas definitorias. Por ejemplo, el relativo *que* es una forma completamente libre de ellas; en cambio, los “posesivos” (*mío*, *tuyo*, etc.) y los “demostrativos” (*este*, *ese*, etc.) poseen una parte descriptiva y de significación fija (de “pertenencia o posesión” y de “cercanía”) y otra parte vacía y móvil”. (1986: 69)

A partir de estas notas, Barrenechea define al pronombre como “una clase de palabras no descriptivas y de significación ocasional orientada por circunstancias lingüísticas (el coloquio y el hilo del discurso)” (1986: 70).

Ofelia Kovacci (1990) analiza los diversos pronombres del español, de los cuales aclara que “se reúnen en una clase de palabras heterogéneas desde la perspectiva sintáctica o morfológica. Pero pueden definirse por su manera de referencia, ligada a ciertas características de su modo de significar” (1990: 172). A partir de aquí, y siguiendo la explicación de la deixis propuesta por Bühler,¹⁵ Kovacci distinguirá dos tipos de deixis: la referencial y la sintáctica. Dentro de la primera sitúa la deixis *ad oculos* o exofórica y dentro de la segunda la textual o anafórica;¹⁶ ambos tipos representan, según la autora, el polo menos deíctico frente a la deixis referencial.

Sin embargo, no es el concepto de deixis de Kovacci lo que nos interesa en este momento sino su caracterización general de los pronombres. Si bien en breve realizaremos un inventario detallado de algunos pronombres (personales y demostrativos, principalmente), bástenos ahora comentar que para Kovacci los pronombres, a diferencia de los sustantivos comunes, los adjetivos y los adverbios no pronominales (*lentamente*), que “se refieren a sus objetos definiéndolos por medio de rasgos semánticos, como clases de objetos”, los pronombres

no describen clases específicas de objetos, pero tienen rasgos semánticos fijos, y varios también rasgos morfológicos y sintácticos, que permiten su empleo en la referencia directa (exófora) y en el señalamiento anafórico. Estas características –su comportamiento deíctico en correlación con sus componentes semánticos y gramaticales– distinguen dos clases de pronombres: (I) los relacionados con el acto del coloquio y (II) los relacionados con el hilo del discurso. (1990: 175)

Los pronombres poseen rasgos semánticos, sintácticos y gramaticales relativamente fijos, pero que no describen clases específicas de objetos, de allí que su referencia pueda incluir diversos tipos de objetos o de sujetos y resulte problemática cuando no se conocen de antemano, como ocurre en el discurso lírico, los interlocutores del acto de enunciación y las coordenadas espacio-temporales del mismo. Y puesto que lo que nos interesa es la deixis que depende del acto del coloquio, nos concentraremos en lo que Kovacci explica sobre esta y no sobre los pronombres del hilo del discurso que son aquellos relacionados con la deixis textual o anafórica.

¹⁵ Explicación ya citada por nosotros más arriba.

¹⁶ Recuérdese que nosotros, siguiendo a Eguren, hemos distinguido la deixis textual de la anáfora dejando a esta última fuera del concepto de deixis que nos interesa para el trabajo.

Siguiendo a la autora argentina, entonces, los pronombres relacionados con el acto del coloquio comprenden tres subclases: los pronombres personales “que indican a los interlocutores”; los posesivos, “que indican posesión o pertenencia relativa a las personas del coloquio”; y los demostrativos, “que sitúan los objetos en relación con las personas” (1990: 176).

Nos concentraremos ahora en cada uno de estos pronombres, para dar luego cabida a ciertos adverbios y al tiempo verbal.

2.3.2 Los pronombres personales

Al decir de Kerbrat Orecchioni, los pronombres personales son los más evidentes y conocidos de los deícticos y exigen, para recibir un contenido referencial preciso, que se tenga en cuenta la situación de comunicación que es necesaria y suficiente en el caso del “yo” y el “tú” (que son deícticos puros) pero necesaria y no suficiente en el caso de “él”, “ellos” y “ellas” (que exigen un antecedente lingüístico).

En el caso de los pronombres personales plurales, la autora aclara que “nosotros” (yo+ no yo) puede entenderse como:

- a) yo + tú (singular o plural) “nosotros inclusivo” (que sería puramente deíctico).
- b) yo + él (singular o plural) “nosotros exclusivo”.
- c) yo + tú + él.

En cuanto al “vosotros” (tú + no-yo), puede entenderse como:

- a) tú plural (deíctico puro)
- b) tú + él, ellos = deíctico + cotextual (entendiendo por cotextual un elemento que depende del contexto discursivo inmediatamente anterior o posterior y no del contexto histórico o social). (1997: 52-53)

Tras realizar estas distinciones, Kerbrat Orecchioni discute algunos de los postulados de Benveniste, entre ellos el que denomina a la tercera persona como “la no persona”. Para la autora, esta afirmación de Benveniste es falsa porque si bien es cierto que “él” no designa específicamente por sí nada ni a nadie, tampoco lo hacen el “yo” y el “tú” si “por sí” entendemos fuera de la actualización. Ahora bien, existe una diferencia y esta estriba en que generalmente “el pronombre “él”, para recibir un contenido referencial preciso, necesita determinaciones cotextuales de las cuales pueden prescindir el “yo” y el “tú”” (1997: 56).

Frente a la afirmación de Benveniste de que todos los deícticos tienen la propiedad de carecer de “autonomía referencial”, la autora indica que no debe confundirse esa autonomía con una autonomía semántica pues los deícticos, aun cuando tengan un referente ambiguo o difícil de discernir, siempre tienen un sentido. Ahora bien, tampoco son completamente autorreferenciales los pronombres personales, es decir, no remiten únicamente a su propia instancia discursiva sino que, y no es lo mismo, “remiten a objetos cuya naturaleza particular sólo se determina en el interior de la instancia particular del discurso que los contiene” (1997: 57).

Yan Huang (2007) considera a los pronombres personales como una de las categorías que se incluye dentro de la deixis de persona (la otra categoría la formaría el vocativo) y destaca tres aspectos: la persona, el número y el género (2007: 136).

Dentro de la persona, el autor explica que la tradición más común es la que distingue tres personas. La primera persona sería la gramaticalización de la referencia del locutor hacia sí mismo. La segunda incluiría la referencia a uno o más alocutarios; mientras que la tercera puede ser descrita como la gramaticalización de la referencia a personas o entidades que no son ni locutores ni alocutarios (2007: 137).

En el caso del número, este varía según el idioma del que se trate: de allí que existan sistemas con singular y plural únicamente mientras que otros distinguen dual, trial, etc. (2007: 137-139).

En cuanto al género, Huang comenta que se lo diferencia claramente en la tercera persona donde además del masculino y el femenino, en algunas lenguas también existe el neutro. De todos modos, también existen lenguas como el hebreo moderno donde la distinción de género afecta a la segunda persona. En el caso del español, Huang explica que mientras que la diferencia de género aparece en todas las personas del plural, sólo aparece para la tercera persona, en singular (2007: 140-142).

2.3.3 Los pronombres demostrativos¹⁷

Los pronombres demostrativos en español manifiestan una distinción de género (masculino, femenino y neutro) y de número (singular y plural). Luis Eguren señala

¹⁷ Si bien algunos autores analizan dentro de los demostrativos a los adverbios de lugar, pues los demostrativos, además de indicar un objeto o una persona, lo localizan, nosotros seguiremos a Eguren quien analiza por separado los adverbios demostrativos. De todos modos, la mención de su uso como localizadores también será esbozada en este apartado.

Apóstrofe, deixis y referencialidad

como pronombres demostrativos las formas “este”, “ese”, “aquel” (masculino singular), “esta”, “esa”, “aquella” (femenino singular), “estos”, “esos”, “aquellos” (masculino plural), “estas”, “esas”, “aquellas” (femenino plural) y “esto”, “eso”, “aquello” (neutro). Aclara el estudioso que, en lo que a su semántica se refiere, “los pronombres demostrativos identifican entidades bien en el mundo real, bien en mundos posibles”. Y agrega que, en tanto expresiones deícticas, “además de identificar a sus referentes, añaden cierta información relacionada con el centro deíctico: en concreto, sitúan algún elemento del contexto de la enunciación con respecto al lugar en el que se encuentra el hablante” (1990: 938). Cuando pronunciamos una oración como “Esto es lo que te pedí que me trajeras”, “esto” no sólo brinda información sobre un determinado objeto (su referente) sino sobre la distancia, relativamente corta, que separa al yo que enuncia de dicho objeto. En otras palabras, “los pronombres demostrativos son unidades deícticas personales y locativas simultáneamente”.

Algo similar explica Lyons -basándose en el inglés-, para quien los pronombres demostrativos “deben interpretarse con respecto a la localización de los participantes en el contexto deíctico”, es decir, respecto a su cercanía y lejanía con el punto cero de dicho contexto (1980: 582). A la misma conclusión arriba Kerbrat-Orecchioni -aunque a partir del francés- (1996:58).

Es interesante señalar que el referente de los pronombres demostrativos no es fácil de determinar pues dichos pronombres “requieren información gestual o contextual adicional para identificar con precisión a su referente, pueden referir a distintos componentes del acto comunicativo, su referencia puede alterarse por medio de gesto” y tiene diversos usos (simbólicos, anafóricos, ostensivos) (Eguren, 1990: 940).

Eguren asegura que muchas veces el hablante selecciona subjetivamente el demostrativo y en lugares donde debería aparecer “este” nos encontramos con un “ese” y esto lo hace “bien con un valor afectivo, bien para acercar subjetivamente algo que está en el tiempo o en el espacio, o quizás para expresar un mayor grado de implicación en la situación” (1990: 941).

Por último, vale seguir al autor cuando sugiere que la referencia de los demostrativos neutros es a menudo más indeterminada que la de los masculinos y femeninos al identificar entidades de segundo y tercer orden y al tener una referencia no humana o de carácter colectivo (1990: 946).

2.3.4 Los adverbios y las expresiones de lugar

Los adverbios demostrativos locativos del español¹⁸ son, según Eguren, morfológicamente invariables e incluyen a “aquí”, “ahí”, “allí”, “acá” y “allá”. Como es bien sabido, estos adverbios son expresiones referenciales que permiten identificar lugares a partir del centro de enunciación. Es menester hacer esta aclaración porque muchas expresiones que otorgan información locativa no son necesariamente deícticas (por ejemplo, “Está en Madrid”, donde Madrid no depende para su identificación del conocimiento de la coordenadas de enunciación sino que se trata de un perspectiva objetiva y no subjetiva). Sin embargo, los adverbios citados sí dependen del eje de enunciación y, por ende, deben ser considerados deícticos (1990: 955- 956).

También vale destacar la diferencia que existe entre los adverbios locativos terminados con -í y aquellos cuya terminación es -á. Frente a este problema, Eguren explica que para algunos lingüistas la diferencia entre ambos es que los primeros son más concretos para identificar lugares mientras que los segundos son más vagos e imprecisos (1990: 959). Lo mismo señala Priska-Monika Hottenroth quien agrega, además, que “acá” y “allá” admiten matices y son preferibles en construcciones que contienen verbos de movimiento (1982: 3).

La misma autora advierte, tanto para los demostrativos como para los adverbios locativos que nos interesan en este apartado, que se ven afectados por el límite que establece el hablante entre él y la entidad o lugar referido y este límite depende de la subjetividad de cada hablante y no de parámetros completamente objetivos (1982: 15).

Sin embargo, además de los adverbios mencionados al comienzo de este apartado, existen otras expresiones que permiten localizar objetos o lugares y que presentan otros problemas. Expresiones como “cerca de” y “lejos de”, “delante de” y “detrás de”, “a la derecha de” y “a la izquierda de”, “debajo de” y “encima de” y, finalmente, los verbos “ir” y “venir”, presentan problemas ya que no siempre son utilizados como expresiones deícticas.

Respecto a las expresiones “cerca de” y “lejos de”, Kerbrat-Orecchioni y Eguren sostienen que no son fundamentalmente deícticas pues fijan un eje de referencia espacial distinto de las variables deícticas de enunciación (Eguren 1990: 968, Kerbrat-Orecchioni, 1997: 63).

¹⁸ El lector interesado en un análisis detallado de lo que ocurre en otros idiomas puede consultar Huang, (2007: 149-162).

Apóstrofe, deixis y referencialidad

En el caso de “delante de” y “detrás de”, pueden darse tanto usos deícticos como no deícticos “dependiendo de la estructura del objeto con respecto al cual se establece la localización” (Eguren, 1990: 957). Así, en una oración como:

a- Ana está escondida *detrás* del árbol.

tenemos un objeto, el árbol, en el cual no se puede distinguir con claridad una parte trasera de una delantera y, por ende, “la frase *detrás* del árbol” ha de entenderse forzosamente de manera que *detrás* indique «el lado opuesto del árbol a aquel en el que se encuentra el hablante» (Eguren, 1990: 957), de allí que funcione deícticamente. En cambio, en una oración como:

b- El gato está escondido *detrás* de la silla.

la situación es más compleja pues una silla tiene inherentemente una parte delantera y otra trasera. Si entendemos que el gato está situado detrás de la parte de la silla correspondiente al respaldo, estamos ante una lectura no deíctica; pero si, por el contrario, entendemos en el lado opuesto a aquel en el que se encuentra el hablante estamos frente a una lectura deíctica.

Kerbrat-Orecchioni señala un uso parecido para las expresiones “a la izquierda de” y “a la derecha de” y destaca que así como en el caso de “detrás de” y de “delante de” lo que determina el sentido es la orientación frontal del objeto, aquí la orientación lateral es lo relevante. Así, en la oración “Vaya a sentarse *a la izquierda de* ese árbol” la expresión tiene un uso deíctico (pues debe interpretarse como “del lado del árbol que está en la esfera de mi lado izquierdo”), mientras que la oración “Colocate *a la izquierda de* Pedro” no lo es, pues se entiende “del lado de su brazo izquierdo”, dato que es objetivo (1997: 65-66).

En lo que a “debajo de” y “arriba de” se refiere, Eguren explica que puede darse una interpretación deíctica así como también una no deíctica dependiendo de la situación en que se enuncia. Cuando alguien dice “El libro está *debajo de* la mesa”, el uso de la expresión es no deíctico pues el objeto se localiza a partir de una parte de la mesa y no de las coordenadas de enunciación del hablante. En cambio cuando se dice “Mi primo vive *debajo*”, la expresión depende del lugar desde donde enuncia el hablante y requiere de esa información para interpretarse correctamente (1990: 956-957).

Finalmente, los verbos de movimiento como “ir” y “venir” también pueden aportar cierta información sobre las coordenadas de enunciación. En efecto, el verbo “venir” en una oración como “Pedro *viene* a París todas las semanas” señala que el

sujeto de la enunciación se encuentra en París a diferencia de “Pedro *va* a París todas las semanas”, que sugiere lo contrario (Kerbrat- Orecchioni, 1997: 66). A modo de resumen, el verbo “ir” se emplea en todas las situaciones excepto en aquellas en las que un sujeto x se desplaza (en pasado, presente o futuro) hacia el lugar donde se encuentra el locutor en el momento en que enuncia, mientras que el verbo “venir” se utiliza cuando dicho sujeto x se desplaza hacia donde se encuentra (se encontraba o se encontrará) el locutor en el momento de enunciación (Kerbrat- Orecchioni, 1997: 68).

2.3.5 Los adverbios y las expresiones de tiempo

Dentro de este grupo Eguren incluye los adverbios “ahora”, “entonces”, “hoy”, “ayer”, “mañana”, “anoche”, y también ciertas locuciones adverbiales lexicalizadas como “antes de ayer (o anteayer)”, “antes de anoche” y “pasado mañana”. Todas son expresiones referenciales que permiten identificar momentos o intervalos de tiempo (1990: 955).

Al igual que acontecía con los adverbios y expresiones de lugar, algunos adverbios de tiempo como “después” pueden dar lugar a interpretaciones tanto deícticas como no deícticas. En una oración como “Te veré *después* del concierto”, el punto de referencia temporal a partir del cual se interpreta el adverbio no es el momento en que se lo enuncia sino un intervalo de tiempo objetivo “lexicalizado por medio de un sustantivo con dimensión temporal (el concierto)” (Eguren, 1990: 956). En cambio, en una oración como “Te veré *después*”, si bien “después” podría hacer referencia a un tiempo especificado previamente en el discurso y, por ende, para Eguren no sería un deíctico, también puede entenderse como “«después del momento en que el hablante emite el enunciado»” y allí sí se comportaría como un deíctico (1990: 957).

Eguren destaca, asimismo, que los adverbios demostrativos de tiempo se organizan en dos subsistemas: el primero “toma como eje el momento mismo de la enunciación (*ahora*) y lo contrapone a cualquier momento o intervalo de tiempo que no coincida con este, tanto en el pasado como en el futuro (*entonces*)”. El segundo, por otro lado, tiene como centro “el día en que se produce el acto de enunciación (*hoy*) y se opone (...) al día anterior (*ayer*), a la noche anterior (*anoche*) y al día posterior (*mañana*), así como a otros días expresado por medio de frases lexicalizadas (*anteayer*, *pasado mañana*)” (1990: 960).

Así como la subjetividad influye sobre el concepto de “región de proximidad” espacial, también es menester aclarar que “ahora” y “hoy” “no expresan necesariamente el momento o el día exactos en los que se produce el acto de enunciación, sino un lapso de tiempo más amplio que expande el momento o el día del acto de enunciación” (1990: 960), y esto puede acarrear problemas a la hora de especificar el momento al que el hablante se refiere.

Kerbrat-Orecchioni diferencia tres tipos de tiempo: una fecha histórica tomada como referencia por una civilización en virtud de su importancia (el nacimiento de Cristo, por ejemplo); un momento inscrito en el contexto verbal, y que presenta, por lo tanto, una referencia cotextual; y el momento de la instancia de discurso, que constituye la referencia deíctica.

Los adverbios y locuciones adverbiales deben dividirse según Kerbrat-Orecchioni entre aquellos cuya referencia depende del T_0 , entendiendo por esto, el tiempo que coincide con el momento (“ahora”) del acto de la enunciación y que., por lo tanto, se comportan de un modo deíctico, y aquellos relativos al cotexto (o contexto verbal), cuya referencia depende de un momento x expresado en dicho cotexto.

Podemos concluir el apartado con el siguiente cuadro comparativo (1997: 61-62):

	Deícticos	Relativos al cotexto
Simultaneidad	en este momento; ahora	en ese/aquel momento entonces
Anterioridad	ayer; anteayer; el otro día; la semana pasada; hace un rato; recién, recientemente	la víspera; la semana anterior; un rato antes; un poco antes
Posterioridad	mañana; pasado mañana el año próximo; dentro de dos días; desde ahora; pronto (dentro de poco) en seguida ¹⁹	al día siguiente; dos días después; al año siguiente; dos días más tarde; desde entonces; un poco después; a continuación
Neutros ²⁰	hoy; el lunes (= “el lunes más próximo, antes o después, a T_0);	otro día

¹⁹ Aunque aquí la autora aclara que estos últimos adverbios pueden algunas veces llegar a ser relativos al contexto verbal o cotexto.

²⁰ Kerbrat- Orecchioni llama neutras a las expresiones que “son indiferentes a la oposición simultaneidad/ anterioridad/ posterioridad (...) o a la oposición anterioridad o posterioridad” (1997: 62).

	esta mañana, este verano	
--	--------------------------	--

Por último, debemos realizar algunas aclaraciones respecto al adverbio “ya” que aparece en muchos de los poemas de *La voz a ti debida*. Si bien dicho adverbio no es considerado, por lo general, como deíctico, su uso trae aparejados ciertos problemas. Cuando el emisor dice “ya” se refiere a un evento que, finalmente, ha tenido lugar (“El niño ya se durmió), pero también puede referirse a un tiempo casi inmediato al presente de la enunciación de cuya coordenadas depende. En el *Manual de la nueva gramática española* de la RAE leemos que el adverbio “ya” supone que “la situación denotada por el predicado no se daba en un tiempo anterior relativamente cercano” (2010: 588), como ocurre en el ejemplo anterior del niño. Además, “ya” se presenta como el reverso de “todavía” en lo que concierne a la fase que ambos implican y a las expectativas que suponen. Mientras que con “todavía” se expresa una situación que está en curso y que no ha acontecido completamente, con “ya” “se denota una situación que no se daba y que se presenta como real, nueva o existente (*Ya vive aquí*). En otras palabras, “ya exige una situación a la que se puede llegar desde una fase anterior: se dice *Ya es viejo*, pero no *Ya es joven*” (2010: 589). Junto a esto se destaca el valor incoativo que adquiere con los predicados durativos y que indica, como señalamos al inicio del párrafo, una acción que acaba de realizarse o de completarse.

2.4 El tiempo verbal y la deixis

Tanto en francés (idioma que analiza Kerbrat- Orecchioni) como en español, la localización temporal se puede rastrear a partir de las formas temporales de la conjugación verbal y de los adverbios o expresiones adverbiales de tiempo (1997: 60).

En cuanto a las desinencias verbales vale aclarar, siguiendo a la autora, que la elección de una forma de pasado o de presente o de futuro “es de naturaleza evidentemente deíctica: la referencia es “nigocéntrica”” pues el uso del pasado, del presente o del futuro denota un proceso anterior/concomitante/ posterior a un tiempo 0 (T_0) que depende muchas veces de las coordenadas de enunciación. Si bien la elección a partir de diferentes ejes aspectuales dentro de las esferas del pasado, del presente y del futuro no es estrictamente deíctica, pues no siempre está determinada por dichas coordenadas, debe ser incluida dentro de lo que la autora llama subjetividad lingüística:

ellos “hacen funcionar, en efecto, la manera (enteramente subjetiva) en que el hablante enfoca el proceso, al cual puede (...) dilatar o puntualizar, considerar en su desarrollo o acabamiento, “sumergirlo en el pasado” o, por el contrario, vincularlo a la actividad presente” (1997: 60-61).

Hemos expuesto a lo largo de este capítulo diferentes definiciones de la *deixis* y los problemas relacionados por este concepto en el marco de la teoría de la enunciación. Desde los estudios pioneros de Jakobson, Pierce, Bühler y Benveniste, hasta los aportes de la *Nueva gramática de la lengua española*, pasando por estudios centrales como los de Filmore, Lyons, Kerbrat-Orecchioni y Eguren, la deixis ha suscitado no pocas controversias en torno a su definición y su tipología. En este capítulo hemos brindado un panorama actualizado de la cuestión, seguido por las definiciones y clasificaciones de los pronombres. Este largo paréntesis teórico nos proveerá valiosas herramientas a la hora de analizar los usos de las expresiones déicticas en los poemas de Salinas.

Capítulo 2: La referencialidad poética y el apóstrofe lírico

Ya nos hemos ocupado del problema del referente en los deícticos desde un punto de vista exclusivamente lingüístico. Ahora nos concentraremos en el análisis de la referencialidad poética, esto es, los problemas que presenta el referente en el discurso lírico. Dividiremos este apartado en tres secciones. En la primera analizaremos los aportes de tres de los más importantes pioneros en el tema: Gottlob Frege, Roman Jakobson y Paul Ricoeur. En la segunda, explicitaremos otras concepciones de la referencialidad poética que han cambiado el panorama de la teoría poética contemporánea y que han cuestionado y ensanchado los presupuestos clásicos. Finalmente, en la tercera sección, nos concentraremos en las figuras del yo y el tú líricos con el fin de presentar, sucintamente, sus características y las peculiaridades de la relación que se establece entre ellas.

1. Referencialidad: definición y distinciones básicas

1.1 Gottlob Frege y el problema del sentido y la referencia

En su trabajo *Sobre sentido y referencia* (1892), el lógico alemán Gottlob Frege estableció una clara distinción entre ambos conceptos. En un signo, nos dice Frege, podemos distinguir lo designado, es decir, la referencia u objeto (*Bedeutung*), y el modo de darse de dicho objeto, esto es, el sentido (*Sinn*). Así, por ejemplo, un mismo referente (el planeta Venus) puede tener diversos modos de darse o distintos sentidos (“Lucero vespertino” o “Lucero matutino”). Como bien explica Eleonora Orlando (1991) al referirse al sentido, se trata de una “propiedad cuya función semántica es determinar el referente, a saber, la propiedad de referir a un objeto de un modo determinado o bajo un cierto modo de presentación del mismo” (1999: 36)²¹.

De este modo, Frege se oponía a la teoría de Mill que postulaba que, en el caso de los nombres propios, la relación entre el individuo designado y el signo era directa. Ahora, en cambio, entre el objeto o sujeto en cuestión (el referente) y el signo, se encuentra el sentido.

²¹ El ejemplo que propone Orlando es más que iluminador: el referente de “Tolstoi” está determinado por el sentido de “El autor de *Ana Karenina*”. Así se puede concluir que es por medio del sentido expresado que el nombre denota o refiere a un individuo.

Por otra parte, Frege diferencia la referencia y el sentido de la representación. Mientras que la referencia, como ya dijimos, es el objeto mismo que se designa, la representación es una construcción totalmente subjetiva. Pero entonces, ¿cómo distinguimos el modo de darse de un objeto (su sentido) de la representación subjetiva que de él pueda hacerse un individuo? Frege responde a esta pregunta mediante un ejemplo muy claro. Si alguien, dice el lógico alemán, observara la Luna a través de un telescopio, la Luna sería el referente, mientras que la imagen real que queda dibujada sobre el cristal del objetivo del interior del telescopio es el sentido y la imagen en la retina del observador sería la representación personal. En otras palabras, la representación o intuición es personal y subjetiva, mientras que el sentido es objetivo y propiedad de muchos. Como explica Orlando, “se trata de algo común, no sólo a todos los miembros de una cierta comunidad lingüística sino a la humanidad en su conjunto”. Además, agrega esta autora que, a diferencia de las representaciones que son subjetivas, individuales y de naturaleza mental o psicológica, los sentidos son objetivos y de naturaleza abstracta (1999: 33).

Damián Fernández Pedemonte (1996) sigue la lectura que propone Alejandro Llano y aclara que con los referentes se puede hacer cosas, mientras que el sentido se puede comprender, expresar, comunicar pues se trata de una forma de darse de la realidad expresada por el lenguaje (1996: 72).

Para finalizar este brevísimo apartado, bástenos retener las distinciones que propone Frege entre referente, sentido y representación. El aporte del lógico alemán para nuestro trabajo consiste no sólo en dichas distinciones sino también en la idea de que en la medida en que los nombres tienen sentido, connotan (y no simplemente designan) cierta característica del objeto referido (Orlando 1999: 32).

1.2 La función poética

En su famoso ensayo *Lingüística y poética* (1960), el lingüista Roman Jakobson postuló la existencia de un modelo de comunicación formado por seis elementos a los cuales les corresponde una determinada función. Los factores que conforman todo acto de comunicación son el destinador (o emisor), el mensaje, el destinatario (o receptor), el contexto, el contacto y el código. Brevemente considerados, el destinador es quien emite el mensaje; el mensaje aquello que se comunica; y el destinatario o receptor, el

que decodifica el mensaje. No obstante, en todo acto también tenemos un contexto de referencia (un referente); un código común, en todo o en parte, al destinatario y destinatario (pues de otro modo la comunicación sería imposible); y, finalmente, un contacto, esto es, un canal físico y una conexión psicológica entre el emisor y el receptor que les permiten establecer y mantener la comunicación (1985: 352).

Cada uno de estos factores, continúa Jakobson, determina una función diferente del lenguaje, lo cual no implica que los mensajes verbales padezcan la influencia de una sola de estas funciones. Por el contrario, en todo acto de comunicación, además del predominio particular de una función, puede haber otras que también tengan un rol destacado. Según qué factor del modelo previamente descrito se resalte, tenemos una función diferente. Si, por ejemplo, el acento cae en el destinatario, la función hace hincapié en la actitud del hablante ante aquello que está comunicando, por lo que la función se denomina *emotiva*²².

Si, en cambio, la orientación es hacia el destinatario, la función que predomina es la *conativa*²³. Ahora bien, si la función predominante es aquella que se orienta hacia el contexto, esto es, hacia el referente, estamos en presencia de la función *referencial*, la cual, según Jakobson, es el hilo conductor de varios tipos de mensajes (1985: 353-355).

Asimismo, hay mensajes que se concentran en el contacto, esto es, en establecer, prolongar o interrumpir la comunicación para comprobar si el canal funciona. A dicha función se la denomina *fática*²⁴. A su vez, en el caso de que el mensaje se oriente hacia el código, se realiza la función *metalingüística* según la cual el destinatario y/o el destinatario tratan de confirmar el uso del mismo código²⁵ (1985: 356-357).

Hemos ya definido cinco de las seis funciones que se pueden dar en todo acto de comunicación. Hemos dejado para el final la orientación hacia el mensaje, que determina la función *poética* del lenguaje. Jakobson aclara rápidamente que no debemos reducir la función poética al ámbito de la poesía ni confinar la poesía a la función poética. De hecho, “la función poética no es la única función del arte verbal, sino sólo su función dominante, determinante, mientras que en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario, accesorio” (1985: 358). Esta amplitud de la función poética hace que no sólo afecte a las obras literarias sino también a otros

²² Las interjecciones cumplirían este tipo de función.

²³ La cual se manifiesta, claramente, en el vocativo y en el imperativo.

²⁴ Ejemplos como “Hola, hola ¿me escuchás?” son los más comunes aunque Jakobson también menciona “Bueno” o “Ya estamos”.

²⁵ Frases como ¿qué quieres decir? o ¿Entiendes lo que quiero decir?” ejemplifican esta función.

tipos de textos, como es el caso del eslogan político *I like Ike*, citado por Jakobson. Según el lingüista del Círculo de Praga, la poesía épica, además de responder a la función poética, implica la función referencial del lenguaje al estar centrada en la tercera persona. La lírica, por su lado, está vinculada con la función emotiva por el predominio de la primera persona, mientras que la poesía de segunda persona está atravesada por la función conativa.

Ahora bien, debemos preguntarnos, siguiendo a Jakobson, “¿cuál es el criterio lingüístico empírico de la función poética?”; en otras palabras, ¿cuál es el rasgo fundamental que la caracteriza? Para contestar a dichos interrogantes, Jakobson argumenta que los dos modos básicos de conformación empleados en la conducta verbal son la *selección* y la *combinación* y aclara, con su ya conocida definición, que “*la función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación*”²⁶, por lo que “la equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia” (1985: 360). De este modo, las repeticiones, la sinonimia y la antonimia, el paralelismo y otros recursos basados en estructuras recurrentes pasan a un primer plano.

Karlheinz Stierle (1997) sostiene que al producirse una identificación de la poeticidad de los textos con las estructuras recurrentes, la definición de lo poético propuesta por Jakobson se torna reduccionista y “se pierde así lo específico de la poesía, que no está inscrito en el principio de recurrencia, sino que surge del antagonismo entre el principio de recurrencia y el de innovación” (1997: 205). Si bien no analizaremos ahora las principales ideas de este artículo, bástenos esta pequeña objeción a la tesis de Jakobson²⁷, que en la actualidad continúa siendo una de las bases para el estudio de la literatura en general y de la poesía en particular.

Tras analizar y ejemplificar algunos de los rasgos recurrentes propios de lo poético en textos de lenguas como el ruso o el inglés, Jakobson sostiene que la ambigüedad es una característica propia de todo mensaje centrado en sí mismo, ambigüedad que abarca también al destinador y al destinatario. Y agrega que

la primacía de la función poética sobre la función referencial no elimina la referencia, pero la hace ambigua. Al mensaje con doble sentido corresponden un destinador dividido, un destinatario dividido, además de una referencia dividida, como claramente aparece en los preámbulos de los cuentos de varios pueblos, así por ejemplo en el exordio habitual de los narradores mallorquines: “*Això era i no era*”. (1985: 382-383)

²⁶ Con cursiva en el original.

²⁷ Para otras críticas del modelo de Jakobson en general, véase la obra de Kerbrat-Orecchioni ya citada.

Vemos, pues, cómo la referencia no es desechada por Jakobson sino problematizada. La referencia se torna ambigua y, como ya dijimos, dicha ambigüedad se traduce en términos de un doble sentido en el mensaje y de un destinador y de un destinatario divididos lo cual, como veremos a continuación, llevó a Paul Ricoeur a reconsiderar el problema del referente a partir del estudio de la metáfora y del excedente de sentido que esta trae aparejado.

Si bien con el correr de los años, como sostiene Puppo (2006a), “se ha comprobado cuán limitada puede resultar la definición jakobsoniana, que reduce la función poética exclusivamente al ámbito de lo textual” (2006a: 33), la tesis de Jakobson, según la cual el mensaje se orienta hacia sí mismo generando un desdoblamiento en el emisor y en el receptor de dicho mensaje y una ambigüedad en el referente, es fundamental para entender los cambios que en la segunda parte del siglo XX afectarán a la teoría literaria y su concepción del referente. A continuación debemos mencionar el aporte de Paul Ricoeur al problema que aquí nos compete.

1.3 El dinamismo de la metáfora según Paul Ricoeur

La producción de Paul Ricoeur es amplia y ocupa un lugar destacado en los estudios filosóficos del siglo XX. Por cuestiones de espacio y de importancia, nos limitaremos al análisis de algunas ideas presentes en su libro *La metáfora viva* (1977), por considerarlas de mucha utilidad para nuestro trabajo.

En el capítulo titulado “Metáfora y referencia”, Ricoeur se pregunta qué ocurre con la referencia (o denotación) en la obra literaria y trata de argumentar en contra de la idea de que la literatura “sería ese tipo de discurso que ya no tiene denotación, sino sólo connotaciones” (1977: 331). Tras analizar las implicancias derivadas de las teorías de Frege, Ricoeur postula que

la obra literaria sólo despliega un mundo bajo la condición de que quede suspendida la referencia del discurso descriptivo. O, para decirlo de otra forma; en la obra literaria, el discurso despliega su denotación como una denotación de segundo orden, a expensas de la suspensión de la denotación de primer orden del discurso. (1977: 331)

En otras palabras, en el lenguaje literario se produce una denotación de segundo orden según la cual un signo como ‘Ulises’, sin remitir a una persona de carne y hueso,

remite a un determinado ser con características peculiares (esposo de Penélope, padre de Telémaco, sagaz, etcétera) que trascienden la inmanencia de la dicotomía textual significante-significado y que permiten seguir hablando de referencia, aun cuando dicho ser no exista ni haya existido en la realidad cotidiana.

En un primer momento, Ricoeur parece coincidir con Frye y Todorov respecto al carácter centrípeto del lenguaje poético, que sería entonces un lenguaje opaco y autosuficiente. Recuérdese el ejemplo que toma el autor de Baudelaire: “Naturaleza es un templo”. Desde la lógica, y si nos atenemos al uso estándar del lenguaje, se trata de un error o enunciado falso. Pero en el campo poético se produce una negación de ese tipo de denotación descriptiva primaria, no para derivar en un inmanentismo sin referencia sino para que “se despeje un modo más fundamental de referencia”, referencia que Ricoeur denomina “de modo virtual”. De aquí que el discurso poético tienda a “obtener la abolición de la referencia por la autodestrucción del sentido de los enunciados metafóricos, autodestrucción que se hace manifiesta por una interpretación literal imposible”. Y es justamente esta imposibilidad de una interpretación literal la que da lugar al segundo movimiento, “una innovación al nivel del enunciado entero”²⁸ que deriva en el surgimiento de una referencia (denotación de segundo orden) a partir de las ruinas del sentido literal (denotación de primer orden) (1977: 343-344). Siguiendo con nuestro ejemplo, debemos entender entonces que la naturaleza “es como”, “es análoga a”, “es” (en sentido metafórico) un templo.

El lenguaje poético redescibiría la realidad, pues el lenguaje, a partir de la metáfora viva, se despojaría “de su función de descripción directa para acceder al nivel mítico en que su función de descubrimiento se libera” (1977: 367). Y esta redescipción llevará también a una reconfiguración de la realidad alejada de una *mimesis* ingenua.

Respecto al concepto de *mimesis*, que Ricoeur toma de Aristóteles y al que complementa con el de *muthos*, es interesante aclarar, siguiendo a Eduardo Sinnott (2006) en su introducción a su traducción de la *Poética* de Aristóteles, que la idea de imitación que entraña la palabra *mimesis* no debe entenderse como una réplica exacta de una realidad necesariamente preexistente sino como una recreación transformativa y constructiva²⁹ (2006:xxiii-xxviii).

²⁸ Fernández Pedemonte (1996:82) sostiene que “la función referencial de la metáfora parece dirigida por una red metafórica más que por un enunciado metafórico aislado”.

²⁹ De acá la famosa sentencia Aristotélica del capítulo IX de que la poesía es más filosófica y elevada que la historia por ocuparse de lo universal y no de lo particular. De hecho Sinnott, aunque traduzca *mimesis* por imitación, aclara que la palabra que conviene es «ficción».

Si bien Sinnott aclara que el producto poético es esencialmente autónomo respecto a un referente, y que la lírica (de la cual Aristóteles no se ocupa) presenta enunciados personales equiparables a enunciados reales de la vida práctica que carecerían de los componentes de ficción propios de la mimesis, la idea aristotélica de que el producto de la mimesis es “una totalidad de sentido imaginario o ficticia que es neutral respecto de la verdad o la falsedad fácticas” (2006: xxvi) nos parece importante pues concuerda con la idea de Ricoeur de una recreación o reconfiguración.

Para concluir este breve apartado, vale destacar la idea, fundamental para nuestro trabajo, de que en el discurso literario no hay una abolición del referente y del sentido sino una recreación de la denotación de primer orden (*mimesis* ingenua o puramente descriptiva) que permite el surgimiento de una denotación de segundo orden (o una *mimesis* en el sentido de ficción y recreación que conviene a dicha palabra) que bajo ningún punto de vista anula la referencia sino que, más bien, la ensancha.

2. Otras concepciones de la referencia

En los apartados que siguen reseñaremos las hipótesis de diversos estudiosos que han aportado nuevas hipótesis relativas a la referencia literaria. Por cuestiones de espacio, no desarrollaremos las corrientes deconstruccionistas y otras que han negado toda referencialidad, aunque sí haremos mención de uno de los primeros trabajos de Kristeva aun cuando dicha autora postule un no-sujeto y se emparente en cierto modo con las teorías llamadas “postmodernas”. El lector interesado puede consultar los libros de Puppo y de Fernández Pedemonte, ya citados, donde encontrará un compendio de las principales posturas relacionadas con la deconstrucción del significado poético y la negación del referente.

2.1 Julia Kristeva: la negatividad poética

En un trabajo titulado justamente “Poesía y negatividad”, Julia Kristeva (1969) parte de diferentes definiciones de la negación (de Platón, Hegel, Freud) para definir el

estatuto del significado poético en oposición al discurso no-poético (entendiendo por éste el de la comunicación oral cotidiana).

Según la investigadora francobúlgara, la reflexión sobre la afirmación y la negación adopta la forma de una ambigüedad, pues la lógica del *habla*³⁰, (el Logos racional, tradicional, propio del lenguaje cotidiano) implica un “o” excluyente (verdadera o falsa, misma u otra, pero nunca ambas a la vez). De este modo, lo que es negado por el sujeto hablante “constituye el “origen” de su habla (puesto que lo negado está en el origen de la diferenciación, y por lo tanto del acto de la significación), pero no puede participar en el habla más que como excluido de ella, esencialmente otro con relación a ella” (1981: 59). En otras palabras, la negación se transforma en el punto de partida de la diferenciación pero es excluida del habla racional cotidiana, es censurada por lo que Kristeva denomina *lógica del juicio, del logos o del habla*³¹ y, en consecuencia, desterrada del discurso (es ex-lógica).

Sin embargo, Kristeva observa que Platón ya había reconocido dos tipos de negación (como operación interna al juicio y como actividad fundamental de significación) al distinguir entre *hablar* y *enunciar*. Hablar implica juzgar, adoptar la lógica del Logos y deriva en el principio del tercero excluido. En cambio, dice Kristeva, se enuncia cuando se engloba en el acto de la significación lo que no tiene existencia en la lógica del *habla*, esto es, cuando se engloba al término negado. Platón, aclara la autora, no logra responder cómo es posible enunciar y atribuirle un estatuto lingüístico a lo que es no existente, es decir, a lo que, según la lógica del *habla*, no es. Habría así dos prácticas significantes: una lógica, y otra fuera-de-la-lógica que tiene lugar en el enunciado denominado artístico (1981: 59-61).

El lenguaje poético sería ese espacio donde se interrelacionan el No-ser con el Ser y, a diferencia del lenguaje cotidiano, que significa una categoría particular, concreta e individual (un objeto preciso dentro de una habitación) o una categoría general (la habitación como noción general de lugar que se habita), el lenguaje poético sería concreto no-individual. A partir de un ejemplo de un poema de Baudelaire en el que se mencionan “muebles voluptuosos”, “trajes perfumados” o “ramos agonizantes”, Kristeva destaca que a la par que estos enunciados poéticos parecen representar un objeto concreto, “la lectura global del texto nos persuade de que se trata de un grado de generalización tan elevado que toda individualización se desvanece en él”. Así,

³⁰ Con cursiva en el original.

³¹ En este caso la cursiva es nuestra.

concluye, el significado poético goza de un estatuto ambivalente pues es al mismo tiempo concreto y general, es decir, un concreto que alcanza lo general como “si la *unicidad* del significado poético estuviese acentuada hasta tal punto que éste sin pasar por el individual, y desdoblándose (a la vez concreto y general), alcanzase el *todo*” (1981: 63).

En lo que concierne al referente, Kristeva explica que en un primer momento parece designar lo que *es* (los muebles, los trajes o los ramos, para seguir con el ejemplo de Baudelaire), pero luego, esos significados con referentes precisos pasan a integrar términos que el habla lógica designa como no-existentes (muebles voluptuosos). De aquí infiere Kristeva que

no pensamos el significado poético como simplemente *afirmativo*, aun si no adopta más que la forma de la afirmación. Esta afirmación es de segundo grado (...) sobreviene al mismo tiempo que una negación que la lógica del habla nos dicta. (...) La negación que actúa en el significado poético reúne en una *misma* operación significante la norma lógica, la negación de esa norma (“no es verdad que no existan muebles voluptuosos”) y la afirmación de esa negación. (1981: 65)

Vemos así cómo las posturas de Kristeva y de Ricoeur se tocan en un mismo punto: ya sea que se trate de una denotación primaria que es aniquilada para dar lugar a una denotación de segundo orden, ya sea que pensemos el fenómeno poético a partir de una afirmación de segundo grado simultánea a la negación de los significados propios del habla cotidiana, siempre estamos en presencia de un lenguaje particular. En otras palabras, el significado poético o literario parece posible a partir de la presencia de dos operaciones estrictamente necesarias: la negación de un tipo de significado y la aparición simultánea de otro, producto de dicha negación. Como lo ha manifestado la autora, “el significado poético a la vez envía y no envía a un referente; existe y no existe, es al mismo tiempo un ser y un no ser (...) la poesía enuncia la simultaneidad (cronológica y espacial) de lo posible con lo imposible, de lo real y de lo ficticio” (1981: 64-65)³².

De todos modos, y pese a acercarse a Ricoeur en este punto, Kristeva aclara que se piensa el sentido poético desde un centro lógico (entendido como el logos propio del habla), lo cual conduce a una caracterización del sentido poético como anómalo. Por el contrario, sugiere que habría que darle a lo hablado (al logos del habla) el papel de

³² Estas últimas ideas son citadas también por Puppo (2006a: 36).

límite y no de norma con lo que se lograría una complementariedad entre el Logos y el lenguaje poético (1981: 66).

2.2 La referencia prospectiva

Ya desde el comienzo de su artículo “La función poética: el problema del referente”, Prado Biezma (1984) aclara que estudiar el problema del referente no implica volver a un ingenuismo referencial (una *mímesis* ingenua, como la llamamos nosotros) sino más bien a “la relación que éste [el referente] mantiene, desde su estructura, por muy autosuficiente que ésta sea, con la realidad”. En otros términos, se trata de estudiar la referencialidad de un signo, su relación con la realidad desde la práctica significativa única del poema y no a partir de una noción de realidad cargada de un contenido fijo y esencialista, idéntico para todos los enunciados poéticos (1984: 474).

Al leer un poema, explica Prado Biezma, sólo alcanzamos la comprensión “cuando a una estructura le podemos infundir una fuerza de referencialidad, incluso si dicha fuerza es incapaz, como puede ocurrir en algunos casos, de informar un referente”. Recuérdese al respecto el ejemplo de Ulises previamente explicado, según el cual dicho personaje refiere a ciertas características aun cuando no exista en la realidad extratextual. Al igual que Ricoeur y Kristeva, el autor destaca que la poesía nos da acceso “a espacios inaccesibles de la realidad, allí donde es imposible llegar desde las posiciones del lenguaje, es decir, de la epistemología, racional” (1984: 475). Como lo señalamos anteriormente, la poesía parece superar el lenguaje ordinario (el Logos del habla o la denotación de primer nivel) para acceder a significados complejos, semánticamente hablando, que oscilan entre el ser y el no ser (denotación de segundo orden). Existen los muebles en la realidad diaria pero no existen los “muebles voluptuosos”. Sin embargo, un mueble puede parecer voluptuoso en ciertas circunstancias y, por ende, “existir” y referir a algo más que a los signos ‘mueble’ y ‘voluptuoso’.

El crítico español retoma, como Ricoeur, las explicaciones de Jakobson pero las cuestiona y postula que el lenguaje poético debe adoptar algunos de los rasgos propios de las funciones (en el sentido jakobsiano del término) trascendentes del acto de la palabra y no quedarse en la inmanencia textual. A partir de esta idea, el autor postula lo

que quizá sea el aporte más significativo de su trabajo, a saber: la existencia de una referencia prospectiva:

pues está claro que cuando hablamos de función referencial no nos estamos refiriendo a aquella retrospectiva mediante la cual un semema designa un referente ya preexistente, sino a aquella proyectiva, mediante la cual un semema ya existente, o el resultado de una operación metasémica, crea su propio referente, o genera, al menos, una deriva referencial. (1984: 482)³³

Podemos distinguir, entonces, dos tipos de referentes. Por un lado, uno ya existente y designado por una función referencial retrospectiva y, por otro (y aquí radica la propuesta original de Prado Biezma), uno que es creado a partir del poema y de una operación semántica compleja, que no requiere de una existencia previa al enunciado poético.

Una vez aclarado este punto, Prado Biezma destaca que es indispensable elaborar tres niveles del problema del referente. En primer lugar, menciona la necesidad de una descripción de la naturaleza de los diferentes objetos susceptibles de ser referidos por el lenguaje; en segunda instancia, propone tener en cuenta los modos de relación que el lenguaje tiene de referirse a dichos objetos; y, finalmente, plantea la importancia de distinguir entre el acto de referirse (referencia), el objeto de esa referencia (el referente) y el resultado significativo de dicho acto realizado (1984: 484-485).

Respecto a los objetos susceptibles de ser referidos por el lenguaje, el autor distingue distintas categorías. Por un lado, tenemos los objetos concretos artificiales creados por el hombre y nominados por él, que rara vez plantean problemas de referencialidad (*silla, automóvil*, etc.). Luego, y aún dentro del ámbito de lo concreto, tenemos los objetos concretos naturales que pueden ser conocidos o no por el lenguaje

³³ Si bien no nos detendremos a analizar en detalle las categorías de análisis que los lingüistas utilizan en el área de la Semántica, bástenos recordar algunos presupuestos básicos. Como bien lo explica Càmpera (2003) a partir de una lectura profunda de Coseriu, Geckeler y Greimas, un *lexema* es toda unidad dada como palabra en una lengua; el *archilexema* es una unidad que engloba todo el contenido de un campo léxico (un hiperónimo como equino, por ejemplo); los *semas* son los rasgos distintivos de contenido mínimos; y, por último, los *clasesemas* son rasgos que definen una *clase*, entendiéndose por esto el conjunto total de *lexemas* que más allá de los distintos campos léxicos se relacionan por un rasgo distintivo común. (Càmpera, 2002: 16-17). Sin embargo, debemos aclarar que Greimas (2007 [1966]) denomina como *clasesema* a los *semas contextuales* en oposición a los *semas nucleares* y que menciona la existencia de los *sememas* a los que define como un efecto de sentido formado por un *núcleo sémico* y *semas contextuales* (a los que luego llamará, como vimos, *clasesemas*). Como lo explica Osvaldo Dallera (Victorino Zecchetto (coordinador), 2008), el *lexema* para Greimas, pertenecería al *modo manifiesto de la significación* mientras que el *semema* forma parte del *nivel inmanente de la significación*. “Podríamos decir que el semema es el sentido de los lexemas, en tanto que se presenta como una organización sintáctica de las propiedades que componen o dan sentido a ese término”. (2008: 157)

humano. En el primer caso, se trata de objetos que ya han sido nombrados y cuya denotación, siempre regresiva, no plantea problemas con su referencialidad (*tronco, hoja, etc.*). Sin embargo, puede ocurrir que dichos objetos concretos naturales no sean conocidos por el hombre y que, por ende, su descubrimiento implique un acto de aprehensión lingüístico-epistemológico problemático “en la medida en que la referencia se efectúa siempre sobre un referente flotante, al menos durante un período más o menos largo”. El ejemplo que propone Prado Biezma sería el de *átomo*.³⁴

Existen también objetos mentales con base sustancial en la realidad y que son producto de la abstracción (*árbol* como abstracción de *sauce, chopo, o asiento* como producto de *silla, sillón*). Acerca de estos objetos explica el autor que pueden tornarse problemáticos, referencialmente hablando, “cuando se abandona el campo de las categorías comúnmente admitidas (...) para acceder a campos en los que lo existencial y lo ideológico toman parte primordial en la lectura (*feminidad, vida, etc.*)”.

Luego debemos considerar “los objetos mentales que son puras construcciones abstractas basadas en elementos culturales, ideológicos y existenciales” (*amor, paz, familia*) cuya referencialidad es siempre problemática al depender de los cambios históricos y de las posturas ideológicas.

Finalmente, Prado Biezma describe la existencia de dos tipos de objetos emparentados específicamente con el mundo ficcional. En una primera instancia, debemos mencionar la existencia de “construcciones mentales que no pretenden una relación referencial con la realidad, si bien aspiran a significarla desde una dimensión ficcional, fija o dinámica” (*Ulises, Don Quijote, Edipo, el minotauro, Emma Bovary*). El referente, en este caso, es “el contenido mismo del mito, en sus constantes y en su historicidad”, esto es, el resultado de las recreaciones padecidas a lo largo de la tradición literaria y cultural de la que forma parte³⁵ (1984: 485-486).

No obstante, existen otras creaciones mentales “que pretenden aprehender, nominándolos, sectores ocultos y flotantes de la realidad, cuya aprehensión es, en cierto modo, un acto de creación, pues, dichos objetos pasan a existir mientras son nombrados”. Por supuesto, dichos objetos son siempre problemáticos y nos enfrentan con una nueva distinción que completa el catálogo de referentes ficcionales. Ya no sólo tenemos ciertos signos cuyos referentes son el producto de años de recreación literaria y

³⁴ Esto hoy en día ya no es problemático pero lo fue en el momento de su descubrimiento.

³⁵ Es interesante resaltar que muchos nombres literarios quizá tuvieron un anclaje determinado en la realidad (*Romeo y Julieta*), pero con el paso del tiempo estos signos con referencia ficcional fueron adquiriendo el estatuto de mitos literarios.

de los cuales podemos referir algunas características generales (padre de Telémaco, esposo de Penélope y sagaz, para Ulises) sino otros que refieren en el mismo momento en que designan, hasta el punto de que crean referencia, pues esos referentes sólo existen cuando son nombrados. La función poética, en última instancia, no sólo describe espacios sino que los descubre o, mejor aún, los crea a fin de “catalizar los sememas con función referencial retrospectiva, y reconvertirlos semánticamente hacia una referencialidad prospectiva” (1984: 486).

Prado Biezma propone, entonces, estudiar el discurso poético prestando especial atención a sus componentes semánticos (en contraposición a un estudio exclusivamente formal de la lengua poética). A partir de esta nueva concepción referencial, el metasemema ya no tiende necesariamente a un referente preexistente sino que crea uno nuevo, nombrando (y permitiendo el conocimiento de) una realidad que antes del poema permanecía ignota o innominada.

2.3 Otros aportes significativos: los modelos de la referencia

A partir del análisis de los diversos problemas que a lo largo de la historia de la filosofía y de la literatura ha suscitado el concepto de «yo lírico», Dominique Combe plantea la existencia de una doble referencia o referencia desdoblada. Según el autor, en toda figura de la *elocutio* (como por ejemplo, la analogía), “la significación literal no desaparece nunca detrás de la figurada, sino que coexiste con ella” (1996: 152). Desde este punto de vista, Combe suscribe las tesis previamente explicadas que postulan la existencia de un sentido primario que combinado con otro secundario le otorga a un signo un significado diferente del que posee en el habla cotidiana.

Además, Combe especifica claramente que en el caso de la poesía el sujeto lírico no supera al empírico intemporalizándolo y universalizándolo “sino que se trata más bien de una tensión nunca resuelta, que no produce ninguna síntesis superior”. Y es dicha tensión la que hace que el sujeto lírico no esté nunca acabado sino que se encuentre “en perpetua constitución en una génesis constantemente renovada por el poema, fuera de la cual aquel no existe. El sujeto lírico se crea en y por el poema, que adquiere un valor performativo” (1996: 152-153).

Como queda claro en las citas precedentes, el artículo de Combe funciona como una síntesis de las posturas previamente analizadas, pues al igual que Ricoeur y

Kristeva postula la existencia de una relación muy estrecha (aunque claramente conflictiva) entre dos tipos de denotaciones (Ricoeur) o entre una negación y una afirmación (Kristeva) que implicarían que las dos concepciones del sujeto lírico (la empírica-autobiográfica y la ficcional) se necesitan mutuamente sin que eso implique una instancia de síntesis que le otorgue predominio a una de las dos o que postule la existencia de una tercera categoría aglutinadora de ambas. Por otra parte, el crítico francés destaca el valor performativo del poema, que se relaciona estrechamente con la idea de una referencia prospectiva postulada por Prado Biezma.

Giorgio Agamben (1982), en un análisis del poema “L’infinito” (“El infinito”) de Leopardi, sostiene que el shifter (o deíctico) *questo* (esto) refiere a una instancia de discurso particular que constituye el fundamento de la ambigüedad y la transmisibilidad de la enunciación poética y que sería “el propio tener lugar del lenguaje en general, es decir, en nuestro caso, la instancia de habla en la que cualquier locutor (o lector) repite o (lee) el idilio *L’infinito*” (1982: 119). En este sentido, no se designa un referente concreto y particular (esta colina o este seto) anterior al poema sino que se destaca la actualización constante que padece el *shifter* y que se vincula con la idea de una referencia prospectiva o deriva referencial deudora del momento de enunciación mismo y no de un referente extra-textual determinado³⁶.

También es interesante destacar algunos aportes de Juan Ferraté quien sostiene que “toda poesía traspone los términos usados a un plano que podríamos llamar de ficción, en contraposición al uso denotativo real del habla normal” (1968:161) con lo cual volvemos a las tesis de Ricoeur y Kristeva. Sin embargo, este autor agrega que

Toda realidad representada en el poema ingresa en un orbe de significación donde los caracteres objetivos que la cosa pueda tener no importan como realidades, sino sólo y en la medida en que valen para la unidad de sentido del poema. Eso significa que los términos usados no tienen una función denotativa real (actual o potencial), sino sólo pretendida, fingida, y nunca cumplida en la realidad. Lo denotado sólo es el sentido sin cumplimiento, la connotación. (1968: 161)

Si bien la postura de Ferraté se acerca a la anulación del referente, nos parece importante destacar, por un lado, el papel que este crítico le otorga a la semántica al explicar que los caracteres objetivos de la cosa están en función de la unidad de sentido del poema y, por otro, la idea de que la denotación del poema no siempre es real sino

³⁶ Cfr. Puppo (2006: 38-39), donde la autora analiza el ejemplo de Agamben, explica la teoría de Prado Biezma y desarrolla otras teorías de la referencia como la que implica la teoría de los mundos posibles.

fingida, verosímil, lo cual no implica la anulación completa del referente sino, por el contrario, su problematización. Como bien señala Puppo, “la referencia que producen los textos ficcionales es “suspensiva” porque se encuentra inacabada (...) pero siempre constituye un proceso de vincularse con el mundo real a través de la multiplicidad de lo posible” (2006a: 39).

Fernández Pedemonte concuerda con Puppo al descartar la existencia de un referente completo en poesía. Según este autor, la poesía tiene una referencia incompleta pero un plus de significación. Como explica en su libro, “la poesía recoge una realidad que nosotros no conocemos completamente, la procesa, y en ese dar forma a la realidad, “in-forma”, nos devuelve un mensaje con un plus de significación con el que podemos indagar nuevamente la realidad” (1996: 197). Vemos una vez más que no se trata de negar el referente sino de negar una concepción ingenua del mismo, que pretenda igualar el referente del habla cotidiana con el de la poesía, olvidando de ese modo el plus de significación y la recreación semántica que toda poesía conlleva. De hecho, para Fernández Pedemonte, la ambigüedad de la poesía, si bien se ve acrecentada por la desaparición de un contexto (contexto que, como vimos, es fundamental para determinar la referencia de un deíctico), “debe ser tomada como ambigüedad deliberada”, y lo mismo ocurre con respecto a la vaguedad o la multivocidad (1996: 198).

El crítico argentino agrega, además, que en el discurso poético (pero también, algunas veces, en el lenguaje cotidiano) “el lenguaje pasa de comportarse como mero receptor de una realidad que se le enfrenta a construir una realidad alternativa, a proponer para una realidad x un nuevo referente (...) Este referente propuesto no está en el ámbito del mundo sino en el del lenguaje” (1996: 205). Tenemos aquí una idea similar a la de la referencia prospectiva de Prado Biezma según la cual ciertos referentes son creados en el discurso poético, que les confiere, de ese modo, una identidad. Identidad que, sin embargo, no se reduce necesariamente a ciertas características existentes en la realidad extra-lingüística del poema sino que apela a derivas referenciales surgidas del propio poema.

Para finalizar este apartado, y pasar a ocuparnos del «yo» y el «tú» propios del poema, quisiéramos explicar la idea principal de un artículo reciente de Noé Jitrik titulado “Referente: la nada es imposible”, perteneciente a su libro *Verde es toda teoría* (2010).

A partir de la frase de Flaubert “Quisiera escribir sobre nada”, Jitrik plantea que la lengua misma, al estar constituida por signos, no permite que se escriba sobre nada pues la misma materialidad del signo y la dimensión de significado (“el algo”) que este porta lo impedirían. El signo tiene un estrecho vínculo con el significado y con las cosas porque las hace presentes. De hecho, sin signos “las cosas serían incognoscibles”. De ahí la importancia que tiene el acto de referir, pues como explica el autor

El signo (...) en su relación con las cosas, las saca de su opacidad y las “trae”, las saca de su silencio: las “refiere” en sí mismo, por lo que es, sin más; el signo podría decirse, establece una referencia básica, sin ella el lenguaje perdería su dimensión “traedora”, o sea metafórica, en el sentido de que “referir” es precisamente eso, un “traer de nuevo”, de un plano – el de la cosa –, a otro – el de la palabra –: referir es, por lo tanto, desplazar, de un allí, de la cosa, a un aquí, de la palabra. (2010: 72)

El acto de referir no anula las cosas sino que las actualiza en un plano distinto al de la realidad, esto es, en el plano del lenguaje. Más adelante Jitrik distingue entre la referencia “inerte” de los signos aislados, y aquella de carácter “activo” que promueve “significación” y que es propia de las frases y del discurso. Si bien es cierto que las frases y el discurso se nutren del modo de referir de los signos aislados, “no lo hacen como una suma de los significados que cada uno de ellos conlleva sino que al producirse un efecto de subsunción de los significados lo referencial de los signos desaparece” (2010: 73).

Ahora bien, ¿qué refieren los discursos y las frases? A primera vista se podría decir que refieren “objetos” y “acciones”, pues ambas categorías englobarían toda la experiencia del mundo. Sin embargo, Jitrik aclara que esta sería una respuesta elemental puesto que el lenguaje no se limita a capturar el vasto número de referentes existentes en el mundo sino que “hace algo” con ellos y en ese “hacer” “los dirige a un lugar otro, que llamamos “significación”, lo cual, a su vez, configura un tercer nivel que podríamos llamar “postdiscursivo o semiótico” (2010: 74). Tenemos así tres niveles de referencia: uno que captura los referentes que surgen de la experiencia del mundo; otro, que los dota de significación; y un tercero, de naturaleza semiótica. A partir de esta teoría de los tres niveles de referencia el autor concluye que no existe acto verbal que carezca de referente pero aclara que existe una diferencia entre los actos verbales generales o corrientes y los literarios, pues en los primeros la relación con los referentes está naturalizada mientras que en los segundos no. Dicha desnaturalización le otorga otro

carácter al acto verbal literario “en la medida en que se trata de un plus, de un algo más que se produce o que emerge al producirse” (2010: 74).

En la comunicación corriente, las experiencias que forman los referentes se configuran en formas de imágenes obtenidas de un pasado inmediato (que consideramos presente) o de un pasado remoto, y están sometidas a dos instancias previas a la de enunciación: la de selección y la de depuración. Es imposible, manifiesta Jitrik, abarcar todo el vasto mundo, de allí que sea inevitable seleccionar ciertas experiencias y procesarlas. Serán las experiencias seleccionadas y procesadas (consciente o inconscientemente, racional o emocionalmente) que perduren, las que constituirán el universo de saber. De ese conjunto se extraerán los referentes que se tratará de referir y que pasarán a ser referidos puesto que, para el autor, el referente es la entidad confirmada a partir del proceso descrito, que depende tanto de la experiencia como del lenguaje y que es anterior al acto de habla, y “referido” es el resultado de dicho acto de habla (2010: 74-75).

Ahora bien, cabe preguntarse qué ocurre en el caso de la literatura y del escritor de ficción. Jitrik sostiene que este último recuperará ciertos referentes de su saber apelando para ello a un aparato verbal que también forma parte de dicho saber. A partir de allí tiene dos opciones: o intenta reproducir dichos referentes (ilusión referencial)³⁷, o intenta transformarlos (ilusión antirreferencial). No obstante, y cualquiera sea la opción elegida, Jitrik aclara que el referente, entendido como saber, nunca desaparece (2010: 76).

A propósito de la literatura de tipo realista, que aplicaría esta primera opción, Jitrik aclara que dicha corriente no niega la ficción sino que trabaja con la verosimilitud, es decir que intenta “parecerse” a la verdad (2010: 77). Y agrega que el escritor realista, ya en su mente, trabaja dinámicamente con los referentes y los hace adecuados para su reproducción.

En el caso de los que eligen la opción de transformar los referentes y generar una ilusión antirreferencial, se trata de escritores que sólo recortan de su universo de saber determinadas imágenes

que han perdido la originaria consistencia de objetos y acciones y que, por ser entidades de palabras, no se les aparecen como posibles de reproducción sino de escritura y sólo en la instancia de la escritura. Los referentes, en esta perspectiva,

³⁷ En este punto, el autor se acerca a la concepción aristotélica de mimesis propuesta por Sinnot y previamente explicada.

no son preparados, como en el otro caso [el realista], o si lo son resultan de un trabajo no controlado (...) y si, no obstante, se trata de un preparado referencial la escritura que lo apela pretende, o intenta, la más grande separación, como si no necesitara de referente. (2010:78)³⁸

Tenemos así dos tendencias, una realista y otra no realista, en las cuales, sin embargo, figura cierta noción de referencia. Noción que no implica identificar el referente como el resultado de una mimesis ingenua sino que se vincula, más bien, con el “modo” de darse y de intervenir de la referencialidad. La pregunta que le interesa responder a Jitrik, entonces, es cómo puede ser ese “modo” de intervenir del referente. Destaca tres puntos importantes al respecto: 1- la relación del “modo” con las diversas poéticas (realistas o no realistas); 2- su relación con las fuentes de la referencia (la experiencia personal o histórica, que construye los referentes, o las lecturas, que los proporcionan ya construidos); y 3- su relación con la manera de apelar al referente (que va desde su búsqueda deliberada, hasta su espontánea convocatoria, convocatoria que doblga el valor del referente o lo somete a lo que la escritura exige y no a su propio valor)³⁹ (2010: 78-81).

Lo interesante, concluye el autor, no es negar el referente (algo que como vimos es imposible) sino más bien investigar estos “modos” de darse de la referencia para poder determinar si se trata de una transcripción de lo real y lo verdadero o de una “alquimia del verbo” (2010: 82).

Tanto Linda Hutcheon (1995) como Lucía Puppo (2006b) han sistematizado, en sus respectivos trabajos, diversos modelos de la referencia literaria. Hutcheon distingue cinco modelos o tipos de referencia que denomina *intra-textual reference* (referencia intratextual); *self-reference* (autoreferencia); *inter-textual reference* (referencia intertextual); *textualized extra-textual reference* (referencia textualizada extratextual); y *hermeneutic reference* (referencia hermeneútica).

Sobre la primera, la referencia intratextual, la autora entiende que se trata de aquella por la cual el lenguaje ficcional se refiere al universo de la ficción y no al del mundo empírico (1995: 154-155).

³⁸ Esta última tendencia se acerca más, desde la mirada del crítico, al concepto de referencia prospectiva de Prado Biezma, aunque para muchos escritores se trata de una postura más radical que busca negar o prescindir de la referencia. La tesis de Jitrik es que, pese a todo, ésta siempre existe.

³⁹ Según Jitrik este último tipo de apelación no pertenece a una actitud de tipo racionalista como el primero, sino más bien a la literatura que merece el nombre de moderna “que sale en parte del romanticismo y alcanza la vanguardia” (2010: 81). Destacamos esto porque la crítica saliniana coincide en la consideración de Salinas como un autor moderno.

En el caso del segundo tipo de referencia, la autoreferencia, Hutcheon señala que se trata de aquella que aparece cuando se da en el lenguaje un proceso de autorepresentación, es decir, cuando el lenguaje vuelve sobre sí mismo. Ya no se trata, como en el primer caso, de una referencia basada en el mundo de la ficción sino en una referencia anclada en el lenguaje mismo que reflexiona sobre sí (1995: 155).

En cuanto a la referencia intertextual, se trata básicamente de la relación de una obra con otra, de un referente con otro y se distinguen dos niveles: el de la palabra y el de la estructura general de una obra. Algún elemento en ambos planos puede hacer referencia a otra obra (1995: 155).

El cuarto tipo de referencia se diferencia del anterior en cuanto que la intertextualidad incluía la historia como intertexto mientras que la referencia textualizada extratextual incluye la historiografía como la huella textualizada del evento. En otras palabras, si bien puede haber un acercamiento a campos externos de referencia, la historiografía en sí corre el riesgo de textualizar el acercamiento a la realidad o de presentar referentes textualizados. Como bien dice la autora, se trata de una diferencia de énfasis pues en el segundo se es consciente de la textualización que puede conllevar todo uso de fuentes históricas (1995: 156).

Finalmente, la referencia hermeneútica hace pasar la referencia del nivel de palabras individuales al del discurso y tiene en cuenta la participación del lector que ayuda a anclar las palabras en el mundo, esto es, las provee de referencia, evitando así el riesgo de que el discurso pueda quedar atrapado en una autoreferencialidad constante (1995: 156).

Por su parte, Puppo (2006b), rastrea diversos modelos de referencia literaria que surgieron en los diversos contextos de la teoría y la crítica literaria a lo largo del siglo XX. Comienza señalando el modelo autorreferencial e inmanente de la función poética, desarrollado por Jakobson.

Luego, analiza el problema de la ilusión referencial a partir de los aportes de Barthes, Riffaterre y Eco. Este último autor explica que la “falacia referencial” consiste “en suponer que el significado de un significante tiene que ver con el objeto correspondiente” (2006b: 313). Para este modelo, la referencialidad “aparece como un fenómeno puramente discursivo” (2006b: 313). Puppo presenta las exageraciones y también las críticas que generó este modelo en las escuelas de orientación marxista, para

Apóstrofe, deixis y referencialidad

destacar finalmente la posición de Adorno, quien veía en el texto literario un carácter autónomo junto con el de hecho social.

Como tercer modelo, Puppó menciona los diversos aportes de la teoría de la recepción y de la hermenéutica (Iser y Ricoeur), para las cuales “la significación de una obra literaria permanece entonces como una vaguedad flotante de la que debe apropiarse cada lector, y mediante la polisemia el discurso poético-ficcional se defiende de las interpretaciones literales o unívocas” (2006b: 314). Para este modelo la referencia literaria se ubica en la órbita del lector y en su capacidad y estrategias para interpretar el texto literario. Es sabido que Ricoeur privilegió este modelo sobre el de la referencia en su monumental *Tiempo y narración* (1983-1985).

Finalmente, la autora destaca los aportes de Prado Biezma (su concepto de referencia prospectiva ya explicado) y de la teoría de los mundos posibles, según la cual hay tres modelos del mundo: “el mundo de “lo verdadero”, donde los referentes son reales; el de “lo ficcional verosímil”, configurado de acuerdo con los referentes reales; y el de “lo ficcional no verosímil”, cuyos referentes no se encuentran en el mundo real efectivo” (2006b: 316). Por otra parte recupera para el acto de habla literario la definición de performativo de Austin, cuyo referente es su propia enunciación “puesto que la referencialidad del lenguaje resulta inseparable del acto que lo produce” (2006b: 317).

A modo de conclusión, Puppó define al referente literario como “un producto inédito del discurso literario, ese objeto que ha sido creado o transformado por obra de lo que Rimbaud llamó “la alquimia del verbo”” (2006b: 317). Aclara que solo los sustantivos (comunes y propios) debería incluirse en la categoría de referente poéticos “ya que únicamente el nombre designa un objeto determinado, concretamente asignable” (2006b: 317). Distingue, asimismo, dos tipos de referentes: los inéditos, “aquellos que designan un ámbito de significación hasta entonces ignoto” y aquellos que resultan de una deriva referencial “sobre semas convencionales o ya existentes” (2006b: 317).

Laura Scarano (1994) propone enmarcar el problema de la referencia dentro de un marco teórico más amplio, a saber, el de la ficcionalidad de los enunciados literarios y, específicamente, el de los enunciados líricos. Pese a la amplitud de dicho problema

(amplitud que excede el cometido de nuestra investigación⁴⁰), nos parece pertinente destacar, junto a la autora y para finalizar este apartado, que “es posible reivindicar, aun desde la legitimidad de las perspectivas de textualización, una atención al problema del referente que no ignore su funcionamiento discursivo pero que tampoco cancele su operatividad contextual y social” (1994: 32).

En esta primera sección del apartado hemos revisado diversas concepciones sobre la referencialidad y el referente. Si bien cada autor presenta una terminología propia y aportes personales, todos coinciden, a su modo, en que el referente literario difiere del referente del lenguaje ordinario pues agrega un plus que éste no tiene (denotación de segundo grado que supera a la de primer grado). Asimismo, y si bien la referencia puede tornarse ambigua, hasta el punto de que algunos escritores buscan crear una “ilusión antirreferencial”, el referente no desaparece sino que se adapta a los modos de darse de la referencia, que como bien señalan Prado Biezma y Jitrik, puede oscilar entre una referencia retrospectiva o de transcripción de lo real y una referencia prospectiva o “alquimia del verbo”, por mantener la expresión de Rimbaud.

Pasemos ahora entonces a analizar brevemente el rol que el yo y el tú líricos cumplen en todo poema y las características que dicho tú presenta como apóstrofe lírico.

3. Los participantes de la enunciación poética: el yo y el tú lírico

Laura Scarano (1994) propone la existencia de un sujeto textual del poema a quien define, siguiendo a Enrique Pezzoni, como a aquel yo que emerge de la escritura y que constituye el lenguaje que en última instancia lo va a determinar (1994:13-14). Este sujeto textual no sólo utiliza el lenguaje sino que es definido por ese mismo lenguaje que utiliza.

Más complejo es el análisis del sujeto poético que postula Combe (1996), al cual nos hemos referido anteriormente. Baste recordar ahora que este autor propone una solución “referencial” de la tensión entre un sujeto textual y un sujeto de experiencia, recuperando de algún modo la tesis clásica de Käte Hamburger (1957).

⁴⁰ No nos detendremos aquí en este problema que abarca todo el capítulo 1 del libro titulado “Aproximaciones a una poética figurativa. En torno a una teoría de la referencia”. En él Scarano repasa diversas hipótesis vinculadas con el problema de la referencia y el de la ficcionalidad, enmarcadas en la filosofía del lenguaje, la teoría de los actos de habla, la semiótica y la teoría de los mundos posibles, entre otras.

A continuación reseñaremos con más detalle las principales hipótesis en torno al tú o apóstrofe del poema.

3.1 Culler y Pozuelo Yvancos: la pragmatización de los roles

José María Pozuelo Yvancos (1994) plantea que, como el resto de la literatura, la poesía presenta un carácter diferido, *in absentia*, respecto a la comunicación emisor-receptor. Pero agrega que en la poesía se produce una “subordinación de los deícticos personales, espaciales y temporales a la propia frase que da lugar a la enunciación por parte del llamado *yo lírico*” (1994: 186), es decir, se trata de una consideración inmanente del fenómeno de comunicación que da lugar, asimismo, a ciertas peculiaridades pragmáticas.

El crítico español explica que uno de los aspectos que más problemas ha suscitado es la relación entre el yo y el tú líricos y la identificación de ambos con un referente extratextual claramente reconocible. A partir de los aportes de Martínez Bonati, quien sostiene que no se debe identificar yo=autor/hombre, y de Jonathan Culler (1992: 161-170), quien propone que los rasgos pragmáticos que se destacan en el discurso lírico son la distancia y la impersonalidad, el autor explica que la ausencia de un referente propio del *mundo real* “provoca una multiplicación y extensión de los roles” hasta “llegarse a una identificación del tú con el yo, en una misma instancia”. Esta multiplicación de los referentes, especialmente de los referentes de los deícticos, se debe, en parte, a que la situación de enunciación del poema no es la corriente, es decir, no está “prefijada como en el discurso cotidiano” (1994: 87).

La poesía, entonces, trata de generalizar la experiencia que puede culminar en una identificación del lector (tú) con el yo, o bien del tú inmanente del poema con el yo también inmanente. En palabras de Pozuelo Yvancos, el tú poético tiene a veces “un referente designado por el propio texto y aun en esos casos el valor de la referencia se amplía para abarcar al lector y en otros al sujeto mismo (yo), en un proceso claro de *identificación* con quien ha escrito”⁴¹ (1994: 188).

Ahora bien, es importante destacar que esta multiplicación de los referentes no se limita a los pronombres personales sino que abarca también a los deícticos espaciales y temporales pues “el «ahora» del poema no es el ahora de cuando fue escrito, sino el

⁴¹ Con cursiva en el original.

ahora de cuando es leído” (1994: 189) y esto genera una ampliación de los contextos originarios. Todas estas consideraciones nos resultarán muy útiles para el abordaje de los poemas de Salinas.

3.2 De Man y Richardson: ¿disrupción u opacidad del apóstrofe?

Alan Richardson (2002) analiza desde una óptica cognitivista las definiciones de apóstrofe lírico provistas por Culler y De Man. Según explica el autor, para Culler el apóstrofe puede ser definido como un cambio en el acto de habla de un locutor que pasa de dirigirse de un primer alocutario a otro que puede estar ausente, muerto o ser imaginario. El apóstrofe serviría para Culler como una forma de complicar o interrumpir el circuito de la comunicación.

Para De Man, por su parte, el apóstrofe es una figura central para la definición de la oda lírica y paradigmática para la poesía en general. Se trata de una figura retórica claramente disruptiva, pues constituye el desvío lingüístico y literario por excelencia y propone un gran problema para los lectores de poesía.

No obstante, y pese a reconocer la labor de Culler y de De Man, Richardson analiza varios poemas de autores románticos ingleses para demostrar, a partir de una sólida base de lingüística cognitiva, que si bien los apóstrofes puede tonar turbio el proceso de lectura, no lo interrumpen. Por el contrario, la metáfora, la metonimia, la ironía y el apóstrofe no solo están presentes en el lenguaje cotidiano sino que son elementos constitutivos del proceso ordinario de pensamiento.

En este capítulo hemos descrito las principales concepciones de la referencia literaria y hemos constatado los problemas que el concepto de mimesis ha acarreado a lo largo de la historia. Hemos comprobado que, si es ingenuo postular una referencia extraliteraria que no contemple la recreación operada por medio del significado poético, también es desacertado negar tajantemente la referencia, puesto que ésta siempre está implicada en el circuito de la comunicación.

En lo que concierne al yo y el tú lírico, observamos que sus modos de referir son problemáticos, al punto que pueden desdoblarse, identificarse uno con el otro, o bien referir al lector.

Capítulo 3: Estado de la cuestión de la bibliografía referida a la poesía de Pedro Salinas

Mucho se ha escrito sobre la obra de Salinas durante su vida y, más aún, tras su muerte acaecida en 1951. Por cuestiones de espacio y de relevancia, nos concentraremos en la bibliografía crítica centrada en *La voz a ti debida* y sólo ocasionalmente haremos mención a los análisis de otras obras del poeta. Entre la abrumadora cantidad de estudios dedicados a este poemario, destacaremos aquellos trabajos en los que se indaga acerca de la relación del yo lírico con el tú y del vínculo de ambos con la realidad y los límites espacio-temporales que ésta presenta.

Como se verá en las páginas que siguen, buena parte de la crítica sobre Salinas data de las décadas del 60 y del 70. Si bien algunos de esos estudios pueden parecer anacrónicos o han sido superados hoy en día, la importancia que tuvieron en su momento o la relevancia de algunas de las afirmaciones de sus autores aún resultan capitales para un abordaje minucioso del tema elegido. De allí que nuestro criterio sea temático y cronológico al mismo tiempo⁴².

1. Lecturas de la amada, entre el sueño y la realidad

Uno de los primeros estudios significativos de *La voz a ti debida*, y uno de los más importantes para el desarrollo de nuestro trabajo, es “El conceptismo interior de Pedro Salinas”. Fue escrito en 1941 por Leo Spitzer, importante crítico de la Estilística, amigo y compañero de trabajo de Salinas en una universidad de los Estados Unidos de América. Publicado años más tarde en *Lingüística e historia literaria*, como capítulo v, el trabajo de Spitzer abarca varias de las peculiaridades que presenta *La voz a ti debida* pero se centra en dos problemas específicos: la realidad de la amada, esto es, del tú, y la relación del poema de Salinas con la tradición literaria anterior, principalmente la de la mística.

Ya desde el comienzo, Spitzer destaca la negación de la realidad empírica que se entrevé en muchos de los poemas del libro y explica que se trata de una poesía trascendentalista en la que “se rechaza el mundo visible en favor de un mundo

⁴² Sólo alteraremos este criterio en dos casos puntuales: si un autor tiene más de un trabajo sobre Salinas relevante para esta investigación se los consignará juntos; y, en el caso de las opiniones del propio Salinas y de Katherine Whitmore se las colocará al final.

invisible construido por el poeta más allá de la realidad tangible” (1961: 191). Esta negación del dato empírico concreto, propia del misticismo, y esa búsqueda por detrás de la realidad culminarán en una negación de la mujer amada:

Cosa curiosa, *hasta la mujer amada es negada* por nuestro poeta; no conozco poesía de amor donde la pareja amorosa se reduzca hasta tal punto al yo del poeta, donde la mujer sólo viva en función del espíritu del hombre y no sea más que un “fenómeno de conciencia” de éste. (1961: 194)⁴³

Vemos entonces que la negación no implica exclusivamente la realidad circundante sino que se extiende más bien a la amada, a la mujer, a ese tú fundamental del poema que, en palabras de Spitzer, se reduce a la conciencia del yo. Esta afirmación, tan cara a nuestro trabajo, ha generado no pocas polémicas entre los críticos. Muchos de ellos consideran que la tesis de Spitzer “reduce” los rasgos propios de la amada a la percepción que de ella tiene el yo. Como veremos en breve, esta idea central será refutada por aquellos que sostienen que la amada, sin caer en un biografismo ingenuo y chismoso, presenta, aun dentro del poema, y como creación de un escritor determinado, sus características esenciales y propias, más allá de la visión que de ella presente el yo. Este debate, por lo tanto, nos permitirá repensar el rol que el yo tiene en el libro de Salinas y, asimismo, determinar y problematizar los límites de una concepción ingenua de la referencia literaria.

Spitzer también ha destacado la importancia del pronombre en muchos de los poemas o secciones que componen el gran poema de Salinas. Al respecto dice que “el poeta querría librarse también del peso de losa que es su propia vida para ser solamente yo. La persona absoluta, sin especificación ni particularidad y llena, no obstante, de contenido vital para el poeta”. Y agrega que “el nombre de las cosas es, por lo general, una carga” (1961:197). Hacia el final de su ensayo Spitzer retoma el problema de los pronombres y explica:

vivir en los pronombres se transforma en un vivir entre las Esencias, las Ideas preexistentes del ‘Yo’ y el ‘Tú’. Salinas “ha vivido los pronombres” verdaderamente (sólo los pronombres de primera y segunda persona de singular, los pronombres “concretos”), ya que la meditación metafísica sobre el Yo y el Tú, sobre su unidad y separación, sobre su identidad y distinción, es el problema central de su poesía. (1961: 230)

⁴³ En cursiva y con comillas en el original. Salvo que se aclare lo contrario, los entrecomillados o palabras en cursiva son del texto original.

Más allá del valor ontológico que Spitzer describe como propios del Yo y el Tú y el posible, y no del todo acertado, neoplatonismo saliniano, es interesante destacar, junto al crítico, que la meditación (¿metafísica?, ¿lingüística?, ¿poética?) sobre el Yo y el Tú es el eje central de la obra. Eje que afectará al tiempo y al espacio de ese encuentro y de esa separación, de esa identidad y de esa distinción y, por ende, al lenguaje mismo.

Por otra parte Spitzer no descarta, como se le ha criticado más de una vez, la presencia de un más acá. Lo que el crítico sostiene es que si bien “Salinas⁴⁴ siente, a veces, la nostalgia del *más acá*, del mundo (...) es significativo verle siempre tomar la dirección contraria a la de lo humano que acontece en la tierra” (1961: 197). Esto deriva en una negación de la materialidad de la amada (negación que puede parecer exagerada, según cómo se la entienda) y su reducción, ya analizada, a un concepto puro (1961:198).

Tras plantear la negación de la realidad de la amada como propia de *La voz a ti debida*, Spitzer destaca el uso que hace Salinas de la enumeración caótica con el fin de expresar, con desprecio, el desorden del mundo exterior. Esto llevará al yo a buscar lugares transcendentales, “localizaciones más sublimes, es decir, elevadas por encima de la tierra” (1961: 210) y también a utilizar preposiciones de lugar como “detrás” o “desde” para “ensanchar los límites del mundo sensible” (1961: 211).

El hecho de que la mujer sea una noción más bien abstracta incita al yo a pensar y tratar de encontrar su propia realidad (1961: 220). Pero dicha búsqueda metafísica no prescinde necesariamente de las situaciones cotidianas; por el contrario, tiene muchas veces su punto de origen en ellas. “Una vez más es en esto Salinas un clásico perfecto que extrae de los hechos menudos las más amplias conclusiones posibles” (1961: 224), sin negar en el interior del yo lírico la confrontación (¿conciliatoria?) entre el sentimiento y el intelecto. Spitzer comenta que en Salinas (“poeta conceptista si los hay”) hay un doble dualismo interior: “tenemos en él los dos miembros del grupo –el dúo (el yo y el tú) – y los dos locutores en el diálogo interior que acontece en el yo del poeta, el desdoblamiento de su persona (sentimiento-intelecto)” (1961: 225). Estos comentarios permiten postular un diálogo entre el yo y el tú con el fin de elucidar la

⁴⁴ Más adelante analizaremos los problemas que se suscitan al hablar del yo lírico como poeta en general y como Salinas en particular, identificación que a la luz de las diversas teorías críticas de la segunda mitad del siglo XX puede dar lugar a equívocos pocos favorables para una correcta interpretación de un poema. De todos modos, y a raíz, en 2002, de la publicación de las cartas de Salinas a Katherine Whitmore, la identificación de un yo y un tú biográficos volvieron a suscitar polémica respecto a los pronombres que aparecen en la trilogía amorosa.

realidad y la importancia de cada uno. “Como la Amada no está vista más que por los ojos del poeta que la escruta para conocerse a sí mismo, es, por tanto, como uno de los términos de una comparación persistente” (1961: 225). Término comparativo necesario pero que no impide, sin embargo, que todo ese diálogo dependa del yo y de las imágenes (conceptos, para ser consecuentes con Spitzer) que el yo (re)crea a partir del tú y de la realidad.

Spitzer también menciona el diálogo entre los amantes pero concluye que se trata de un diálogo angustioso: “el diálogo de los enamorados que, entre el día y la noche, a pesar de su deseo de entenderse, no hacen más que perpetuar su incompreensión mutua” (1961: 229). No muchos críticos, y en esto la intuición de Spitzer es asombrosa, han reparado en este final del diálogo que, como indicaremos en el desarrollo posterior de la tesis, es uno de los detalles más importantes a la hora de definir la relación entre el yo y el tú.

En otro momento, Spitzer sostiene que “es ella la que proyecta su plenitud de amor sobre las cosas y así, el amor del poeta no es más que un amor de Ella, que vuelve hacia ella misma; el poeta no es, pues, más que un medio” (1961: 233). Esta contradicción (la amada es un concepto interior del amante pero el yo es a la vez un medio y no quien proyecta su amor sobre las cosas), de la que Spitzer no parece percatarse, dará lugar a diversas posiciones críticas respecto al rol del yo y del tú y a la primacía o no del uno sobre otro.

Finalmente, en lo que concierne a la relación de Salinas con la tradición áurea de la poesía española (aunque también se menciona a Dante y a Petrarca), Spitzer evoca la influencia de Garcilaso (presente ya en el título del libro) y de la poesía mística. Esta última nos permite pensar los poemas a partir de los límites del lenguaje:

Vivir en los pronombres no es más que una paradoja verbal para nuestro poeta, pero es también una actitud vital hecha de desencanto y desesperación, en la que el hombre, habiendo perdido la fe en las *substancias*, se mantiene *en los bordes* de la realidad, agarrándose, frente al precipicio, a un aspecto intelectual, formulable en términos exactos, pero que, sin embargo, se matiza de la atmósfera de juego: le queda la lengua humana, su lengua, expresión de su intelectualidad, creadora de relaciones de pensamiento nuevas. Vivir en los pronombres es un hecho observado en sí mismo por el poeta al mismo tiempo que una posibilidad de vida que sugiere la lengua. La paradoja vivida se traduce en paradoja verbal: la correspondencia no es arbitraria, es exacta. (1961: 239)

Al vivir en los pronombres, el yo pasa a vivir en los bordes de la realidad y sólo puede aferrarse, para no caer, para no dejar de ser, al lenguaje. Pero esta vida limitada por la lengua se tornará, como veremos durante el análisis, problemática (y hasta ilimitada) y afectará no sólo al yo sino también al tú y a las coordenadas espacio temporales donde ambos se mueven.

Salinas es un místico aunque el suyo “es un misticismo trágico con una sed mística en nada disminuida, pero sin unión total” (1961: 241). Antes Spitzer había aclarado, para poder arribar a esta sentencia, que en *La voz a ti debida*

Dios ya no está presente: solamente el hombre moderno, “solipsista”, subjetiviza ante su personalidad desmenuzada, perspectivista, buscando decididamente su mitad mística en un más allá humano, en el *más allá* de un ser humano preciso y llegando, alguna vez, a absorberlo en sí mismo, a reconocer en este Ella deificada una creación de su propio espíritu. (1961: 239)

Misticismo trágico en el que el yo está solo junto a una imagen de Ella creada por su propio espíritu que, sin embargo, trata de llegar a ese *más allá* (¿de la realidad concreta, de la del lenguaje?). El poeta tiene la certeza de que junto al encuentro también deambula la separación, pues si Salinas es místico, lo es “tanto de la unión como de la desunión” (1961: 241).

Tomemos en consideración otras lecturas que generó el texto de Salinas. Ángel del Río (1948) sostiene que para el poeta español el mundo externo es caótico y “su poesía va inspirada por la avidez espiritual de transformar las percepciones externas de una realidad siempre variable en una realidad inmutable y superior”, realidad que le otorga al poeta la certeza que busca en el mundo. Además, destaca que la poesía de nuestro autor está hecha de sutilezas psicológicas (1998: 502) y celebra el aporte de Spitzer del “conceptismo interior”.

En “La otra realidad de Pedro Salinas”, Concha Zardoya (1961) sostiene que el poeta español busca la realidad y el ser absoluto, lo que no cambia a partir de los accidentes que las cosas detentan al ser percibidas por los sentidos. Hay que traspasar esos accidentes y llegar a la esencia. Se trata, nos dice la autora, “de desenmascarar los nombres, arrancándoles los disfraces de la apariencia que encubre la *verdadera realidad* del ser” (1961: 243). Y agrega que “el nombre se adelgaza hasta transparentar y traslucir la esencia del ser, su realidad creada o metafórica, su superrealidad” (1961:

245). Nuevamente el nombre aparece en el centro de la escena como aquello que impide el conocimiento directo de las cosas o, que al menos, lo retarda.

Zardoya menciona que muchas veces Salinas “crea una *versión* de la realidad, más elocuente y profunda que la verdad misma” y que a través de su poesía “nos damos cuenta de que la realidad objetiva no acaba ni está completa en sus límites sino que se perpetúa en un estado más alto y, en él, sigue viviendo siempre” (1961: 245-246). Ahora bien, esa creación de una realidad más profunda (esa recreación de lo accidental percibido en pos de lo esencial oculto), exige “una continua batalla, un fabuloso combate por parte del poeta” (1961: 246).

La autora divide su trabajo en tres partes. En la primera, *Trasrealidad de las cosas, del mundo*, analiza los primeros tres libros de Salinas y destaca que en ellos se busca una trasvida, un mundo íntimo donde “libertarse de lo exterior, creando «otra» realidad, igual y al mismo tiempo diferente, pues es más alta, más pura y más honda” (1961: 249). También en estos libros, como sucederá luego en *La voz a ti debida*, aparece el amor: “hay una trasrealidad cuya única atmósfera es el amor, el trasamor, poética, divina esencia que trasvive todo lo creado” (1961: 250). Sin embargo, y pese a la importancia de esta trasrealidad, es menesteroso señalar con la autora que dicho trasmundo “sólo existe en función del mundo que vemos y tocamos” (1961: 255). De hecho, hay poemas en los que la actitud del yo parece ser otra que la del escape de la realidad. En dichos poemas⁴⁵, se privilegia esta realidad, la de más acá, con su aquí y ahora bien definidos y en la que destacan objetos concretos (1961: 258).

Finalmente, dice Zardoya que en el poema “Pregunta más allá” de *Fábula y signo*, inquiere Salinas la presencia de la amada y comenta que es suya pero que “el poeta indaga siempre lo mismo, persiguiendo ese más allá del ser (...) el tras-ser, la tras-vida, la intra-realidad de la que ama. Pero el poema se queda en pura pregunta, sin respuesta posible” (1961: 260).

La segunda parte del estudio se subtitula *Trasrealidad del amor* y en ella Zardoya vuelve a destacar que se busca a la amada en una trasvida a partir del análisis de algunos poemas de *La voz a ti debida* y de *Razón de Amor*. Concluye, en lo que respecta al libro que nos interesa, que “se inhibe Salinas de lo inmediato para ver más allá, más lejos o más atrás, deseando absorber o ser absorbido por esa «otra realidad» (actitud vital), deseando conocerla y aprehenderla (actitud intelectual) metafísicamente”

⁴⁵ Ver páginas 258- 259.

(1961: 266). Será en el trasmundo del amor donde se le entregue “la realidad más íntima de la amada” (1961: 267).

En *Razón de Amor*, por otra parte, “los límites corporales se adelgazan hasta borrarse, hasta confundirse con los del alma” (1961: 268) y esa otra realidad devendrá paraíso donde se dará la salvación (1961: 269). Zardoya sostiene que aquí, a diferencia de los otros libros, la otra realidad “no es algo parcial o solamente una aspiración (...) sino una realidad total y sin fisuras” (1961: 271). Además, es importante el papel de las palabras que al mediar en el amor han de decir más de lo que suelen decir o “han de traspasar las apariencias que las recubren y darnos su trasfondo” (1961: 271).

Para concluir, la última parte del estudio de Zardoya se centra en el análisis de *El contemplado* y de la realidad que allí se presenta. Si bien a nosotros no nos interesa el análisis de dicho libro, bástenos con la advertencia que hace Zardoya sobre el mismo al compararlo con los cinco anteriores: sólo en este se logrará alcanzar la realidad única y constante, la permanencia (1961: 277), lo cual abre algunos interrogantes respecto del alcance de la trasrealidad en *La voz a ti debida* y de la unión del yo con el tú en ese mundo metafísicamente, al menos en apariencia, superior.

En su análisis del primer poema de *La voz a ti debida*, que él denomina proemio, Stephen Gilman (1963) destaca la ambigüedad como característica esencial del libro de Salinas, pues los poemas en que aparece la amada y aquellos en los que está ausente se alternan con tal rapidez, que dan lugar a la duda. No obstante, y pese a que en muchos poemas el tú no es la amada, el crítico señala que “hay siempre un oyente en segunda persona hasta quien sin remedio cada verso debe llegar” (1963: 318-319). Y si bien, como dijimos, el tú no siempre es ella, cuando aparece “no hay ambigüedad posible. Este «tú» no es ni más ni menos que una mujer, de carne y hueso, que, como toda criatura carnal, está determinada y limitada por el tiempo y el espacio” (1963: 319). En esto, Gilman claramente disiente con Spitzer y del Río. De hecho, señala que cuando el amante se describe como sombra lo hace para acentuar, por contraste, el carácter carnal de la amada (1963: 321).

Andrew Debicki (1968) cuestiona la crítica negativa que muchos investigadores le hicieron a la generación de Salinas respecto a la falta de representación, en sus poemas, de temas sociales. Si bien reconoce que la mayoría de los poetas de dicha

generación (que por cuestiones cronológicas y de publicación él denomina del 25 y no del 27 como tradicionalmente se la conoce) no incurrieron en temas sociales, arguye que describir sus poemas como detentores de inhumanidad e irrealidad es una exageración (1968: 18). Para justificar sus apreciaciones, Debicki analiza diversos poetas de la generación del 27 (entre ellos al primer Salinas) a partir de ciertos rasgos comunes (que justifican que se hable de generación o grupo) y otros distintivos (que hacen de cada poeta un escritor original).

En el primer capítulo, el autor señala la existencia de dos vertientes a la hora de vincular la poesía con la realidad. Por un lado, explica Debicki que “la realidad puede verse (...) como vehículo del cual se sirve el poeta para configurar sus propios significados”. De este modo, “la realidad queda manipulada por el poeta para servir su propósito” (1968: 19). Además, y en sintonía con la idea del conceptismo interior explicado por Spitzer, el autor aclara que “desde este punto de vista, la realidad es un recurso para la comunicación de una visión interna creada y desarrollada por el poeta” (1968: 20). Pero por otro lado, Debicki menciona también otra vertiente según la cual “la obra poética trata de comunicar ciertas realidades vitales del mundo. (...) El poeta se vale de sus recursos para comunicar, en toda su complejidad, aquellos valores humanos que se esconden en diversos elementos de nuestro mundo” (1968. 21).

Como características positivas de la primera vertiente, el crítico señala el valor creador de la poesía que utiliza la realidad para expresar significados creados por el poeta pero aclara que eso puede limitar el significado de la obra al punto de vista del poeta y limitar la concepción del mundo a uno inventado y alejado de aquel en el que vivimos. La segunda vertiente, en cambio, “destaca el hecho de que el poema nos comunica una realidad humana; tiene la ventaja de relacionar la poesía con valores importantes de nuestro mundo”. Pero a la vez que subraya dichos valores, esta tendencia “disminuye el papel del poeta. Éste se convierte en un investigador y descubridor de lo que se esconde en el mundo, y no un creador de algo nuevo” (1968:22).

Según muchos de los críticos a los que Debicki se opone, los poetas de este grupo se vincularían con la primera vertiente y de allí su supuesta separación de la realidad y, en última instancia, de los problemas sociales que esta trae aparejados. Debicki no niega la presencia ni la importancia de la primera vertiente en los poetas del 27 pero concluye que en ellos se conjugan ambas líneas, ambos conceptos, “el de la

poesía como creación de algo nuevo a base de materiales reales transformados, y el de la poesía como descubrimiento y comunicación de lo real” (1968: 23)⁴⁶.

Respecto a Salinas, Debicki destaca su afán por fusionar ambas actitudes y especifica que nuestro poeta “se apoya en el concepto del poema como descubrimiento y comunicación de los valores centrales de la realidad, para combinar el papel creador de la poesía con su valor descubridor y comunicativo” (1968: 30), actitud que comparte con otros miembros del grupo y que hace del vínculo entre la realidad de la amada, del tiempo y del espacio y el rol del poeta y su lengua al referirse a ellos, uno de los temas centrales de su poesía.

Debicki concluye respecto a las vertientes existentes en torno a la relación poesía y mundo que la poesía de este grupo “viene a ser así no un escape de los problemas vitales ni un juego trivial, sino precisamente un modo de llegar a la esencia de las cosas con toda la tangibilidad y la emoción propias del poema e inaccesibles al tratado lógico” (1968. 34). La poesía del grupo, entonces, no es social (si entendemos por eso la representación de temas sociales –aunque estos existen en algunos poetas, incluso en el último Salinas) pero sí humana. Efectivamente, este tipo de poesía se pregunta por la esencia y los valores propios del ser humano, de ese modo trascendiendo la lógica y lo pedestre y erigiéndose en misterio (1968: 42).

Ya en el primer capítulo, Debicki señala que “en la poesía de Salinas se nota un conflicto entre la apariencia externa de las cosas y su valor esencial” (1968: 50). En el capítulo II de su libro analiza la visión de la realidad en la poesía temprana del autor. En muchos de sus primeros poemas (los de *Presagios*, por ejemplo), el poeta (en el sentido del yo lírico) percibe la realidad que lo circunda y mediante su mirada realza lo significativo con el fin de entrever valores amplios (1968. 63).

Debicki analiza en detalle los tres primeros libros de Salinas. Por cuestiones de espacio sólo consignaremos lo que el crítico señala en relación con la imagen de la amada que en ellos aparece. Para comenzar, vale decir que la amada es representada de modos diversos en estos libros. A veces se destaca su presencia inmediata mientras que en otras ocasiones se realiza su recuerdo. Sin embargo, en algunos poemas de *Seguro azar* pero principalmente de *Fábula y signo*, “el valor de la amada radica en lo que representa para el protagonista-amante; en ambas [obras] es un ideal que él quiere

⁴⁶ Si bien la distinción establecida por Debicki es válida, creemos que todo gran poeta conjuga, en cierta medida, ambas vertientes, dándole prioridad a una o a otra en distintas obras o períodos, influenciado por supuesto por el momento histórico y el contexto cultural en que le tocó vivir.

configurar y retener” (1968: 78)⁴⁷. En este sentido, la amada sirve como base para la actividad creadora del yo. Además, agrega Debicki, en estos poemas “la amada importa no como personaje anecdótico sino como medio de alcanzar valores superiores, y como motivo para la mirada poética del protagonista que la transforma y encuentra en ella una belleza trascendente” (1968: 79). Aquí Debicki discute con Sptizer, al señalar que no se trata de una deshumanización del amor ni de “un reportaje de un amor conceptual, sino del empleo de la imagen de un enlace amoroso para convertir un anhelo etéreo en un tema asequible”. La amada en este sentido “concretiza” lo que el yo indaga.

Al ser captada por el poeta y, al mismo tiempo, al inspirarlo, al posibilitarle la adquisición y la concreción de valores humanos (en otras palabras, al erigirse en su musa), la amada “reúne en una sola imagen dos aspectos de la búsqueda poética. Su papel de realidad subraya el hecho de que el poeta encuentra sus valores en el mundo; su papel de musa acentúa el hecho de que crea significados” (1968: 80). La amada es, entonces, realidad e inspiración y uno de los ejes en “la búsqueda de lo universal en la realidad por medio de la poesía” (1968: 81), trayectoria que, según Debicki, es central en la poesía de Salinas.

Joaquín González Muela (1969), en su introducción a la edición de *La voz a ti debida* y *Razón de Amor* publicada por la editorial Castalia, sigue a Guillén cuando este último dice que no hay ensimismamiento en Salinas sino relación con la gente y con las cosas (1969: 15). Señala el crítico que en la poesía de Salinas se entrevé “una atención por el mundo y por el propio “yo”” (1969: 15) y contrapone esta interpretación a, entre otras, la de Spitzer. Agrega, asimismo, que Salinas “quiere entender mucho más que entenderse” e indica que el tema que el poeta vive “con más intensidad es el del amor a la mujer” (1969: 15-16).

En lo que concierne a *La voz a ti debida*, el crítico explica que “se observa una línea que va desde el nacimiento de la pasión (...) hasta la despedida” y añade que tras la separación física (porque lo sentido permanece) “ella le acompañará como una sombra, a veces tan material, que el estremecimiento que el poeta siente con esa “presencia” se nos comunica y contagia. Pero es una sombra, habla de una sombra. De Ella ha quedado una ausencia habitada por una sombra” (1969: 16). Vemos entonces que, más allá de la relación que el yo tiene con las cosas y con la amada, la amenaza que

⁴⁷ Debicki cita, entre otros, los poemas “Muertes” y “Vida segunda”.

se cierne sobre la realidad corporal de la mujer, su transformación en sombra, es uno de los elementos centrales del poema. De hecho, y volveremos a esto más adelante, muchas veces el yo enuncia como una sombra⁴⁸ o vislumbra su relación con la amada como una relación entre dos sombras.

También desecha González Muela la idea de Salinas como poeta místico y prefiere hablar de la búsqueda, por parte de los poetas de su generación, de un absoluto “pero no excesivamente pretencioso”. Tras esto, vuelve a criticar la idea de un conceptismo interior alegando que el poeta “[no] escruta a la amada “para conocerse a sí mismo”. No; eso se dará por añadidura; lo que está buscando el poeta es el poema pues, como aclara el crítico al citar nuevamente a Guillén, “el poema consiste en la búsqueda de la mujer amada” (1969: 21). Para González Muela, la amada, no obstante su condición de sombra en algunos de los poemas, es la que inspira la voz del poeta: “Salinas, como todo poeta (conceptista o no conceptista), quiere crear un mundo con palabras vírgenes; pero a diferencia de otros poetas, cree que la fuente de virginidad está en la voz de Ella, capaz de hacer aparecer todo el mundo nuevo, por arte de magia” (1969: 23-24).

Finalmente, el crítico llama la atención sobre un rasgo que aparece tanto en *La voz a ti debida* como en el poema “Las ninfas”, de *Confianza*. En ambos “hay una mujer de carne y hueso, que nos impide que le llamemos místico; pero se la tiene que soñar, para “sacar de ti tu mejor tú”” (1969: 32). Esto le permite plantear la pregunta acerca de la realidad o irrealidad de la amada en otros términos:

Salinas era poeta, y escribir *La voz a ti debida* (una fantasmagoría) era su deber. Una fantasmagoría, pero anclada en la mujer de carne y hueso, en la experiencia vivida, en los besos dados de verdad. Así hizo no una estatua de la Amada con ojos, boca, brazo, piernas; sino un cuadro mágico que nos obligara a una constante interpretación, como ha de ser una obra de arte. Así le daba a su obra un valor simbólico. (1969: 39)

Por un lado sombra, fantasmagoría, recuerdo. Por el otro, mujer de carne y hueso, experiencia vivida, besos dados de verdad. Vemos cómo en torno al tú de *La voz a ti debida* se van tejiendo diversas interpretaciones, algunas de las cuales, en su seno, parecen contradictorias. Observamos, también, cómo los distintos niveles de análisis se mezclan hasta el punto de indagarse si existió una mujer real, biográfica, en la que se supone se basaría el libro o si, en cambio, se trata de un concepto interior o de una

⁴⁸ Piénsese en la última estrofa del fragmento o poema que abre el libro.

sombra o, como pretende González Muela, de una fantasmagoría anclada en la realidad⁴⁹.

2. El diálogo amoroso y la actitud frente a la realidad

En su libro *Pedro Salinas: el diálogo creador* (1969), Alma de Zubizarreta analiza el sentido del diálogo en la poesía de Salinas. Establece, estadísticamente, la presencia que el diálogo tiene en los diversos libros y propone una tipología en la que se destacan el diálogo con las cosas, el diálogo con uno mismo y el diálogo con el tú amado.

Ya desde la introducción de su libro, de Zubizarreta asegura que Salinas “descubre la relación dialógica existencial del amor, dentro de la cual la palabra crea a la amada (...) en una depuración hasta el pronombre” (1969: 21). Más adelante, agrega:

para Salinas, el diálogo es la forma de expresión de una relación profunda, relación que implica, dentro de una concepción activista, el hondo compromiso de un *hacerse* en la otra persona, en el tú y, de ese modo, *hacer*, a ese tú, o moverlo a hacerse a sí mismo en la relación. (1969: 30-31)

Además de destacar esta faceta creativa y descubridora del diálogo y su importancia para la relación yo-tú, la estudiosa destaca la presencia de las cosas y del diálogo que con las mismas se suscita. Si bien dicho diálogo está presente desde los primeros libros de Salinas, en *La voz a ti debida* el fenómeno se retoma pues “el poeta y la amada, haciéndose mutuamente en el diálogo, realizan a la vez la creación de un mundo redimido por ese diálogo personal esencial” (1969:46). De este modo, el diálogo no queda restringido a la relación yo-tú sino también a las cosas que rodean al yo y al tú y a los límites temporales y espaciales en que se enmarca la relación.

Sin embargo, y quizá para evitar la reducción de la amada al yo, de Zubizarreta aclara que “ese *tú* al que se dirige constantemente el poeta es un *tú* individual y único, esencializado y esencializador, nunca abstracto, siempre real” (1969: 49).

En cuanto al uso de los pronombres en detrimento del nombre, de Zubizarreta destaca que a veces Salinas “desdeña los nombres propios y comunes por considerarlos prisión de estrechos límites en espacio y tiempo, para vivir en el libre juego de los pronombres personales”, mientras que en otras ocasiones el nombre le sirve para

⁴⁹ ¿Realidad material dentro del poema o realidad empírico biográfica externa al mismo?

acceder “a una realidad singular y singulizadora” (1969:66). Además, la preeminencia que muchas veces tienen los pronombres se debe a que constituyen el modo de acercarse a la amada y de mantener, al mismo tiempo, su univocidad (1969:69). Como señala la investigadora en otro momento, frente al nombre, que puede ser usado por todos,

el pronombre, el tú, sólo es válido para quien se hace cargo de su realidad de yo, y desde allí, encarando, se relaciona, se entrega, al pronunciar *tú*. La persona invocada así por el pronombre queda inmune a cualquier otro llamado: todos podrán llamarla desde un nombre cualquiera, pero sólo el que lo hace desde la radical entrega, desde el firme compromiso, puede decirle tú. (1969: 79)

Este fragmento, que en una primera lectura parece destacar únicamente la exclusividad del tú pronominal que no puede ser llamado por otra persona con la misma intimidad con que la llama el yo, plantea un problema de mayor profundidad, apenas esbozado por la autora⁵⁰: al decir que el tú es válido solamente para el que se hace cargo de su yo, podemos preguntarnos si, en realidad, ese hacerse cargo de la realidad no implica, en verdad, un hacerse cargo de la realidad de enunciación, de su dimensión espacio temporal propia y de las peculiaridades que esta acarrea a la hora de analizar la relación yo-tú. De Zubizarreta no profundiza este tema, pero a partir de algunas de sus afirmaciones podemos entrever la complejidad que el problema tiene en la crítica saliniana y la diversidad de respuestas que se han propuesto. De todos modos retomaremos estos interrogantes en nuestro análisis.

Las cosas también juegan un papel en *La voz a ti debida*. Según de Zubizarreta, muchas veces ayudan al poeta para recibir o conocer mejor a la amada (1969:98), aunque a veces son inútiles y hasta una carga para ellos (1969:103).

Por último, y en relación con la amada, la estudiosa señala que el poeta amante busca ayudar a la amada para que encuentre su yo más auténtico y se despoje de las contingencias históricas o de los detalles superfluos. Por supuesto, dicha empresa acarreará cierto dolor para ambos participantes (1969: 123) pero la unión amorosa se erige en salvación, de allí que valga la pena el esfuerzo. Respecto a la presencia del tú, y en contraposición a las ideas de Spitzer, de Zubizarreta precisa que “en ningún momento (...) se oscurece la presencia de la amada. Su persona viva, palpitante, está allí, alienta junto a cada poema” (1969: 127). De hecho, en una nota al pie en la página

⁵⁰ Cfr. la nota al pie de la página 83, en la que de Zubizarreta destaca el valor deíctico (ella lo llama demostrativo) de los pronombres como un rasgo original de la poesía de Salinas.

144, y a raíz de un poema de *Seguro Azar*, la investigadora critica la tesis de Spitzer que sólo puede darse en alguno de esos primeros textos pero no en *La voz a ti debida*. El tú para de Zubizarreta no es una realidad ya consumada ni mucho menos creada por el poeta sino más bien “una invitación a ser, cuya mayor trascendencia está en la realización misma” (1969: 148). De hecho será la amada la que detente un poder creador, lo cual contradice una vez más la tesis de la pasividad del tú propuesta por Spitzer (1969: 158). El yo la ayudará y se configurará así una pedagogía amorosa (1969: 145-147).

Jorge Guillén, en el prólogo al libro de Alma Zubizarreta (1969), ha destacado la importancia de un otro en la poesía de Salinas, donde el poeta “se dirige a un término presente o invisible como si le interpelase, y ese término –una especie de *tú* – queda en situación de diálogo, aunque el *tú* no ofrezca al *yo* sino «la llamada por respuesta»” (1969:9). Y en otro trabajo agrega que “desde el primero al último libro de Salinas encontramos una voz que intensifica la vivificación del mundo. El hombre afronta un mundo incompleto que reclama perfección” (1971: 310). Así, el diálogo con el tú –sea que se refiera a la amada o al mundo- se convierte en uno de los ejes centrales de la poesía de nuestro autor.

Olga Costa Viva (1969) señala como tema fundamental de la obra de Salinas su relación con la realidad y añade, siguiendo al propio Salinas, que existen tres realidades: la del mundo real de afuera; la del interior del poeta; y la poética, que surgiría del tratamiento que a partir de su interioridad hace el poeta de la realidad exterior a la cual, sin negarla, recrea constantemente (1969: 12-13). A partir de esta primera apreciación general, la estudiosa distingue cinco formas de aproximación a la realidad en la poesía de Salinas.

En primer lugar, destaca la *exaltación de la realidad*, el afán del yo de hacer suya la realidad material (1969:27).

En segunda instancia, se produce una *rebelión contra la realidad* a partir de la cual “Salinas persigue, en una rebeldía contra los límites, la esencia de la amada (...) y también la persigue (...) en un más allá siempre superado, en un ansia infinita de abolir barreras últimas, hasta la misma muerte (1969: 42). Agrega, además, que Salinas “se refugia en la imagen de una realidad anticipada que no es todavía realidad” (1969:42) –

de ahí la importancia que en su poesía tiene el subjuntivo – y sugiere que en Salinas el misterio está en constante devenir y nunca acabado (1969: 43).

Ahora bien, Salinas no se rebela contra toda la realidad sino “contra la sucesión de realidades iguales”. Esto implica, como ya hemos visto en otros críticos, una aniquilación por parte del amor del mundo habitual que se habitaba antes de su irrupción (1969: 54), pero sin llegar al extremo de aniquilación o negación total (1969:61).

Después de esta postura, Olga Costa viva subraya una tercera vertiente que denomina *escape de la realidad*. Con esta actitud la investigadora pretende destacar la huida que el poeta amante efectúa frente a la apariencia perecedera de los seres y las cosas en pos del hallazgo de su verdadera esencia, búsqueda que afecta, por supuesto, a la amada y a su ser más profundo. Se trata, en otras palabras, de un escape de los límites habituales del mundo y de un “trabajoso proceso de agregar oscuridades que se verifican en un constante y empeñoso bucear “por detrás de todo” lo dado, en virtud de un intuido más allá, el más allá donde todo se aclara”. Tanto el amor como la poesía servirán como caminos para acercarse a este mundo superior (1969: 87). En este apartado, Costa Viva señala los vínculos entre Salinas y poetas de la talla de Fray Luis de León y San Juan de la Cruz y, como ya lo había hecho también Spitzer, señala la influencia de los místicos en el poeta moderno⁵¹.

La cuarta actitud consignada es la de la *idealización de la realidad* que Costa Viva define como “la superación de la realidad existente por una transformación en ideas”, a partir de la cual “la realidad existente es depurada en el concepto, y el Yo y el Tú concretos son transformados en esencias ideales” (1969: 97). Este análisis de los pronombres culminará en la idea de que dichas partículas no son sólo pronombres gramaticales sino esencias de las cuales, en una primera instancia, se destaca el yo que crea un tú ideal y lo absorbe. En otras palabras, se produce “la absorción ideal de la amada por el amante” y en dicha absorción “la figura del yo crea a la amada desde sí mismo” (1969:102). En este punto, Costa Viva coincide con Spitzer a quien cita; sin embargo, luego se distancia de él al comentar que a lo largo de *La voz a ti debida* la amada va ganando autonomía, es decir, “el tú es cada vez menos el propio yo desdoblado que aparecía como primera plataforma del diálogo amoroso y va adquiriendo la forma de un tú esencial independiente del amante, hasta llegar a ese gran

⁵¹ Véase páginas 67-74 y la 95.

descubrimiento del tú autónomo” (1969: 106). De este modo el Yo se rinde paulatinamente al Tú aun cuando haya sido llamado Yo el que había iluminado al Tú en una primera instancia. (1969:107).

De aquí deducirá la investigadora tres características propias del Tú. Por un lado, su *infinita posibilidad de darse* que la lleva a convertirse en amante activa; por otro, su *perfección* que, valga la redundancia, perfecciona al Yo; y, por último, su *inagotabilidad*, según la cual, a punto de agotarse, vuelve a renacer.

Finalmente, llegamos a la quinta actitud de Salinas frente a la realidad: *la iluminación* de la misma. En este apartado de su libro, la autora enumera una serie de ciclos antinómicos o problemas que presenta la poesía de Salinas (principalmente en *La voz a ti debida*, aunque menciona también sus primeros libros y *Razón de amor*), entre los que destaca: el problema del tiempo, a partir de la cual se produce una tensión entre su duración real y la necesidad de alcanzar una temporalidad esencial de presente (1969:114); el del nombre, en el que el poeta se opone al nombrar genérico, mecanizado y corroído por el tiempo (1969:117-118); el de la apariencia y la realidad esencial de la amada que se esconde detrás de aquella falsa apariencia (de ahí que el yo sienta la necesidad “de ir la despojando de toda su contextura exterior, de toda anécdota”) (1969:119-121); y en cuarto lugar, el ciclo de las dudas del yo que incluyen dudas acerca de su propia continuidad en el amor, de la existencia real de la amada y del amor del Tú.

Tras estos ciclos antinómicos y antes de ocuparse de *El contemplado*, Costa Viva destaca la búsqueda, en la poesía de Salinas, del mundo prenatal (con el prefijo “des”) y del mundo del detrás (con el prefijo “tras”), mundos ambos que se configuran a partir de la ruptura con los límites establecidos en el mundo habitual. En palabras de la autora, el mundo prenatal “es un mundo de entera libertad, todavía sin nombre, sin tiempo, mágico, en el que no hay estructuras” mientras que el mundo del detrás “es el del tiempo esencial, del nombre perfecto, de la revelación transparente” y ambos “están al principio y al fin de esa gran realidad que es el tiempo, al comienzo y en la meta del lenguaje, antes de la duda y después de la duda, al comienzo de las horizontales y al fin de las verticales, antes del advenimiento del ser y después del tú traslucido” (1969: 138). Apreciamos una vez más la necesidad de Salinas de crear en su poesía mundos que escapen a las limitaciones propias de la vida diaria habitual y de sus coordenadas espacio-temporales corrientes.

3. La aventura hacia la esencia

José Luis Cano (1970) señala que la poesía de Salinas no canta al amor de un modo abstracto ni se centra en una amada abstracta y lejana sino concreta y temporal. “No sabemos su nombre, pero existe tan avasalladoramente para el poeta, invade tan plena e impetuosamente su vida (...), que todos los objetos de su ámbito cotidiano, todas las realidades de su mundo, aparecen transfiguradas, vividas de nuevo” por el amante. De todos modos, Cano reconoce que la amada concreta es idealizada pero no en su belleza, “sino en su capacidad de crear, de reinventar el mundo y sus maravillas” (1970: 54).

El autor propone una síntesis al destacar que es, justamente, la unión entre una amada idealizada y portadora de prodigios y una criatura natural, cercana al amante, la que otorga a la poesía de Salinas y a este libro en particular, su encanto. Dicha amada real y esencial aparece detrás del pronombre de segunda persona; en otras palabras, *es* dicho pronombre (1970: 55-56).

La argentina Emilia de Zuleta también ha abordado el problema de la amada en Salinas a partir de lo que ella considera como “el tema vital”. Se trata del afán de vivir en perfección, entendiendo por este término la unidad que es claridad (1971: 74). Este tema central aflora en los diversos libros de Salinas pero aparece estrechamente ligado a la figura de la amada en *La voz a ti debida* y en *Razón de Amor*.

Además de recordar que las formas métricas más utilizadas por Salinas son aquellas de arte menor (con preeminencia del octosílabo combinado muchas veces con pentasílabos y tetrasílabos con pies quebrados) y de señalar que algunos de los temas centrales son la vida como sueño, el vivir como aspiración a una sobrevida y la plena adhesión a la realidad total, entre otros (1971: 49), Zuleta explica que, a partir de la influencia de Garcilaso, en *La voz a ti debida* “se elabora la imagen de la amada y, por ende, el amor mismo, a partir de la imagen interior que el amante lleva en sí, eterna, salvada de accidentes, sin necesidad de verificación ni confirmación”. Sin embargo, la autora nos insta a no descartar la influencia, a raíz del epígrafe elegido por Salinas para su libro⁵², de Shelley y su platonismo romántico, aunque aclara que en el poeta español si bien “persiste la idea neoplatónica y cortés del amor como servicio irrenunciable a

⁵² Y que reza: “Thou beauty, thou wonder, thou terror”.

una imagen eterna, imperecedera y perfecta, la actitud es más activa; en cierta medida, él es el creador de la imagen de la amada sobre ese cuño preexistente” (1971: 50).

Zuleta destaca como los maestros inmediatos de Salinas a Juan Ramón Jiménez y a Antonio Machado y dice que es de este último (además de Garcilaso) de quien toma la idea de un amante que inventa su objeto (1971: 53).

En un apartado subtítulo “Poética”, Zuleta llama la atención sobre la voluntad del poeta de completar lo inacabado y destaca que la actitud básica de su aventura poética es el “afán de conocimiento y por medio de él, acto amoroso de posesión de la realidad” (1971: 59), realidad que encontrará, en la clarificación del estatuto (real, irreal, recreado) de la amada, no pocas dificultades.

Respecto a la amada, la autora cree que su figura “y su relación con el amante son, sin duda, los elementos más originales de la lírica amorosa de Salinas”. Y esto se debe a que “la amada inaugura el mundo y lo convierte en un universo poblado de seres y de cosas; es la mujer cambiante y una; siempre haciéndose en presencia corpórea, exacta, afirmándose en sus actos o deshaciéndose en espejos, en figuraciones y sombras” (1971: 91). Vemos, una vez más, las contradicciones que enmarcan la figura mudable y difícil de delimitar de la amada, quien por momentos es corpórea y por momentos sombra.

Pero no sólo la amada, el tú, juega un papel esencial en la poesía de Salinas. El amante también presenta sus peculiaridades y aparece ante todo, según Zuleta, “en una actitud de espera, de interrogación y de búsqueda, porque sólo ella da riqueza y claridad al mundo, sólo ella puede entregar los enigmas descifrados” (1971: 91). La amada es la que le otorga el ser al amante, de ella nace la vida (1971: 92). La amada, agrega Zuleta, “arranca de su dudar al amante, no sólo le inventa el mundo, sino que lo salva del caos, de la confusión, de la ignorancia” (1971: 93) y para que esto suceda el amante debe esperar.

Ahora bien, cabe preguntarse cómo puede congeniarse esta visión de una amada activa, detentora de ciertos rasgos y ciertas actitudes bien definidas y personales, con la idea, previamente expresada por Zuleta en su estudio, de que dicha amada depende – quizá por influencia de Garcilaso, Shelley y Machado- de la imagen que de ella se ha formado el amante. Comprobamos una vez más que para los investigadores, la amada de *La voz a ti debida* es un ser que fluctúa entre diversas antinomias: es en algunos poemas una persona de carne y hueso, materialmente descriptible, mientras que en otros es una sombra, un mero reflejo, un concepto interior. A veces depende del yo y otras es

ella la que le da la vida a él y al mundo. Para concluir, Zuleta sostiene que hay una imagen que existe en el amante pero aclara que la misma “es continuamente redescubierta, perfeccionada, engrandecida” (1971: 94), en parte por el rol activo del tú.

Por último, destaca que el amante “la busca detrás, más allá, no porque se trate de una amada abstracta (...) sino para conocerla en su misterio. Conocerla, en gran medida, es conocerse a sí mismo, completarse y perfeccionarse y, por ende, conocer y perfeccionar el mundo” (1971: 94). Vemos entonces que la imagen de la amada es recreada constantemente por la relación yo- tú y que lo que el yo busca no es negarle el cuerpo sino encontrar su esencia a partir de la realidad visible que se presenta ante sus ojos.

Así como del Río destacaba como acertado el análisis de Spitzer, lo propio hace Vicente Gaos (1971) al considerar, por un lado, que en *La voz a ti debida*, el poeta canta no solo a la amada sino *para* ella y *por* ella (de allí el título del poemario) y al destacar, por otro, que ese *tú*, “a la vez que plenamente personal, es, antes que el correlato del *yo*, la creación de éste, su conciencia o concepto, el necesario término relativo de la actividad mental del amante” (1971: 234). De ahí que pueda considerarse la poesía de Salinas como una poesía en la que predomina sobre todo el *yo*, la visión de las cosas en el sujeto pensante. Si bien Gaos no descarta la presencia del tú y, de hecho, destaca que es real, de carne y hueso, de cuerpo y alma, concluye que “su realidad física se nos escapa, porque queda abstraída en la pura señal del pronombre” (1971: 234). El mismo universo material, su realidad, por la presencia del amor se desrealiza y pierde sus características y sus atributos, pues lo que el poeta persigue y busca no es la realidad cotidiana sino una trasrealidad simbólica (1971: 234).

Por su parte, Vicente Cabrera (1975) ha estudiado con detenimiento el uso que de la metáfora hacen tres de los poetas más importantes de la generación del 27 - Salinas, Aleixandre y Guillén- y, tras un breve marco teórico en el que define la metáfora y la contrapone al símil, pasa a estudiar el desarrollo metafórico en Salinas.

Como otros críticos a los que ya hemos mencionado, también Cabrera destaca como tema central (“único” lo llama) de la poesía de Salinas el de “la aventura hacia la esencia o el alma del mundo, hacia lo que está detrás de todo y que sólo es posible alcanzarlo siguiendo el camino del poema” (1975: 75). Añade que dos de las funciones fundamentales de la metáfora (la de estructurar el poema y la de expresar justa, exacta y

efectivamente una abstracción o intuición poética) son evidentes en diversos poemas de Salinas (1975: 76).

Tras analizar varios de ellos, Cabrera nos presenta una amada que varía constantemente en el rol que se le otorga ya que a veces es purificada por el poeta quien la recrea (83); otras, es el amante quien depende completamente de ella (89); y en algunas, Cabrera aclara que “la amada que no ama es sólo amor, sin ser amante, y por tanto ser que vive en un estado también de sombra, del que ha de salir cuando llegue a ser amada y a la vez amante” (1975: 91). Más adelante agrega, a partir del análisis del poema “Lo que eres”, que “el amante sólo quiere de ella su ser, su tú; a él no le interesa lo que ella ve o dice. Tampoco le interesa lo que ella quiere sino el puro acto de su deseo (...). Es decir que él ansía la esencia de ella, su ser, y no sus actos” (1975: 113).

Sin entrar en detalles, vale aclarar que Salinas también emplea como recursos lo que Cabrera llama la metaforización de metáforas (que implica que el plano irreal de una metáfora se erige en el plano real de una segunda que ensancha así su valor y que en el último poema del libro permitiría que los amantes ausentes se transformen en sombras y éstas en fieras) (1975: 91-93); la objetivación y la personificación, ambas vinculadas con la forma sensible que una idea puede tomar aunque la segunda es más expresiva (1975: 94); la fusión de imágenes tradicionales y modernas (y una estética de lo geométrico); y la revitalización metafórica (recreación de clichés).

Poco antes de concluir su capítulo, el crítico menciona la ambigüedad, la ambivalencia o el equívoco, la paradoja y la tensión conceptual y emocional como propias de la poesía de Salinas. Concluye que en nuestro poeta la realidad relativa que se presenta en sus poemas ha de alcanzar categoría absoluta mediante la palabra, ya que la realidad “es medio expresivo y tema al mismo tiempo” (1975: 116).

4. Nuevas lecturas de Salinas surgidas en las tres últimas décadas

Hacia finales de la década del 80 y como consecuencia de los cambios producidos en la teoría literaria, la crítica saliniana abandona, en gran medida, las teorías estilísticas y pasa a concentrarse en el tipo de referencia que presentan los poemas de Salinas y en el rol de los pronombres a partir de críticos que combinan la hermenéutica, la semiótica, el psicoanálisis lacaniano y la pragmática literaria, entre otras corrientes.

El argentino Hugo Cowes publicó varios artículos dedicados a la poesía de Salinas y un libro dedicado al problema del yo y el tú en su teatro. Si bien los artículos se centran en diversos poemas de *La voz a ti debida*, todos tienen un tronco común y una preocupación semejante: el problema del referente en Salinas.

Partiendo de los aportes de diversos críticos y filósofos como Friedrich, Raymond, Jaus, Stierle, Frege, Barthes, Lotman, Ricoeur y Mukarovsky, Cowes reseña, de manera ordenada y sucinta, algunas de las posturas en torno a la referencia en literatura y en la poesía del fin del siglo XIX y del XX de la que se dice que ha oscurecido el referente (1988:53-57). A partir de ahí y aplicando estos aportes teóricos en todos sus trabajos, el crítico argentino analiza diversos poemas de *La voz a ti debida* y descubre algunos hallazgos muy importantes para nuestra investigación.

En una primera instancia, Cowes analiza el poema “¡Qué gran víspera el mundo!” y propone que al narrar un mundo que no es, “el texto habla del referente cero, y al hablar del referente cero crea el referente 01. El texto destruye el referente 1 [lo lleva a cero] para crear [a partir de allí] el referente 01” (1988: 59). Es por este motivo que en el poema hay principalmente *nada*. Pero “no se trata de una nada, de un no ser, de un ser destruido inmóvil, irremediable, absoluto. Es una nada, un ser destruido, que revela, que anuncia el ser” (1988: 59). Cowes señala asimismo, y siguiendo a Ricoeur, que en el mundo de este poema hay un referente que se pone entre paréntesis para dar cabida a uno nuevo. Y agrega que así como el texto niega los entes también se pone en duda el horizonte temporal tradicional a favor de una nueva temporalidad (1988: 65). También señala, aunque indagaremos sobre este aspecto y los otros con mayor detenimiento cuando analicemos el poema en cuestión, una vertiente metapoética en Salinas a partir de la cual se piensa acerca de la poesía y “los signos perciben signos”, lo cual multiplica los planos de realidad (1988: 75).

En otro trabajo, centrado en “Sí, por detrás de las gentes te busco” y en “¿Por qué tienes nombre tú?”, Cowes arguye que en el primero de los dos poemas “el discurso propone la simple negación de la realidad” (1990: 6) y, a diferencia de “Para vivir no quiero” donde subsisten los pronombres, en él no queda nada, pues todo se desrealiza, inclusive los deícticos y la realidad por ellos señalada (1990:9). En el caso de “¿Por qué tienes nombre tú?”, si bien los nombres son eliminados, dicha operación se realiza con el fin de vislumbrar y aprehender una zona más profunda de la realidad. No obstante, esto conlleva la desestabilización de la propia lengua del discurso que había propuesto la eliminación de la lengua para alcanzar dicha realidad esencial. Además, en este

poema, la indeterminación también alcanza, como en otros de Salinas, al modo de ser de las cosas (al cómo) y al tiempo (cuándo) que se ven, así, alterados (1990: 13). El hombre debe entonces escaparle a la lengua estándar y encontrar la lengua auténtica.

En un tercer trabajo (1989), y tras analizar “Todo dice que sí”, el autor concluye que “el mundo configurado es, pues, el mundo poético, no el real. O, mejor, un mundo que tiene la realidad que le concede la poesía, no la lengua mostrenca” (1989: 149). Salinas en dicho poema no sólo excluye la realidad cotidiana al reemplazar la realidad del poema por el sí (un sincategoremático), “sino que el mismo signo sincategoremático va a ser ahora transformado, volitizado” (1989: 153). Así, como los otros, este poema pone en duda el referente de la realidad cotidiana para imponer una nueva realidad (1989: 155).

Finalmente en un trabajo publicado en 1992, Cowes resume sus análisis previos y menciona que “todos los discursos de Salinas plantean una lucha fundamental entre la realidad habitual, modelizada, como quiere Lotman, por la lengua habitual, y una realidad metafísica donde el emisor y el receptor logran su realización plena” (1992:56). Amplía su exposición con una lista de las principales características de la poesía de Salinas, entre las cuales incluye: 1) libertad de la metáfora (uso de metáforas subjetivas, donde la vinculación objetiva ha desaparecido); 2) entrecruzamiento de diversos planos ontológicos; 3) exaltación del azar; 4) ver la poesía no como una mimesis sino como la creación de una nueva realidad (y de un nuevo referente); 5) exaltación del amor hasta hacerlo llegar a un nivel absoluto; 6) eliminación u oscurecimiento del referente; 7) la enumeración caótica (1992:58).

Luego, y ejemplificando con “Para vivir no quiero” (aunque algunas de las conclusiones son, desde nuestro punto de vista, aplicables a toda la obra), Cowes asegura que el discurso no opone una realidad empírica a otra del mismo tipo sino que la opone a una creada lingüísticamente. Aquí es donde entran en juego los pronombres los cuales, a diferencia de los nombres, “constituyen la realidad que crean con notas del acto de la enunciación”. Esto conduce a Cowes a definir el discurso lírico de Salinas como un discurso que propone una realidad de esencia lingüística (1992: 59). El esquema se complica si tenemos en cuenta que los pronombres usados por Salinas son déicticos y que dichos elementos implican ese aspecto de la lengua (o una lengua) que “no nombra las cosas sino que señala las cosas por sus posiciones con respecto al emisor”. De esta manera, pasamos del espacio de las cosas, al espacio lingüístico en el cual el referente fijo se oscurece y genera ambigüedad (1992:59).

Hay que aclarar que a diferencia de Spitzer, que veía en Salinas a un místico trágico, Cowes no cree que la negación que detentan muchos de los poemas de Salinas lleve a un nihilismo puro sino a “un momento previo a la exaltación del ser” (1992: 63), es decir, la nada se erige como la posibilidad del ser, de una realidad que alejándose de los vaivenes cotidianos logra vislumbrar lo esencial.

Jaime Correas (1989) también se centra en el problema de los pronombres, cuya presencia considera definitoria para el libro que nos importa. Sostiene que a través del uso de los pronombres “se manifiesta la presencia del amor. El amor existe porque detrás de los pronombres viven los amantes”. Pero estos amantes no son individuos anecdóticos, biográficos o completamente individualizados, sino los amantes todos. Tampoco se trata de diferencias entre una amada corporal existencial frente a una esencial ya que esto es innecesario. Es la gente, todos nosotros, dice Correas, los que nos escondemos detrás de los pronombres y sentimos amor por alguien. (1989: 134).

Ahora bien, el crítico se pregunta qué busca Salinas mediante el uso de los pronombres y sugiere que el poeta madrileño los usa para lo que Laura Cerrato ha denominado como “el desnombrar en la poesía”, esto es, “los mecanismos por los cuales la palabra entra en el proceso de desembarazarse de su referente ‘concreto’ (...) para crearse otras referencias inéditas que niegan ese mundo exterior y resuelven la destrucción de la palabra en la búsqueda de la Palabra” (Cerrato en Correas 1989: 135). Los referentes en Salinas se tornan ambiguos, entran en duda, pero no con el fin, ya lo decía Cowes, de privilegiar la nada por la nada misma, sino, más bien, para permitir el surgimiento de una realidad más profunda, producto de la alquimia del verbo, o para ser más precisos, del nombrar. Y agrega Correas:

el yo y el tú van apareciendo de tal manera que son multiplicadores de presencias, pues al hacerse presentes siempre de manera diferente van cambiando. En el poema, aparecen diferentes realidades a través del uso de los pronombres. Diversas frecuencias en la aparición de los pronombres dan origen a diferentes realidades. (...) Así, detrás de un pronombre pareciera que no hay un nombre, como sería lo lógico, sino muchos. (1989: 136)

Por un lado, Correas da cuenta, mediante la categoría del desnombrar tomada de Cerrato, del problema del referente en *La voz a ti debida* pero al mismo tiempo, y en estrecha relación con dicho problema, destaca la multiplicidad de realidades, de presencias que esconden los pronombres. De hecho el autor se cuestiona si realmente

existe un yo que le habla a un tú, claramente identificados e individualizados, y postula, en cambio, que lo que aparece son diversas intensidades de presencia que se entrecruzan “formando una red compleja de realidad”. Por consiguiente, el yo y el tú “dejan de ser dos personajes, dos nombres disfrazados, para convertirse en presencias, y también a veces, en ausencias. Presencias y ausencias complejas, llenas de matices, infinitas” (1989: 137).

Desde una óptica lacaniana, Katz Crispin (1990) se propone analizar en la poesía de Salinas, “la palabra del poeta destinada a interrogar al Otro (u Otra) para así lograr una confirmación más auténtica de su propio yo” (1990: 37). A partir de la idea de Lacan de que el ser humano dirige su discurso a otro para solicitar una respuesta, para completar el deseo de otro, la autora analiza el libro de Salinas y sugiere que varios de los primeros poemas “postulan un paraíso prelingüístico, que servirá como fuente para la reinención del mundo por parte de los enamorados”. Si bien al principio el yo evoca la palabra creadora de su amante, luego rechaza sus palabras por estar arraigadas en el mundo cotidiano (1990: 42).

Otros poemas parecen confirmar “la convicción de que él la refleja a ella tal como ella le refleja a él” aunque por el fondo aceche el engaño (1990: 43). Como bien lo explica Katz Crispin, en la primera parte del libro, “el poeta no puede confesar que su intento de afirmarse con el lenguaje había fracasado; pero ahora comienza a poner en tela de juicio tanto la palabra como el mundo que el libro ha parecido erigir” (1990: 40). Y agrega que el yo concluye que “está más seguro si no pregunta; y que si ha de salvar algo de las ruinas de su amor tendrá no solamente que «desdecir» las palabras de la amada (...) sino de hecho «asesinar» su voz, para poseerla (...) como sombra, como «dulce cuerpo pensado»” (1990: 44). De aquí que algunos poemas reconozcan explícitamente que el yo de la amada es una realidad ineficaz, “una presencia que señala un deseo total y ausente” (1990: 44).

Francisco Javier Díez Revenga (1991) aventura que la relación de la amada con la realidad (en otras palabras, el problema de su realidad) es quizá la cuestión más debatida. Desde su punto de vista, es incorrecta la interpretación de Spitzer de un conceptismo interior (“con la que ya nadie está de acuerdo” (1991: 30)) mientras que es acertada la ya citada de González Muela. Para Díez Revenga, el amor en la obra de

Apóstrofe, deixis y referencialidad

Salinas, pero especialmente en *La voz a ti debida*, “es completamente existencial. La filosofía de ese amor se basa en la propia ausencia del mundo y de las cosas cuando aún no ha llegado a ser. (...) El amor se produce e inicia un mundo. Antes del comienzo nada había, nada existía” (1991: 35).

Asimismo, el estudioso llama la atención sobre el uso de los adverbios en Salinas a quien llama “el poeta de los adverbios”, en lugar del de los pronombres como se suele decir, pues “vive en sus matices adverbiales... afirmación, negación, lugar, tiempo, cantidad...” (1991: 37). En cuanto a la realidad física (no biográfica) de la amada, Díez Revenga comenta que “la gran verdad de la poesía amorosa de Salinas es su realidad física hecha contacto de carne y hueso. (...) Si la amada está, se siente, vive en los poemas, es porque está su cuerpo, está su belleza, está la realidad de su figura” (1991: 38). De hecho, la amada “vive al amante”, lo transforma a partir de ese vivir: “pues bien, esa vida es más intensa, ese vivir está transformado porque en él se conjuga la transfiguración del poeta por medio de la invención, de la imaginación de la amada. *Vivir*, como verbo, se convierte en transitivo” (1991: 39-40). Para Díez Revenga, a diferencia de Spitzer, es la amada la que vive al yo y no este el que se crea una imagen de ella.

Antonio Carreño (1993) destaca, en la lírica de Salinas, una poética de los pronombres “que sustituyen o anulan el nombre de los amantes” y especifica que el profundo anhelo de encuentro que se perfila en la obra se ve denotado por “un sistema de múltiples referentes simbólicos: tiempo, espacio, objetos, relaciones. De ahí la presencia de objetos recurrentes que borran o funden espacios (...), y también la referencia a tiempos alternos, o al realce de lo individual situado en espacios múltiples y simbólicos” (1993: 193-194). Agrega, a su vez:

La voz a ti debida la articulan continuas enunciaciones pronominales. Revelan, definen y mitifican a un creador, suspendido él mismo, asombrado, ante una realidad (la amada) que cantó como voz (oralidad asumida) y como texto (escritura). El hombre enamorado (...) busca, en la mitología de su historia personal, su sentido al amor (...). Fija líricamente tal búsqueda la función denotativa de los deícticos tanto en su selección como en su combinación sintagmática. (1993: 194)

A la distinción entre el yo y el tú, que de por sí constituye un problema en la lírica de Salinas, Carreño agrega la de la representación de la amada como oralidad y

como texto. El crítico diferencia lo narrado (la anécdota individual) y lo que conforma la historia (“*history*”) de la amada ausente. De este modo, Carreño puede concluir que se establece “una conexión entre lo narrado y el agente de la narración, configurando ambas estructuras su mutua interdependencia. Es decir, un “tú” oyente que se hace frente a un “yo” lírico que lo enuncia” (1993: 195).

Para Carreño los pronombres constituyen lo más excepcional del amor y, al mismo tiempo, lo más humano: “en el pronombre que le corresponde (tú o yo) se desnuda cada amante de todo lo anterior o posterior superfluo” (falta año: 210) y ese desnudarse implica una recreación del tiempo que pasa a ser paradójico, dinámico, un tiempo sin tiempo (1993: 210-211).

Para concluir, señala este autor que “*La voz a ti debida* vendría a ser como *inventio* la alegoría de una ausencia que nunca se recobra. Y su retórica (*elocutio*) testificaría la obsesión por confesar, utópicamente, la posibilidad de su encuentro” (1993: 211). ¿Ausencia sin salida, confesión utópica pero necesaria? Vemos así una contraposición entre el deseo del yo de encontrar a la amada (y en última instancia de encontrarse a sí mismo) y el de confesarlo mediante el poema, aun cuando el tema central, el tópico central, sea el de una ausencia cuya presencia no se recobra o nunca se tuvo.

Desde una perspectiva distinta, aunque cercana en algunos aspectos a la de Zubizarreta, Luce López Baralt (1994) resalta la necesidad del tú como camino para hallar la propia identidad al explicar que “Salinas intuye que nos constituimos en nuestro yo, en nuestra propia mismidad, desde el momento en que somos capaces de pronunciar el “tú”” (1994: 566). Se deslinda, sin embargo, de la interpretación de Spitzer al aclarar, en una nota al pie, que “el “narcisismo” de Salinas es un “narcisismo sublime, incluso redentor y defensor de su amada, a quien termina por colocar a salvo de las categorías limitantes de la materia, el espacio y el tiempo en el acto amoroso de poetizarla” (1994:566).

El tú no será un concepto propio del yo sino más bien el camino del yo para el autoconocimiento. De hecho, “el amor siempre termina apuntando al propio yo –un gran poeta enamorado no hace otra cosa que explorar el proceso de su propia psique, que siente salir de sí e ir en pos de otra criatura, criatura que, sin embargo, termina por devolverlo a sí mismo”. Este proceso de autorreflexión y de regreso al yo, no es, pese a lo que podría aparentar en una primera aproximación, un proceso egoísta sino

“condición obligada y resultado natural de la búsqueda del tú” (1994:567). Ambos protagonistas, en el fondo, se necesitan y se crean mutuamente (1994: 568).

López Baralt añade también la necesidad que tiene el yo de sublimar todo aquello que está sujeto a las leyes del espacio-tiempo (y que, por ende, debe terminar) y de convertirlo en idea. De ahí la importancia de transmutar la materia en sombra. Sin embargo, “el proceso no es fácil: al poeta le resulta doloroso admitir que la idea o el sueño –la vida mental –tienen a la larga más realidad óptica y más capacidad de permanencia que la gozosa materialidad física de la mujer que lo ha enamorado” (1994: 570). Así se inicia una búsqueda de esa esencia, de esa realidad óptica que no se encuentre sujeta a las leyes del espacio- tiempo cotidianas y a sus limitaciones (572). “Estamos pues ante amantes paradigmáticos libres del nombre y de la sujeción al espacio-tiempo, capaces por ello mismo de la envidiable capacidad universalizante de poder reflejar la identidad de cualquier amante hipotético, de cualquier lector futuro” (1994:575). En este punto, López Baralt coincide con Correas para quien, como vimos, detrás del yo y el tú están los amantes todos. La identidad de los protagonistas se ensancha e incluye a los lectores en un proceso más amplio y más complejo. Asimismo, y a medida que se suceden los poemas, “vamos siendo incapaces de saber quién es quién en la pareja amorosa, que ha descubierto que sus respectivas identidades han terminado por fundirse en el amor” (1994: 584). En otras palabras, ahora decir “yo” o decir “tú” es lo mismo pues en el “yo” late el “tú” y viceversa.

Para lograr esta unión, es necesario abolir las coordenadas espacio-temporales y la tiranía que ellas instauran para vivir en “el plano intangible de las ideas o paradigmas perfectos, donde todo vestigio del mundo material ha quedado suprimido” (1994: 588). Observamos que la idea de que los amantes viven en un tiempo y un espacio al margen de los cotidianos es una constante en la crítica y esta verdad existencial parece ser uno de los aspectos más importantes y originales que destaca la obra de Salinas.

Finalmente, López Baralt destaca que el emisor de los poemas hace nacer a la amada a la vida verbal, que es la vida más plena porque allí el tú permanece a salvo del tiempo y del espacio y de la corrupción que estos entrañan (1994: 594 y 596).

Al tratar de vincular *la trilogía amorosa* con los tres libros anteriores de poesía que Salinas llevaba publicados hasta entonces, Monserrat Escartín (1996) explica que así como en *Fábula* y *Signo* una de las preocupaciones centrales de Salinas era el

vínculo entre la realidad externa (o signo) y aquella recreada por el poeta (o fábula), dichas preocupaciones se unirán al tema amoroso central en los siguientes tres libros,

cuando el conflicto entre apariencia y realidad –lo cercano y superficial frente a lo esencial trascendente – se una al problema del lenguaje como obstáculo en la búsqueda de lo verdadero. (...) Salinas definirá su concepto del amor entendido como proceso de autoconocimiento del yo a partir del tú, del cual se rechazará todo lo contingente y engañoso, incluso el nombre; sumando al conflicto sentimental el lingüístico, que pretende contener lo inefable y lo falsea. (1996: 12-13)

Se destaca aquí la importancia del lenguaje para la resolución del conflicto apariencia-realidad que enmarca la obra de Salinas y la relación poética del yo con el tú. Ya no se trata solamente de analizar el problema desde parámetros exclusivamente biográficos o metafísicos, sino de incluir los problemas que implica el lenguaje a la hora de lograr el conocimiento del ser amado.

Respecto a *La voz a ti debida* en particular, Escartín señala que la ausencia de la amada será la compañía constante del amado, quien reconstruirá las vivencias en solitario sin olvidar la importancia del tú (1996:13). Añade asimismo, que, por lo general, los poemas del libro “aluden a hechos o sensaciones vividas por el yo en época reciente, todas ellas gozosas o con la ambigüedad placer/dolor propia del enamoramiento” (1996:21).

Por otro lado, la investigadora distingue tres tipos de poemas. En primer lugar, los pertenecientes a la fábula, al encuentro con una mujer real fechado en Agosto (se hace mención, en uno de los poemas, de dicho mes). En segunda instancia, los poemas “de un conocimiento a través del amor, de una búsqueda cognoscitiva en un plano atemporal” que permite al yo y al tú conocerse mejor. Por último, “un tercer tipo de poema se centra en la interpretación del sentido de la amada, del enamorado y del amor, que acaba por elaborar un *ars amandi* de lo vivido”. Así, ella se presenta muchas veces como decidida mientras que el yo, desde el primer poema, se presenta como una sombra que duda (1996: 24). También subraya el uso que del lenguaje poético hace Salinas y resalta especialmente la sustantivación de diversas categorías gramaticales (adverbios y pronombres entre otras) y la ruptura de la puntuación corriente (1996: 31).

En su estudio, Escartín también reseña algunas de las posiciones de la crítica en torno a la estructura de la obra. Básicamente la misma suele dividirse en tres o cuatro partes y, aunque la investigadora resalta varias, aquí solo nos concentraremos en algunas muy significativas.

Por un lado, Baeza Betancort (1967) distingue tres etapas sucesivas: “el presagio de la aparición femenina; el encuentro, con sus penas y alegría; hasta el fin de la relación en que el poeta revive a solas la dicha que se ha ido” (1996: 26).

C. Perguni (1974) también clasifica los poemas en una tríada: poesía de la alegría al comienzo en la que se destaca la euforia por la revelación amorosa (poemas 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 13-21, 24, 25, 28, 31, 37, 38, 42, 44, 51, 62, 64); la poesía de la incertidumbre, donde aparece la duda (poemas 3, 6, 9, 11, 12, 22, 23, 26, 27, 29, 30, 32-36, 39-41, 43, 45-50, 52, 53, 54, 57, 60); y la poesía de la reconstrucción, al final del libro, donde el amante revisa lo vivido como catarsis (55, 56, 58, 59, 61, 63, 65-70) (1996: 27). Como se puede observar, la estructura no es lineal sino que los poemas de una parte alternan con los de la otra, lo cual produce cierta ambigüedad, que, empero, no afecta la coherencia del poemario.

En lo que concierne a una estructura de cuatro partes, vale citar a J. M. Rozas (1983) quien habla de “un largo y único poema compuesto por 68 variaciones distribuidas en cuatro momentos”. El primer momento incluiría el poema prólogo (versos 1-36); el segundo, el nacimiento de la pasión (versos 37-856); el tercero, el inicio de la ruptura y el adiós de los amantes (versos 857-2430); y el cuarto, el poema epílogo (versos 2431-2462) (1996: 27).

También J. Crispin (1974) ve una estructura de cuatro fases más un proemio que “describe la creación y posterior pérdida de un paraíso amoroso, cerrando el ciclo con una vuelta a la alegría inicial” (1996: 28). Las cuatro partes serían: 1- el nacimiento del amor (poemas 2- 3); 2- la plenitud de la relación y el surgimiento de un nuevo paraíso amoroso (poemas 7-21); 3- la etapa que va desde la plenitud amorosa a la separación (poemas 22-63); 4- el Paraíso Perdido donde se analiza el rol del paso del tiempo en la relación (poemas 64-70). Los primeros dos poemas servirían de introducción y, si bien no se aclara qué ocurre con los poemas 4 a 6, nosotros creemos que deberían ser incluidos en la primera etapa.

En otro de sus trabajos, Monserrat Escartín (2008) estudia la influencia de la literatura de Garcilaso en la de Pedro Salinas, influencia que puede observarse en diferentes niveles: el uso que ambos hacen de los géneros literarios, la concepción del amor que sus escritos presentan y el uso de los mitos y los tópicos, entre otros temas afines.

Si bien los puntos de contacto entre ambos poetas son varios, nos interesa destacar las características principales que, según Salinas, presenta la poesía de

Garcilaso pues, al decir de Escartín, afectarán la poesía de nuestro poeta. Respecto a este punto, la investigadora cita una carta que Salinas le envió a su mujer Margarita y en la cual escribió que la poesía del poeta renacentista es la de la ilusión, “aquella que inventa un mundo imaginario, un disfraz de lo real, de modo que parezca ilusión, hermosura. Es la salvación de lo real por la vía de embellecerlo convirtiéndolo en ilusión” (2008: 557). Y este embellecimiento será tan fuerte que llevará a que en la propia lírica amorosa de Salinas el yo tenga un rol central. De hecho, tras destacar la influencia no sólo de Garcilaso sino también de Petrarca, la autora comenta que la poesía de Salinas “muestra un monólogo solitario dirigido a la amada –imaginada antes del encuentro, ausente durante la relación y que suscita un recuerdo elegíaco tras su partida–, a la vez que presenta no tanto la vivencia amorosa como su fe en ella y el examen al que la somete”. En otras palabras, y al igual que ocurre en la poesía de sus dos antecesores, en la de Salinas “la necesidad de consolación, mediante el autoanálisis psicológico, convierte al yo poético en verdadero protagonista que valora la repercusión de lo sucedido en su interior, a la vez que lo dota de un significado universal” (2008: 558).

De todas maneras, Escartín señala que en otros poemas de amor de Salinas se acepta a la amada con sus límites humanos (pese a que antes se la mitificó). Además, será ella quien muchas veces revele la verdadera identidad del amante erigiéndose en el espejo en que se observa su transformación (2008: 561). Sin embargo, en otros poemas, y tal como ocurría en las églogas renacentistas, “el sujeto lírico de *La voz a ti debida* dialoga con una amada cuya presencia inventa” (2008: 563).

Carlos Feal Deibe (2000) sostiene que uno de los temas principales de la poesía de Salinas es la necesidad de entrelazar, de integrar lo corpóreo o material y lo espiritual (2000: 12). De aquí que la amada sea para este crítico un ser con atributos propios y no un concepto interior o una pura idealización del yo. Así descalifica las posturas que ven en la obra de Salinas un neoplatonismo reductor de la amada (2000: 39) y aclara que “lo que el poeta inventa –imagina – no es pues un ser ideal sino la posibilidad de ser sorprendido por un ser que se le aparece –se le entrega – sin buscarlo” (2000: 70). De todas maneras, Feal Deibe reconoce los vaivenes de la relación amorosa cuando destaca la existencia de un conflicto interno en la amada quien “deberá luchar por alcanzar su esencia, su alma, por ponerse de acuerdo con una realidad íntima, invisible, que el amante intuye en ella y que su cuerpo – sus besos, sus palabras – no sólo ocultan sino

que incluso traicionan” (2000: 110). Sin embargo, y pese a dicho conflicto, la amada nunca dejará de existir y de cumplir un rol activo en el proceso de autoconocimiento personal y del amante al retrotraer al yo a un mundo virgen (2000: 108).

Si bien el crítico destaca cierta idealización en algunos de los poemas del libro (2000: 134), difiere con Spitzer al explicar que “si hay negación lo es sólo de la amada «empírico-existencial» (...) o de su “*false self*” y no de los atributos corporales y esenciales propios de la mujer. Aun cuando muchas veces el yo pueda ayudar a la amada en su camino para encontrar su verdadero ser por detrás de las señas temporales (2000:149), en otras ocasiones es ella la que permite la realización del yo; de allí que ambos se necesiten mutuamente (2000: 140).

Feal Deibe analiza, además, otro aspecto fundamental para nuestro trabajo: el problema de los límites del mundo sensorial tradicional. Según el autor, el amor exige la destrucción del mundo superficial cotidiana en pos del descubrimiento de lo esencial (2000: 120). El amor, entonces, se evade de ese mundo, “de sus límites (espaciales y temporales) y también de sus «normas»” (2000:123) para permitir el surgimiento de uno nuevo (2000: 188). Luego veremos cómo esta ruptura de los límites se manifiesta mediante el uso que de los deícticos de espacio y tiempo y de los demostrativos hace Salinas. De hecho, Feal Deibe constata la presencia de estas partículas pero argumenta que en lugar de desrealizar y de difuminar, arraigan (2000:192).

En un trabajo titulado “Una trayectoria amorosa: de Pedro Salinas a Cristina Peri-Rossi”, Christina Karageorgou (2003) compara textos de ambos escritores, y caracteriza *La voz a ti debida*, a partir de los aportes de Birtué Ciplijauskaitė y Maurer, como un poemario en el cual “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” (2003: 183). Tomando como eje la segunda parte de su división del libro de Salinas (que abarca desde el verso 831 hasta el 1406), esta estudiosa añade que “el yo concluye la conciencia de la amada, transforma a ésta de un tú actante a un hecho objetivable” (2003: 188). En la tercera parte (versos 1407 hasta 1981), por otro lado, “la tarea del yo es privar de cuerpo al ser amado” (2003:191). Además, el yo lírico realiza una serie de operaciones peculiares pues “cerca de imposibilidades el desarrollo 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” (2003:193).

Así, Karageorgou se aleja de la crítica que cree entrever una continuación entre Salinas y una línea neoplatónica de poesía y señala que la poesía del poeta español trata de ir contra ese neoplatonismo aun cuando pierda en un nivel argumental y no logre llevar a cabo “el designio amatorio que merece el tú amado” (2003:194). Dicho tú es un apóstrofe y, según Culler, a quien cita la autora, esta figura “vuelve algo que pertenece al pasado, en una actividad discursiva realizada en el presente de la enunciación lírica”. Y, lo que es más importante para nuestro trabajo, “la reiteración del apóstrofe en un poema lírico desmaterializa, volviendo atemporal al ser u objeto al que se apela” (2003: 196). Si bien la explicación de Culler es válida y útil, la autora destaca que se produce una contradicción que hace que el tú, que funciona como base sobre la que se construye “el ambiente circundante: el sentir del amante, la naturaleza, las costumbres e inclusive el lenguaje” se vuelva, por la imprecisión del pronombre, “una sombra manipulable” (2003: 196).

5. Testimonios extratextuales y comentarios metapoéticos

Para terminar este estado de la cuestión, quisiéramos consignar las opiniones de Katherine Whitmore y del propio Salinas respecto al tema de la realidad de la amada, del amante y del mundo en que se mueven.

En lo que concierne a Katherine Whitmore, vale destacar que mantuvo una relación muy cercana con Salinas hasta el punto de que se la considera su amante y musa inspiradora del poema que nos importa. Sin la intención de caer en chismes biográficos, nos interesa citar un fragmento de un escrito de su autoría que Enric Bou publicó al final de su edición de las cartas de amor de Salinas dirigidas a ella, publicadas en 2002⁵³. En dicho escrito, Whitmore reconoce que algunos de los poemas están basados en momentos que ambos compartieron juntos pero en seguida aclara que

La voz a ti debida es una colección de inspirada poesía amorosa que tiene poca relación con la persona que provocó su concepción. Algunos críticos como Leo Spitzer y Ángel del Río tenían motivos para dudar de la existencia de una *amada* viva. Los versos les parecían un trabajo de imaginación, *un amor cerebral*. Sonreí cuando leí sus reseñas, pero creo que tenían razón en parte. Es cierto que algunos poemas (...) pertenecen claramente a nuestro amor naciente, pero otros, sumamente apasionados, implican una experiencia que no conocimos. Así,

⁵³ Katherine Whitmore, cuyo apellido de soltera era Reding, solo permitió que se publicaran las cartas que Salinas le había enviado a ella y no viceversa.

cuando vuelve a centrar [Salinas] su atención en la amada real, a veces la ve como una Galatea que se puede moldear y mejorar. (2002 [1979]: 381)

El fragmento nos parece muy significativo porque muestra que ese tú femenino que aparece en los poemas podía ser moldeado y mejorado por el yo lírico. Además, Whitmore rectifica las interpretaciones de Spitzer y de Del Río que durante mucho tiempo fueron (y siguen siendo) ignoradas o descartadas por completo.

En el caso de Pedro Salinas, sus opiniones sobre su propia obra aparecen diseminadas en las cartas que le envió a su esposa Margarita Bonmatí, a Whitmore y a Jorge Guillén, entre otros, y también en sus ensayos sobre la poesía, sobre el lenguaje o sobre otros poetas. Si bien no realizaremos un análisis pormenorizado de estos textos, citaremos algunas expresiones vertidas en ellos que pueden ser clarificadoras.

En una conferencia titulada “Mundo real y mundo poético”, Salinas explica que “la realidad maravillosa, múltiple, cargada de elementos poéticos, se yergue e intenta colocarse, colocar su mundo real en ese espacio que los poetas labraron siempre en otro mundo, el mundo suyo, el poético” y teoriza así sobre el trabajo que hace el escritor en torno a la realidad y que luego se reflejará en sus poemas (1930, citado por Bou 2002: 11, de Maurer: 1996: 77). Y en un ensayo sobre el lenguaje agrega que este “es el primero, y yo diría que el último modo que se le da al hombre de tomar posesión de la realidad, de adueñarse del mundo” (Salinas, 2002 [1954]: 364).

En su conocido libro *Reality and the Spanish Poetry*⁵⁴, producto de unas conferencias dictadas en los Estados Unidos, Salinas describe la actitud del poeta como “el acorde entre su mundo poético y el mundo real”, esto es, “el contacto entre la realidad externa y su propia realidad espiritual anterior” (Salinas, 1976: 39; citado por García- Gómez, 1991: 199).

No obstante, García-Gómez ha estudiado la relación entre el poeta y el mundo en Salinas y explica, entonces, que el poeta no inventa realidades “sino que las percibe de modo propio, y así descubre en la realidad aspectos y dimensiones que quedan vedados a otras actitudes ante el mundo” (1991: 2000). Para decirlo de otro modo, “la creación poética surge de un mirar que transforma el mundo de la realidad cotidiana en otro mundo real, más real. Entre este mundo y el nuestro media sólo la actitud, el mirar”, actitud que depende del poeta y de su acercamiento a la realidad (1991: 202).

⁵⁴ Hay edición en español: *La realidad y el poeta*, Barcelona, Ariel, 1976.

Respecto a dichas actitudes, Salinas destaca siete que García-Gómez analiza en profundidad. Por cuestiones de espacio nos limitaremos a destacar las características esenciales de cada una de estas actitudes.

Para comenzar, hallamos la primera actitud en obras como *El cantar del Mío Cid*, que consiste básicamente en contar o narrar la realidad, en reproducir lo que pasa. El poeta observa la realidad y reproduce lo ejemplar (1991: 203).

En segunda instancia, tenemos el caso de Jorge Manrique y *Las coplas a la muerte de su padre* o de Calderón con *La vida es sueño*, en donde la actitud ya no consiste en un simple acuerdo entre la realidad y el poeta sino en aceptar dicha realidad “a sabiendas, sin ocultarse ni su inanidad ni su posible carácter engañoso ni su término ineluctable” (1991: 204).

En el caso de la tercera actitud, propia del Renacimiento y de poetas como Garcilaso, tenemos la idealización de la Naturaleza, pues ahora los poetas no se contentan con el paisaje sino que buscan la idea del paisaje. En palabras del propio Salinas, se ve con claridad cómo “se transforma el mundo real en... mundo poético... [mediante] la idealización de la realidad” (1976: 120 en 1991: 205). A partir de los hechos de la realidad humana se alcanza una segunda realidad más alta y poética.

La cuarta actitud, en cambio, es la de la búsqueda de una realidad más profunda a través de la evasión o del alejamiento del mundo superficial. Es la actitud que adoptan poetas como Fray Luis de León o San Juan de la Cruz, cuya actitud “no consiste en abandonar el mundo sino en adentrarse en su sentido último” (1991: 208).

Luego tenemos la quinta actitud, propia de un poeta como Góngora (tan caro a la generación del 27), que se caracteriza por la exaltación de la realidad sensible. Como bien dice Salinas: “el secreto de Góngora es que no trata la realidad como se presenta ante los ojos, en sus dimensiones y líneas normales, sino que la magnifica y exalta” (1976: 163 en 1991: 209). Y es el lenguaje, especialmente las imágenes poéticas y la metáfora, el elemento que permite la transmutación de la realidad. Ahora bien, al producirse dicha exaltación también se corre un riesgo pues como argumenta Salinas, “la realidad, a fuerza de ser exaltada, ascendida a valor estético, desaparece, se pulveriza, se pierde. Góngora, de tanto amar la realidad (...) la suprime, la aniquila.” Pero inmediatamente agrega que lo hace “para entregarnos otra realidad, creada poéticamente con la verdad” (1976: 168 en 1991: 211).

La sexta actitud, por su parte, es la propia de los poetas románticos como Espronceda y consiste en rebelarse contra la realidad, pues no hay ya evasión o

idealización (ni mucho menos exaltación) sino choque directo entre la realidad y el mundo poético. Esto acaba en la disolución final y en la consideración de la realidad como odiosa (1991: 212).

Finalmente, la séptima actitud, representada por Jorge Guillén y su *Cántico*, es la de aceptación jubilosa de la realidad puesto que se considera que el mundo es completo y cabal y lo que se debe hacer es proclamar dichas características (1991: 213).

De las diversas actitudes reseñadas, es la de Garcilaso la que se relaciona más estrechamente con el propósito Salinas puesto que ambos priorizarán el mundo poético aunque en Salinas no se trata de un proceso de idealización de la realidad sino de un trabajo, desde dentro del texto, sobre los distintos tipos de referencia.

Hemos pasado revista a diversas posiciones críticas con respecto a *La voz a ti debida* y, en especial, al problema de la realidad del yo y el tú y de la ruptura de las coordenadas espacio-temporales cotidianas. Como se pudo observar, lejos de un consenso uniforme, la crítica ha oscilado entre una postura egocéntrica y conceptista (el yo como persona central y la amada como un producto de su intelecto) y otra según la cual la amada tiene sus características propias más allá de la visión que de ella tenga el amante. De todos modos, más allá de estas diferencias, la mayor parte de los estudiosos de Salinas destaca la estrecha relación entre ambos participantes y la importancia textual del amor como camino de autoconocimiento. Asimismo, muchos coinciden en señalar la ruptura de las coordenadas espaciales y locativas y la importancia de los pronombres como dos de los rasgos más originales de *La voz a ti debida*.

SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DEL POEMARIO

Capítulo 4: “Detrás, detrás, más atrás” o el problema de la referencia locativa

En este capítulo analizaremos las características que tiene el espacio en *La voz a ti debida*. Para hacerlo, iniciaremos nuestra investigación con el análisis de los adverbios o expresiones adverbiales locativos que los poemas presentan con el fin de determinar, a partir del problema de la deixis, los rasgos que caracterizan los espacios de la obra.

En una segunda instancia, discutiremos el valor de ciertas expresiones en las que se mencionan lugares problemáticos, es decir, difíciles de asir en el lenguaje cotidiano, y aquellas en las que explícitamente el yo lírico declara la existencia de lugares sin límites precisos o vagamente delimitados.

La idea es vislumbrar qué peculiaridades presenta el espacio para luego hacer lo propio con el tiempo y, finalmente, con la referencia del yo y el tú.

1. La deixis espacial

A lo largo de los setenta poemas que componen *La voz a ti debida* (que Salinas, como ya explicitamos, considera un único y largo poema separado en fragmentos), aparecen varias veces adverbios o expresiones adverbiales locativas que vuelven la atención sobre el problema de la referencia, en este caso, la referencia del lugar poético en que deambulan los participantes del acto amoroso. Si bien es cierto que la poesía suele muchas veces desrealizar los lugares en que se inscriben los sujetos o las acciones, ya sea porque el lugar es indiferente, ya sea porque se busca adrede una universalización de la experiencia poética, en *La voz a ti debida*, la construcción de los lugares donde los amantes interactúan es muy compleja y depende, para ser comprendida, de las coordenadas de enunciación del yo. Sin embargo, al tratarse de una situación de comunicación no canónica (en términos de Lyons), el problema se torna aún más complejo porque no poseemos la ayuda de gestos o señas o de un contexto

situacional que especifique qué lugar es aquel que se describe cuando leemos “aquí” o “detrás de ti”.

1.1 Deícticos y expresiones deícticas locativas tradicionales

Ya desde el comienzo del libro se puede observar la presencia de los deícticos. En el primer poema, el yo lírico describe a la amada, quien da vida a las cosas pues ella misma es la vida, y dice:

Y si una duda te hace
señas a diez mil kilómetros
lo dejas todo, te arrojas
sobre proas, sobre alas,
estás ya allí; con los besos,
con los dientes la desgarras:
ya no es duda.
Tú nunca puedes dudar. (106)

En este poema tanto la expresión “a diez mil kilómetros” como el adverbio “allí” presentan problemas. En el primer caso, si bien es posible determinar objetivamente una distancia de diez mil kilómetros, es necesario, para hacerlo, saber dónde está parada la persona que enuncia. En esta ocasión podríamos preguntarnos si esos “diez mil kilómetros” conducen al mismo punto tanto desde la posición del yo como del tú o si hay que entender la frase como “una duda te hace señas a diez mil kilómetros desde donde yo estoy parado y que quizá para ti sean dos pasos” o “una duda te hace señas a diez mil kilómetros que para mí son veinte mil”, o quizá ambos se encuentran en el mismo punto. Esta primera indeterminación tiene consecuencias en la interpretación del referente del adverbio “allí”. Obviamente, dicha palabra se vincula con el lugar donde está la duda, a diez mil kilómetros de distancia. Ahora bien, y como señalamos antes, esos diez mil kilómetros no conducen al mismo lugar si el yo y el tú están a diferente distancia de la zona y debemos interpretar el “allí” a partir del espacio desde donde enuncia el yo o desde el cual se arroja el tú. Comprobamos, entonces, que ya desde el comienzo **el lugar en que se mueven el yo y el tú (principalmente este último) se torna ambiguo y problemático.**

En el segundo poema, la indeterminación es aún mayor puesto que ni siquiera tenemos el dato de los diez mil kilómetros:

No, no dejéis cerradas
las puertas de la noche,
del viento, del relámpago,
la de lo nunca visto.
Que estén abiertas siempre
ellas, las conocidas.
Y todas, las incógnitas,
las que dan
a los largos caminos
por trazar, en el aire,
a las rutas que están
buscándose su paso
con voluntad oscura
y aún no lo han encontrado
en puntos cardinales.
Poned señales altas,
maravillas, luceros;
que se vea muy bien
que es aquí, que está todo
queriendo recibirla.
Porque puede venir.
Hoy o mañana, o dentro
de mil años, o el día
penúltimo del mundo. (109)

En este fragmento, observamos no sólo la utilización de expresiones locativas como “en el aire”, en referencia a las rutas que generan las incógnitas y que no son precisas⁵⁵, sino, también, y lo que es aún más significativo, apreciamos la presencia de un “aquí” cuyo referente es ambiguo. ¿Se trata de las rutas aéreas y poco delimitadas de las incógnitas? ¿Se trata de los diez mil kilómetros donde acaecía la duda que el tú debe rasgar en su condición de personaje que no puede dudar? Sea cual sea la respuesta, lo único cierto es que el yo sí se encuentra en ese lugar y que desde allí (¿desde dónde?) esperará al tú, quien deberá derribar los límites que encierran la realidad cotidiana:

Porque cuando ella venga
desatada, implacable,
para llegar a mí,
murallas, nombres, tiempos,
se quebrarían todos. (110)

⁵⁵ Analizaremos este tipo de expresiones más adelante.

Apóstrofe, deixis y referencialidad

Vemos el uso que del verbo “venir” hace aquí el yo lírico y que nos indica que el movimiento del tú es desde una zona desconocida hacia un “aquí” no determinado pero desde el cual claramente enuncia el yo, pues, de otro modo, tendría que haber utilizado el verbo ir, que indica un movimiento que se aleja del centro deíctico desde el que se enuncia.

El tercer poema, quizás uno de los más importantes en lo que concierne a la delimitación del espacio en el poemario, postula la presencia del tú amado en una realidad detrás de todo, incluso de la vida misma:

Sí, por detrás de las gentes
te busco.
No en tu nombre, si lo dicen,
no en tu imagen, si la pintan.
Detrás, detrás, más allá.

Por detrás de ti te busco.
No en tu espejo, no en tu letra,
ni en tu alma.
Detrás, más allá.

También detrás, más atrás
de mí te busco. No eres
lo que yo siento de ti.
No eres
lo que me está palpitando
con sangre mía en las venas,
sin ser yo.
Detrás, más allá te busco.

Por encontrarte, dejar
de vivir en ti, y en mí,
y en los otros.
Vivir ya detrás de todo,
al otro lado de todo
—por encontrarte —,
como si fuese morir. (111-112)

Hugo Cowes destaca que en este fragmento “el discurso propone la simple negación de la realidad. No propone ningún elemento positivo, ninguna realidad que quisiera postular”. El crítico argentino señala también que en el poema no sólo no hay nombres y la realidad designada por ellos sino que “tampoco hay deícticos, y la realidad por ellos señalada” (1990: 8-9).

Si bien creemos con Cowes que se produce una negación de la realidad, no estamos seguros de si realmente se niegan los deícticos o si sólo se postula un deseo de negación de los mismos. Asimismo, la negación de la realidad que propone Cowes no anula la referencia⁵⁶ sino que esta se torna ambigua y hasta se desdobra. En otras palabras, la supuesta negación de la realidad no implica una negación total de la realidad sino, más bien, la negación de ciertos aspectos de la realidad, o, si se quiere, de cierta realidad.

Para comenzar, es interesante detenerse en el valor de determinados adverbios y locuciones adverbiales que funcionan como deícticos. Ya en la primera estrofa, observamos el uso de “detrás” y de “más allá”, usos que se repiten en la segunda estrofa y en la tercera y a los cuales se les suman “por detrás de” en la segunda y “más atrás de” en la tercera. A su vez, tenemos otros dos adverbios significativos: el “sí” que abre el poema y el “ya” que lo cierra. Estos adverbios (exceptuando el “sí”) trazan las coordenadas espaciales y temporales del poema, coordenadas que presentan ciertas dificultades porque dependen, en muchos casos, y es el caso de los deícticos que aparecen aquí, del contexto de enunciación. Como ya hemos explicado siguiendo a Lyons y a Culler, en poesía la situación enunciativa es otra y no siempre se puede apelar a un contexto que otorgue claridad a las expresiones en cuestión. Esto ocurre en este poema, especialmente con “detrás”, “detrás de”, “más allá” y “más allá de”. Estas expresiones presentan un problema particular: al necesitar de la situación de enunciación para clarificar la posición designada por un adverbio de lugar como “allá” o como “detrás”, (pues dichos adverbios se clarifican si uno puede ver el lugar desde el que enuncia el yo, y no otra persona, para la cual el “allá” puede ser un “acá”), toda la configuración del espacio en este fragmento 3 depende, necesariamente, de la enunciación del yo lírico quien, como ocurre en toda la obra, es el único que enuncia. De aquí que ese lugar donde buscar y encontrar a la amada dependa de la enunciación del yo. “Detrás” y “detrás de” pueden pasar a ser “delante” o “delante de” según desde el lugar donde se enuncie. El problema es que sólo enuncia el yo y al hacerlo en un poema, en donde ya de por sí el contexto de enunciación desaparece y el “allá” se desrealiza (pues no indica necesariamente un lugar determinado que se pueda discernir fácilmente con un gesto), genera una primera ambigüedad espacial. La amada, el

⁵⁶ De hecho Cowes, al analizar otras secciones de la obra como la que empieza “¡Qué gran víspera el mundo!” (13), sostiene que se produce la descripción de un referente cero que lleva a la configuración de un referente cero-uno, postulado que se vincula con las teorías de Ricoeur y Kristeva previamente descritas.

apóstrofe, puede no compartir esa percepción del espacio del yo y lo que sería un “allá” puede ser interpretado por el tú como un “acá” o un “ahí” no tan lejano.

Ahora bien, debemos dar un paso más puesto que los pronombres personales que aparecen son aquellos que se usan detrás de preposiciones como complementos, es decir, “ti” y “mi” en “detrás de ti” y en “más atrás de mí”, respectivamente. Esto es importante por dos motivos: en primer lugar, y pese a la ambigüedad espacial que genera el uso de “detrás de” o de “más atrás de”, el yo lírico trata, mediante el uso de los complementos, de especificar un poco más ese espacio. Sin embargo, produce el efecto contrario pues cabe preguntarse qué implica para el yo ese “detrás de”. ¿Se trata de un detrás del cuerpo material, de un detrás de la personalidad, de ambas cosas o del descubrimiento o, mejor, de la creación de una realidad nueva? Sea cual sea la respuesta, vemos que los pronombres que reemplazan al nombre tampoco sirven como asideros de la identidad porque hay que traspasarlos, buscar detrás de ellos.

En segundo lugar, y en sintonía con esta idea, es interesante destacar que el tú se ve reducido a un término, a un complemento de la preposición y de allí la necesidad de traspasarlo⁵⁷. Ni el nombre (“si lo dicen”), ni la imagen (“si la pintan”), ni el pronombre sirven para encontrar a ese tú. Ese beneficio le corresponde a un espacio más allá de todo, es decir, a la muerte.

Según esta interpretación, Cowes tendría razón cuando señala que se niega todo. No obstante, creemos que la clave de interpretación del poema reside no sólo en los adverbios y pronombres ya analizados sino también en la primera palabra del poema y en el último verso. Tanto el “sí” como el “si fuese” expresan un acto (buscar y morir). La diferencia es que el “sí”, al ser una afirmación, le otorga una fuerza distinta como si ya se hubiese logrado el propósito, mientras que el “si fuese” genera dudas respecto al alcance de la empresa. Y no es casualidad que el “sí” figure al principio como afirmación de la búsqueda y el “si fuese” al final, puesto que es solo después del desarrollo de su enunciación que el yo se percata de que no puede escapar de su enunciación y de la ambigüedad que los deícticos y los pronombres generan. Efectivamente, el yo es consciente del peligro de reducir el tú a un ti, a un mero complemento, pero, sin embargo, no logra transgredir esos límites, pues hacerlo implicaría morir y, sin embargo, no muere pues si muriera no podría enunciar, de allí

⁵⁷ Esto no implica negarle al pronombre su función fundamental en la poesía de Salinas (“Qué alegría más alta vivir en los pronombres” reza un verso de esta obra) sino destacar que un pronombre personal en función sujeto está mucho más cerca de la identidad de la amada que su equivalente en función de complemento. Volveremos sobre esto en el último capítulo del trabajo.

que todo quede en un deseo de anulación de los deícticos. En otras palabras, parece haber solo dos maneras de escapar a esa realidad creada por la enunciación del yo y representada por los deícticos y los adverbios en general: la primera consistiría en cederle la enunciación al tú para que el yo en otros poemas enuncie desde una perspectiva femenina que puede coincidir o no (en su percepción del espacio y del tiempo y en los recursos empleados para representar dichas coordenadas) con el yo masculino; la segunda, en cambio, implica morir, pues en la muerte ya no se puede enunciar (al menos no en el sentido tradicional, pues no se conoce con certeza qué ocurre en ese otro lado y cómo son las coordenadas espacio-temporales). No obstante, es un “como si fuese morir” y no un morir real por lo que observamos que el espacio que se busca, y el tú que allí se piensa encontrar, se tornan problemáticos.

La misma idea del “detrás” y del “más allá” vuelve a aparecer en otros fragmentos. En el poema 6, por ejemplo, el yo lírico constata que la amada es su “propio más allá” y en el 11 comienza por determinar el espacio donde la amada cotidiana ya no es conocida (dando lugar al surgimiento de otra amada o, como veremos en el capítulo final, a una segunda dimensión de la amada). Para eso, elige el adverbio “ahí”:

Ahí, detrás de la risa,
ya no se te conoce.
Vas y vienes, resbalas
por un mundo de valeses
helados, cuesta abajo; (129).

La amada verdadera solo se conoce “ahí, detrás de la risa”, en un espacio difícil de delimitar puesto que si bien la risa puede ser el punto desde el cual empezar a buscar, la idea de que un tú habite en un espacio por detrás de la risa (donde biológicamente sólo podría haber dientes, una lengua, las encías y, en última instancia, la garganta) resulta ambiguo. Lo que sí es necesario destacar es la proximidad con que el amante se sitúa frente a su amada. Ese espacio delimitado por “ahí” parece más cercano que aquel postulado en el poema 3 previamente analizado. Y, sin embargo, esa cercanía es aparente pues el espacio que se anhela es aquel por detrás de la risa, es decir, un espacio metafórico creado por el yo.

En el poema 16, el espacio está configurado por un “no” detrás del cual madura un “sí”, metonimia que alude claramente a la amada y al júbilo que la relación con ella le produce al yo. En este caso, y a primera vista, el espacio no está delimitado

abiertamente por el “aquí” del yo lírico que busca detrás de dicho espacio al tú. No obstante, una lectura más precisa del poema permitiría postular que ese “no” falso detrás del cual aparece el “sí” verdadero es, o bien el espacio del yo (y por ende funcionaría como un “aquí”, es decir, “Yo desde aquí, enunciando desde mi no que es mi lugar, te busco”) o bien el del falso tú tan caro a Salinas, quien constantemente contrapone una amada cotidiana y falsa a otra profunda y verdadera (que aparece detrás de la risa)⁵⁸. **En cualquier caso, el espacio en el que se busca a ese tú es muchas veces un espacio “allá” o detrás del centro locativo en que se encuentra el yo o el falso tú, y presenta ciertas notas de ambigüedad que hacen que la referencia espacial sea prospectiva y dependa de la enunciación del yo y de su distancia respecto al referente que se busca.**

En el poema 53 volvemos a encontrar la expresión “detrás de” para referirse a estas dos dimensiones de la amada que esconde detrás de un beso su verdadera esencia:

Ten cuidado
te vas a vender, así.
Porque un día el beso tuyo,
de tan lejos, de tan hondo
te va a nacer,
que lo que estás escondiendo
detrás de él
te salte todo a los labios. (210)

Nuevamente apreciamos la indeterminación espacial puesto que el espacio detrás de un beso que menciona el yo no tiene asidero en un referente preciso, aunque sigue dependiendo de la posición del yo.

En el siguiente poema, el yo lírico compara la frente de la amada con sus labios que se erigen en referentes del espacio pues el “allí” y el “aquí” que se mencionan remiten a ellos:

La frente es más segura.
Los labios ceden, rinden
su forma al otro labio
que los viene a besar.
Nos creemos
que allí se aprieta el mundo,
que se cierran

⁵⁸ Como ya hemos aclarado y explicaremos con detalle en el último capítulo, no se trata técnicamente de dos amadas sino de dos dimensiones referenciales de la misma mujer textual que presentan características claramente opuestas hasta el punto de que, efectivamente, una dimensión es considerada falsa y la otra verdadera.

el final y el principio:
engañan sin querer.
Pero la frente es dura;
por detrás de la carne
está, rígida, eterna,
la respuesta inflexible,
monosílaba, el hueso.
Se maduran los mundos,
tras de su fortaleza.
(...)

Besos
me entregas y dulzuras
esenciales del mundo,
en su fruto redondo,
aquí en los labios. (212)

Los labios configuran el espacio que aparece primero y que es el ocupado por el tú trivial, aquel que no le interesa al yo. La distancia indicada por los adverbios es significativa ya que en un primer momento, mientras el yo cree estar contemplando el verdadero ser de la amada, el adverbio que se emplea es “allí”, para indicar que el lugar en que se mueve el tú es un lugar remoto y diferente al cotidiano. Sin embargo, y tras detenerse en la frente de la amada, tras tocarla con su frente y percatarse de que por ese medio se llega a su verdadera esencia, el yo emplea el “aquí” para los labios, lo que vincula a dicha parte del cuerpo con los espacios triviales que el tú no transita. En otras palabras, tanto el “allí” como el “aquí” remiten en el fragmento a los labios y estos están vinculados con la primera dimensión de la amada o falso tú. Su alternancia se debe a que en un primer momento, el yo lírico asocia los labios con la amada distante y verdadera (privilegio que, sin embargo, luego le corresponde a la frente); empero, más adelante, se percata de su error y utiliza el adverbio “aquí” como contrapuesto a “detrás de la carne” (en referencia a la frente) para designar el lugar adonde envían los labios.

En resumidas cuentas, muchas veces los adverbios de cercanía contrastan con los de lejanía a partir de la dimensión de la amada de que se trate. Volveremos sobre este punto en breve, pues la contraposición entre una “allí” y un “aquí” es una constante que aparece en varios poemas aunque eso no impida que en otros la amada real⁵⁹ surja de la vida cotidiana o que en unos pocos la presencia de la amada destruya toda coordenada no solo espacial sino también temporal.

⁵⁹ Si bien más adelante discutiremos el eje verdad/falsedad (real/aparente) respecto a la amada, permítasenos, por ahora, diferenciar las dos dimensiones de la amada del modo en que lo hace el yo lírico (verdadera o falsa) o trivial (cotidiana) como opuesto a profunda.

Apóstrofe, deixis y referencialidad

De manera similar funciona la expresión “al otro lado de” en los siguientes versos del poema 19:

Y al otro lado ya
de cómputos, de sinos,
entregarnos a ciegas
– ¡exceso, qué penúltimo! –
a un gran fondo azaroso. (147)

En dichos versos, la búsqueda del placer conduce a un espacio que traspasa todo cálculo y que se sitúa “al otro lado” de lo conocido, esto es, al otro lado del lugar desde donde se enuncia. Nuevamente vemos cómo una expresión que necesita de una situación comunicativa precisa para entenderse (pues el otro lado de un lugar, de una puerta, por ejemplo, puede variar según se enuncie desde la interior de la casa o desde la calle) se torna problemática. De todos modos, y pese a estas dificultades, es clara la voluntad del yo de explicar que el lugar donde se produce el encuentro (y en donde se encuentra la amada que considera verdadera) excede a los referentes precisos y convencionales de la vida cotidiana.

En el poema 66, se retoma la idea de un beso pero ya no para contraponer los labios a la frente sino un beso actualizado al anhelo de ese beso. Sólo “detrás de telones de años” (237) podrá cumplirse lo que antes era anhelo y así producirse el encuentro. En este ejemplo, el espacio se mezcla con el tiempo pero sigue remitiendo a lugares que se encuentran distantes del “aquí” desde el que enuncia el yo. En este sentido, esa imprecisión espacial tan cara al yo lírico genera no sólo incertidumbre sino también misterio. Pareciera como si las cosas, los besos o las lágrimas del fragmento 60 (que dejan lo que quieren “allá atrás” (222)), negaran su propio ser, su esencia verdadera, e incitaran al yo a buscarla por lindes distintas a las cotidianas y ciertamente imprecisas. ¿Qué significa que lo que quieren las lágrimas se queda “allá atrás, todo incógnito” (222)? ¿Por qué muchas veces el yo se refiere a sensaciones u objetos como “aquel asombro infinito (222)” y utiliza el adjetivo demostrativo de lejanía y no el de cercanía? ¿Qué quiere contraponer? ¿Qué quiere encontrar? ¿En dónde?

1.2 La contraposición cercanía/lejanía a partir de los deícticos

Las preguntas del apartado anterior nos permiten ingresar en un segundo tipo de poemas en los que se contraponen claramente un “aquí” o “acá” cercanos al yo, y que configuran el ámbito en que se mueve, con un “allí” o “allá” lejanos y que constituyen los espacios en los que aguardan el tú verdadero (segunda dimensión de la amada) o sus besos. Si bien en la primera serie de poemas que analizamos el uso de expresiones deícticas como “detrás de” o “más allá de” o “al otro lado de” también planteaban una posición del tú con respecto al yo, no lo hacían, sin embargo, de modo tan claro ni antitético. Ahora, como pasaremos a analizar, la delimitación entre un espacio del yo y un espacio del tú será más tajante (aunque no por eso menos ambigua).

Esta distancia entre el lugar en que se encuentra el yo que enuncia y aquel en que se encuentra el tú que se ansía descubrir parece corta *en principio* (pues, de hecho, el uso de expresiones como “detrás de” implican, en la lengua ordinaria, que el referente, por más ambiguo que sea, esté a cierta distancia de quien enuncia y que este pueda localizarlo⁶⁰), pero no siempre resulta de ese modo. Esto es lo que ocurre en el poema 21, donde el yo describe la dicha de sentirse vivido por otro, aun cuando ese otro se encuentre fuera de él y muy lejos:

Qué alegría, vivir
sintiéndose vivido.
Rendirse
a la gran certidumbre, oscuramente,
de que otro ser, fuera de mí, muy lejos,
me está viviendo.
Que cuando los espejos, los espías,
azogues, almas cortas, aseguran
que estoy aquí, yo, inmóvil,
con los ojos cerrados y los labios,
negándome al amor
de la luz, de la flor y de los nombres,
la verdad trasvisible es que camino
sin mis pasos, con otros,
allá lejos, y allí
estoy besando flores, luces, hablo.
(...)
Y cuando ella me hable
de un cielo oscuro, de un paisaje blanco,

⁶⁰ Lo que resulta problemático en esos casos es precisar a partir de quién o qué se va a determinar la posición del referente que se encuentra “detrás”, “delante” o “más allá de”.

recordaré
estrellas que no vi, que ella miraba,
y nieve que nevaba allá en su cielo.
Con la extraña delicia de acordarse
de haber tocado lo que no toqué
sino con esas manos que no alcanzo
a coger con las mías, tan distantes.
Y todo enajenado podrá el cuerpo
descansar quieto, muerto ya. Morirse
en la alta confianza
de que este vivir mío no era sólo
mi vivir: era el nuestro. Y que me vive
otro ser por detrás de la no muerte. (150-152)

Además de retomar la existencia de un lugar por detrás de la realidad cotidiana (reflejada en lexemas como “trasvisible” o en el último verso de este fragmento en el que se repite la idea expresada en el poema 3 aunque invertida: “la no muerte”), el poema presenta una contraposición de lugares. Por un lado, el “aquí” de un yo inmóvil; por el otro, el “allá lejos” donde el yo no puede llegar solo, y donde el tú besa flores y mira estrellas que el yo no puede ver. Sin embargo, y pese a dicha contraposición espacial, las coordenadas locativas siguen dependiendo del yo que en este poema parece desdoblarse lo que ha vivido con la amada en el espacio personalísimo que configura el amor. Este espacio, el de “detrás de la no muerte” implica, según Monserrat Escartín (1996: 152) que el ser que era debe morir para alumbrar al otro, al verdadero.

Algo similar acontece en el poema 23, donde el yo desea ser el vidrio, la estofa o la madera por su capacidad para conservar su olor “aquí, su perfume aquí” aunque este haya nacido “a tres mil kilómetros” (154). Constantemente el yo se mueve entre un “aquí” y un “allá”, generalmente contrapuestos desde su propio lugar enunciativo. En otro poema, en cambio, el yo postula la existencia de dos lugares a partir de la aceptación de que él se queda en otra orilla mientras sus regalos llegan a donde está la amada. De allí que quiera ser aquello que le da y no quien se lo da (160).

La búsqueda del lugar donde se encuentra el tú no siempre es clara puesto que por detrás de la risa de la amada diaria existe otra esencial que no ríe y que el yo anhela que surja. **De aquí que, muchas veces, las coordenadas espaciales propuestas por el yo se desdoblén y abarquen no solo su “aquí” sino un “aquí” propio de la pseudoamada y, también, un centro inmóvil donde reside el verdadero tú y al que yo debe llegar.** Es lo que observamos en el poema 22:

Afán
para no separarme
de ti, por tu belleza.
Lucha
por no quedar en dónde quieres tú:
aquí, en los alfabetos,
en las auroras, en los labios.
Ansia
de irse dejando atrás
anécdotas, vestidos, caricias,
de llegar,
atravesando todo
lo que en ti cambia,
a lo desnudo y a lo perdurable.

Y mientras siguen dando vueltas y vueltas, entregándose,
engañándose,
tus rostros, tus caprichos y tus besos,
tus delicias volubles, tus contactos
rápidos con el mundo,
haber llegado yo
al centro puro, inmóvil, de ti misma.
Y verte cómo cambias,
– y lo llamas vivir –
en todo, en todo, sí,
menos en mí, donde te sobrevives. (153)

En una primera instancia, el poema postula un “aquí” poco satisfactorio para el yo: el “aquí” de los alfabetos, de las auroras, de los labios y que es el que desea postular el tú. Sin embargo, en la segunda estrofa, nos percatamos de que ese espacio es también el de los engaños, el de lo voluble, el de “la no tú” (para parafrasear a Salinas); el verdadero espacio que se anhela es el centro inmóvil del propio tú y del que, pese a su postulación, no tenemos una localización concreta.

Tampoco los relojes y la voz que “allí, en la maquinita” se encuentra pueden aprehender a la amada esencial, pues su corazón “allá lejos afirma (...) su ser, su ritmo, otro” (165). Y este espacio configurado por el reloj y contrapuesto a la lejanía donde aguarda el corazón de la amada no es otro que aquel de los alfabetos, el de la falsa tú, el del yo. El ingreso al mundo de la amada no es por los relojes, por lo exterior; requiere de ella, de un movimiento de sus párpados que, cuando se cierran, como leemos en el poema 29, llevan al yo adentro, al mundo suyo, el de ella, oscuro, donde es difícil ver y que se hunde hacia arriba (167). Ahora bien, cuando el tú vuelve a abrir los ojos y el yo regresa al afuera “ciego ya,/ tropezando también,/ sin ver tampoco, aquí” (168) nos

percatamos de que se ha producido una transformación en él: ni el mundo de ella (el de adentro) ni el de fuera le permiten ver ahora y eso lo lleva a quedar a merced de los ojos de la amada que lo arrastran “de uno a otro/ cuando tú quieres,/ cuando abres, cuando cierras/ los párpados, los ojos” (168).

En el fragmento 31 encontramos una situación similar pero, en lugar de tratarse de una contraposición entre un mundo del adentro y otro del afuera, se trata de salir de la amada para llegar “allá”, donde brillan sus sonrisas en selvas vírgenes inventadas por el tú, para, finalmente, volver a ella pues “De ti salgo siempre, siempre/ tengo que volver a ti” (172).

Sin embargo, y pese a la contraposición del “aquí” y del “allí”, **hay momentos en que el yo destaca la inestabilidad de los lugares en que deambula su amada hasta el punto de no poder decidir si ella está “aquí”, “allí” o en el medio de dos espacios**, como pasajera en tránsito:

Ya no puedo encontrarte
allí en esa distancia, precisa con su nombre,
donde estabas ausente.
Por venir a buscarme
la abandonaste ya. Saliste de tu ausencia,
y aún no te veo y no sé dónde estás.
En vano iría en busca tuya allí
adonde tanto fue mi pensamiento
a sorprender tu sueño, o tu risa, o tu juego.
No están ya allí, que tú te los llevaste;
te los llevaste, sí, para traérmelos,
pero andas todavía
entre el aquí, el allí. Tienes mi alma
suspensa toda sobre el gran vacío,
sin poderte besar el cuerpo cierto
que va a llegar,
escapada también tu forma ausente
que aún no llegó de la sabida ausencia
donde nos reuníamos, soñando.
Tu sola vida es un querer llegar.
En tu tránsito vives, en venir hacia mí,
no en el mar, ni en la tierra, ni en el aire,
que atraviesas ansiosa con tu cuerpo
como si viajaras.
Y yo, perdido, ciego,
no sé con qué alcanzarte, en dónde estés,
si con abrir la puerta nada más,
o si con gritos; o si sólo
me sentirás, te llegará mi ansia,
en la absoluta espera inmóvil

del amor, inminencia, gozo, pánico,
sin otras alas que silencios, alas. (173-174)

El espacio, en este poema, se estructura de un modo complejo. Por un lado, y desde el comienzo, el yo reconoce la imposibilidad de encontrar al tú “allí en esa distancia, precisa con su nombre/ donde estabas ausente” y postula que el lugar de ella es la ausencia. Por un momento parece querer definir el “allí” pero la aclaración de que la distancia es precisa por tener un nombre no ayuda mucho, y el espacio se vuelve problemático una vez más. Pero esta vez, y a diferencia del poema 31, no es el yo el que sale del tú para buscarlo y volver al tú sino la amada la que abandona el “allí”, la ausencia. Y este movimiento, en lugar de permitir el encuentro, lo retrasa y lo complica más pues ahora es en vano para el yo buscarla “allí” donde creía que estaban su risa y su sueño. La amada, pese a su rol activo, no logra tampoco, según el yo, romper las barreras que impone la distancia y queda varada entre dos lugares imprecisos, el “aquí” y el “allí”. Parece como si el tú viviese anclado en el movimiento, como si su sola presencia constituyera un espacio que excediese cualquier intento de delimitación y que provocase en el yo la desesperación propia de quien se siente alejado y perdido “en la absoluta espera inmóvil/ del amor”. Lo que cabe preguntarse, aunque esto será analizado en el último capítulo, es si ese espacio de la amada existe fuera de la enunciación del yo o si sus referentes dependen de lo que el amante enuncia y sólo existen a partir de dicho proceso enunciativo.

Esta lucha entre una amada soñada (y su propio espacio) y una amada real que lucha con su cuerpo “buscándose/ su realidad aquí/ en mí que no la creo” es una constante en el libro de Salinas. En este poema, el 40, la criatura dudosa da lugar a la irrefutable tú que surge a partir del querer que el yo y la amada se brindan y que necesita del “aquí” como si la cercanía, antes negada y contrapuesta a la lejanía, fuese ahora el lugar donde empezar a buscar.

No obstante, y pese a abogar en los poemas finales por la vuelta al mundo de los cuerpos materiales y no de las sombras lejanas, la contraposición entre el “allí” y el “aquí” seguirá presente en los poemas finales y, en más de una ocasión, como en el poema 46 o el 53, la voz de la amada surgirá desde tan lejos, o sus besos (cercaños pero falsos) esconderán algo tan profundo y sincero detrás, que harán del “aquí” un lugar alejado del verdadero tú. De hecho, en el poema 54, el “aquí” es el territorio de los labios y no el de la frente que es donde sobrevivirá la amada última, y en el 57, dicho

Apóstrofe, deixis y referencialidad

“aquí” configura el espacio donde se sucede el “gran deseo inútil” de estar uno junto al otro, como si se pudiesen ignorar las distancias y simular la proximidad.

Finalmente, el poema 59 explicita la existencia de un mundo propio de la amada al cual sólo se puede regresar con el tú y a través de ella:

A ti sólo se llega
por ti. Te espero.

Yo sí que sé dónde estoy,
mi ciudad, la calle, el nombre
por el que todos me llaman.
Pero no sé dónde estuve
contigo.
Allí me llevaste tú.

¿Como
iba a aprender el camino
si yo no miraba a nada
más que a ti,
si el camino era tu andar,
y el final
fue cuando tú te paraste?
¿Que más podía haber ya
que tú ofrecida, mirándome?

Pero ahora,
¡qué desterrado, qué ausente
es estar donde uno está!
Espero, pasan los trenes,
los azares, las miradas.
Me llevarían adonde
nunca he estado. Pero yo
no quiero los cielos nuevos.
Yo quiero estar donde estuve.
Contigo, volver.
¡Qué novedad tan inmensa
eso, volver otra vez,
repetir lo nunca igual
de aquel asombro infinito!

Y mientras no vengas tú
yo me quedaré en la orilla
de los vuelos, de los sueños,
de las estelas, inmóvil.
Porque sé que adonde estuve
ni alas, ni ruedas, ni velas
llevan.
Todas van extraviadas.

Porque sé que adonde estuve
sólo
se va contigo, por ti. (221-222)

Como se puede observar, la amada que el yo anhela alcanzar tiene sus propias coordenadas espaciales representadas por el adverbio “allí” del octavo verso, que estructura todo el poema y que le permite al yo contraponer su mundo, “mi ciudad, la calle, el nombre/ por el que todos me llaman”, la orilla “de los vuelos, de los sueños/ de las estelas”, al mundo aquel (“aquel asombro infinito”) en donde se muestra en su plenitud la amada. Nuevamente, la idea de dos lugares contrapuestos es el eje del poema de Salinas pero, a diferencia de otros fragmentos, el yo deja en claro que solo a través de la amada se puede alcanzar aquel otro lugar, aquel allí distante donde vislumbrar su esencia. En otras palabras, únicamente hacia el final nos percatamos de que **esta amada parece no solo estar en un espacio distinto al yo, sino también ser ella su propia coordenada espacial. El problema radica en que pese a destacarse este espacio propio de la amada, su configuración, su delimitación, dependen, en última instancia, de la enunciación del yo quien, desde su lugar, desde sus coordenadas enunciativas, ratificará el espacio del tú.**

Si bien en el poema 63 la presencia del dolor le permitirá al yo lírico confirmar su relación (pues el dolor que no es de “aquí” es “la gran prueba, a lo lejos,/ de que existió, que existe,/ de que me quiso, sí,/ de que aún la estoy queriendo” (231)), las coordenadas locativas donde aparece la amada son ambiguas y muchas veces prospectivas pues dependen de la enunciación del yo en cada poema. Es decir que algunos de los lugares en los que el amante vislumbra al tú no parecen definirse sino mediante su palabra, al menos a partir de las coordenadas espaciales desde las que enuncia. Esto no implica negar la existencia de un lugar o de los referentes espaciales, pero nos obliga a contemplar el espacio lírico como un espacio supeditado, en gran medida, a la enunciación del yo.

1.3 Los deícticos a ti debidos

Antes de finalizar el apartado sobre deixis espacial debemos detenernos en el análisis de dos casos particulares: los poemas en los que la amada parece determinar las

Apóstrofe, deixis y referencialidad

coordinadas y aquellos poemas en los que, si bien no aparecen deícticos, sí aparecen objetos que indican un lugar aunque de manera problemática.

En lo que concierne al primer grupo de poemas, basta decir que, en algunos casos, el lugar de la amada no se obtiene mediante un deíctico que depende de las coordenadas locativas del yo y que se contrapone a un espacio distinto al del amante, sino que dependen del propio tú que lo inaugura.

En el poema 13, por ejemplo, leemos:

¡Qué gran víspera el mundo!
No había nada hecho.
Ni materia, ni números,
ni astros, ni siglos, nada.
El carbón no era negro
ni la rosa era tierna.
Nada era nada, aún.
(...)
Las ciudades, los puertos
flotaban sobre el mundo,
sin sitio todavía:
esperaban que tú
les dijese: “Aquí”,
(...)
El gran mundo vacío,
sin empleo, delante
de ti estaba: su impulso
se lo darías tú.
Y junto a ti, vacante,
por nacer, anheloso,
con los ojos cerrados,
preparado ya el cuerpo
para el dolor y el beso,
con la sangre en su sitio,
yo, esperando
¡ay, si no me mirabas!
a que tú me quisieses
y me dijeras: “Ya”. (133-135)

En este poema, el yo lírico nos narra el nacimiento del mundo y de la relación; no tenemos coordenadas espaciales ni temporales; no tenemos nombres ni sitio para las cosas. Lo único existente es el tú quien deberá otorgarle un lugar y un tiempo a las cosas y, en última instancia, al yo. El lugar, en este caso, parece depender de la amada que, al pronunciar como una deidad creadora la palabra “aquí”, otorga vida, espacio y tiempo (“Ya”) a lo que se encuentra en derredor. Vemos, entonces, cómo las

coordinadas son determinadas por el tú y no dependen, en una primera lectura, del yo. No obstante, no debemos olvidar que es el yo el que enuncia y mediante su voz nos llegan sus recuerdos de la amada y de los acontecimientos. Ninguno de los amantes inventó el mundo aunque ambos, como hemos visto, parecen haber inventado un espacio propio. Ahora bien, dicho espacio sigue dependiendo del yo aunque, en este fragmento, no sean exactamente sus coordenadas espacio temporales las que permitan identificar el espacio del encuentro; se trata, por el contrario, de la interpretación que el yo hace del tú, interpretación que, como suele ocurrir en la poesía amorosa, cae en una proyección⁶¹. ¿Pronunció el tú esas palabras o se trata de una forma poética del yo para explicar ese lugar propio de los amantes, con su historia y sus vericuetos? Sea como sea, el poema es significativo porque muestra la peculiaridad de este espacio nuevo que parece haber sido inaugurado y que, asimismo, parece reinaugurarse constantemente en el poema, a partir de la enunciación el yo.

En el poema 31 la injerencia de la amada es mayor, puesto que ella ya no se limita a decir “aquí” sino que inventa lugares:

Empújame, lánzame
desde ti, de tus mejillas,
como de islas de coral,
a navegar, a irme lejos
para buscarte, a buscar
fuera de ti lo que tienes,
lo que no me quieres dar.

Para quedarte tú sola,
invéntame selvas vírgenes
con árboles de metal
y azabache: yo iré a ellas
y veré que no eran más
que collares que pensabas.
Invítame a resplandores,
y destellos, a lo lejos,
negros, blancos, sonriendo
de niñez. Los buscaré.
Marcharé días y días
y al llegar adonde están,
descubriré tus sonrisas
anchas, tus miradas claras.

⁶¹ Preferimos el término proyección por parecernos más a tono con la teoría de Prado Biezma de la referencia prospectiva y, asimismo, porque hablar de idealización puede implicar la anulación del cuerpo en la segunda dimensión de la amada cosa que, como veremos en el último capítulo, no ocurre.

Apóstrofe, deixis y referencialidad

Eso
era lo que allá, distante,
estaba viendo brillar.

De tanto y tanto viaje
nunca esperes que te traiga
más mundos, más primaveras
que esas que tú defiendes
contra mí. El ir y venir
a los siglos, a las minas,
a los sueños, es inútil.
De ti salgo siempre, siempre
tengo que volver a ti. (171- 172)

En este fragmento, el tú construye paisajes para permitirle al yo alcanzar aquello que ella tiene pero fuera de sí, eso que el yo “allá, distante, / estaba viendo brillar” y que ansía alcanzar. Es tan importante su participación que no sorprende la confesión final del yo de que todo sale de la amada pero todo debe, a su vez, regresar a ella. No obstante, y pese al rol protagónico del tú (rol que retoma la contraposición de espacios previamente explicada según la cual el lugar del tú sería un “allá” distante respecto al “acá” del yo), todo parece quedar reducido a un pedido, a un deseo del yo quien pide que se lo empuje para buscarla. De hecho, los verbos, muchos en futuro, expresan deseos o posibilidades, lo cual sugiere que, en última instancia, este rol protagónico del tú es un producto del anhelo del yo quien sigue postulando un espacio de referencia prospectiva alejado de su centro de enunciación pero que necesita del mismo para poder ser comprendido en su complejidad.

Por último, vale releer la estrofa del poema 59 que versa:

Yo sí que sé dónde estoy,
mi ciudad, la calle, el nombre
por el que todos me llaman.
Pero no sé dónde estuve
contigo.
Allí me llevaste tú. (221)

En este pasaje podemos apreciar el rol activo de la amada que guía al yo hacia el espacio que añora y que se distingue de aquel de su ciudad y su lugar de pertenencia cotidiano, e incluso de su nombre.

1.4 Isotopías poéticas y expresiones locativas ambiguas

En muchos de los poemas de *La voz a ti debida*, los espacios en los que acontecen las acciones o en los que se muestra la amada no son espacios tradicionales sino que presentan características peculiares que los hacen ambiguos. Si bien esto se debe a la especificidad del discurso poético y a las figuras retóricas (metáfora, metonimia, sinestesia, etc.), también nos permite pensar el estatuto cualitativo de los lugares del poemario. Resulta interesante que haya muy pocas alusiones positivas a los lugares cotidianos por donde deambulan los amantes (y si se los menciona es para contraponerlos con estos otros espacios que conforman los lugares por donde el yo enuncia que se mueve la amada), mientras que el uso de expresiones locativas ambiguas es preponderante. Lejos de realizar un inventario exhaustivo de estos lugares poéticos (pues técnicamente no son deícticos), nos contentaremos con destacar algunas de las características y rasgos semánticos que tienen en común con el fin de vislumbrar algunas constantes isotópicas.

Ya desde el poema 4, el yo lírico postula la posibilidad de que la voz de la amada venga “desde la estrella” (115). Luego en el poema 7, menciona que las palabras de dicho tú están “en el aire” (121) y que “las esperanzas llegan desde “mares distantes” (122). Más adelante, destacará la tormenta, “ese desgarramiento brutal de tiniebla y luz” (131) como el lugar donde conoció a la amada, quien también se moverá “deshecha en el aire” (139), y aparecerá “en el desorden celeste” (163) o “en la gran altitud donde no se contesta” (207).

Todos estos lexemas presentan semas en común. Por un lado, se destacan fenómenos climáticos como las tormentas y espacios o elementos aéreos o acuáticos, como las estrellas, el cielo o el mar. Más allá de que existen claras diferencias entre el mar y el cielo, ambos presentan cierta ingravidez distinta a la de la tierra, espacio en el que, claramente, la amada “esencial” no aparece nunca. Por lo tanto, a partir de estos primeros ejemplos podemos observar que **el tú se mueve en espacios ingravidos, generalmente vinculados con el aire, y que su aparición, además de ser distante, suele ser repentina como una tormenta, lexema que se vincula con los otros pero que difiere al agregar semas como violencia o rapidez.**

No obstante, en otro número significativo de poemas, la amada aparece vinculada a espacios relacionados con el amor y lo sacro. Así, ella llamará al amante “desde el milagro” (115) o lo conducirá, tras besarlo hacia arriba, a un “paraíso” (196).

En algunos casos se destacará la luz como lugar (144). Otras veces el amor se erige ya no como sentimiento sino como lugar donde se realizan acciones. Así, leemos en el poema 11: “Al verte en el amor/ que yo te tiendo siempre/ como un espejo ardiendo,/ tú reconocerás” (130). En este caso el amor del yo es el lugar en el que el tú llevará a cabo el reconocimiento. Algo similar ocurre en el siguiente poema, pero el movimiento es inverso: es ella quien brinda el amor y él quien realiza una acción en él: “te conozco tan de tiempo,/ que en tu amor cierro los ojos,/ y camino sin errar,/ a ciegas” (132).

El amor también aparece como eje isotópico a través de lexemas como beso, cuerpo o risa, entre cuyos semas se destacan además del de humanidad, el de afectividad. En el poema 30, por ejemplo, el tú debe rendirse “a la gran verdad final” (169) pues lo que ambos quieren “es que nos llegue, viviendo/ y con temblor de morir,/ en lo más alto del beso,/ ese quedarse rendidos/ por el amor más ingravido” (170), versos que a la par que destacan el amor como lugar esencial, retoman el eje isotópico de ingravidez, propio de la altitud. La misma idea aparece en el poema 58, donde el yo confiesa “que a ti se te encontraba/ en las cimas del beso/sin duda y sin mañana./ En el vértice puro/ de la alegría alta” (219). Observamos que nuevamente se dan cita la idea del beso como lugar propio de la amada con la idea de altitud e ingravidez presentes en el lexema “vértice”. Finalmente, en el poema final del libro las sombras del yo y del tú piden realidades, volver al cuerpo “esta corporeidad mortal y rosa/ donde el amor inventa su infinito” (245), pues dicho cuerpo es el lugar del encuentro.

Un tercer grupo de poemas presenta ciertas peculiaridades. Se trata de los poemas 14 y 16 que postulan lugares que configuran un espacio particular, el de la lengua o la gramática. En el muy conocido fragmento 14, el yo lírico exclama jubilosamente “¡Qué alegría más alta:/ vivir en los pronombres!” (136) pues solo en dicha clase de palabras radica la esencia de la amada. El resto, el reemplazo del pronombre o lo que se le agregue al pronombre para ocultarlo o embellecerlo (los sustantivos y los adjetivos), solo evitará el contacto con el tú único e irreductible.

Ahora bien, los pronombres no son los únicos elementos que aparecen. El sincategoremático “sí” (como lo llama Cowes (1990)), esto es, el adverbio de afirmación, también se erige como lugar en el que se desarrollan las acciones. De hecho en el poema 16 leemos que “se leen por el aire/ largos síes, relámpagos/ de plumas de cigüeña, / tan de nieve que caen,/ copo a copo, cubriendo/ la tierra de un enorme/ blanco sí.” (140). El “sí” ha reemplazado los lugares tradicionales y ha pasado a erigirse como un espacio donde se desarrollan las acciones.

Antes de pasar al último subgrupo, debemos mencionar un ejemplo, quizás el más raro de todo el poemario, que encontramos en las estrofas finales del poema 34:

Y cuando deseas algo
no pienso en lo que tú quieres,
ni lo envidio: es lo de menos.
Lo quieres hoy, lo deseas;
mañana lo olvidarás
por una querencia nueva.
No. Te espero más allá
de los fines y los términos.

En lo que no ha de pasar
me quedo, en el puro acto
de tu deseo, queriéndote.
Y no quiero ya otra cosa
más que verte a ti querer. (177-178)

En este poema, el yo lírico no espera al tú en la calle ni ella lo espera a él en la cima de un beso como en los ejemplos anteriores. Tampoco se trata de vivir en los pronombres o de moverse en los grandes síes blancos. Aquí, el yo se queda en un deseo o, para ser más precisos, en el puro acto del deseo del tú y desde allí, sólo desde allí, la quiere, pues el objeto del deseo de la amada se esfumará una vez que haya sido satisfecha su curiosidad, mientras que el acto de desear (tan propio de los seres humanos) no se extinguirá nunca. Este acto de deseo, que como lugar es completamente extraño, le permite al yo (o al menos así lo cree él) acceder al núcleo espacial inmutable de la amada, ese “allí” esencial e ingrátido donde lo espera.

Finalmente, el cuarto subgrupo lo conforman aquellas expresiones que denotan (y connotan) lugares que lindan con los límites, los bordes y la nada. Tenemos entonces una isotopía de la ruptura a partir de lexemas como los que apreciamos en el poema 17, donde el yo lírico confiesa que ella y él andan “por entre escombros/ de estíos y de inviernos / derrumbados” (142), o en el 20 cuando leemos “de alegría purísima/ de no atinar, de hallarnos/ en umbrales, en bordes/ trémulos de victoria,/ sin ganas de ganar” (149). Finalmente en el 65, el yo lírico explica que nunca han vivido él y ella en el suelo:

No en palacios de mármol,
no en meses, no, ni en cifras,
nunca pisando el suelo:
en leves mundos frágiles
hemos vivido juntos (234)

y explicita así lo que habíamos anticipado al comienzo de este apartado: la amada no se mueve por un mundo cotidiano, sino que deambula en lugares ingrátidos, alejados de la realidad cotidiana, que son presentados como límites confusos y difusos.

En este capítulo hemos estudiado los deícticos locativos y las expresiones de lugar equivalentes que aparecen en *La voz ti debida* y que nos permiten comprender mejor la naturaleza referencial de la amada y, en última instancia, la naturaleza de la relación amorosa.

A partir del análisis de los diversos poemas del libro, hemos determinado que los deícticos de lugar dependen de la posición del yo lírico y de su enunciación para ser comprendidos. Algunos aparecen solos mientras que otros son contrapuestos a partir del eje cercanía/lejanía. Los lugares desde donde enuncia el yo configuran el primer término del eje mientras que los de la amada forman el segundo.

Además de los deícticos que dependen del yo, existen poemas donde la amada es la encargada de precisar las coordenadas locativas. De todas maneras, es el yo quien enuncia y quien determina, como veremos en el último capítulo, las acciones de la amada y, por ende, los deícticos.

Por último, además de los deícticos, existen otras expresiones locativas (“en la tormenta”, “en leves mundos frágiles”) que, sin necesidad de los pronombres demostrativos o de los adverbios, subrayan la ambigüedad que rodea los lugares que transita la amada según lo entiende el yo lírico.

Capítulo 5: “Hoy o mañana o dentro de mil años”: el problema de las expresiones temporales

En el primer capítulo del análisis nos centramos en el estudio de los adverbios de lugar y de las expresiones locativas que se comportan deícticamente. En este capítulo, en cambio, analizaremos las peculiaridades que la localización temporal del yo y el tú tiene en *La voz a ti debida*.

1. La deixis temporal

1.1. Los deícticos temporales tradicionales

1.1.1. El eje ayer/hoy/mañana

En el fragmento 2, el yo lírico describe el modo implacable y frenético en que se presentará la amada pero duda respecto al día de su llegada: “Porque puede venir./ Hoy o mañana, o dentro/ de mil años o el día/ penúltimo del mundo” (109). Como se observa, ya desde el inicio del libro, la amada no solo habitará un espacio ambiguo e identificable únicamente a partir de las coordenadas de enunciación del yo, sino que se moverá en un tiempo que, o bien dependerá también de dichas coordenadas (los deícticos “hoy” y “mañana” que dependen del Tiempo cero (T_0) en que enuncia el yo), o bien de expresiones que presentan cierta indeterminación (¿cuál será “el día penúltimo del mundo”?).

También en el poema 8 se destaca el uso de los deícticos temporales. Hacia el final del mismo leemos que cuando otro ser venga a buscar a la amada para llevársela, ella girará la cabeza y el yo se percatará de que “ahora sí es mía, ya” (124). Si bien volveremos sobre el caso particular del adverbio “ya”, bástenos destacar, por el momento, que la unión del yo y del tú en el tiempo es definida desde las coordenadas temporales del yo y su tiempo de enunciación. Si bien ese “ahora”, como todo presente, puede indicar un tiempo más amplio (tanto para el pasado como para el futuro), no hay duda de que el deíctico se vincula con el eje temporal del amante y no con el de la amada que, como veremos más adelante, parece moverse en un tiempo distinto pero, aun así, solamente identificable a partir del tiempo del yo y en contraposición o en armonía con él.

En “Todo dice que sí” (fragmento 16), la presencia del adverbio “hoy” en la segunda mitad es particularmente interesante:

Podemos acercarnos
hoy a lo que no habla:
a la peña, al amor,
al hueso tras la frente:
son esclavos del sí.
Es la sola palabra
que hoy les concede el mundo.
Alma, pronto, a pedir,
a aprovechar la máxima
locura momentánea,
a pedir esas cosas
imposibles, pedidas,
calladas, tantas veces,
tanto tiempo, y que hoy
pediremos a gritos.
Seguros por un día
—hoy, nada más que hoy—
de que los «no» eran falsos,
apariencias, retrasos,
cortezas inocentes.
Y que estaba detrás,
despacio, madurándose,
al compás de este ansia
que lo pedía en vano,
la gran delicia: el sí. (140-141)

Vemos en este fragmento la proliferación del adverbio “hoy” y su relación con el adverbio de afirmación “sí”. Solo en el lapso de tiempo que incluye al hoy, y que es enunciado por el yo a partir del T₀, podrá el amante acercarse a lo que no habla, a esas cosas tanto tiempo calladas y que se escondían detrás del no. Ahora bien, ese “hoy”, para ser comprendido, depende exclusivamente del yo y del momento en que enuncia. ¿Qué ocurre entonces con el tú y su percepción de las realidades que se ocultan tras el falso no y que conforman la gran delicia del sí? ¿Qué ocurre con su percepción del tiempo en que acontece el descubrimiento en cuestión?

El “hoy” del yo amante se entiende como un período de tiempo que, si bien puede abarcar algunas horas y no un momento único⁶², abarca el momento de

⁶² En el poema 27, por ejemplo, leemos que “El mundo/ va a funcionar hoy bien” (163). En este caso la idea de futuro expresada por la perífrasis verbal “ir + infinitivo” parece contraponerse con la de presente expresada por “hoy”. Sin embargo, “hoy” no se limita a un punto único del presente (pues dicho punto

enunciación y coincide con él. Quien enuncia en el libro de Salinas es el amante y no la amada, cuya percepción temporal podría ser diferente. De hecho, en este poema, la primera persona plural, “podemos acercarnos”, no incluye al yo, amante, y al tú, amada, sino al yo y al Alma, vocativo que aparece unos versos más abajo y que puede ser tanto una forma cariñosa y afectiva de referirse al tú (una sinécdoque) o un desdoblamiento del yo. De todas maneras, lo que impera destacar es que así como los deícticos “allá” o “allí” dependían, para ser entendidos, de la localización de quien enunciaba, **los deícticos temporales dependen, para ser interpretados correctamente, del T₀ del yo, esto es, del tiempo en que se produce el enunciado.**

Otra unión entre el “sí” como delicia y el “hoy” como el tiempo principal de enunciación del amante, tiempo en el que la presencia de la amada no siempre se destaca⁶³, la observamos en el poema 48:

¿Me quisiste una vez?
Y mientras tú te callas
y es de noche, no sé
si luz, amor existen.
Necesito el milagro
insólito: otro día
y tu voz, confirmándome
el prodigio de siempre.
Y aunque te calles tú,
en la enorme distancia,
la aurora, por lo menos,
la aurora, sí. La luz
que ella me traiga hoy
será el gran sí del mundo
al amor que te tengo. (202)

En este fragmento, es la luz de la aurora la que deberá confirmar la presencia del tú, la existencia del vínculo entre ambos en caso de que la amada calle y su voz se pierda “en la enorme distancia”. Así como la noche y el silencio atentan contra la certeza del yo, la luz de la aurora la confirma y le otorga al amante el milagro, aun cuando el tú permanezca distante. Y el hecho de que la luz actúe en el presente de la enunciación, el hecho de que coincida con dicho presente, no puede pasar inadvertido. Al destacar que el prodigio ocurre en el presente, el yo lírico destaca también la

exacto sería inasible puesto que ni bien el emisor termina de decir la palabra esta pasa a formar parte del pasado) sino que abarca un período de tiempo más extenso que puede incluir un pasado inmediato o un futuro cercano, como el del ejemplo.

⁶³ Como si la unión entre ambos hubiese ocurrido en el pasado o, mejor aún, en un tiempo indeterminado.

Apóstrofe, deixis y referencialidad

distancia que existe entre este presente del “hoy”, y el de la relación con la amada, silenciada aquí por esa certera pregunta: “¿Me quisiste una vez?” Si la amada habló, si tuvo un momento para expresarse o si, por el contrario, lo tendrá, ese momento solo puede definirse en contraposición a aquel desde el que enuncia el yo. Una vez más la presencia de la amada, su actitud y, en este caso, el tiempo en que amó al yo, son definidas a partir de un eje deíctico egocéntrico, en este caso temporal.

En el poema 42, en cambio, el yo lírico se pregunta por el momento en que se inició el diálogo entre los amantes:

¿Hablamos, desde cuándo?
¿Quién empezó? No sé.
Los días, mis preguntas;
oscuras, anchas, vagas
tus respuestas: las noches.
Juntándose una a otra
forman el mundo, el tiempo
para ti y para mí.
Mi preguntar hundiéndose
con la luz en la nada,
callado,
para que tú respondas
con estrellas equívocas;
luego reciennaciéndose
con el alba, asombroso
de novedad, de ansia
de preguntar lo mismo
que preguntaba ayer,
que respondió la noche
a medias, estrellada.
Los años y la vida,
¡qué diálogo angustiado! (190)

Aquí, ya desde el primer verso, apreciamos una reflexión sobre el tiempo. Al hacerse la pregunta que abre el fragmento, el yo plantea la indeterminación temporal de la relación. ¿Hace cuánto que hablan los amantes? ¿En qué momento se vieron por primera vez? La respuesta no se hace esperar y el “no sé” del segundo verso parece confirmar las dudas que serán luego un eslabón más en esa unión de preguntas-días y de respuestas-noches que conforman el tiempo del idilio amoroso.

Sin embargo, y a diferencia de los poemas anteriores, en este fragmento se destaca la presencia del deíctico “ayer” que indica un tiempo anterior al del eje central de tiempo o T_0 representado por el adverbio “hoy”. El preguntar del yo tras hundirse en

la nada renace con el alba con el fin de volver a preguntar aquello que ya había preguntado en un lapso de tiempo anterior a aquel desde el que ahora enuncia. **De hecho, “ayer” remite a un período que solo se entiende en relación con el tiempo presente de enunciación cuyo emisor es el amante y no la amada. Solo a partir del centro deíctico del yo puede el adverbio “ayer” señalar un tiempo pasado. Y solo a partir de dicho centro debe interpretarse. No importa si la amada percibe el tiempo de otro modo o si en su opinión las preguntas comenzaron dos meses atrás: la referencia temporal, al igual que en el caso del “hoy”, depende, una vez más, de las coordenadas egocéntricas de aquel que enuncia.**

1.1.2 El eje antes/ahora/después

En otro grupo de poemas, los deícticos que preponderan son aquellos que Eguren organiza en torno al eje del “ahora”, esto es, al momento en que se produce el enunciado y no el día (como es el caso de “hoy”).

En el poema 26, el yo lírico anhela convertirse en el objeto que le entrega a la amada y prefiere existir como dicho objeto y no como aquel que lo entrega:

¡Ah!, si fuera la rosa
que te doy; la que estuvo
en riesgo de ser otra
y no para tus manos,
mientras no llegue yo.
La que no tendrá ahora
más futuro que ser
con tu rosa, mi rosa,
vivida en ti, por ti,
en su olor, en su tacto.
Hasta que tú la asciendas
sobre su deshojarse
a un recuerdo de rosa,
segura, inmarcesible,
puesta ya toda a salvo
de otro amor u otra vida
que los que vivas tú. (160-161)

En este poema, la presencia del adverbio “ahora” confirma la importancia del yo como sujeto que establece las coordenadas temporales de la acción, pues dicho “ahora” coincide con el T₀, se identifica con él y se explica solo a partir de él; pero también

destaca, al contraponerla, la idea inmarcesible de la rosa, su salvación. En otras palabras, la rosa, al ser entregada por el yo en el presente (“ahora que entrego esta rosa”,) se comporta como cualquier elemento digno de sufrir los estragos del tiempo. No obstante, en seguida aclara el yo, también desde su presente de enunciación, que dicha rosa será vivida por la amada quien, además, como una hechicera, la hará ascender hasta un recuerdo de rosa, hasta la idea de rosa, donde sobrevivirá, ya sin padecer el paso del tiempo.

Aquí observamos varios aspectos de fundamental importancia para nuestro trabajo. Si bien la rosa obtendrá su salvación por la amada, será la amada la que sufrirá a lo largo del poemario el mismo proceso que la rosa. A partir de su relación con el yo, la primera dimensión referencial de la amada (la primera rosa) cederá su espacio y su tiempo al espacio y el tiempo en que enuncia el yo, coordenadas que podrán coincidir o no con su propio eje temporo-espacial pero que quedarán subsumidas bajo la enunciación del yo amante. Al acontecer este proceso, la amada, como la rosa, será “salvada” por el yo quien la transformará a partir de una proyección referencial (dando lugar a la segunda dimensión de la amada) y de aquí el conflicto con su referencialidad; esta no desaparecerá pero se tornará prospectiva, esto es, dependerá del momento de la enunciación del yo y de las características del mismo. Ya veremos más adelante si esta transformación operada por el yo es adrede o casual y cuáles son los resultados para los amantes. Por ahora, bástenos con destacar que **los lugares y el tiempo en que se mueve la amada, o bien son definidos a partir del eje deíctico del yo, o bien se tornan ambiguos, sin una referencia explícita**, lo que permite postular, y trataremos de probarlo más adelante, que la amada que el amante considera como verdadera es, si no un concepto interior del yo como pretendía Spitzer, al menos un producto de la proyección referencial que el amante opera al enunciarla.

También el fragmento 55 presenta rasgos interesantes en lo que al adverbio “ahora” se refiere:

No preguntarte me salva.
Si llegase a preguntar
antes de decir tú nada,
¡qué claro estaría todo,
todo qué acabado ya!
Sería cambiar tus brazos,
tus auroras, indecisas
de hacia quién,

sería cambiar la duda
donde vives, donde vivo
como en un gran mundo a oscuras,
por una moneda fría
y clara: lo que es verdad.
Te marcharías, entonces.
Donde está tu cuerpo ahora,
vacilante, todo trémulo
de besarme o no, estaría
la certidumbre: tu ausencia
sin labios. Y donde está
ahora la angustia, el tormento,
cielos negros, estrellados
de puede ser, de quizás,
no habría más que ella sola.
Mi única amante ya siempre,
y yo a tu lado, sin ti.
Yo solo con la verdad. (214)

Aquí, el deíctico “ahora”, en una primera lectura, permite comparar una situación real, expresada por el presente del indicativo del verbo “estar”, y en la que el yo vuelve a establecer los parámetros temporales, con una imaginaria, representada por el condicional “estaría”. Ahora bien, una lectura más atenta de todo el poema permite entrever que, en el fondo, la situación real y la imaginada son la misma solo que la segunda se presenta como posible porque el yo no le pregunta nada al tú. Si lo hiciera, descubriría que el “ahora” que ha propuesto como eje temporal no refleja la verdadera situación: solo la certidumbre de la ausencia, escondida tras la negativa del yo a preguntar, tendría cabida en ese adverbio. **Se ve claramente en este fragmento que el uso que el yo hace de los deícticos temporales, así como el que hace de los espaciales, afecta la visión que de la situación amorosa y, en última instancia, de la amada tiene el lector.** En este poema, el uso de los tiempos verbales en conjunción con el deíctico temporal deriva en una apreciación distinta de la situación: la amada no está presente pero el hecho de no preguntar, el hecho de aferrarse al “ahora” de su enunciación le permiten al amante mentirse por un tiempo, aun cuando en la última línea reconozca la presencia amenazadora e inevitable de la verdad (única amante que le queda).

En contraposición con el “ahora”, pero con la misma ambigüedad de dicho adverbio, encontramos, hacia el final del poema 40, la expresión temporal “antes”:

Y lentamente vas
formándote tú misma,
naciéndote,
dentro de tu querer,
de mi querer, confusos,
como se forma el día
en la gran duda oscura.
Y agoniza la antigua
criatura dudosa
que tú dejas atrás,
inútil ser de antes,
para que surja al fin
la irrefutable tú,
desnuda Venus cierta,
entre auroras seguras,
que se gana a sí misma
su nuevo ser, queriéndome. (186-187)

Si bien el tema de la referencia de la amada se analizará en el capítulo siguiente, es interesante resaltar que la contraposición entre dos dimensiones de la amada, que, en lo que al espacio concernía, se hacía a partir de las oposiciones acá/allá o aquí/allí, es desarrollada en este poema a partir de dos tiempos. El primero, implícito en el presente de los tiempos verbales como “vas” o “agoniza”, tiene su correlato en el “ahora” de la enunciación del yo que destaca la presencia, en el presente y gracias al acto de querer, de una amada renovada, la irrefutable tú. El segundo, en cambio, está condensado en la expresión “antes” que debe entenderse como un lapso de tiempo anterior al T_0 de la enunciación del yo u “ahora”, y que se vincula con una amada distinta e imperfecta. El problema que estos versos suscitan es el de la apreciación de este cambio, es decir, el de la verdadera imagen de la amada. **Si tanto el lugar como el tiempo dependen de la enunciación del yo, la amada que cada coordenada espacio-temporal perfila también depende, en última instancia, del yo. Esto no implica la negación de la amada o del tú sino su proyección por parte del yo y el cambio de referencialidad que dicha proyección opera.** ¿Cómo puede el lector estar seguro de que la amada real es la que el yo cree haber alcanzado al oponer un “ahora” a un “antes”? O, en otros términos, ¿cómo puede saber si la subjetividad que afecta al espacio y al tiempo no afecta también la percepción que el amante tiene de su amada y de su realidad espiritual y corporal?

La amada no deja de tener ciertos atributos propios; no obstante, muchos de ellos se ven afectados por la operación que realiza el amante, operación que deriva en la

existencia de un espacio y un tiempo ambiguos ya sea porque los referentes temporo-espaciales solo son distinguibles a partir de las coordenadas de enunciación del yo o, como veremos al final de estos capítulos, por la destrucción total de dichas coordenadas.

1.2 Contraposiciones temporales

En esta sección analizaremos aquellos poemas en los que explícitamente se contraponen dos tiempos a partir del uso que el yo lírico hace de diversos deícticos. Si bien el último poema de la sección anterior presentaba algunos de los problemas que indicaremos en breve, en estos nuevos fragmentos la diferencia entre un tiempo x y un tiempo y será muy marcada.

Para comenzar, el poema 6 presenta algunos interrogantes vinculados con el futuro de la relación amorosa:

Miedo. De ti. Quererte
es el más alto riesgo.
Múltiples, tú y tu vida.
Te tengo, a la de hoy;
ya la conozco, entro
por laberintos, fáciles
gracias a ti, a tu mano.
Y míos, ahora, sí.
Pero tú eres
tu propio más allá,
como la luz y el mundo:
días, noches, estíos,
inviernos sucediéndose.
Fatalmente te mudas
sin dejar de ser tú,
en tu propia mudanza
con la fidelidad constante del cambiar.

Di: ¿podré yo vivir
en esos otros climas,
o futuros, o luces
que estás elaborando,
como su zumo el fruto,
para mañana tuyo? (119-120)

Como se puede observar a partir de la presencia de los diversos deícticos, existe una clara oposición temporal en el poema. Al principio, en los primeros versos, el yo destaca la multiplicidad que rodea al tú (las diversas vidas) y se contenta con poseer “a

la de hoy”, a partir de su presencia en “laberintos fáciles” que “ahora” son del amante (“míos”).

Una vez que ha destacado como característica esencial de la amada su capacidad para ser ella misma a pesar de los múltiples cambios y su fidelidad para con la mudanza, el yo se pregunta por el futuro y por lo que deparará esa relación en la que la amada, cual fruto, prepara su zumo. Al utilizar en los primeros versos “hoy” y “ahora” y en la segunda estrofa “mañana”, el amante, sin dejar de destacar que el tú es su propio “más allá” (lo que equivaldría a decir que presenta sus propias coordenadas espacio-temporales), deja entrever que dichos adverbios, y lo que implican, dependen del T₀ de su enunciación y se contraponen a partir de él. Y esta contraposición es interesante porque es en el fondo doble, esto es, acontece en dos planos. Por un lado, se contrapone a la presencia presente del tú un futuro incierto. Pero, por el otro, se oponen la idea de un espacio de la amada que se define a partir de la enunciación del yo con otro aparentemente autónomo y que permite que el yo afirme que el tú es su propio “más allá”. Ahora bien, dicha afirmación es realizada por el yo en un momento determinado de su enunciación y no es corroborada por la amada quien, como ya hemos dicho a lo largo del análisis, no tiene voz pues aparece representada por lo que el yo, desde su centro deíctico, dice de ella y del ámbito en el que actúa y se mueve.

En el 7, en cambio, apreciamos la voz de la amada, citada y recreada, empero, por el yo, a modo de discurso directo:

«Mañana». La palabra
iba suelta, vacante,
ingrúvida, en el aire,
tan sin alma y sin cuerpo,
tan sin color ni beso,
que la dejé pasar
por mi lado, en mi hoy.
Pero de pronto tú
dijiste: «Yo, mañana...»
Y todo se pobló
de carne y de banderas.
(...)
¡Mañana! Qué palabra
toda vibrante, tensa
de alma y carne rosada,
cuerda del arco donde
tú pusiste, agudísima,
arma de veinte años,

la flecha más segura
cuando dijiste: «Yo...». (121-122)

Además de postular la posible edad del tú (veinte años), el poema permite repensar algunos problemas vinculados con el manejo del tiempo en el poemario. Como anticipamos, el fragmento reproduce un comentario hecho por la amada en el que se destaca la presencia de un deíctico de tiempo. Sin embargo, dicho comentario está incluido en un recuerdo del yo, ya que en toda la primera parte del poema los verbos aparecen conjugados en pretérito perfecto simple o en imperfecto del modo indicativo. Además, es dicho yo quien introduce el comentario de la amada por lo que el uso del adverbio “mañana” puede no representar las intenciones reales del tú sino las del yo. Sea como sea, lo que nos interesa destacar en este poema es la contraposición de dos tiempos; un “hoy” vinculado al pasado, pues es el “hoy” del momento en que la palabra “mañana” iba suelta, y que se contrapone al hoy o T_0 de la enunciación, esto es, al momento en que se actualiza el recuerdo, se lo trae a la memoria y se enuncia lo acaecido; y, por otro, la presencia de un “mañana” que se contrapone al presente “hoy” en el recuerdo ya pasado y que remite a una instancia temporal que no sabemos si se ha corroborado en el presente real (y no en el del recuerdo) de la enunciación del yo. ¿Ya aconteció ese “mañana”? ¿Es real o es un anhelo del yo que lo pone en boca del tú? Como podemos observar, las ambigüedades temporales son fundamentales en el libro de Salinas y no deben ser pasadas por alto.

En el fragmento 12, el amante confiesa no necesitar tiempo para conocer a la amada pues “conocerse es el relámpago” (131) y contrapone el tiempo en que buscó al tú en sus actos pasados con el presente en el que verdadera y repentinamente se mueve:

Te vi, me has visto, y ahora,
desnuda ya del equívoco,
de la historia, del pasado,
tú, amazona en la centella,
palpitante de recién
llegada sin esperarte. (132)

La amada, una vez más, parece no encajar en el tiempo convencional aunque nuevamente su presencia se ve condicionada por un deíctico temporal, “ahora”, que contrasta con el tiempo pasado en que están conjugados los verbos y que es enunciado por el amante desde su presente. Sin embargo, es menesteroso hacer una aclaración: en este ejemplo, el tiempo presente contrapone la ignorancia del amante con el

Apóstrofe, deixis y referencialidad

conocimiento que ahora tiene del ser amado y no a dos dimensiones de la amada, distintas. La amada, en apariencia, siempre ha estado en el relámpago aun cuando las acciones y los equívocos la ocultasen. De todas maneras, la hegemonía del yo a la hora de definir el tiempo de la relación amorosa vuelve a estar presente porque la intemporalidad de la amada solo se entiende si se la contrapone con el “ahora” desde el que enuncia el yo y con el pasado que los pretéritos manifiestan. Es a partir de su centro deíctico que el yo puede aprehender a la amada: “ahora” (en concordancia con este presente en que enuncia, es decir, desde él y por él), el yo lírico reflexionará sobre el pasado y mencionará las características temporales del tú.

La misma contraposición de tiempos en las actividades del amante se vislumbra, con mayor claridad aún, en el poema 36. Allí tanto la acción de besar como el producto de la misma, el beso, funcionan como ejes a partir de los cuales se define la temporalidad:

Ayer te besé en los labios.
Te besé en los labios. Densos,
rojos. Fue un beso tan corto
que duró más que un relámpago,
que un milagro, más.

El tiempo

después de dártelo
no lo quise para nada
ya, para nada
lo había querido antes.
Se empezó, se acabó en él.

Hoy estoy besando un beso;
estoy solo con mis labios.
Los pongo
no en tu boca, no, ya no
-¿adónde se me ha escapado?-
Los pongo
en el beso que te di
ayer, en las bocas juntas
del beso que se besaron. (180)

En primer lugar, el fragmento contrapone dos tiempos claramente identificables a partir de los dos adverbios temporales que encabezan la primera y la tercera estrofa, “ayer” y “hoy”, respectivamente, y que se vinculan con la acción de besar. En este caso, el tiempo afecta, en primera instancia, al amante y, en una segunda instancia, al beso,

puesto que lo que en realidad se compara es la diferencia entre el beso del pasado y el beso del presente. No obstante, y puesto que el primer beso del yo se posa en los labios de la amada y el segundo en la conjunción del beso y los labios, productos de la primera acción, la del pasado, la contraposición también afecta a la amada ya que el tiempo representado por el “ayer” la incluye. Este adverbio, como los que ya analizamos, depende del T₀. Y en este caso, el T₀, que equivale al centro deíctico de la enunciación del yo, postula la ausencia de la amada pues “hoy estoy besando un beso;/ estoy solo con mis labios”. Vemos entonces cómo la oposición de los deícticos, permite contraponer dos besos diversos que representan dos momentos distintos de la relación pero que, de todos modos, dependen del momento en que el amante, y no la amada, enuncia. De hecho, el poema concluye con la idea de que este segundo beso, el del “hoy”, dura más

que el silencio, que la luz.
Porque ya no es una carne
ni una boca lo que beso,
que se escapa, que me huye.
No.
Te estoy besando más lejos. (181)

Entonces podemos postular, a partir de la expresión locativa “más lejos”, que la auténtica realidad temporal de la relación es producto bien de la enunciación del yo y de su eje deíctico, o bien de la aniquilación de toda coordenada tanto espacial como temporal. De una u otra manera, la percepción del tú y de su temporalidad se ven claramente afectadas por la percepción del yo.

Más adelante, en el poema 64, la contraposición vuelve a aparecer pero esta vez a través de la unión de los dos ejes que destacaba Eguren para los adverbios temporales: el del “hoy” y el del “ahora”:

¡Qué de pesos inmensos,
órbitas celestiales,
se apoyan
—maravilla, milagro—,
en aires, en ausencias,
en papeles, en nada!
Roca descansa en roca,
cuerpos yacen en cunas,
en tumbas; ni las islas
nos engañan, ficciones
de falsos paraísos,

flotantes sobre el agua.
Pero a ti, a ti, memoria
de un ayer que fue carne
tierna, materia viva,
y que ahora ya no es nada
más que peso infinito,
gravitación, ahogo,
dime, ¿quién te sostiene
si no es la esperanzada
soledad de la noche? (232)

Mediante la sustantivación del adverbio “ayer” y al oponerlo al “ahora”, el yo lírico compara dos momentos diversos: el de la memoria de la carne, de la materia viva, frente a aquel otro del peso infinito, el ahogo, en el que lo único que funciona como sostén de la esperanza es, paradójicamente (y en esto Salinas se acerca a la tradición mística), la soledad de la noche. Es desde este último momento, el del presente de la enunciación identificable con el “ahora”, que se puede entender el “ayer” y la materialidad del amor que en el presente se ha perdido. Una vez más el yo lírico opone dos líneas temporales con el fin de contraponer dos momentos de la relación. Sin embargo, ambos son, nuevamente, percibidos desde su centro déctico y contrapuestos desde allí y no desde la percepción de la amada que nunca se manifiesta o, si lo hace, es a través de un proceso de atribución del yo que recrea desde sus coordenadas espacio-temporales lo que ella ha manifestado.

Finalmente, el poema 66 contrapone otros dos tiempos pero con una salvedad: lo que se opone es un deseo futuro, un anhelo, a un tiempo presente en el que dicha ilusión aguarda palpitante:

Lo encontraremos, sí.
Nuestro beso. ¿Será
en un lecho de nubes,
de vidrios o de ascuas?
¿Será
este minuto próximo,
o mañana, o el siglo
por venir, o en el borde
mismo ya del jamás?
¿Vivos, muertos? ¿Lo sabes?
¿Con tu carne y la mía,
con mi nombre y el tuyo?
¿O ha de ser ya con otros
labios, con otros nombres
y siglos después, esto
que está queriendo ser

hoy, aquí desde ahora?
Eso no lo sabemos.
Sabemos que será.
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.
Y que quizá, detrás
de telones de años,
un beso bajo cielos
que jamás hemos visto,
será, sin que lo sepan
esos que creen dárselo,
trascendido a su gloria,
el cumplirse, por fin,
de ese beso impaciente
que te veo esperando,
palpitante en los labios.
Hoy
nuestro beso, su lecho,
están solo en la fe. (236-237)

En primer lugar, vale destacar la presencia del verbo “ser” conjugado en futuro del indicativo en contraste con otros verbos, como “inventar”, conjugados en presente del indicativo. En segunda instancia, no podemos obviar la presencia de dos adverbios de tiempo, “mañana” y “hoy” que, junto al tiempo verbal, definen claramente los dos momentos que se oponen en el fragmento. Sin embargo, y a diferencia de los otros poemas analizados -en los que la contraposición se centraba en un tiempo presente de enunciación, en el cual, por lo general, la amada ya no estaba, y un tiempo pretérito-, en el poema 66 el contraste se da entre el presente y el futuro, entre la relación que anhela ser (el presente) y la concreción que tendrá lugar (el futuro). Y ambos tiempos, una vez más, representan dos momentos de la relación amorosa aunque siempre desde el centro déictico del yo que enuncia.

Si bien “mañana” o “el siglo por venir”, instancias en las que el yo cree que encontrará, junto al tú, el beso, “nuestro beso”, afectan a la amada, el contraste solo es posible si se tiene en cuenta la siguiente parte del poema en la que el tiempo de la acción se superpone, o coincide, con el tiempo de la enunciación del yo (“hoy”, “desde ahora”). Además, también el lugar coincide en este fragmento con las coordenadas locativas del yo pues el “aquí” del verso 17 señala un lugar cercano a quien enuncia y determinado por él (el tú puede no compartir dicha percepción del espacio).

De todos modos, es significativa la ambigüedad que rodea al poema. Más allá de los tiempos que claramente se oponen, el presente en el que el yo ve el beso de la amada “palpitante en los labios” y el futuro en el que será por fin concretada la unión, hay también un dejo de duda de parte del amante. Esta se manifiesta cuando incorpora en la misma pregunta un “mañana” con un “jamás”, o cuando confiesa no saber dónde encontrarán el beso de este amor que “inventamos sin tierra ni sin fecha”. **Desde esta perspectiva, a la delimitación del tiempo por parte del yo lírico, delimitación que abarca a la amada, se le suma la ambigüedad de un amor sin fecha, sin límites precisos, sin una amada que se profile claramente y que, por ende, puede ser un proyección referencial prospectiva del amante enunciador.**

1.3 El adverbio “ya”

El caso del adverbio “ya” en el libro de Salinas es muy particular: aparece en 47 de los 60 poemas que conforman el poemario y, si bien no siempre funciona como un indicador temporal, sí lo hace en la mayoría de las ocasiones. Al no ser considerado como un deíctico propiamente dicho, no nos detendremos para analizar su uso en profundidad. Por el contrario, nos contentaremos con registrar algunos de los ejemplos más significativos en los que se aprecia claramente que el adverbio “ya” remite al momento presente de la enunciación y que, al hacerlo, se vincula con el centro de enunciación del yo lírico.

En el primer poema, por ejemplo, leemos “lo dejas todo, te arrojas/ sobre proas, sobre alas,/ estás ya allí;” (106). En este caso el adverbio remite a un período temporal que se comprende desde el centro deíctico del amante. Algo similar ocurre en el fragmento 8 donde, además, la inmediatez que denota el adverbio se ve reforzada por el deíctico “ahora”: Y veré/ que ahora sí es mía, ya” (124). También en el poema 15 se aprecia el fenómeno descrito: “tan alta de esforzarse,/ que ya se está cayendo,/ doblada como un héroe, /sobre su hazaña inútil” (138), así como en el 17: “Y ya siento entre tantos tactos, /entre abrazos, tu piel / que me entrega el retorno/ al palpar primero” (143). En todos estos ejemplos, el adverbio remite a la instancia de enunciación del yo lírico de la cual depende y a partir de la cual se explica.

No obstante, “ya” puede vincularse con una acción que no había acontecido antes del presente de la enunciación y que en el momento en que se enuncia está completa, por lo que el rango de tiempo que abarca se amplía al incluir, no solo el presente de enunciación (“ahora”), sino también un pasado no muy lejano y actualizado en el presente⁶⁴.

En el poema 21, por ejemplo, el proceso que lleva a la muerte empezó en el pasado pero se completa en el presente: “Y todo enajenado podrá el cuerpo/ descansar, quieto, muerto ya.” (153). Lo mismo acontece con las nubes en el poema 24: “Tu tarea/ es llevar tu vida en alto,/ jugar con ella, lanzarla/ como una voz a las nubes,/ a que recoja las luces/ que se nos marcharon ya” (156-157), donde se aprecia claramente que la marcha de las nubes había comenzado en el pasado. También el poema 28 es esclarecedor al respecto: “¿Amor? ¿Vivir? Atiende/ al tic tac diminuto/ que hace ya veinte años/ sonó por vez primera/ en una carne virgen/ del tacto de la luz” (166). En este caso, el giro adverbial “veinte años” y el adverbio “ya” se complementan y se explican a partir del eje de enunciación: hace ya (“ahora”, “en este momento”) veinte años, entendidos a partir del momento en que el yo enuncia, sonó el tic tac diminuto.

También en los poemas finales aparece el adverbio “ya” con estos matices. En el fragmento 62, leemos: “Vuelto al osario inmenso/ de los que no se han muerto/ y ya no tienen nada/ que morir en la vida” (229). Y lo mismo acontece en el poema 69: “¿Y si hubiese/ otra luz más en el mundo/ para sacarles a ellas,/ cuerpos ya de sombra, otras/ sombras más últimas” (242). O en el poema final, donde las sombras piden límites: “Cansadas ya de infinitud, de tiempo/ sin medida, de anónimo, heridas/ por una gran nostalgia de materia,/ piden límites, días, nombres./ No pueden vivir así ya más” (244).

1.4 La deixis en los tiempos verbales

Por último, debemos analizar brevemente los tiempos verbales que aparecen en los poemas porque a su modo también funcionan como deícticos. El pasado y el futuro se entienden como un momento anterior o posterior al T_0 , mientras que el presente es percibido como un lapso simultáneo a dicho T_0 . De todas maneras, solo consignaremos

⁶⁴ Remito al ejemplo citado en la Primera Parte de esta tesis: “El niño ya está dormido”, donde “ya” no solo funciona como “ahora”, “en este momento”, sino que informa cuándo empezó la acción que no es completamente simultánea al presente de enunciación.

los tiempos verbales que aparecen pues ya hemos ejemplificado su función en el análisis de alguno de los poemas⁶⁵.

El modo indicativo está presente en todos los poemas del libro. En 63 poemas los verbos están en presente mientras que en 46 están en pretérito (principalmente imperfecto y perfecto simple, aunque hay unos pocos casos en los que aparecen el perfecto compuesto y el pluscuamperfecto); en 28 poemas están en futuro, y solo en 16 en condicional (simple, predominantemente).

En el caso del modo imperativo, este solo es empleado en 10 de los 70 poemas, mientras que el subjuntivo (con el presente y el pretérito imperfecto como tiempos predominantes) es utilizado en 40 poemas.

2. De tinieblas y ruinas: hacia la aniquilación de las coordenadas espacio-temporales

En este último apartado, analizaremos aquellos poemas en los que tanto las coordenadas temporales como las espaciales desaparecen, y en los que la ambigüedad con respecto a la temporalidad y a la especialidad aumenta. Como ya hemos explicado, la indeterminación de los deícticos, que dependen de la enunciación del yo para entenderse y que muchas veces no señalan lugares o períodos de tiempo concretos, no es la única causa de dicha ambigüedad. La ruptura de las coordenadas espacio-temporales también incrementa la vaguedad en la que muchas veces queda sumida la relación o, más precisamente, la amada.

En el fragmento 2, por ejemplo, el tú es concebido en un principio como un soplo o una brisa; sin embargo, el yo se percata de su error y confiesa que cuando ella venga:

desatada, implacable,
para llegar a mí,
murallas, nombres, tiempos,
se quebrarían todos,
deshechos, traspasados
irresistiblemente
por el gran vendaval
de su amor, ya presencia. (110)

⁶⁵ No especificaremos en cada caso de qué tiempo específico se trata, sino que dividiremos los tiempos en presente, pretérito (perfecto simple, compuesto, imperfecto), futuro y condicional, y aclararemos si se trata del modo indicativo, del subjuntivo o del imperativo.

Apóstrofe, deixis y referencialidad

En este caso, la fuerza del amor acarrea tal ímpetu que la llegada de la amada pulverizará toda estructura y hasta la misma temporalidad. Solo la presencia del amor, causa central de esta ruptura, persistirá.

También en el poema 12 se retoma la idea de la amada como vendaval repentino que solo se conoce en la tormenta y que no depende ni del día ni de la noche:

Te conocí en la tormenta.
Te conocí, repentina,
en ese desgarramiento
brutal de tiniebla y luz,
donde se revela el fondo
que escapa al día y la noche. (132)

Si bien en este poema, a diferencia del anterior, no se menciona explícitamente ni la idea de tiempo ni la de lugar, el hecho de que la amada sea comparada con una tormenta, lexema que manifiesta la violencia y la rapidez de su llegada, es más que suficiente para interpretar que el desgarramiento a partir del cual el tú se presenta, alcanza también al tiempo y al espacio, pues dicha ruptura revela el fondo “que escapa al día y la noche” y a toda categoría que se les asemeje.

En el poema 13, la voluntad de la amada es tan importante que determina el tiempo, los límites de las cosas y al yo mismo:

¡Qué gran víspera el mundo!
No había nada hecho.
Ni materia, ni números,
ni astros, ni siglos, nada.
El carbón no era negro
ni la rosa era tierna.
Nada era nada, aún.
¡Qué inocencia creer
que fue el pasado de otros
y en otro tiempo, ya
irrevocable, siempre!
No, el pasado era nuestro:
no tenía ni nombre.
Podíamos llamarlo
a nuestro gusto: estrella,
colibrí, teorema,
(...)
Las ciudades, los puertos,
flotaban sobre el mundo,
sin sitio todavía:
esperaban que tú

les dijese: “Aquí”,
para lanzar los barcos,
las máquinas, las fiestas.
(...)
El gran mundo vacío,
sin empleo, delante
de ti estaba: su impulso
se lo darías tú.
Y junto a ti, vacante,
por nacer, anheloso,
con los ojos cerrados,
preparado ya el cuerpo
para el dolor y el beso,
con la sangre en su sitio,
yo, esperando
-¡ay, si no me mirabas!-
a que tú me quisieses
y me dijeras: “Ya”. (133-135)

En este caso hay una inversión del tópico anterior, pues en lugar de destruir, la aparición o entrega de la amada recrea el universo. El mundo, antes de la presencia de la amada, no tenía límites precisos, ni siquiera nombres. El pasado, única referencia temporal concreta, se torna ambiguo pues no tiene nombre y solo depende de los amantes, quienes pueden bautizarlo a su gusto. En el caso de las ciudades, cuyo vínculo con la categoría de espacio es más que elocuente, esperaban la autorización del tú para funcionar. Sin embargo, esta subjetivización del tiempo y del espacio, que parecen no afectar a los amantes y principalmente a la amada, culmina con la confesión, que retomaremos en el siguiente capítulo, que el yo realiza al final: también él estaba esperando, anheloso, a que ella le otorgara sus límites y le permitiera, a través de su amor, vivir.

Pero no son las acciones de la amada las únicas capaces de abolir el tiempo y el espacio. En el fragmento 15, “la alegría/ atropellada, loca”, su alegría (y la que provoca en el yo la relación amorosa), es la encargada de destruir los ejes temporo-espaciales:

Porque se desprendió
del quiero, del deseo,
y ebria toda en su esencia,
no pide nada, no
va a nada, no obedece
a bocinas, a gritos,
a amenazas. Aplasta

Apóstrofe, deixis y referencialidad

bajo sus pies ligeros
la paciencia y el mundo.
Y lo llena de ruinas
-órdenes, tiempo, penas-
en una abolición
triumfal, total, de todo
lo que no es ella, pura
alegría, alegría
altísima, empinada
encima de sí misma. (138-139)

Así como en el poema anterior la amada definía con su accionar, con sus palabras, el orden del mundo y del amante, en este, será su alegría la que arremeta contra todo y pueble el planeta de ruinas, entre ellas la del tiempo, que de poco sirve frente al ímpetu ebrio que trae el sentimiento de felicidad. Además, esta abolición de los límites precisos por obra de la alegría no es vista por el yo como negativa sino más bien como un inevitable triunfo, como una presencia difícil de frenar y tan impetuosa como la tormenta con la que en poemas anteriores comparaba a la amada.

La presencia de un mundo en ruinas como consecuencia del ímpetu con que se presenta la amada o el amor que el yo y el tú se tienen, aparece claramente en el poema 17:

Amor, amor, catástrofe.
¡Qué hundimiento del mundo!
Un gran horror a techos
quiebra columnas, tiempos;
los reemplaza por cielos
intemporales. Andas, ando
por entre escombros
de estíos y de inviernos
derrumbados. Se extinguen
las normas y los pesos
(...)
¡Qué caiga todo! Ya
lo siento apenas. Vamos,
a fuerza de besar,
inventando las ruinas
del mundo, de la mano
tú y yo
por entre el gran fracaso
de la flor y del orden.
Y ya siento entre tactos,
entre abrazos, tu piel,
que me entrega el retorno
al palpitar primero,

sin luz, antes del mundo,
total, sin forma, caos. (142-143)

El amor, en este fragmento, lleva, en una primera instancia, a la catástrofe, a la abolición y al hundimiento de todo lo conocido. Se trata del tópico antiguo del amor concebido como una fuerza cósmica a la que es imposible resistir. Las columnas, sostenes por excelencia, y el tiempo, uno de los pilares de la civilización, son reemplazados por cielos intemporales. Solo se puede deambular por escombros y toda norma entra en peligro de extinción. No obstante, y pese a que el deseo de ruptura no desaparece, hacia el final del poema apreciamos que las ruinas son inventadas por los amantes y, lo que es aun más significativo, que la presencia de la amada garantiza el retorno al palpar primero del poema 13 donde nada había sido nombrado. **En este punto, tanto el uso de deícticos que dependen de la enunciación del yo y que no siempre designan espacios o periodos precisos, como así también la abolición de un mundo mediante un vendaval o una catástrofe y la existencia de un lugar y un tiempo anteriores al mundo, y a los cuales solo se accede por la amada (y con ella), se vinculan en un mismo punto: las coordenadas espacio temporales entran en crisis y se tornan ambiguas y difíciles de precisar.**

El poema 18, por su parte, retoma la idea de un tiempo anterior a todo, pero no a partir de una contraposición con una catástrofe sino de la alabanza del día en que los amantes se besaron:

¡Qué día sin pecado!
(...)
Se tendía la mano
a coger una piedra,
una nube, una flor,
un ala.
Y se las alcanzaba
a todas, porque era
antes de las distancias.
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".

Y entonces nos dejaba
ingrávidos, flotantes
en el puro vivir
sin sucesión,
salvador de motivos,
de orígenes, de albas.
No volver la cabeza
ni mirar a lo lejos
aquel día supimos
tú y yo. No nos hacía
falta. Besarnos, sí.
Pero con unos labios
tan lejos de su causa,
que lo estrenaban todo,
beso, amor, al besarse,
sin tener que pedir
perdón a nadie, a nada. (144-145)

En este fragmento, la ruptura se hace patente a partir de la flexibilidad del tiempo que “no tenía sospechas de ser él”. Por el contrario, son los amantes quienes le ordenan cómo moverse y a quienes el tiempo dejará ingravidos, en la vida pura donde se prescinde de los motivos. En cuanto al lugar, también se ve afectado: el hecho de que las flores, las nubes o las piedras estén al alcance de la mano porque no hay distancias, implica que no se pueden determinar los lugares en los que se encuentran dichos elementos. Y no solo los lugares y los tiempos se ven trastocados en este día sin pecado: tampoco hay causas, orígenes o motivos ni mucho menos culpa. No hay que pedir perdón a nadie; solo flotar a partir del beso.

En otros casos, la irrupción o ruptura no es anunciada como real, como acontecida, sino como un deseo del yo que anhela que se concrete:

Que un gran tropel de ceros
asalte nuestras dichas
esbeltas, al pasar,
y las lleve a su cima.
Que se rompan las cifras,
sin poder calcular
ni el tiempo ni los besos.
Y al otro lado ya
de cálculos, de sinos,
entregamos a ciegas
—¡exceso, qué penúltimo!—
a un gran fondo azaroso
que irresistiblemente
está

cantándonos a gritos
fúlgidos de futuro:
«Eso no es nada, aún.
Buscaos bien, hay más». (147)

En este fragmento, el 19, es el deseo del yo lírico, reflejado en el uso del presente de subjuntivo, el que conjura la ruptura. La búsqueda debe proseguir al otro lado de todo, donde no se puede calcular el tiempo y las cifras estallan, en ese fondo azaroso al que conduce la relación amorosa y que a gritos pide que se busque más.

También debemos destacar el caso peculiar del poema 28. Allí no es el mundo el que carece de tiempo sino la amada, quien no se rige por el reloj:

¡Qué cruce en tu muñeca
del tiempo contra el tiempo!
Reló, frío, enroscado,
acechador, espera
el paso de tu sangre
en el pulso. Te oprimen
órdenes desde fuera:
tic tac, tic tac,
la voz, allí, en la máquina.
A tu vida infinita,
sin término, echan lazos
pueriles los segundos.
Pero tu corazón
allá lejos afirma
-sangre yendo y viniendo
en ti, con tu querer-
su ser, su ritmo, otro.
No. Los días, el tiempo,
no te serán contados
nunca en esfera blanca,
tres, cuatro, cinco, seis.
Tus perezas, tus prontos,
tu gran ardor sin cálculo,
no se pueden cifrar. (165)

La amada no sigue los mandatos del tiempo convencional. La voz de la máquina es la voz de un afuera que ordena pero que nunca podrá subyugarla a su voluntad. Es interesante al respecto la comparación entre los adverbios locativos “allí”, vinculado con el reloj, y “allá”, que indica el lugar donde habita el corazón del tú. Ni los segundos ni los días pueden atar su “gran ardor sin cálculo”, pues ella *es* su propio tiempo.

En otras ocasiones (34), en cambio, es el amante quien aguarda fuera del tiempo y de un lugar fijo:

(...) Te espero más allá
de los fines y los términos.
En lo que no ha de pasar
me quedo, en el puro acto
de tu deseo, queriéndote.
Y no quiero ya otra cosa
más que verte a ti querer. (178)

No se trata aquí de una ruptura sino más bien de un lugar y un tiempo poéticos, sin límites, que coinciden con el deseo profundo del yo. Es en el querer donde los amantes habitan pues al delimitar su tiempo y su espacio, o mejor dicho, al deslimitarlo, el amante (in)determina el tiempo y el lugar de la amada. A partir del deseo y del anhelo (y en ellos), los límites temporales y locativos del mundo cotidiano ceden y se desvanecen.

También los poemas finales retoman la idea de unas coordenadas imprecisas y ambiguas. En el poema 65, por ejemplo, el yo lírico describe los mundos en los que ha vivido con su amada:

No en palacios de mármol,
no en meses, no, ni en cifras,
nunca pisando el suelo:
en leves mundos frágiles
hemos vivido juntos.
El tiempo se contaba
apenas por minutos:
un minuto era un siglo,
una vida, un amor.
Nos cobijaban techos,
menos que techos, nubes;
menos que nubes, cielos;
aun menos, aire, nada. (234)

Como se observa en la descripción del yo, los mundos que habitaron los amantes eran frágiles, sin tiempo ni lugares precisos puesto que así como un siglo equivalía a un minuto, un techo derivaba en una nube, en un cielo y finalmente en la nada. No hay refugio posible en estos mundos indeterminados y ambiguos, los cuales, sin embargo, son criticados en el último poema del libro, al anhelar el yo la vuelta a lo preciso:

¿Las oyes cómo piden realidades,
ellas, desmelenadas, fieras,
ellas, las sombras que los dos forjamos

en este inmenso lecho de distancias?
Cansadas ya de infinidad, de tiempo
sin medida, de anónimo, heridas
por una gran nostalgia de materia,
piden límites, días, nombres.
No pueden
vivir así ya más: están al borde
del morir de las sombras, que es la nada. (244-245)

Así como en los primeros poemas analizados la ruptura de las coordenadas espacio-temporales era presentada como un efecto inevitable de o una condición necesaria para la relación amorosa y su desenlace, en los poemas finales la actitud del yo es más bien crítica, como si esa ambigüedad en la que se ha movido y ha colocado a la amada ya no fuese posible. Queda ahora preguntarse si, así como el lugar y el tiempo dependen de la enunciación del yo, la amada no resulta también una referencia prospectiva que surge en el poema a partir de su vínculo con el amante. Como ya hemos señalado reiteradas veces, el yo es el único que enuncia y el que, en definitiva, genera la ambigüedad temporal y espacial en torno al tú femenino.

En este capítulo hemos rastreado los diversos deícticos vinculados con el tiempo con el fin de apreciar las coordenadas temporales de la amada y de la relación amorosa.

En primer lugar, estudiamos los deícticos tradicionales según dos ejes (ayer/hoy/mañana y antes/ahora/después) que dependen del T_0 , esto es, el de la enunciación del yo para ser comprendidos.

En una segunda instancia, analizamos aquellos poemas en los que existe una clara contraposición de tiempos verbales y de deícticos temporales y descubrimos que, salvo excepciones, los adverbios o verbos que denotan el presente se refieren a la relación como concluida o en germen, mientras que aquellos en los que predominan el pasado o el futuro la muestran en su plenitud o en potencia. En otras palabras, el yo lírico enuncia desde un presente en el que la amada deseada está ausente y desde el cual clama por una futura unión o recuerda nostálgicamente lo ya acontecido. Sin embargo, en todos los casos las coordenadas son poco precisas y dependen de su enunciación.

Luego analizamos el uso de los tiempos verbales y del adverbio ya, que permite vincular acciones iniciadas en el pasado con el presente. Finalmente, nos concentramos en aquellos fragmentos en los que la amada parece no amoldarse a las coordenadas

Apóstrofe, deixis y referencialidad

temporo-espaciales tradicionales y en los que la ruptura de las mismas sume al poemario en una ambigüedad (aún más) profunda.

Capítulo 6: El ser a ti debido: rol y referencia de los amantes

En este último capítulo nos centraremos en el vínculo que existe entre el yo y el tú lírico y en los problemas que suscita en el poemario la referencialidad de la amada. Hemos analizado ya la ambigüedad en el uso de los deícticos temporales y locativos, y cómo dichas partículas permiten repensar las coordenadas temporales y espaciales de la amada a partir de la enunciación del yo. Ahora, en cambio, nos concentraremos en el análisis de la relación yo-tú para determinar qué tipo de referencia le corresponde a la amada y qué rol tiene el yo en su caracterización.

Para alcanzar nuestro cometido, separaremos el capítulo en dos partes. En la primera analizaremos el rol del amante y de la amada en la relación amorosa. Para eso dividiremos esta sección en dos apartados: en el primero analizaremos los poemas en los que el yo es el personaje activo, y en el segundo, aquellos en los que el rol principal le corresponde al tú⁶⁶.

En la segunda parte, estudiaremos la referencialidad del tú. Primero, consideraremos los poemas que presentan una referencialidad retrospectiva de la amada y segundo, los que inauguran una referencialidad prospectiva⁶⁷.

1. Primera parte: los roles de los amantes

1.1 El amante activo

En esta primera sección analizaremos aquellos poemas en los que el yo tiene un rol central en la relación y en los que determina las acciones de cada fragmento. Si bien el yo enuncia en todos los poemas del libro, solo en algunos decide cómo actuar; en otros, dicha función la cumplirá, según lo consigna el propio yo, el tú. Es por esto que aquí nos concentraremos en los poemas más representativos del libro que, como se verá a lo largo del análisis, no abarcan una parte en particular del mismo sino que se

⁶⁶ Los poemas en los que ambos actúan y en los que es muy fuerte la presencia de un nosotros serán analizados dentro del primer apartado, con las salvedades que correspondan.

⁶⁷ Si bien muchas veces se habló en la crítica de dos amadas distintas, nosotros creemos que se trata de dos dimensiones referenciales de una misma figura de la amada. De todos modos, y debido a que el mismo yo lírico las distingue a veces como si fuesen dos seres distintos, en el análisis a veces nos referiremos a “dos amadas” para aludir a esta duplicidad referencial. La amada cotidiana/falsa equivaldrá a la primera dimensión referencial de la amada (retrospectiva), mientras que la amada verdadera/profunda/esencial equivaldrá a la segunda dimensión (prospectiva).

encuentran dispersos e intercalados con aquellos en los que las decisiones de la amada son las que predominan.

1.1.1 Búsqueda, anhelos, recuerdos, dudas, espera

Para comenzar vale destacar que el yo aparece como activo solo en el tercer fragmento. Allí destaca que “Por detrás de las gentes/ te busco” e inicia el proceso que lo llevará al encuentro con la amada. Recordemos que en el poema 1 el yo describe al tú y se define a sí mismo como sombra, en contraposición con ella, que es quien pulsa las cuerdas de la vida, en tanto que en el poema 2, el yo masculino espera a la mujer en una actitud pasiva aunque relevante. En el poema 3, en cambio, el yo lírico busca a su amada por detrás de su nombre o de su imagen -“por detrás de ti te busco” (111)- y expone el problema de la identidad del apóstrofe con el que dialogará a lo largo del poemario.

No solo en buscar se concentra el yo. En el fragmento 5, el amante describe el momento en que conoció a la amada (aunque no da mayores precisiones en cuanto a fechas) y destaca que ella habla “en un idioma del mundo,/ con gramática e historia. Tan de verdad que parecía mentira” (118). Empero, enseguida se contradice y clama que tendrá que soñarlo todo. Su actividad, entonces, queda reducida al soñar a la amada. Ahora bien, ¿a qué se debe ese abandono de la búsqueda? Leemos en el poema:

Tengo que vivirlo dentro,
me lo tengo que soñar.
Quitar el color, el número,
el aliento todo fuego,
con que me quemó al decírmelo.
Convertir todo en acaso,
en azar puro, soñándolo.
Y así, cuando se desdiga
de lo que entonces me dijo,
no me morderá el dolor
de haber perdido una dicha
que yo tuve entre mis brazos,
igual que se tiene un cuerpo.
Creeré que fue soñado.
Que aquello tan de verdad,
no tuvo cuerpo, ni nombre.
Que pierdo
una sombra, un sueño más. (118)

Como se observa, la causa de la actitud del yo es el miedo al dolor que la ausencia de la amada podría provocarle en el futuro. Ella retiraría sus palabras, su gramática desaparecería, y solo creyendo que todo es un sueño el yo podría salir adelante. Además, el poema plantea el problema de las sombras que, como veremos, volverá a aparecer hacia el final del poemario y afectará la concepción que de la amada tiene el amante. Observamos entonces cómo el yo se mueve entre la búsqueda de la amada y el sueño, y cómo dicho sueño le permite mitigar un posible abandono y, a la vez, confirmar que el vínculo existió.

En el poema 9, el eje es la identidad de la amada. Nuevamente aparecen la búsqueda del tú por parte del amante pero también el deseo del yo de trascender el nombre que impide el conocimiento profundo de la amada:

Si tú no tuvieras nombre,
yo no sabría qué era
ni cómo, ni cuándo. Nada.
(...)
Si tú no tuvieras nombre,
todo sería primero,
inicial, todo inventado
por mí,
intacto hasta el beso mío.
Gozo, amor: delicia lenta
de gozar, de amar, sin nombre.

Nombre: ¡qué puñal clavado
en medio de un pecho cándido
que sería nuestro siempre
si no fuese por su nombre! (125-126)

El nombre permite aislar y precisar ciertas características de la mujer deseada, y en ese sentido debe entenderse como un corolario de su identidad, pero también es aquello que impide la posesión completa de la amada. Otra vez la búsqueda se contrapone al deseo del yo y la complementa: si la amada no tuviese nombre, el yo podría inventarla y poseerla siempre. Sin embargo, la amada tiene nombre y, por ende, una identidad distinta al yo (al menos en estos primeros poemas), lo cual impide un contacto directo. El nombre es necesario pero también es criticado: se quiere a la amada concreta y particularizada, con sus detalles y sus delicias, pero se anhela su trascendencia. Como bien lo explica Monserrat Escartín, “Salinas huye del nombre

Apóstrofe, deixis y referencialidad

habitual y le da un nuevo valor capaz de revelar el alma del ser mencionado. La amada aparente es la designada por un nombre social, indicando la falsedad del ambiente en que se mueve” (1996: 126). Si bien más adelante nos ocuparemos de la “veracidad” o “falsedad” de la amada, es importante insistir en el rol activo del amante que muchas veces consiste o bien en buscar a la amada, o bien en soñarla.

En el fragmento 14, el yo busca el irreductible tú de la amada (pues “Qué alegría más alta:/ vivir en los pronombres” (136)), y aclara que destruirá todos los rótulos que la cubren para llamarla y confesarle su amor:

Te quiero pura, libre,
irreductible: tú.
Sé que cuando te llame
entre todas las gentes
del mundo,
sólo tú serás tú.
Y cuando me preguntes
quién es el que te llama,
el que te quiere suya,
enterraré los nombres,
los rótulos, la historia.
Iré rompiendo todo
lo que encima me echaron
desde antes de nacer.
Y vuelto ya al anónimo
eterno del desnudo,
de la piedra, del mundo,
te diré:
«Yo te quiero, soy yo». (136-137)

Una vez más el yo se presenta como un buscador activo y anhelante. El empleo que hace del subjuntivo (“llame”, “preguntes”) indica que se trata de un deseo. Y al utilizar, luego, el futuro de indicativo (“enterraré”, “iré”) nos percatamos de que es un anhelo fuerte que desea llevar a cabo. La ambigüedad, sin embargo, está presente, pues esta llamada no deja de ser un proyecto que podrá o no concretarse.

También en el poema 22 busca el yo alcanzar el centro inmóvil de la amada, aun cuando la mujer se empeñe en cambiar:

Afán
para no separarme
de ti, por tu belleza.

Lucha

por no quedar en dónde quieres tú:
aquí en los alfabetos,
en las auroras, en los labios.

Ansia
de irse dejando atrás
anécdotas, vestidos y caricias,
de llegar,
atravesando todo
lo que en ti cambia,
a lo desnudo y a lo perdurable.

Y mientras siguen
dando vueltas y vueltas, entregándose,
engañándose,
tus rostros, tus caprichos y tus besos,
tus delicias volubles, tus contactos
rápidos con el mundo,
haber llegado yo
al centro puro, inmóvil, de ti misma,
y verte cómo cambias,
–y lo llamas vivir –
en todo, en todo, sí,
menos en mí, dónde te sobrevives. (153)

Este poema es uno de los más importantes del libro. En él, el yo lírico describe su intención de encontrar a aquella amada que habita el centro inmóvil, inmutable, y no a la que prefiere los rostros volubles, los caprichos, cuya nota característica es el cambio constante. Sin embargo, no se trata de una búsqueda sencilla ni mucho menos inocente. En primer lugar, y como vemos al comienzo de la segunda estrofa, el yo lírico deberá luchar consigo mismo y con las actitudes de la amada cambiante para no quedar atrapado en aquello que muta. Deberá para eso superar las anécdotas, desnudar a la amada de sus vestidos y caricias convencionales para acceder a lo desnudo y perdurable.⁶⁸ Pero en segunda instancia, y esto es lo que nos interesa destacar aquí, el yo lírico se erigirá en el lugar donde la amada constante y definitiva se sobrevivirá. Este dato, la elección del verbo “sobrevivir” como contrapuesto a “vivir”, y su posición en el poema, no es menor ni mucho menos arbitrario; se trata de una confesión fundamental para el análisis del poema, pues el yo lírico será quien le permita a esta amada inmóvil, sobrevivir. Sólo él, con sus esfuerzos, podrá lograr tamaña hazaña. Y aquí vuelve a asomar la pregunta: ¿existe esta amada inconstante y perdurable fuera de la enunciación

⁶⁸ Evidentemente se trata también de un poema de fuerte contenido erótico, que alude mediante nombres y giros abstractos o metafóricos al encuentro sexual.

Apóstrofe, deixis y referencialidad

del yo lírico? Si ella depende de sus actividades y es descrita a través de las mismas, ¿se la puede confirmar como un ser distinto del amante o es que en realidad la única amada que existe es la que muta cada día, y a la que el yo intenta dejar detrás? No pretendemos responder estos interrogantes ahora, pero vale la pena destacar el rol central que el amante tiene y que, en muchos poemas, supera al de la amada hasta el punto de determinar sus características y su *modus operandi*.

También en el poema 27 se retoma la idea del anhelo pero esta vez como un sueño explícito del yo lírico:

El sueño es una larga
despedida de ti.
¡Qué gran vida contigo,
en pie, alerta en el sueño!
¡Dormir el mundo, el sol,
las hormigas, las horas,
todo, todo dormido,
en el sueño que duermo!
Menos tú, tú la única,
viva, sobrevivida,
en el sueño que sueño.
(...)
El mundo
va a funcionar hoy bien;
me ha matado ya el sueño.
Te siento huir, ligera,
de la aurora, exactísima,
hacia arriba, buscando
la que no se ve estrella,
el desorden celeste,
que es sólo donde cabes.
Luego, cuando despierto,
no te conozco casi,
cuando, a mi lado, tiendes
los brazos hacia mí
diciendo: "¿Qué soñaste?".
Y te contestaría: "No sé,
se me ha olvidado",
si no estuviera ya
tu cuerpo limpio, exacto,
ofreciéndome en labios
el gran error del día. (162-164)

No se trata de un sueño insignificante o indiferente; por el contrario, al soñar con la amada, el yo parece imponer su versión del tú; versión que se ve amenazada por la vigilia y "el gran error del día". Como vuelve a explicar atinadamente Monserrat

Apóstrofe, deixis y referencialidad

Escartín, siguiendo a Dámaso Alonso (1968), “el enamorado rehúye la realidad para evitar el dolor de no poder conseguir la unión perfecta” (1996: 164). De este modo, al soñar, el amado parece estar más cerca del yo que busca al estar despierto. Vemos así cómo la búsqueda se complementa con el anhelar y el soñar.

A veces el anhelo se manifiesta en las súplicas y no en los sueños, tal como acontece en el poema 52. En este fragmento el yo le ruega al espejo que distancie a la amada falsa y le otorgue la que él cree real:

Distánciamela, espejo;
trastorna su tamaño.
(...)
Desvía
su mirada; que no
me vea, que se crea
que está sola.
Que yo sepa, por fin,
cómo es cuando esté sola.
Entrégame tú de ella
lo que no me dio nunca.

Aunque así
–¡qué verdad revelada!–,
aunque así, me la quites. (209)

El pedido es angustiante porque el hecho de conocer la verdad conlleva la eventual pérdida de aquello que se quiere alcanzar. El yo lírico sabrá cómo es la amada pero en el acto mismo del conocimiento (y en esto Salinas parece retomar la tradición mítica griega y judeocristiana acerca del conocimiento cara a cara de Dios), la perderá.

En otros fragmentos, en cambio, el anhelo se manifiesta en el pensamiento. El amante se contenta con labrar la sombra de su amada (“Me estoy labrando tu sombra” (215)), para finalmente concluir que el único cuerpo que puede alcanzar es el cuerpo que él ha pensado:

Y estrechar sin fin, sin pena
–mientras se va inasidera,
con mi gran amor detrás,
la carne por su camino–
tu solo cuerpo posible:
tu dulce cuerpo pensado. (216)

Aquí el deseo de alcanzar a la amada es tan profundo que ya no resulta suficiente con buscarla en la vida diaria: ahora el yo debe crear su sombra, pensarla y contentarse aún, a su pesar, con ese “dulce cuerpo pensado”.

No en todos los poemas, empero, el anhelo se vincula con la tristeza y con las sombras. En el poema 66 -y es interesante resaltar una vez más el orden muchas veces aleatorio de los poemas de *La voz a ti debida*, que refleja muy bien los vaivenes y cambios de ánimo propios la persona enamorada-, el anhelo del yo se manifiesta en su espera. A partir del beso con su amada, el yo lírico deduce que el verdadero beso aún no ha llegado y aguarda expectante dicho momento:

Sabemos que será.
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.
Y que quizá, detrás
de telones de años,
un beso bajo cielos
que jamás hemos visto,
será, sin que lo sepan
esos que creen dárselo,
trascendido a su gloria,
el cumplirse, por fin,
de ese beso impaciente
que te veo esperando,
palpitante en los labios.
Hoy
nuestro beso, su lecho,
están solo en la fe. (236-237)

En este fragmento, el eje es la trascendencia que los amantes pretenden alcanzar a partir de un beso que aún no fue dado, pero que prevalece en la fe que ambos se tienen. Además de corroborar que el anhelo del yo no siempre es negativo, el poema confirma que dos de las actividades principales del yo son la búsqueda de la amada y el deseo de alcanzar su verdadero yo. No obstante, lo que es necesario entender es que dichas actividades denotan cierta ausencia de la amada. En otras palabras, si las acciones principales del yo se reducen a buscar a la amada o anhelar el encuentro con ella y con su esencia profunda, la presencia del tú se inscribe en la subjetividad del yo (al menos la presencia que al amante le interesa aprehender).

Varios de los fragmentos destacan los miedos que el yo lírico padece en su búsqueda y la ausencia que muchas veces lo acompaña. La duda, en dichos poemas, parece más fuerte que el amor o, al menos, tan importante como él. Es el caso, por ejemplo, del poema 23, en el que el yo anhela ser aquello que la amada toca (“Ser/ la materia que te gusta,/ que tocas todos los días”(154-155)) pero en el cual también aclara que “Yo no puedo darte más./ No soy más que lo soy”(154). O el caso del poema 32, donde confiesa la imposibilidad de llegar a donde ella se encuentra: “Ya no puedo encontrarte/ allí en esa distancia, precisa con su nombre,/ donde estabas ausente”(173). También el poema 36 es esclarecedor al respecto. En él, el yo lírico confiesa haber besado los labios del tú en el pasado pero aclara, a su vez, que “hoy estoy besando un beso/ estoy solo con mis labios” (180), para finalmente concluir: “te estoy besando más lejos” (181).

Es, sin embargo, el final del poema 39 el que mejor ejemplifica las dudas y la angustia del amante:

Y estoy abrazado a ti
sin preguntarte, de miedo
a que no sea verdad
que tú vives y me quieres.
Y estoy abrazado a ti
sin mirar y sin tocarte.
No vaya a ser que descubra
con preguntas, con caricias,
esa soledad inmensa
de quererte sólo yo. (185)

Aquí, el yo lírico prefiere el silencio, el beneficio de la duda frente a la posibilidad certera de saberse solo. Si bien es cierto que dicha soledad es hipotética (de allí el uso del subjuntivo), su presencia amenaza con confinar al amante a un amor no correspondido. Parece, una vez más, que entre tantos anhelos y dudas no hay lugar para la amada quien, sin dejar de estar presente desde la distancia, se asemeja más a un ser imaginario que a una amada real aun cuando en el fragmento 40, y como consecuencia de la acción de querer al yo, “surja al fin/ la irrefutable tú” (187).

También en los poemas 44, 45, 46 y 47, el yo describe la situación de ausencia en que está sumido y las consecuencias que dicha situación tiene sobre sus acciones. En el 44, por ejemplo, el yo exclama “¡Qué paseo de noche/ con tu ausencia a mi lado!/ Me acompaña el sentir/ que no vienes conmigo” (194) y luego pasa a comentar las peripecias de su paseo. En el 45, luego de alabar la importancia del tú en su vida,

Apóstrofe, deixis y referencialidad

confiesa que lo que lo está agobiando “es la distancia, es/ el hueco de tu cuerpo” (197). Y en el 47 vemos que, tras quedarse solo en la habitación donde simulaba dormir, el yo afirma que: “su gran obra de amor/ era dejarme solo” (201).

En el caso del fragmento 46, la situación es más compleja. El yo lírico comenta que en un principio deseaba oír la voz de su amada, conocer las letras íntimas pero “como nunca sonaban,/ me las decía yo,/ las pronunciaba, solo,/ porque me hacían falta” (198). No obstante, un día el tú habló pero desde lejos, con una voz que el yo describe como una sombra de voz y que confiesa no haber oído. Y lo interesante es el motivo que le impidió en aquel entonces (un pasado que, como ya vimos, nunca es claramente precisado) oír lo que el tú tenía para decirle:

Porque todo yo estaba
torpemente entregado
a decirme a mí mismo
lo que yo deseaba,
lo que tú me dijiste
y no me dejé oír. (199)

Como apreciamos, el ensimismamiento del yo le impidió reconocer las palabras pronunciadas por la amada. Era tan fuerte su deseo de escucharla que cuando ella habló, no pudo diferenciar unas palabras de otras y quedó sumido, una vez más, en la ausencia. Ahora bien, vale preguntarse si esas palabras de la amada realmente existieron y el yo no quiso o no pudo escucharlas, o si son solamente una fábula, un producto de su deseo amoroso. Puesto que, por lo general, el yo lírico presenta a la amada de una manera ambigua y a partir de anhelos y búsquedas inciertas, podemos pensar que estas palabras son una quimera más. Volveremos sobre este punto en la última parte del capítulo cuando analicemos los distintos tipos de referencia que afectan la figura del apóstrofe lírico.

Más adelante, en el poema 55, el amante explica que el hecho de no preguntar, de no arribar a la verdad sobre la amada y de quedarse en la duda, es lo que le permite seguir amándola, pues “si llegase a preguntar/ antes de decir tú nada,/ ¡qué claro estaría todo,/ todo qué acabado ya!” (214).

En el poema 58, por otra parte, el yo reconoce haber perdido al tú y atribuye dicha pérdida a su incapacidad para buscarla por lo cierto:

Apóstrofe, deixis y referencialidad

Te busqué por la duda:
no te encontraba nunca.

Me fui a tu encuentro
por el dolor.
Tú no venías por allí.

Me metí en lo más hondo
por ver si, al fin, estabas.
Por la angustia,
desgarradora, hiriéndome.
Tú no surgías nunca de la herida.

Y nadie me hizo señas
–un jardín o tus labios,
con árboles, con besos –;
nadie me dijo
–por eso te perdí –
que tú ibas por las últimas
terrazas de la risa,
del gozo, de lo cierto. (219)

Vemos entonces la conjunción, en el fragmento, de búsqueda y soledad. El yo actuó pero su actividad derivó en el fracaso porque la amada deambulaba por lo cierto, por la risa, y no por el dolor y la duda. Si bien a simple vista este poema parece contrastar con la idea de la amada ambigua, por el contrario, la confirma: la amada que el yo ha buscado por el dolor, por la duda, en tiempos y lugares imprecisos, no aparece como la amada real sino como un producto de su enunciación. Aun cuando volvamos sobre este punto, es fundamental resaltar que la presencia (por momentos, opuesta y, por momentos, complementaria) de estas dos dimensiones de la amada será, en definitiva, el eje central del poemario y la que permitirá entender, aún mejor, las actitudes y las acciones del yo lírico.

Para terminar con los poemas centrados en el reconocimiento, por parte del yo, de la ausencia en que ha quedado, vale mencionar los poemas 63 y 67.

En el primero, el dolor es el sentimiento que confirma que la relación existió, que ella fue real y no un pretexto del yo para vivir (“Tu verdad me asegura/ que nada fue mentira./ Y mientras yo te sienta,/ tú me serás, dolor, la prueba de otra vida/ en que no me dolías” (231)). Sin embargo, y pese a la afirmación del yo, su acción vuelve a limitarse a una quimera, a un recuerdo. Sea que se trate de anhelos, de búsquedas o de recuerdos, las acciones del yo lírico se vinculan, en un sinnúmero de poemas, con la

espera angustiante o la melancolía profunda de aquel que aún anhela o que ya ha perdido.

En el poema 67, el amante reconoce que ha quedado solo, sin carnes ni almas, “sombras y yo” (238). Una vez más advertimos cómo los poemas del libro de Salinas presentan un derrotero ambiguo y contradictorio en el que por momentos la relación parece haber existido, mientras que en otros aún está al acecho o nunca existió.

No todos los poemas en los que el yo lírico tiene un rol activo están necesariamente vinculados con anhelos o búsquedas condenadas al fracaso. En algunos, como el 12, el yo destaca la presencia de su amada en el relámpago, en lo repentino, cuando confiesa. “Yo no necesito tiempo/ para saber cómo eres:/ conocerse es el relámpago”(131). Así como algunos pretenden encontrarla en la vida que ella vive, y por ende, están condenados a percibir solo alusiones del tú, vanos pretextos, el amante es consciente de que ella solo aparece en lo repentino, en lo no premeditado: “Te conocí en la tormenta./ Te conocí, repentina,/ en ese desgarramiento/ brutal de tiniebla y luz/ donde se revela el fondo/ que escapa al día y la noche”(131-132). De todos modos, que la nota destacable de la amada sea su fugacidad vuelve a generar sospechas sobre su posible aprehensión por parte del yo.

1.1.2 El amante socrático

Existe, sin embargo, otro grupo de poemas en los que la actividad del yo no consiste en reconocer su soledad o en describir sus dudas y anhelos, sino en incitar a la amada a buscarse a sí misma y en ayudarla a desarrollar su identidad más profunda (siempre desde el punto de vista del yo amante).

En el poema 11, si bien será ella quien alcance su verdadero yo (verdadero desde la perspectiva del yo lírico), es el amante quien inicia el proceso, al darle su amor:

Sin ruido de cristal
se caerá por el suelo,
ingrácida careta
inútil ya, la risa.
Y al verte en el amor
que yo te tiendo siempre
como un espejo ardiendo,
tú reconocerás
un rostro serio, grave,
una desconocida

Apóstrofe, deixis y referencialidad

alta, pálida y triste,
que es mi amada. Y me quiere
por detrás de la risa. (129-130)

La careta caerá pero solo a partir del acto del amante que le brinda su amor/espejo para que ella reconozca su verdadero ser. Con esta acción, menor en apariencia, el yo lírico pasa a ocupar un papel fundamental en la relación. Aun cuando en muchos poemas reconozca que su existencia cambió a partir de la amada, en muchos otros vemos que es él quien la mueve a actuar y le permite a ella descubrir su identidad. El problema en este caso, y volveremos sobre esto más adelante, es que la identidad de la amada, al ser definida a partir de las acciones del yo, se torna ambigua.

El poema 24, por su parte, está armado en torno a diversos verbos en imperativo: el yo le ordena o le sugiere a la amada lo que tiene que hacer para cumplir con su deber, que no es otro que ser ella misma:

Y mira al mundo. Y descansa
sin más hacer que añadir
tu perfección a otro día.
Tu tarea
es llevar la vida en alto,
jugar con ella, lanzarla
como una voz a las nubes,
a que recoja las luces
que se nos marcharon ya.
Ese es tu sino: vivirte.
No hagas nada.
Tu obra eres tú, nada más. (156-157)

Al arengarla a mirar el mundo y a descansar, el yo pretende que su amada logre la perfección que según él le corresponde. Y si bien es cierto que será ella quien deberá mirar al mundo y actuar consecuentemente (y lo paradójico es que la amada no necesita actuar pues su perfección, su obra maestra, es ser ella misma), el yo cumple el rol esencial de maestro o incitador. En este sentido, el amante asume simbólicamente la figura de Sócrates cuando la ayuda a alumbrar su verdad. El riesgo radica en saber si esa verdad es, realmente, la de la amada o si, por el contrario, depende de un deseo o proyección del yo que desea convivir con una amada de esas características.

Lo mismo acontece en el poema 35, donde el yo vuelve a indicarle a la amada cómo actuar para llevar la relación a su punto más alto; de allí que alternen el imperativo, el futuro y una primera persona del plural en presente del indicativo:

Déjate bien flotar
sobre el mar o la hierba,
inmóvil, cara al cielo.
Te sentirás hundir
despacio, hacia lo alto,
en la vida del aire.
Y nos encontraremos
sobre las diferencias
invencibles, arenas,
rocas, años, ya solos,
nadadores celestes,
náufragos de los cielos. (179)

Una vez más, el yo sugiere qué hacer para superar las diferencias invencibles y encontrarse con la amada. El lugar al que arribarán es un espacio ambiguo y difícil de determinar, lo que nos lleva a sospechar sobre su existencia y sobre las posibilidades de que el encuentro con la amada deseada haya ocurrido u ocurra realmente.

En otras ocasiones, es la amada la que actúa, o al menos así lo deja entrever el yo, pero hay una acción o un gesto por parte del amante que le permiten al tú encontrar su verdadera identidad. Es el caso del poema 33 donde la amada, y retomaremos este poema en el siguiente apartado, es definida como amante por su rol activo, pero donde el yo confiesa que solo por su amor ella llegará al suyo: “Un día entre todos/ llegaste/ a tu amor por mi amor” (176). O el caso del poema siguiente, el 34, donde una vez más ella decide lanzar palabras o mirar hacia algún lado mientras el yo realiza la acción principal: esperarla más allá de los fines precisos en el acto de verla querer, pues “En lo que no ha de pasar/ me quedo, en el puro acto/ de tu deseo, queriéndote” (178). Y es dicha acción la que enmarca y se opone a las de la amada, cuyo dinamismo contrasta con la pasividad de la espera (fundamental, por cierto) del amante.

En lo que concierne a la espera, el poema 38 es significativo. Luego de pedirle a la amada que no se explique ni le explique a él su amor, el yo lírico la insta a dar los pasos necesarios para llegar “a ese gran centro donde yo te espero”, y donde el amor total es “quererse como masas” (184), con la materia corporal como soporte.

En ciertas ocasiones, la búsqueda amorosa no está exenta de dolor y para alcanzar su identidad profunda la amada deberá sufrir a causa del yo quien, de todas maneras, lamenta el rumbo de sus acciones. Es lo que apreciamos en el poema 41, uno de los más significativos del libro:

Perdóname por ir así buscándote
tan torpemente, dentro
de ti.
Perdóname el dolor alguna vez.
Es que quiero sacar
de ti tu mejor tú.
Ese que no te viste y que yo veo,
nadador por tu fondo, preciosísimo.
Y cogerlo
y tenerlo yo en lo alto como tiene
el árbol la luz última
que le ha encontrado al sol.
Y entonces tú
en su 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.

Y que a mi amor entonces le conteste
la nueva criatura que tú eres. (188-189)

En este poema, la acción del yo, que se define como torpe, es fundamental para el desarrollo de la identidad de la amada y, en última instancia, de la propia relación entre ambos. No obstante, como ya anticipamos, no está exenta de dolor. El yo deberá recurrir a él para obtener lo mejor de la amada y para obligarla a ella a dar a luz a la nueva criatura que aguardaba dentro de sí, en potencia. La acción de buscar del yo no se limita a encontrar a la amada y disfrutar, sino que configura toda una pedagogía del amor: el amante será el encargado, mediante sus actos dolorosos, de ayudar a la amada a perfeccionarse y superarse. Una vez más es él quien le permite alcanzar ese estado nuevo.

Finalmente, en el poema 50, el amante plantea la existencia de dos amadas que se contraponen desde su punto de vista -una falsa y una verdadera-, y concluye que solo al mirarlo a él podrá el tú percatarse de la presencia de la otra y repensar cuál es su verdadero yo:

Y vendrá un día
-porque vendrá, sí, vendrá-
en que al mirarme a los ojos
tú veas

que pienso en ella y la quiero:
tú veas que no eres tú. (205)

Así como en un poema anterior el amante le pedía al espejo que le distanciara a la amada para de ese modo alcanzar su identidad más profunda, en este caso son sus ojos los que cumplen el rol del espejo y el lugar donde el tú deberá verse para evitar la falsedad que la acecha y atenta con eliminar su esencia más profunda.

1.1.3 Las acciones conjuntas

Otro grupo de poemas importante es aquel en el que aparece un nosotros que interactúa y que parece, muchas veces, satisfecho del deleite amoroso.

En el poema 18 el amante alaba el día sin pecado en el que “aún no se conocía/ la conciencia y la sombra” (144) y donde se podía alcanzar todo lo que se deseaba, porque era “antes de las distancias” (144). En dicho marco festivo y laudatorio, los amantes consumaron su amor sin necesidad de dar explicaciones y sin depender del tiempo que, al marcharse, los dejaba ingrátidos y flotando

en el puro vivir
sin sucesión,
salvador de motivos,
de orígenes, de albas.
No volver la cabeza
ni mirar a lo lejos
aquel día supimos
tú y yo. No nos hacía
falta. Besarnos, sí.
Pero con unos labios
tan lejos de su causa,
que lo estrenaban todo,
beso, amor, al besarse,
sin tener que pedir
perdón a nadie, a nada. (145)

El acto de besar, que incluye, por supuesto, a los dos amantes pero que es recordado y destacado por el yo, se erige en el poema como el acto puro, aquel que no necesita justificarse ante nada y que no tiene causa ni motivo. No hacía falta mirar a lo lejos para buscar el porqué de esa dicha, parecen pensar los amantes. Solo era necesario besarse para que al hacerlo, todo se volviera nuevo, inmaculado.

Apóstrofe, deixis y referencialidad

Los siguiente dos poemas, el 19 y el 20, también retoman el gozo de los amantes en comunión. En el caso del primero de los fragmentos, se describe la búsqueda frenética del amor a partir de la multiplicación de las caricias para destacar luego la entrega ciega:

Y al otro lado ya
de cálculos, de sinos,
entregarnos a ciegas
– ¡exceso, qué penúltimo! –
a un gran fondo azaroso
que irresistiblemente
está
cantándonos a gritos
fúlgidos de futuro:
«Eso no es nada, aún.
Buscaos bien, hay más». (147)

Los amantes, unidos por el exceso de pasión, se entregan a esa dicha sin destino ni cálculos, a ese “gran fondo azaroso” que, sin embargo, no es la meta sino el comienzo de una aventura aún más profunda donde lo que prima es la abundancia.

En el caso del fragmento 20, en cambio, la confianza en la multiplicación cede, aunque no el ímpetu de búsqueda. Si bien el amor es presentado como problemático (“¡Amar! ¡Qué confusión/ sin par! ¡Cuántos errores!”), tanto el amante como la amada deberán aceptar que para querer

hay que embarcarse en todos
los proyectos que pasan,
sin preguntarles nada,
llenos, llenos de fe
en la equivocación
de ayer, de hoy, de mañana,
que no puede faltar.
De alegría purísima
de no atinar, de hallarnos
en umbrales, en bordes
trémulos de victoria,
sin ganas de ganar.
Con el júbilo único
de ir viviendo una vida
inocente entre errores,
y que no quiere más
que ser, querer, quererse
en la gran altitud
de un amor que va ya

queriéndose
tan desprendidamente
de aquello que no es él,
que va ya por encima
de triunfos o derrotas,
embriagado en la pura
gloria de su acertar. (149)

Los amantes deberán aceptar sus equivocaciones y también el hecho de que su amor vive por encima de toda derrota o de todo triunfo, en la gloria de su acertar, de ser él mismo en su constante hacerse. Nada está predeterminado; ellos deberán embarcarse en los proyectos que les brinden los días aún cuando cerca aceche la equivocación. Observamos, en este fragmento, si no una meta alcanzada, al menos un proyecto compartido por los amantes. De todos modos, es el yo lírico el que describe la situación y propone los pasos a seguir incluso cuando el verbo “hallar” aparezca conjugado en una primera persona del plural.

La idea de un amor ingrávito y profundo vuelve a aflorar en el poema 30. Según el yo lírico, los amantes, al unirse, alcanzarán su esencia final:

Y lo que tú y yo queremos
y el día –ya tan cansado
de estar con su luz, derecho –
es que nos llegue, viviendo
y con temblor de morir,
en lo más alto del beso,
ese quedarse rendidos
por el amor más ingrávito,
al peso de ser de tierra,
materia, carne de vida.
En la noche y la trasnoche,
y el amor y el trasamor,
ya cambiados
en horizontes finales,
tú y yo, de nosotros mismos. (169-170)

La idea de una metamorfosis de los amantes se combina en el fragmento con el ansia de alcanzar, en la cima del beso, el amor ingrávito que será, en definitiva, la fuerza que operará la transformación. Sin embargo, es menester precisar que, por un lado, es el yo quien enuncia; nunca apreciamos, en estos poemas, la voz de la amada, ni siquiera reproducida por el amante. Pero, además, y en estrecha relación con lo que acabamos de explicar, todo el poema es un deseo, colectivo es cierto, pero un deseo al fin, pues ese llegar cambiados al verdadero ser de cada uno es un anhelo de ambos

enunciado por el yo. Como había acontecido en los poemas anteriores, nuevamente el anhelo de alcanzar la plenitud del vínculo nos lleva a preguntarnos si la relación existió o si se quedó, siguiendo al yo lírico, en la fe. Al plantear como meta la transformación final de ambos, el amante destaca los rasgos positivos del vínculo; pero, al hacerlo, deja entrever, asimismo, que ese momento no ha llegado, por lo que una vez más sus actividades se quedan en la espera de una culminación que no aconteció. De todas maneras, y a diferencia de los poemas en los que lo que prevalecía era la duda o el recuerdo de acciones pasadas, en estos la esperanza de los amantes, reflejada en la expresión “que nos llegue”, muestra que en algunos poemas la actitud de ambos es, desde el punto de vista del yo enunciador, positiva⁶⁹.

La situación anímica cambia hacia el final del libro y la actitud del nosotros que actúa en los poemas (siempre enunciados por el yo lírico que alterna sus impresiones personales con esta primera persona plural) se torna más sombría y dubitativa. Es lo que ocurre en el poema 65 donde, luego de recordarle a la amada que “en leves mundo frágiles/ hemos vivido juntos”, el amante se pregunta si el hilo del que pendía la relación había sido sostenido por alguien. A partir de esa duda de carácter metafísico, concluye que la vida de ambos no parece vivida y le explica a la amada que para recordarla no debe mirar “donde se buscan siempre/ las huellas y el recuerdo./ No te mires al alma,/ a la sombra, a los labios./ Mírate bien la palma/ de la mano, vacía” (235). El furor y la expectativa del poema anterior son reemplazados aquí por la ausencia física o la posibilidad de un destino impreso en la palma de la mano. Solo a partir de allí podrá la amada, si lo desea, reconstruir la relación, pues la misma no ha dejado otras huellas.

Finalmente el poema 70, el último de *La voz a ti debida*, retoma la idea del deseo del amante como eje del poema pero en este caso lo que anhela el yo es la vuelta “a esta corporeidad mortal y rosa/ donde el amor inventa su infinito” (245). Reconoce al inicio del fragmento que ambos han forjado sombras pero también conviene en que ha llegado el momento de brindarles un cuerpo para que no desaparezcan. En el apartado final analizaremos en detalle este poema: aquí bástenos señalar que la presencia de un nosotros en el poemario es bastante fuerte y que las actitudes y acciones que se vinculan con dicha persona gramatical son muy variadas. De todas maneras, y como hemos repetido más de una vez, no hay que olvidar que es el yo lírico, y no la amada, quien

⁶⁹ Tanto el poema 8 como el 16 destacan la felicidad que genera la unión al poner en primer plano la alegría y el sí, respectivamente, como símbolos de la relación

destaca el papel del nosotros y describe las acciones que se llevan o se deberán llevar a cabo.

1.2 La amada activa: entre la creación y la redención⁷⁰

En el apartado anterior analizamos el rol que el amante tiene en *La voz a ti debida*. A partir de diversos fragmentos de la obra dedujimos las diversas actitudes del yo lírico y las acciones que realiza respecto al vínculo amoroso. En esta sección, nos concentraremos en aquellos poemas en los que el amante es relegado a un segundo plano para cederle el protagonismo a la amada. Será el tú, entonces, quien se muestre activo, quien decida y, en última instancia, ayude al amante en la búsqueda de su verdadera identidad. Ahora bien, antes de analizar aquellos poemas o versos que ejemplifican esta actitud del tú, es necesario aclarar que sus acciones dependen siempre del yo y de sus coordenadas de enunciación. Así como dicha dependencia afecta la comprensión del referente señalado por los deícticos temporales o espaciales, el hecho de que sea el yo lírico quien enuncie redundará en la visión que el lector tendrá de la amada. Esta se mostrará activa, esencial y hasta determinante en algunos de los poemas, pero siempre desde la enunciación atenta del yo y de sus actitudes y sentimientos frente a ella. Como hemos tratado de demostrar a lo largo de este capítulo, dichas actitudes, características de toda relación amorosa, no son uniformes sino que muchas veces se contradicen. No resultará sorprendente, en este sentido, que pese a su férreo ímpetu, la amada aparezca muchas veces inestable y dependiente del estado anímico del yo.

En el primer poema del libro, el yo lírico presenta a la amada como un ser activo y de gran importancia: parece autosuficiente (“Tú vives siempre en tus actos” (105)), decidida (“Tú nunca puedes dudar” (106)) y vital (“La vida es lo que tú tocas” (106)), en comparación con el yo que, como vimos, se presenta como una sombra. Es ella la encargada de volver “los misterios/ del revés” (106) y de arrancarle al mundo lo más grato de él.

En el segundo poema, el amante confiesa su error al imaginar la llegada de la amada como la de una brisa y confiesa, en cambio que cuando ella llegue “murallas,

⁷⁰ Aquí analizaremos las acciones más significativas del tú y, especialmente, aquellas que se vinculan con la segunda dimensión de la amada. En la segunda parte, además de retomar esta segunda dimensión de la amada, nos concentraremos en las acciones que corresponden a su primera dimensión.

nombres, tiempos,/ se quebrarían todos”(110), producto del amor que emana su presencia.

Más adelante, en el fragmento 6, el yo no reconoce un error de criterio al juzgar su llegada, sino que acepta el temor que le genera el hecho, nada desdeñable, de quererla:

Miedo. De ti. Quererte
es el más alto riesgo.
Múltiples, tú y tu vida.
Te tengo, a la de hoy;
ya la conozco, entro
por laberintos, fáciles
gracias a ti, a tu mano.
Y míos ahora, sí.
Pero tú eres
tu propio más allá,
como la luz y el mundo:
días, noches, estíos,
inviernos sucediéndose.
Fatalmente, te mudas
sin dejar de ser tú,
en tu propia mudanza,
con la fidelidad
constante del cambiar. (120)

El dinamismo de la amada es la nota determinante del poema y contrasta con la actitud cautelosa del yo. También la identidad entra en jaque. Hay una amada presente de la que se aclara en seguida que es su propio “más allá”. No es casual, entonces, el valor semántico que cobran el adverbio “fatalmente” y el verbo “mudar”: no solo apreciamos el cambio de la amada sino el carácter inevitable de la transformación. Además, el lexema “fidelidad” justifica, en cierto modo, los temores del yo: la amada solo le es fiel al cambio constante y con dichas notas de personalidad es presentada.⁷¹

Luego, en el fragmento 7, la palabra de la amada adquiere un valor performativo único, pues al decir “Yo mañana”,⁷² “todo se pobló/ de carne y de banderas. /Se me precipitaban/ encima las promesas/ de seiscientos colores,/ con vestidos de moda,/ desnudas, pero todas/ cargadas de caricias” (121). Como se puede observar, las palabras

⁷¹ La referencialidad del término “fidelidad” es de por sí problemática, pues como sostiene Prado Biezma (1984: 485-486) se trata de un sustantivo cuyo significado depende, en última instancia, de ciertas pautas inherentes a determinada cultura (tal como ocurre con el sustantivo “paz” o “matrimonio”).

⁷² En este caso las palabras de la amada aparecen citadas entre comillas, para resaltar la literalidad de la cita del amante. Curiosamente, son pocos los casos en los que esto ocurre pues, por lo general, es él quien describe sus acciones o reproduce, indirectamente, sus pensamientos.

Apóstrofe, deixis y referencialidad

de la amada pueblan el mundo y desnudan las promesas para cargarlas de caricias; su voz parece re-crear las cosas, como si antes de ella nada hubiese existido o todo hubiese quedado detrás, escondido. Desde este punto de vista, la amada hace honor a la descripción que de ella hace el yo en el primer poema y vuelve “los misterios/del revés” (106).

La idea de una amada demiúrgica está presente también en el poema 13 en el cual, a pesar del rol que cumple el amante (pues el poema sugiere que ambos modificarán el mundo), es ella quien determina, como hemos visto antes, las coordenadas del mundo, las acciones y, por si fuera poco, al amado:

Las ciudades, los puertos,
flotaban sobre el mundo,
sin sitio todavía:
esperaban que tú
les dijese: “Aquí”,
para lanzar los barcos,
las máquinas, las fiestas.
(...)
Los verbos, indecisos,
te miraban los ojos
como los perros fieles,
trémulos. Tu mandato
iba marcarles ya
sus rumbos, sus acciones
(...)
El gran mundo vacío,
sin empleo, delante
de ti estaba: su impulso
se lo darías tú.
Y junto a ti, vacante,
por nacer, anheloso,
con los ojos cerrados,
preparado ya el cuerpo
para el dolor y el beso,
con la sangre en su sitio,
yo, esperando
-¡ay, si no me mirabas!-
a que tú me quisieses
y me dijeras: “Ya”. (133-135)

Según apreciamos en el fragmento citado por segunda vez, las cosas esperan la llegada de la amada cuya palabra adquiere, nuevamente, un valor performativo. No obstante, y a diferencia del poema anterior, en este caso no se trata de poblar el mundo

Apóstrofe, deixis y referencialidad

con caricias sino de determinar su lugar, de animar los verbos (volverlos performativos como su propia voz) y, como si fuera poco, de llamar a la vida al yo que, como el mundo, espera anhelante su presencia.

Por otra parte, en el poema 17, aun cuando se destaca el rol activo de la amada que, junto al yo, de la mano, irá inventando ruinas (143), apreciamos la vuelta a un estadio anterior del mundo. Una vez más, la amada es descrita como un ser capaz de transformar la realidad; pero, en este caso, en lugar de soplar su hálito vital sobre el mundo, su rol consiste en entregar al yo “el retorno/ al palpitar primero,/ sin luz, antes del mundo,/ total, sin forma, caos”. Entre el orden completo o el caos total deambula la amada y su paso es determinante tanto para el mundo como para el yo que, muchas veces, sólo la acompaña tímidamente.

En lo que concierne a la influencia del tú sobre la vida del yo, el poema 21 presenta una situación peculiar: la amada, aquí, no le da vida al yo sino que vive su vida:

¡Que alegría, vivir
sintiéndose vivido!
Rendirse
a la gran certidumbre, oscuramente,
de que otro ser, fuera de mí, muy lejos,
me está viviendo.
(...)
Que hay otro ser por el que miro el mundo
porque me está queriendo con sus ojos.
Que hay otra voz con la que digo cosas
no sospechadas por mi gran silencio;
(...)
Y todo enajenado podrá el cuerpo
descansar, quieto, muerto ya. Morirse
en la alta confianza
de que este vivir mío no era sólo
mi vivir: era el nuestro. Y que me vive
otro ser por detrás de la no muerte. (150-152)

En otras palabras, es el descubrimiento del yo el que permite entender la actitud de la amada que, desde lejos, vive junto al yo, en él y por él. A través de ella, el amante conoce el mundo y a través de su voz dice aquello que nunca sospechó que podría decir. “La voz a ti debida” implica, en este poema, más que un homenaje al ser amado; implica reconocer que dicho ser es la causa de la propia voz y de las propias acciones, pues el vivir es ahora compartido. Además, el rol de la amada garantiza una nueva vida. Como aclara Ecartín, “Salinas imagina una vida distinta a la habitual gracias al amor a

través de una *muerte* del ser que era para alumbrar otro” (1996: 152). La no muerte del verso es y no es, para parafrasear a Kristeva, una muerte: por un lado, se trata, efectivamente, de aniquilar a un ser; pero, por el otro, dicho aniquilamiento simbólico es, a la vez, la causa que permite el surgimiento de un nuevo ser. Y lo que es todavía más significativo es que el yo lírico realizará la misma operación sobre la referencia de la amada. Si bien retomaremos este punto fundamental al final del capítulo, es menester aclarar que el yo lírico del libro, que en este poema es vivido y determinado por la amada, utiliza este fragmento para poner a la vista el mismo procedimiento que aplicará con ella. No obstante, en este poema es ella quien lo vive a él y lo ayuda a alumbrar su nuevo ser.

También en el poema 26 presenciamos un recurso peculiar:

¡Ah!, si fuera la rosa
que te doy; la que estuvo
en riesgo de ser otra
y no para tus manos,
mientras no llegue yo.
La que no tendrá ahora
más futuro que ser
con tu rosa, mi rosa,
vivida en ti, por ti,
en su olor, en su tacto.
hasta que tú la asciendas
sobre su deshojarse
a un recuerdo de rosa,
segura, inmarcesible,
puesta ya toda a salvo
de otro amor u otra vida
que los que vivas tú. (160-161)

El amante desea ser la rosa que le otorga a la amada para que ella la transforme, la ascienda (y el valor semántico del verbo no es inocente) a un recuerdo de rosa que dependa solo del yo y no de otros amores u otras contingencias que no sean el amor de la amada. Y lo que es interesante es que la amada terminará padeciendo la suerte de la rosa cuando el yo, y lo veremos en breve, la ascienda si no a un recuerdo, sí a una proyección imaginaria de su deseo que derivará en una referencialidad prospectiva. Al igual que en el poema anterior, la amada tiene un rol preponderante y activo; pero dicho rol no es gratuito: tarde o temprano el yo retomará su rol central y operará una transformación sobre el recuerdo de su amada.

El fragmento 29 retoma la huida a un mundo distinto del cotidiano, producto de la mediación de la amada. Es ella quien, cuando cierra los ojos, transporta al yo a un

Apóstrofe, deixis y referencialidad

mundo interior donde se anda a oscuras, “tropezando en acasos,/ en vísperas; hundiéndose/ hacia arriba/ con un gran peso de alas” (168). Es ella quien manda al yo de un adentro a un afuera con solo abrir o cerrar los ojos.

En el 31, en cambio, el yo le ruega a la amada que le invente lugares únicos (“selvas vírgenes/ con árboles de metal/ y azabache” (171)) y promete que llegará hasta ellos. Sin embargo, la conclusión a la que llega es distinta pues la amada es a la vez punto de partida y punto de llegada: “de ti salgo siempre, siempre/ tengo que volver a ti” (172).

En el poema 33 el yo lírico aceptará el rol activo del tú al precisar que la caracterización que más le conviene es la de amante y no la de amada:

No sirves para amada;
tú siempre ganarás,
queriendo, al que te quiera.
Amante, amada no.
Y lo que yo te dé,
rendido, aquí, adorándote,
tú misma te lo das. (175)

En esta ocasión, el yo cumple una función precisa: es el medio que utiliza la amada para alcanzar su amor y convertirse de este modo en amante activa. Al querer al que la quiere, la amada conquista un estatuto diferente al anterior; empero, y como dijimos más arriba, sigue dependiendo del yo pues como este aclara al final del poema “un día entre todos/ llegaste/ a tu amor por mi amor” (176). La amada tiene un rol protagónico; no obstante, la sombra del yo asoma por detrás del protagonismo del tú.

La autonomía que por momentos detenta la amada, y que, sin embargo depende muchas veces del yo y de su enunciación, no parece detenerse ante el paso del tiempo. Como observamos en el poema 37, el yo no logrará acabar a la amada por el simple hecho de que él perecerá y ella se renovará constantemente:

Y de pronto se siente,
cuando ya te acababas
en asunción de ti,
que en tu mismo final,
renacida, te empiezas
otra vez. Y que el don
de esa hermosura tuya
te abre
-límpida, insospechada-

otra hermosura nueva;
parece la primera.
Porque tu entrega es
reconquista de ti,
vuelta hacia adentro, aumento.
Por eso
pedirte que me quieras
es pedir para ti;
es decirte que vivas,
que vayas
más allá todavía
por las minas
últimas de tu ser.
La vida que te imploro
a ti, la inagotable,
te la alumbro, al pedírtela.
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. (182-183)

La amada no tiene un final preciso: cuando parece estar terminada, cuando el ciclo parece completo, todo el proceso vuelve a comenzar para derivar en una hermosura nueva que, sin embargo, parece la primera, como si entre un estadio y el otro no hubiese diferencias o se intentase borrarlas. Además, vale destacar que la entrega de la amada tiene como fin su propia reconquista: lo primero es que ella alcance su ser pleno y de allí la importancia del vínculo: al pedir que lo quiera, al atribuirle a la amada el protagonismo propio de un amante (pues ella decide si lo quiere o no), el yo lírico le enseña el camino para su perfección. Y al hacerlo se condena a perecer, puesto que solo ella podrá renovarse una y otra vez. El rol de la amada, protagónico, depende sin embargo del sacrificio del yo.

La mayoría de los poemas que presentan a la amada como la razón de ser del yo se encuentran en la primera mitad del libro. No obstante, hacia el final del poemario y en consonancia con la arbitrariedad de los sentimientos de todo enamorado, la idea vuelve a aparecer (62):

Cuando tú me elegiste
– el amor eligió –
salí del gran anónimo

de todos, de la nada.
Hasta entonces
nunca era yo más alto
que las sierras del mundo.
Nunca bajé más hondo
de las profundidades
máximas señaladas
en las cartas marinas.
(...)
Posesión tú me dabas
de mí, al dárteme tú.
Viví, vivo. ¿Hasta cuándo?
Sé que te volverás
atrás. Cuando te vayas
retornaré a ese sordo
mundo, sin diferencias,
del gramo, de la gota,
en el agua, en el peso.
Uno más seré yo
al tenerte de menos.
Y perderé mi nombre,
mi edad, mis señas, todo
perdido en mí, de mí.
Vuelto al osario inmenso
de los que no se han muerto
y ya no tienen nada
que morir en la vida. (227-229)

Así como en el poema 37 el yo lírico, al pedir que lo quieran, opera un sacrificio en favor de la amada, en este caso será ella quien determine sus acciones. Al elegirlo, al señalarlo, la amada no solo se muestra activa, como aquella que nos presenta el yo en el primer poema y que pulsa el mundo con sus dedos, sino que vuelve a erigirse en demiurga, en diosa capaz de otorgar identidad. Pero a pesar de sus atributos excepcionales (su capacidad para renacer como un fénix en el poema 37 y su capacidad para individualizar y dar vida en este poema), en ambos fragmentos el resultado es similar: la ruptura o puesta en peligro de la relación. Sea porque su capacidad para renovarse no se agotará nunca o porque se marchará, lo cierto es que el yo lírico perecerá y volverá al sordo mundo, al gran anónimo donde no hay diferencia y donde ni siquiera la muerte tiene sentido.

En el poema 45, por su parte, la acción de la amada consiste en besar al yo y salvar su esencia profunda:

Los besos que me das
son siempre redenciones:
tú besas hacia arriba,

librando algo de mí,
que aún estaba sujeto
en los fondos oscuros.
Lo salvas, lo miramos
para ver cómo asciende,
volando, por tu impulso,
hacia su paraíso
donde ya nos espera. (196)

La amada besa hacia arriba y en su accionar redime al yo. No se trata únicamente de dar vida, como una demiurga, sino de redimir a la criatura creada y de ayudarla a bucear los fondos oscuros de su ser. Ahora bien, dicha redención es llevada a cabo por la amada sin negar su corporeidad, su materia que, como confiesa el yo en los últimos versos del poema, es su memoria, lo que volvía el mundo más ingrátido y también, producto de que ya no lo tiene, “lo que me está agobiando” (197).

La ausencia de la mujer se destaca en el poema 47 donde, contrariamente a lo que hemos observado hasta el momento, la gran obra de la amada es dejar solo al yo: “Imposible llamarla./ Su gran obra de amor/ era dejarme solo”. O en el 53, en el cual la amada se las ingenia para colocar entre su verdad más honda y el yo sus besos, y de ese modo evitar una entrega completa. O también en el 57, donde el yo cuestiona al tú al preguntarle “¿por qué ese afán/ de hacerte la posible,/ si sabes que tú eres/ la que no serás nunca?”(217).

Así, el tú es presentado como un ser capaz de dar vida pero también soledad, de deambular por las calles pero a la vez de aniquilar todos los límites que le impiden mudar constantemente y mostrarse en todo su esplendor. No carece de cuerpo ni de energía, por lo cual considero que no puede hablarse de una simple idealización de la amada. Sin embargo, y como veremos en el último apartado, la referencialidad de la mujer es puesta en duda por el yo lírico y, por ende, se torna ambigua.

En esta primera parte del capítulo hemos analizado las características del yo y del tú, sus roles, las acciones que llevan a cabo y la relación que se teje entre ellos. Hemos advertido la alternancia de funciones a lo largo del poemario y el orden arbitrario de los poemas, aunque vale aclarar que los fragmentos vinculados con la angustia del yo y su deseo por recobrar lo perdido aparecen entre los 15 últimos. De todas maneras, y como ocurre en toda relación amorosa, los cambios de ánimo bruscos son fundamentales. Debemos repetir, finalmente, que el yo masculino es el único que

enuncia en el libro de Salinas y, por ende, quien presenta, describe y cita las palabras de la amada.

En lo que concierne a la caracterización del yo, hemos observado que sus acciones se corresponden con dos grandes actitudes: por un lado la de la búsqueda, mediante anhelos, sueños, recuerdos, dudas y la espera de la amada; por el otro, su actitud socrática frente a la constitución del ser de la amada y su identidad potencial. Hemos comprobado también que la búsqueda deriva a veces en la felicidad del amor compartido, principalmente en los poemas en los que predomina la primera persona del plural, pero, en otras ocasiones, es la ausencia lo que prevalece.

Con respecto a la amada, sus acciones suelen asociarse con un dinamismo particular y único: ella es, al menos en su segunda dimensión referencial, quien da identidad al yo y quien lo redime. En otras palabras, la amada es presentada como amante demiurga y redentora.

2. Segunda parte: las dimensiones referenciales del tú

En esta segunda parte nos centraremos en el problema principal del trabajo, a saber: la referencialidad de la amada. A partir del análisis minucioso de algunos fragmentos, trataremos de explicar los cambios de actitud del yo en su vínculo con el tú que se deben, creemos, a la existencia de dos dimensiones referenciales en torno a la amada. Una primera dimensión corresponde a una referencia retrospectiva, pues se trata de la amada que realiza acciones cotidianas y fáciles de determinar; una segunda dimensión es propia de una referencia prospectiva, en la medida en que es construida por la enunciación del yo lírico y su existencia inédita solo se produce a partir de la alquimia poética. Creemos que es la presencia de estos dos tipos de referencia la que ha tornado la figura del tú ambigua y compleja, lo cual no implica, bajo ningún punto de vista, negar la presencia textual de una amada ni de sus acciones ni de sus características corporales y espirituales.

Para lograr una explicación más clara, dividiremos esta parte en dos secciones. En la primera analizaremos aquellos poemas en los que el yo describe a su amada a partir de características y acciones concretas, plausibles de ser llevadas a cabo en la realidad de todos los días. Esta dimensión de la amada se vincula con la referencialidad

que Prado Biezma denomina retrospectiva y que, sin dejar de ser ficticia, se diferencia de la prospectiva por no depender exclusivamente de la enunciación del yo lírico⁷³. En una segunda sección, analizaremos aquellos poemas en los que el yo lírico opera su proyección referencial sobre la primera dimensión de la amada. Dichos poemas serán fundamentales pues en ellos se puede observar claramente el paso de un tipo de referencia al otro.

Finalmente dedicaremos un breve apartado final al análisis de los últimos poemas del libro por considerarlos esenciales para entender el desarrollo de la relación amorosa. Esto nos permitirá enunciar, a continuación, las conclusiones finales del trabajo.

2.1 La dimensión cotidiana o la referencia retrospectiva de la amada

Los poemas de esta sección son pocos pero significativos. Como veremos luego, la mayoría de las apariciones de las dos amadas –o sea, de las dos dimensiones referenciales de la amada- se produce en simultaneidad y, por ende, las analizaremos en la segunda sección.

Quizás el poema más significativo del libro en lo que concierne a la amada cotidiana con referencia retrospectiva sea el 5:

Ha sido, ocurrió, es verdad.
Fue en un día, fue una fecha
que le marca tiempo al tiempo.
Fue en un lugar que yo veo.
Sus pies pisaban el suelo
este que todos pisamos.
Su traje
se parecía a esos otros
que llevan otras mujeres.
Su reló
destejía calendarios,
sin olvidarse una hora:
como cuentan los demás.
Y aquello que ella me dijo

⁷³ Nuestra división en dos dimensiones de la amada, una referencial retrospectiva y otra proyectiva o prospectiva, no ignora el hecho de que ambas están evocadas desde el punto de vista del yo lírico que enuncia. Si bien todo el poemario está filtrado por este sujeto y su perspectiva, hay una clara diferencia, tanto en la actitud del yo como en las acciones de la amada, entre la dimensión retrospectiva y la prospectiva.

fue en un idioma del mundo,
con gramática e historia.
Tan de verdad,
que parecía mentira.
No.
Tengo que vivirlo dentro,
me lo tengo que soñar.
Quitar el color, el número,
el aliento todo fuego,
con que me quemó al decírmelo.
Convertir todo en acaso,
en azar puro, soñándolo.
Y así, cuando se desdiga
de lo que entonces me dijo,
no me morderá el dolor
de haber perdido una dicha
que yo tuve entre mis brazos,
igual que se tiene un cuerpo.
Creeré que fue soñado.
Que aquello, tan de verdad,
no tuvo cuerpo, ni nombre.
Que pierdo
una sombra, un sueño más. (118-119)

El poema, como muchos otros del libro, se estructura a partir de dos partes claramente distintas. En la primera es donde presenciamos la descripción de la amada. Ya desde el comienzo del fragmento (que no casualmente es uno de los primeros del libro), el yo afirma la veracidad del encuentro y destaca, para hacerlo, la temporalidad del mismo. No aclara la fecha pero, a diferencia de otros poemas ya analizados, tampoco propone la ruptura radical de la temporalidad. Luego, en total consonancia con lo anterior, especifica el lugar del encuentro que, en contraste con la ambigüedad propia de déicticos como “allí” o “allá”, se producirá en un lugar visible y en el suelo “este que todos pisamos” (y nótese la cercanía connotada por el pronombre demostrativo).

También la apariencia de la amada y sus acciones son similares a las de otros seres humanos, incluido el yo lírico: sus trajes son como los que “llevan otras mujeres”, su reloj cuenta las horas como todos los demás y su lenguaje no escapa a la historia y a la gramática propias del mundo. Si bien es cierto, como explica Puppo (2006: 317), que solo los sustantivos deberían incluirse en la categoría de referentes poéticos, los pronombres (personales y demostrativos) funcionan en reemplazo de un sustantivo y, en consecuencia, pueden sufrir los cambios de referencialidad propios de dicha clase. En este poema aun cuando el pronombre personal “tú” no aparezca, la mención de posesivos como “sus” o “su” indican la presencia de un ser con ciertas características

Apóstrofe, deixis y referencialidad

que se entroncan con semas convencionales y que no dependen del momento de enunciación de yo. La amada aquí no es definida a partir de acciones, lugares o referencias temporales que solo pueden ser entendidas desde el eje de enunciación del yo. Por el contrario, el hecho de que el amante destaque su condición de mujer que se viste como las otras y que deambula por los mismos lugares que otros seres humanos contrasta con la idea de una amada cuya referencia se construye en el mismo poema y partir de quien enuncia.

Esto último no implica creer que esta primera dimensión de la amada es autobiográfica: su referente también es ficticio pero, a diferencia de la amada prospectiva, sus señas, todo lo que la caracteriza puede entenderse y apreciarse más allá del centro deíctico del yo. Lexemas como “suelo”, “traje”, “calendarios” o “reloj”, entre otros, permiten precisar las acciones de esta amada y su relación, corriente y cotidiana, con el tiempo y el espacio.

Sin embargo, el poema presenta una segunda parte en la que el yo confiesa su necesidad de soñar el encuentro amoroso y, por ende, a su amada, para evitar el dolor de una pérdida que asume como inevitable. Y es en esa decisión, en ese pequeño gesto (ya anunciado, como veremos más adelante, en el poema 3) que se funda el movimiento que conducirá hacia la otra amada, esa proyección de la imaginación del yo quien, sin negar su cuerpo ni su alma (y de allí que hablar de “idea” o “concepto” nos parezca exagerado y reduccionista), y desde su enunciación, le configurará un mundo (ambiguo, como vimos al analizar los deícticos espaciales y temporales) en el que se moverá sin respetar las convenciones generales de otras mujeres, incluso de su alter ego. Este poema entonces no solo presenta a la primera amada sino que permite entender el rumbo que tomará la relación y por qué en muchos de los poemas la amada es una figura ausente o contradictoria. En otras palabras, apreciamos aquí una primera y sutil contraposición entre una dimensión retrospectiva de la amada, de la que se enamora el yo, y otra que, tomando como base la primera (recuérdese las teorías de Ricouer y Kristeva respecto a la recreación que se opera sobre los referentes en toda ficción), asume una nueva referencialidad prospectiva en la medida en que depende de la enunciación –de la invención y, en última instancia, de los deseos- del amante.

En el poema 8 apreciamos una descripción de la amada retrospectiva a partir de una reflexión del yo lírico sobre la alegría que le produjo el encuentro con el ser amado:

Y súbita, de pronto
porque sí, la alegría.
Sola, porque ella quiso,
vino. Tan vertical,
tan gracia inesperada,
tan dádiva caída,
que no puedo creer
que sea para mí.
Miro a mi alrededor,
busco. ¿De quién sería?
¿Será de aquella isla
escapada del mapa,
que pasó por mi lado
vestida de muchacha,
con espumas al cuello,
traje verde y un gran
salpicar de aventuras?
¿No se le habrá caído
a un tres, a un nueve, a un cinco
de este agosto que empieza? (123)

Más allá del hecho de que la alegría pueda interpretarse como una representación metonímica del tú, o de la relación con el tú, es destacable la descripción de esta primera amada que presenta las señas de una muchacha vestida de verde y dispuesta a la aventura, y que se mueve por los primeros días de un agosto determinado. Aun cuando dichos atributos formen parte de una pregunta y, por lo tanto, no puedan tomarse como completamente certeros, la precisión del yo lírico en la descripción del traje de la amada (comparada con una isla) y la mención de agosto como mes probable en el que tiene lugar el comienzo de la aventura amorosa (más allá de la aparente incapacidad del yo para precisar el día exacto), indican que se trata, hasta el momento, de una amada precisa y particular cuyas acciones no dependen de anhelos o elucubraciones del yo.

En el poema 47, en cambio, son las acciones de la amada las que permiten definir su referencialidad pues involucran a otras personas distintas al yo y no dan lugar a duda:

Imposible llamarla.
Yo no dormía. Ella
creyó que yo dormía.
Y la dejé hacer todo:
ir quitándome
poco a poco la luz
sobre los ojos.

(...)
Y marcharse despacio,
despacio, con el alma,
para dejar detrás
de la puerta, al salir,
un ser que descansara.
Para no despertarme,
a mí, que no dormía.
Y no pude llamarla.
Sentir que me quería,
quererme, entonces, era
irse con los demás,
hablar fuerte, reír,
pero lejos, segura
de que yo no la oiría. (200)

La amada observa dormir al yo (en realidad *cree* que él se encuentra dormido) y luego se marcha despacio por la puerta para irse a hablar y a reír con otros. No aparece aquí esa amada sin respeto por los lugares concretos ni por las acciones comunes y corrientes. No, esta amada no destruye los límites, no deambula por islas lejanas ni se comporta como una diosa capaz de dar vida o de redimir al amante. Por el contrario, sus acciones son mundanas y fácilmente descriptibles⁷⁴, lo cual no implica que sean siempre positivas. Este mismo poema se cierra con la confesión desahuciada del yo de que la gran obra de amor de su amada “era dejarme solo” (201)⁷⁵.

Por último, en el poema 49 apreciamos una contraposición muy fuerte entre las dos dimensiones de la amada a partir de los simulacros que el yo cree percibir. Si bien este poema podría incorporarse a la siguiente sección, la de la transición, la preeminencia que en el mismo tiene la amada retrospectiva permite que lo analicemos aquí:

Tú no puedes quererme:
estás alta, ¡qué arriba!
Y para consolarme

⁷⁴ Aquí es preciso realizar una aclaración: la referencia prospectiva, al menos como la entienden Prado Biezma y Puppo, no implica postular la existencia de un mundo sin acciones cotidianas sino entender que ciertos poemas se centran en complejas recreaciones semánticas que conducen a la postulación de un universo que es creado en y por el poema, a través del yo que enuncia. En el caso de *La voz a ti debida*, las actividades de la dimensión prospectiva de la amada no son las propias de la vida cotidiana sino que parecen, por momentos, hiperbólicas y hasta propias de un ser más profundo que un humano; de allí que para describir a la amada retrospectiva nos centremos en el rastreo de lugares o tiempos precisos, así como en acciones concretas y plausibles de ser llevadas a cabo por cualquier mujer enamorada.

⁷⁵ Un poco más adelante veremos si la ausencia que describe el yo lírico se debe al libre accionar de la amada o si, por el contrario, es consecuencia del cambio de referencia operado y de la importancia atribuida a cada dimensión referencial de la amada.

me envías sombras, copias
retratos, simulacros,
todos tan parecidos
como si fueses tú.
Entre figuraciones
vivo, de ti, sin ti.
Me quieren,
me acompañan. Nos vamos
por los claustros del agua,
por los hielos flotantes,
por las pampas, o a cines
minúsculos y hondos.
Siempre hablando de ti.
Me dicen:
“No somos ella, pero
¡si tú vieras qué iguales!”
Tus espectros, qué brazos
largos, qué labios duros
tienen: sí, como tú.
Por fingir que me quieres,
me abrazan y me besan.
Sus voces tiernas dicen
que tú abrazas, que tú
besas así. Yo vivo
de sombras, entre sombras
de carne tibia, bella,
con tus ojos, tu cuerpo,
tus besos, sí, con todo
lo tuyo menos tú.
Con criaturas falsas,
divinas, interpuestas
para que ese gran beso
que no podemos darnos
me lo den, se lo dé. (203-204)

La amada, en esta ocasión, está fuera del alcance del yo y envía copias, simulacros con los que el amante debe conformarse. Pero dichos simulacros, dichos espejismos presentan las características propias de la amada retrospectiva: se mueven por los cines, besan, abrazan y acompañan al yo lírico para mitigar, en cierto modo, la ausencia de la otra amada. Asimismo, estas sombras de carne tibia y labios duros son las destinatarias del gran beso que el yo guardaba para su amada “real”. No obstante, y desarrollaremos este punto en las siguientes secciones, esa amada aparentemente real resulta inalcanzable. Si bien en este poema los simulacros de amada, identificados con aquella dimensión referencial retrospectiva, son presentados como un consuelo del yo,

más adelante serán aceptados como lo único real en oposición a la amada que aquí se presenta como verdadera y que en los últimos poemas del libro será cuestionada.

2.2 “Se te está viendo la otra” o los poemas de transición

En esta sección nos centraremos en aquellos poemas, numerosos sin duda, en los que aparecen en pugna las dos dimensiones de la amada (y los dos tipos de referencia que la caracterizan). Esta sección es, quizá, la más importante del trabajo porque permite ver el proceso que conduce al yo lírico de una amada a la otra y que conducirá, como veremos al final del capítulo al analizar los últimos poemas de *La voz a ti debida*, al fracaso de la relación amorosa.

Como se demostrará a continuación, algunos poemas presentan la contraposición de las dos dimensiones de la amada y sus referencias de modo explícito, mientras que en otros las oposiciones son más sutiles o menos evidentes. En algunos casos citaremos el poema de manera completa por considerarlo fundamental para el trabajo; otras veces solo citaremos los fragmentos más significativos, tal como hemos hecho en otros capítulos.

La primera gran oposición del poemario aparece en el fragmento 9, donde, hacia el final, el yo lírico cuestiona la validez del nombre como seña de identidad:

Si tú no tuvieras nombre,
todo sería primero,
inicial, todo inventado
por mí,
intacto hasta el beso mío.
Gozo, amor: delicia lenta
de gozar, de amar, sin nombre.

Nombre: ¡qué puñal clavado
en medio de un pecho cándido
que sería nuestro siempre
si no fuese por su nombre! (126)

El nombre se erige como signo de la identidad de la amada que se busca. Al lamentarse por la existencia del mismo (el lexema “puñal” no es inocente), el yo lírico se lamenta, en verdad, por la incapacidad para alcanzar el verdadero ser de la amada

que, según él, estaría fuera del nombre, en lo inicial y primero, en lo que aun no ha sido designado. Ahora bien, el deseo de trascender el nombre corre paralelo a la invención de la amada puesto que si la amada no tuviese nombre, él podría inventarlo todo, incluso el amor que se tienen. Esta primera advertencia, este primer escollo en la voluntad del yo de trascender la referencia retrospectiva de la amada es fundamental para comprender el derrotero que seguirá la relación. El yo tratará de recrear a su amada desde su enunciación y en muchos poemas lo logrará. Sin embargo, dicho proceso no será gratuito y hacia el final del poemario el yo reconocerá lo que en este poema parece aceptar como una verdad insondable: que la amada tiene un nombre, un tipo de referencia particular y que todo intento de aprehender su esencia sin aceptar dicha referencialidad, está condenado al fracaso⁷⁶.

El problema de la identidad vuelve a surgir un poco más adelante, en el poema 14, donde la reflexión gira en torno al pronombre:

Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!

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. (136)

En consonancia con el fragmento 9, el poema 14 introduce el pronombre como un lugar privilegiado para el desarrollo de la identidad. Una vez más el nombre peca por sus limitaciones. Como se aprecia en el último verso citado, la amada queda reducida a ese pronombre, a su condición de apóstrofe lírico y, sin embargo, dicha reducción es en verdad la única vía que tiene la amada, según el amante, para no quedar encasillada en apariencias vanas. **La idea que subyace al poema, y que afectará a todo el libro, es que el pronombre (personal y demostrativo) y los déicticos temporales y locativos son los únicos garantes de la verdadera identidad.** El problema radica en ver si dicha

⁷⁶ *La voz a ti debida* es, a nuestro parecer, el testimonio de este derrotero aunque sin un orden claro y preciso: algunos poemas del comienzo ya presentan la dimensión referencial prospectiva proyectada por la imaginación del yo y su enunciación y, sin embargo, recién en este poema se teoriza por primera vez la problemática central del libro.

libertad coincide con la voluntad propia de la amada (y con sus características), o si por el contrario es un mecanismo del yo lírico que debe despojar al tú de sus señas particulares para construirle un lugar y un tiempo por el cual podrá moverse sin restricciones. En otras palabras, **el problema consiste en determinar si el nombre es un límite para la amada o si dicho límite es en realidad el pronombre que, a la vez que la libera de ciertas características, la anula para convertirla en una amada proyectada por la enunciación del yo.**

Luego, en el poema 22, el yo lírico destaca su rol, ya analizado, en el proceso de autoconocimiento y desarrollo de la amada:

Ansia
de irse dejando atrás
anécdotas, vestidos y caricias,
de llegar,
atravesando todo
lo que en ti cambia,
a lo desnudo y a lo perdurable.

Y mientras siguen
dando vueltas y vueltas, entregándose,
engañándose,
tus rostros, tus caprichos y tus besos,
tus delicias volubles, tus contactos
rápidos con el mundo,
haber llegado yo
al centro puro, inmóvil, de ti misma.
Y verte cómo cambias
–y lo llamas vivir –
en todo, en todo, sí,
menos en mí, donde te sobrevives. (153)

A partir de la idea de la vida opuesta a la sobrevivida, el yo lírico destaca la importancia de alcanzar el centro único, puro e inmóvil de la amada. Pero para lograrlo será necesario dejar detrás los trajes, las anécdotas y las caricias de una vida cotidiana, en otras palabras, el cambio, la constante mudanza del tú. Vemos aquí el contraste entre un tipo de referencia retrospectiva y una prospectiva que dependerá del rol del amante. La amada necesita al amante para alcanzar su centro. Pero dicho deseo no es expresado por ella misma sino por el amante, quien cree conocer sus deseos más profundos.

El yo lírico es quien mediante su enunciación y su percepción de la amada podrá ayudarla a alcanzar ese centro inmóvil. Ahora bien, dicho centro es un anhelo del yo y no, necesariamente, de la amada, de quien no sabemos más que aquello que el amante

Apóstrofe, deixis y referencialidad

describe: que presenta una capacidad innata para el cambio, que contrasta con un centro inmóvil que sólo él podrá ayudarle a descubrir. La pregunta surge sola: ¿se trata de ayudar a descubrir algo a la amada o de proyectar una imagen (corporal y espiritual) de ella partir de la propia enunciación? ¿Desea la amada alcanzar ese centro inmóvil o ese es el deseo del yo quien, a partir de su poesía, tratará de alcanzar (crear) dicho centro?

La idea de la sobrevivida vuelve a aparecer en el poema 27 donde el contraste ya no se produce a partir de la oposición semántica cambio-inmovilidad, sino a partir del binomio sueño-realidad:

El sueño es una larga
despedida de ti.
¡Qué gran vida contigo,
en pie, alerta en el sueño!
¡Dormir el mundo, el sol,
las hormigas, las horas,
todo, todo dormido,
en el sueño que duermo!
Menos tú, tú la única,
viva, sobrevivida,
en el sueño que sueño.
Pero sí, despedida:
voy a dejarte. Cerca,
la mañana prepara
toda su precisión
de rayos y de risas.
(...)
Luego, cuando despierto,
no te conozco, casi,
cuando, a mi lado, tiendes
los brazos hacia mí
diciendo: «¿Qué soñaste?»
Y te contestaría: «No sé,
se me ha olvidado»,
si no estuviera ya
tu cuerpo limpio, exacto,
ofreciéndome en labios
el gran error del día. (162-164)

El sueño se vuelve el único lugar posible para la sobrevivida de la amada “verdadera”. Cuando el día llega con su error y la amada cotidiana interroga al yo desde su cuerpo limpio (no “contaminado” por los deseos oníricos del yo) y exacto (sin la ambigüedad propia del sueño), la confusión asalta al amante que parece no conocer a esa mujer que tiene al lado. El sueño es una despedida del ser que anhela el yo y que,

Apóstrofe, deixis y referencialidad

como queda mostrado en los últimos versos, se opone a la amada exacta de la vigilia. Se trate de un deseo o de un sueño, el rol activo del yo se vincula con una esfera en la que la referencialidad prospectiva de la amada parece ganarle la pulseada a la otra dimensión cuya referencia, sin dejar de ser literaria, es retrospectiva pues no depende, para ser precisada, de la enunciación del amante.

A veces, sin embargo, es la amada la que parece determinar el paso de un mundo concreto y particular a otro misterioso y personal (29):

Cuando cierras los ojos
tus párpados son aire.
Me arrebatan:
me voy contigo, adentro.

No se ve nada, no
se oye nada. Me sobran
los ojos y los labios,
en este mundo tuyo.
Para sentirte a ti
no sirven
los sentidos de siempre,
usados con los otros.

Hay que esperar los nuevos.
Se anda a tu lado
sordamente, en lo oscuro,
tropezando en acasos,
en vísperas; (167)

La amada, en este caso, opera la transformación al mover sus ojos. priman Estamos una vez más en presencia de un “allá” donde no hay referentes precisos, donde los acasos y la oscuridad y donde los sentidos tradicionales no alcanzan para lograr la aprehensión de las cosas (si es que este sustantivo tiene algún valor en dicho mundo). Pero aun cuando la amada parezca ser la responsable de este paso de un lugar a otro (“Yendo, viniendo/ de uno a otro/ cuando tú quieres,/ cuando abres, cuando cierras/ los párpados, los ojos” (168)), es el yo lírico quien le atribuye esta característica y quien, en consonancia con su propia búsqueda, le atribuye la capacidad de generar el cambio.

Recuérdese que la dimensión concreta y cotidiana de la amada, aquella que nosotros vinculamos con la referencia retrospectiva, no se mueve por estos ámbitos imprecisos y ambiguos ni presenta las características demiúrgicas que en muchos poemas se atribuyen al tú. Recuérdese, asimismo, que el yo ya desde el poema 9

describe el conflicto que lo abrumba y el plan para subsanarlo: trascender las señas particulares de su amada (incluido el nombre-puñal) para alcanzar lo que no cambia (el pronombre). Teniendo en cuenta estos datos, no puede sorprendernos la actitud de la amada en este fragmento y su claro vínculo con la enunciación del yo de la cual depende. Si ella tiene la capacidad de trasladar al yo de un mundo a otro es porque el yo desea que su amada tenga dicha capacidad. En otras palabras, la amada lleva a la práctica, en este fragmento, aquello que el yo propone como camino y que él mismo intenta realizar en muchos poemas. Y esto no debe entenderse como una contradicción o como una muestra de debilidad por parte del yo; por el contrario, que la amada se muestre activa implica que la proyección que el yo lleva a cabo es completa: **no se trata de crear una imagen de la amada carente de cuerpo, de alma o de voluntad para actuar, sino de atribuirle nuevos atributos y logros. Con sus acciones, la amada confirma la proyección del yo y muestra los resultados del accionar del amante.**

Lo mismo acontece en el poema 31. En él, el yo lírico le implora a la amada prospectiva que lo envíe a buscar fuera de ella lo que tiene y no le quiere dar:

Empújame, lánzame
desde ti, de tus mejillas,
como de islas de coral,
a navegar, a irme lejos
para buscarte, a buscar
fuera de ti lo que tienes,
lo que no me quieres dar.

Para quedarte tú sola,
invéntame selvas vírgenes
con árboles de metal
y azabache; yo iré a ellas
y veré que no eran más
que collares que pensabas. (171)

El pedido acuciante del yo, reflejado en el uso del imperativo, confirma lo que ya habíamos vislumbrado en el poema anterior: la amada proyectada, creada a partir de la enunciación del yo lírico, no es una amada pasiva sino activa, capaz de modificar al amante. La dimensión retrospectiva de la amada también tiene sus señas particulares y concretas pero estas no satisfacen al yo porque responden a la tiranía del nombre. De ahí, entonces, que tenga que recrear a su amada y el ambiente donde se mueve. Ahora bien, en el proyecto del yo (en su proyección poético-enunciativa), el tú prospectivo tiene características que difieren de las de la amada retrospectiva, cuya culminación es

Apóstrofe, deixis y referencialidad

la capacidad de hacer lo mismo que el yo hace con ella, es decir, ser capaz de proyectar su propia imagen del amante o de crear nuevos lugares. Por eso no debe sorprender la confesión final del yo: “De ti salgo siempre, siempre/ tengo que volver a ti” (172). Sea porque él desea alcanzar a una amada distinta de la cotidiana (y de allí la operación que lleva a cabo) o porque ella, ya desde el universo proyectado por él desde su lugar como enunciador, decida proyectar una imagen del yo y mostrarse activa, la amada se convierte en el centro de todas las preocupaciones.

En el final del poema 37, el yo reconoce su injerencia en la conformación de la amada pero acepta, al mismo tiempo, su incapacidad para completarla:

Porque tu entrega es
reconquista de ti,
vuelta hacia adentro, aumento.
Por eso
pedirte que me quieras
es pedir para ti;
es decirte que vivas,
que vayas
más allá todavía
por las minas
últimas de tu ser.
La vida que te imploro
a ti, la inagotable,
te la alumbro, al pedírtela.
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. (132-183)

Como se observa claramente, el amante necesita de la amada en su proyecto tanto como ella necesita del yo. Él le implora la vida pero al pedírsela alumbra la de su amada. No obstante, hay una diferencia sustancial: **la amada prospectiva no se acabará nunca, sino que se renovará constantemente mientras que el yo perecerá.** Por supuesto que si el yo perece, esta dimensión de la amada no puede persistir porque depende de la enunciación del amante. Pero es tal el deseo de alcanzar “las minas últimas” de su ser, el centro inmóvil aludido en los primeros poemas, que el yo proyecta una amada capaz de sobrevivirlo a él, que la ha creado. **Advertimos el rol activo que la amada tiene en el proyecto del yo, lo que la aleja claramente de una concepción**

idealista como la de Spitzer. En el poemario de Salinas, el yo lírico proyecta una imagen de su amada con referencia prospectiva a partir de una dimensión anterior y retrospectiva, pero le brinda a esta nueva dimensión de la amada la capacidad de determinarlo, de darle la vida y hasta de sobrevivirlo.

También el dolor forma parte del itinerario de búsqueda de esta amada proyectada. Como leemos en el poema 41, el yo desea alcanzar lo mejor de su amada, aun cuando pueda lastimarla en su empresa:

Perdóname por ir así buscándote
tan torpemente, dentro
de ti.
Perdóname el dolor, alguna vez.
Es que quiero sacar
de ti tu mejor tú.
Ese que no te viste y que yo veo,
nadador por tu fondo, preciosísimo.
Y cogerlo
y tenerlo yo en alto como tiene
el árbol la luz última
que le ha encontrado al sol.
Y entonces tú
en su 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.

Y que a mi amor entonces le conteste
la nueva criatura que tú eras. (188-189)

El yo destaca la incapacidad de la amada para encontrar su fondo precioso, su esencia profunda, su verdadero ser y, por contraste, deja entrever la importancia de su amor en el proceso de conocimiento de la mujer. A diferencia de los últimos tres poemas que analizamos, en los cuales destacamos el rol activo de la amada proyectada, aquí apreciamos la operación que realiza el yo que, cual partero, da a luz a la criatura que la amada lleva dentro. El problema aquí es que dicha criatura puede no corresponderse con la amada que el yo lírico conoció un día determinado de agosto, para constituirse en cambio como una imagen proyectada por el amante. Si solo él puede bucear por lo más íntimo de su ser y, al hacerlo, motivarla a ascender “de ti a ti misma”, nos queda la duda sobre este último punto. **¿Es verdaderamente esta nueva**

criatura el núcleo esencial de la amada cotidiana y retrospectiva o es, por el contrario, el mejor exponente de la proyección llevada a cabo por el yo? Si bien volveremos sobre esto en las reflexiones finales, vale aclarar que no es nuestra intención negar la existencia de la dimensión retrospectiva del tú sino más bien mostrar que aquello que el yo presenta como su amada profunda no es más (ni menos) que una imagen proyectada por él. Imagen que surge a partir de la enunciación de los poemas, de la performatividad del acto de creación poético.

Esta última idea parece confirmarse en el poema 50, donde de modo directo el yo menciona la existencia de otra amada:

Se te está viendo la otra.
Se parece a ti:
los pasos, el mismo ceño,
los mismos tacones altos
todos manchados de estrellas.
Cuando vayáis por la calle
juntas, las dos,
¡qué difícil el saber
quién eres, quién no eres tú!
Tan iguales ya, que sea
imposible vivir más
así, siendo tan iguales.
Y como tú eres la frágil,
la apenas siendo, tiernísima,
tú tienes que ser la muerta.
Tú dejarás que te mate,
que siga viviendo ella,
embustera, falsa tú,
pero tan igual a ti
que nadie se acordará
sino yo de las que eras.
Y vendrá un día
-porque vendrá, sí, vendrá-
en que al mirarme a los ojos
tú veas
que pienso en ella y la quiero:
tú veas que no eres tú. (205-206)

La presencia de las dos amadas es innegable. Sin embargo, Salinas complica el esquema más. No solo el yo lírico que ha creado proyecta una imagen del tú que muchas veces contraste con la primera dimensión de la amada (mundana y de referencia retrospectiva) sino que a veces, el mismo yo lírico reconoce la dificultad para diferenciarlas. Aun así, es significativo que el elemento que permite distinguirlas sea la

Apóstrofe, deixis y referencialidad

fragilidad de la amada prospectiva que en algunos poemas se vincula con una ensoñación. Frágil y débil quimera en algunos momentos, activa demiurga en otros, la amada prospectiva es un ser complejo que se mueve entre el ensueño y el dinamismo. Sin embargo, y como explicamos antes, tildarla de mera idea o concepto es atentar contra las descripciones corporales, concretas o “realistas” que abundan en el poemario. Por eso nosotros preferimos hablar de una proyección referencial que convierte una referencia retrospectiva en otra prospectiva sin negar los sentimientos y los atributos corporales de la nueva dimensión (versión) de la amada.

La diferencia entre una amada falsa y otra verdadera (desde la perspectiva del yo lírico), conforma el eje del poema 52. Allí el amante ya no tiene como interlocutora a la amada sino a un espejo:

Distánciamela, espejo;
trastorna su tamaño.
A ella, que llena el mundo,
hazla menuda, mínima.
Que quepa en monosílabos,
en unos ojos;
que la puedas tener
a ella, desmesurada,
gacela, ya sujeta,
infantil, en tu marco.
Quítale esa delicia
del ardor y del bulto,
que no la sientan ya
las últimas balanzas;
déjala fría, lisa,
enterrada en su azogue.
Desvía
su mirada; que no
me vea, que se crea
que está sola.
Que yo sepa, por fin,
cómo es cuando esté sola.
Entrégame tú de ella
lo que no me dio nunca.

Aunque así
—¡qué verdad revelada! —,
aunque así, me la quites. (209)

Lentamente, el yo lírico comienza a anhelar ciertos límites para esta otra amada que ha proyectado y que culminarán en el pedido desesperado del último poema. No

obstante, aquí, y más allá de que el espejo pueda reducir a la amada y sujetarla dentro de su marco o de un monosílabo, lo que nos interesa es la necesidad que apremia al amante por conocer el verdadero ser de la mujer deseada. La dimensión retrospectiva parece no ceder a la presión del yo por encontrar (proyectar) otra dimensión más profunda de la amada. Y en este dato se basa gran parte del problema de *La voz a ti debida*. Como veremos con más detalle cuando analicemos los tres últimos poemas del libro, **el error del yo consiste en olvidar que la versión retrospectiva es la única que verdaderamente existe fuera de su enunciación**: la otra, aquella que el espejo deberá mostrar en su verdad, aun a riesgo de quitársela, es una proyección del amante operada sobre el tú mundano. Lo que este no parece entender es que el riesgo de perderla no consiste en ver a la amada cuando está sola sino en proponer a dicha amada como la verdadera, anulando como falsa a la amada cotidiana y retrospectiva, aquella que no aparece en la tormenta sino en el suelo que todos pisan.

El problema de la verdad y la falsedad es el eje del poema 53:

Entre tu verdad más honda
y yo
me pones siempre tus besos.
La presiento, cerca ya,
la deseo, no la alcanzo;
cuando estoy más cerca de ella
me cierras el paso tú,
te me ofreces en los labios.
Y ya no voy más allá.
Triunfas. Olvido, besando,
tu secreto encastillado.
Y me truecas el afán
de seguir más hacia ti,
en deseo
de que no me dejes ir
y me beses.

Ten cuidado.

Te vas a vender, así.
Porque un día el beso tuyo,
de tan lejos, de tan hondo
te va a nacer,
que lo que estás escondiendo
detrás de él
te salte todo a los labios.
Y lo que tú me negabas
—alma delgada y esquiva—
se me entregue, me lo des

sin querer
donde querías negármelo. (210-211)

El afán por encontrar la verdad más honda de la amada contrasta en este fragmento con la voluntad del tú de no entregar aquello que el amante desea de ella. Sin embargo, a pesar de los reparos de la amada, la verdad, según el amante, saldrá a la luz al escapársele a la amada su beso más íntimo. Ahora bien, es justamente la búsqueda de ese beso profundo, la oposición que el amante cree ver entre la dimensión retrospectiva de la amada y la prospectiva lo que lo llevará a la desazón y a los planteos de los últimos poemas donde, justamente, clamará por volver a aquello que aquí desestima: los labios (metonimia de la amada) que ella (la “falsa”) le ofrece.

A la presentación de las dos versiones de la amada, el yo lírico le suma una valoración ética. La amada cotidiana, aquella que lo besa en la calle, que no reside en islas lejanas y que lo interroga sobre su sueño antes de rendirse al gran error del día, se opone, en la mayor parte del poemario, a la amada profunda, la que genera su propio tiempo y espacio y puede dar vida o pulsar el mundo con sus manos, no solo por el tipo de referencia que presentan sino porque la primera es la “falsa amada” y la segunda la “verdadera”. Pero estas denominaciones se invertirán más adelante cuando el yo se percate de que **el único modo de alcanzar el centro profundo es buscándolo en los límites corporales, temporales y locativos que en una primera instancia negó, esto es, en la dimensión retrospectiva del tú.**

En el siguiente poema, el 54, la valoración ética de las dos amadas es retomada pero se elabora a partir de la oposición entre los labios y la frente. Los primeros representan lo frágil y falso, pues ceden ante los otros labios que los vienen a besar, mientras que la frente permanece dura (“por detrás de la carne/ está, rígida, eterna,/ la respuesta inflexible,/ monosílaba, el hueso” (212)). Allí, en la frente, al tocarla, es cuando el amante siente la presencia de la amada más distante, esa

que ha de durar, secreta,
cuando pasen los labios,
sus besos. Salvación,
fría, dura en la tierra,
del gran contacto ardiente
que esta noche consume. (213)

La frente constituye el pilar que no cederá con el tiempo y representa a la amada que los besos ocultan y tergiversan. Vemos cómo aparece el tema de la redención vinculada a la frente y, en última instancia, a la amada prospectiva, distante y última.

Por último, los poemas 56 y 57 trabajan el problema del paso de una dimensión de la amada a otra a partir del anhelo del yo y de la diferencia entre lo pensado y deseado y lo actual. En el 56, por ejemplo, el yo reconoce su rol en la creación de una imagen de la amada:

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 paso. 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.

Así
mi amor está libre, suelto,
con tu sombra descarnada.
Y puedo vivir en ti
sin temor
a lo que yo más deseo,
a tu beso, a tus abrazos.
Estar ya siempre pensando
en los labios, en la voz,
en el cuerpo,
que yo mismo te arranqué
para poder, ya sin ellos,
quererte.
¡Yo que los quería tanto!
Y estrechar sin fin, sin pena
—mientras se va inasidera,
con mi gran amor detrás,
la carne por su camino—
tu solo cuerpo posible:
tu dulce cuerpo pensado. (215-216)

Poema fundamental si los hay, este fragmento funciona como una declaración, como una confesión por parte del yo que explica muchos de los poemas anteriores del

libro y que anticipa lo que vendrá después, cuando la tensión sea insostenible. Por un lado, debemos destacar el rol activo del yo que labra la sombra de la amada. Tras arrancarle los labios, el color, el bulto y el paso, el amante confiesa su miedo ante una posible traición por parte de la voz de la amada y, de ahí, que decida callarla. Este gesto, en apariencia trivial, es el punto neurálgico del libro que, curiosamente, se titula *La voz a ti debida*. **¿Por qué, si la intención es alabar a la amada, se destruye su cuerpo, se lo transmuta en sombra y se aniquila su voz? Porque no es la voz de la amada retrospectiva, con sus características corporales propias, la que se quiere cantar, si no la de la otra versión de la amada, la distante y lejana, aparentemente verdadera, fraguada por el pensamiento del yo.**

En esa decisión de anular la primera dimensión de la amada en pos de una libertad de sombras, el yo cree haber alcanzado el amor y el verdadero ser del tú. No obstante, con el correr de los poemas, se percatará de su error al comprobar que las sombras sin límites y la amada descarnada no pueden sobrevivir. Ya en este poema se aprecia la nostalgia por la aniquilación del cuerpo físico y el arribo del “cuerpo pensado”. La voz debida a la amada queda reducida a la voz debida a las sombras labradas y pensadas, gesto que, sin embargo, sugiere para el yo la posibilidad de llegar a las profundidades del ser. Solo así podrá querer a aquella que conoció en agosto: despojándola de su referencialidad primera para otorgarle otra que es determinada no solo por la acción particular de labrarle la sombra sino por el acto de enunciación mismo.

En el poema 57, en cambio, el yo cuestiona la posibilidad de ser del tú y destaca que su presencia a su lado es solo el deseo de estar presente y no una realidad:

Dime, ¿por qué ese afán
de hacerte la posible,
si sabes que tú eres
la que no serás nunca?
Tú a mi lado, en tu carne,
en tu cuerpo, eres sólo
el gran deseo inútil
de estar aquí a mi lado
en tu cuerpo, en tu carne.
En todo lo que haces,
verdadero, visible,
no se consume nada,
ni se realiza, no.
Lo que tú haces no es más

que lo que tú querrías
hacer mientras lo haces. (217)

A partir de la pregunta que abre el poema, el amante destaca el deseo inútil que rodea a la amada y la imposibilidad, derivada de dicho deseo, de que ella lleve a término aquello que intenta realizar. Nuevamente la realidad se opone a la proyección, al anhelo; pero a diferencia de lo que acontecía en el poema 56, en este caso el yo lírico no tiene la necesidad de aniquilar la voz de la amada ni su cuerpo de manera explícita. Al indicar la incapacidad de la amada para vivir fuera de las restricciones que le impone su deseo (restricciones impuestas por la operación proyectiva del yo), el amante destaca la poca importancia que tienen las características de la amada (y el cuerpo es uno de sus atributos más preciados) y sus acciones.

Hemos analizado en esta segunda parte el cambio operado por el yo lírico sobre la amada. A partir de su encuentro con una mujer, el yo proyecta sus anhelos y deseos y transforma la referencialidad del apóstrofe, que de retrospectiva pasa a ser prospectiva en la medida en que pasa a depender de la enunciación del yo que la crea. **Esta segunda dimensión de la amada, creada, proyectada por el amante, no es necesariamente pasiva; por el contrario, tiene la capacidad, como vimos en la primera parte de este capítulo, de darle “vida” al yo, de ayudarlo a descubrir su identidad, actuando como una demiurga o una redentora. Además, presenta señas corporales precisas y, por ende, no debe ser confundida con un mero concepto intelectual, con una idea descarnada.** La diferencia entre la dimensión referencialmente retrospectiva de la amada y la prospectiva es que esta última depende directamente de la enunciación del yo (de allí la dificultad a la hora de precisar las acciones que realiza y sus coordenadas espacio-temporales) mientras que la primera presenta a la amada como un ser cotidiano que realiza acciones fáciles de precisar en espacios cuya referencialidad es menos ambigua que la de un deíctico.

3. El regreso a lo cierto o la limitación de las sombras

Los últimos dos poemas que debemos analizar explican, a nuestro parecer, el fracaso del encuentro amoroso y la necesidad de volver a poner en primer plano la dimensión retrospectiva de la amada.

El primer poema que nos interesa destacar aquí es el 58:

Te busqué por la duda:
no te encontraba nunca.

Me fui a tu encuentro
por el dolor.
Tú no venías por allí.
Me metí en lo más hondo
por ver si, al fin, estabas.
Por la angustia,
desgarradora, hiriéndome.
Tú no surgías nunca de la herida.
Y nadie me hizo señas
-un jardín o tus labios,
con árboles, con besos-;
nadie me dijo
-por eso te perdí-
que tú ibas por las últimas
terrazas de la risa,
del gozo, de lo cierto.
Que a ti te encontraba
en las cimas del beso
sin duda y sin mañana.
En el vértice puro
de la alegría alta,
multiplicando júbilos
por júbilos, por risas,
por placeres.
Apuntando en el aire
las cifras fabulosas,
sin peso de tu dicha. (219)

En este fragmento, el yo confiesa el fracaso de su búsqueda y argumenta que el mismo se debió a su incapacidad, como amante, de buscar a la amada por lo cierto, por lo que no tiene duda ni mañana. El tú no estaba agazapado en el dolor ni en la duda. Tampoco en lo más hondo, en lo profundo, en aquel centro inmóvil que, como hemos visto, el yo añoró en más de una ocasión. No; **la amada vivía y vive en lo cierto; porque no se percató de ello, el amante la perdió.**

Este poema permite entender las consecuencias que emanan de la actitud del yo de proyectar sobre la primera dimensión de la amada, cotidiana y concreta, esa otra amada distante, sin límites temporales ni espaciales (aunque no por eso menos activa). **Al llevar a término su empresa, el yo reemplaza una dimensión de la amada por otra y condena a la primera a un segundo plano: magnifica las cualidades de la**

segunda versión de la amada, le atribuye la posibilidad de dar vida (“La vida es lo que tú tocas” (106)) y la convierte en un ser sin límites precisos.

No obstante, no debemos inferir que la falta de límites precisos o la magnificación de atributos por parte del yo atentan contra la corporeidad de la amada o contra su voluntad de actuar. Por el contrario, la operación del yo lírico es tan sutil y compleja (y el orden del libro tan conscientemente aleatorio) que hace de esta segunda dimensión de la amada un ser activo y con atributos físicos y espirituales precisos. Sin embargo, sus acciones no son las propias de una mujer común y corriente sino que se asemejan a las de una demiurga que establece sus propias reglas. Y es justamente la libertad que el yo le brinda a la amada en esta segunda dimensión referencial la que contrasta con la idea de un yo enunciador que proyecta y maneja los hilos.

La crítica se ha preguntado, y con razón, quién es la amada del poema. Pero la mayoría de las respuestas derivan en una oposición muy fuerte: algunos críticos como Spitzer o Del Río prefieren ver a la amada como un concepto; otros, como González Muela, Díez-Revenga, de Zubizarreta o Feal Deibe prefieren ver a la amada como un ser completo, unión de cuerpo y alma. Ambas corrientes se niegan mutuamente y al hacerlo no parecen comprender la operación que subyace al poemario y que combina ambas ideas: **la amada de *La voz a ti debida* no es ni completamente temporal ni completamente atemporal, ni solo carnal, solo espiritual o conceptual; es todas y cada una de estas cosas, pero en diversos momentos y por distintos motivos. Es el yo lírico, a quien no todos los críticos le han prestado la atención que merece, quien enuncia en el poema y quien, a través de sus palabras, presenta a la amada. Ésta se configura a partir de las dos dimensiones referenciales ya explicadas, reuniendo en una misma entidad la duplicidad y la ambivalencia. Salinas no es un poeta dicotómico, pues esta oposición no es más que una forma de poetizar las complejidades de una relación amorosa y la magnificación del ser amado por parte del sujeto amante.**

El derrotero del amor, entonces, es el siguiente: el yo lírico se enamora de una amada particular y concreta, pero al hacerlo proyecta sobre ella una dimensión referencial particular que depende de su pensamiento y su enunciación. Hemos comprobado que en los poemas alternan las dos dimensiones de la misma amada, una que prescinde de la enunciación del yo y otra que es creada por ella. El yo lírico pasa alternativamente de un estado de alegría a otro de tristeza, y se refiere a una dimensión u otra de la amada en diferentes momentos, e incluso en un mismo poema. Además, el

Apóstrofe, deixis y referencialidad

amante denomina “falsa” a la primera dimensión referencial de la mujer, en tanto que considera “verdadera” a la amada prospectiva. Sin embargo, al final del libro cambia de actitud y se anhela el retorno a la primera dimensión referencial del tú (poema 70):

¿Las oyes cómo piden realidades,
ellas, desmelenadas, fieras,
ellas, las sombras que los dos forjamos
en este inmenso lecho de distancias?
Cansadas ya de infinidad, de tiempo
sin medida, de anónimo, heridas
por una gran nostalgia de materia,
piden límites, días, nombres.
No pueden
vivir así ya más: están al borde
del morir de las sombras, que es la nada.
Acude, ven conmigo.
Tiende tus manos, tiéndeles tu cuerpo.
Los dos les buscaremos
un color, una fecha, un pecho, un sol.
Que descansen en ti, sé tú su carne.
Se calmará su enorme ansia errante,
mientras las estrechamos
ávidamente entre los cuerpos nuestros
donde encuentren su pasto y su reposo.
Se dormirán al fin en nuestro sueño
abrazado, abrazadas. Y así luego,
al separamos, al nutrimos sólo
de sombras, entre lejos,
ellas
tendrán recuerdos ya, tendrán pasado
de carne y hueso,
el tiempo que vivieron en nosotros.
Y su afanoso sueño
de sombras, otra vez, será el retorno
a esta corporeidad mortal y rosa
donde el amor inventa su infinito. (244-245)

Tras haber confesado su incapacidad de encontrar a la amada en lo cierto, y de asumir el fracaso de la relación, el yo lírico le implora al tú que juntos le otorguen a las sombras los límites necesarios para que vuelvan a ser entes corporales.

Ahora bien, el cuerpo no debe entenderse aquí como opuesto al alma o al ser etéreo propio de una sombra; debe entenderse como la vuelta al inicio de la relación, como el regreso del yo a la primera dimensión de la amada, aquella que presenta un color, una fecha y un cuerpo. **Sólo así, en esa “corporeidad mortal y rosa”, en esa dimensión referencial retrospectiva podrán los amantes consumir su amor,**

reinventarlo juntos para no quedar atrapados en la enunciación del yo. La sombra entonces, no es la idea sin cuerpo sino la exaltación desmesurada de la segunda dimensión de la amada que pretende anular la referencia retrospectiva.

Así, y pese a la confesión del poema 58, el yo no considera acabada la relación pero asume su condición de forjador de sombras. **Lo que resta hacer, si se pretende amar, no es aniquilar el tiempo y el espacio ni atribuirle a la amada características que no tiene, sino aceptarla en su materialidad y espiritualidad originales, independientes del yo. Sólo con ese sustento en la otredad, en la inaccesibilidad del ser real, es posible evitar la muerte de las sombras, es decir, la nada.**

En este último capítulo hemos analizado el rol de los amantes y las dos dimensiones referenciales de la amada.

En lo que concierne al primer punto, comprobamos que el amante se revela como un ser cuya acción principal es buscar a la amada, aunque para hacerlo deba apelar a sus recuerdos, sueños o anhelos. También, aunque en menor medida, el yo es presentado como un amante socrático, preocupado por ayudar a su amada en el conocimiento de su ser más íntimo y profundo. Como hemos visto en la segunda parte del capítulo, el yo no será mayormente quien ayude a la amada a ser más ella misma sino quien proyecte sobre ella una dimensión imaginaria vinculada con los propios deseos o fantasías del sujeto masculino.

En cuanto a la amada, ésta es presentada de dos modos diversos. A veces, en su primera dimensión (la única que no depende completamente de la enunciación del yo) el tú deambula por la calle como cualquier mujer, se viste como cualquier mujer y realiza las acciones propias de cualquier enamorada. Sin embargo, la amada también es presentada como un ser capaz de dar vida (o de quitarla), de ayudar al yo a alcanzar su identidad y, al mismo tiempo, de dejarlo en la duda.

En una segunda instancia, descubrimos **la existencia de dos planos o dimensiones referenciales de la amada que se oponen y a la vez se complementan. Por un lado, aparece una dimensión referencial retrospectiva en la cual los referentes temporales, espaciales y pronominales (el tú) parecen claros y fáciles de identificar. Por otro lado, sobre esta primera versión de la amada apreciamos el despliegue de una nueva dimensión referencial en la cual ella y sus coordenadas espacio temporales dependen exclusivamente del acto enunciador del yo, de sus proyecciones y fantasías.**

Conclusiones

A lo largo del trabajo hemos analizado los poemas de *La voz a ti debida* con el fin de explicitar e interpretar las peculiaridades que presenta la relación amorosa que ellos describen. En primer lugar, fue necesario plantear un marco teórico en torno a los deícticos del lenguaje y el problema de la referencia literaria. Luego debimos reseñar y resumir las hipótesis más importantes referidas a este libro de Salinas entre los estudiosos de su obra, desde los años treinta hasta nuestros días. Nuestro análisis se desarrolló en los tres capítulos siguientes, dedicados al espacio, el tiempo y los roles pragmáticos del yo y el tú poéticos, respectivamente.

El marco teórico trazado en la Primera Parte de esta Tesis permitió aclarar conceptos e incorporar categorías que luego resultaron funcionales para el análisis concreto de los textos poéticos. Nuestra propuesta de lectura de *La voz a ti debida* consistió fundamentalmente en un análisis textual y comparativo de los poemas o secciones que conforman el volumen, que complementamos con determinadas herramientas metodológicas provenientes de la teoría de la enunciación, la semántica estructural y la hermenéutica filosófico-literaria.

Podemos concluir, en primer lugar, que fue acertada nuestra opción de analizar elementos y aspectos aparentemente secundarios del discurso, difícilmente asociados a los criterios habituales de “poeticidad”, como es el caso de los adverbios, pronombres y tiempos verbales. Esto implicó dejar de lado o apenas mencionar otras vías de análisis tan válidas e importantes como lo son las imágenes poéticas, las figuras retóricas, los neologismos o los lazos intertextuales. Sin embargo, creemos que nuestra elección permitió advertir y sistematizar rasgos del poemario que aún no habían sido estudiados a fondo por la crítica. La aridez de las largas explicaciones gramaticales o el recuento rutinario de partículas y formas verbales cobraron sentido al final del trabajo, cuando logramos ofrecer una interpretación novedosa y bien fundamentada de uno de los títulos de poesía más importantes de la generación del 27 y de la poesía española de primera mitad del siglo veinte.

En segundo lugar, nuestra investigación nos ha permitido ofrecer una respuesta – no reductora ni simplista- a la pregunta acerca del estatuto de la amada en el texto de

Salinas. La hipótesis de la doble referencialidad de la amada permite descubrir y comprender cómo, a partir de una figura de mujer cotidiana y concreta, que realiza las acciones corrientes propias de cualquier mujer enamorada, el yo proyecta una segunda amada hecha a su medida, que depende de su enunciación y que se entiende solo a partir de su centro deíctico. En otros términos, en *La voz a ti debida* apreciamos el paso de un tipo de referencialidad poética retrospectiva a otra prospectiva, que recrea constantemente a una amada inédita que surge como producto de la alquimia poética.

También los roles de los amantes son peculiares en el universo poético analizado. En lo que concierne al yo lírico, en muchos poemas se muestra a sí mismo como inferior a la amada, como deudor del tú que le otorga su identidad. No obstante, es el amante quien realiza las acciones principales y organiza los poemas según se trate de recuerdos, sueños o deseos. Es él quien proyecta la segunda referencialidad de la amada y le brinda a ese ser imaginado los atributos excepcionales que presenta en la mayoría de los poemas: su capacidad para dar vida, para brindarle una identidad al mundo y al propio amante, y para redimir a ambos. Debemos admitir que, en estos poemas de amor paradigmáticos, el amante parece no poder escapar de un discurso masculino narcisista, centrado siempre en la exploración de sus fantasías o la satisfacción de sus propios deseos.

Al proyectar una segunda referencialidad vaga y flotante sobre la amada referencial o retrospectiva, el yo opera, asimismo, un cambio en las coordenadas temporo-espaciales. Estas se vuelven, entonces, tan imprecisas como el tú imaginado por el yo, pues distintas isotopías (del aire y la altitud, de la tormenta y el relámpago) refuerzan las oposiciones marcadas por los deícticos. No es de extrañar que la segunda dimensión de la amada se muestre como un ser capaz de derribar las murallas que la encierran y la delimitan. Y tampoco llama la atención el pedido desesperado del último poema, en el que el yo desea volver a los límites temporo-espaciales precisos y fácilmente identificables. Al final, el amante quiere volver a esa primera amada que aún no había sido invadida, filtrada o transformada por su propia enunciación.

Por último, quiero destacar que todo análisis literario tiene sentido en la medida en que abre el camino a nuevos enigmas y nuevas búsquedas. El texto de Salinas nos interpela a cada uno de los lectores en lo profundo y nos invita a hacernos innumerables preguntas: ¿qué y cuánto sabemos del ser amado?, ¿qué amamos de nosotros en el otro?, ¿qué rol juega la distancia en el deseo?, ¿la felicidad está más en la búsqueda o el

Apóstrofe, deixis y referencialidad

anhelo que en la posesión y el reposo? La figura de los enamorados o amantes incipientes en todo caso parece alejarse de la serenidad o la fijeza de la beatitud, para asumir la inseguridad, la duda, la sorpresa, la impaciencia, el miedo y el desgarro. Si en *La voz a ti debida* el amor parece recrear el mundo y otorgarle un nuevo sentido a todas las cosas, por otro lado no deja de ser precario y fugaz, al punto que los amantes parecen deambular en su propio nimbo, lejos del tiempo y el espacio, como auténticos “náufragos de los cielos” (179).

Bibliografía

1. Obras y epistolarios de Pedro Salinas

- Guillén, Jorge; Salinas, Pedro, (1992), *Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets.
- Salinas, Pedro, (1996), *La voz a ti debida. Razón de Amor. Largo Lamento*, Madrid, Cátedra.
- — (2002), *El defensor*, Barcelona, Península, [1954].
- — (2002), *Cartas a Katherine Whitmore*, Barcelona, Tusquets.

2. Teoría de la enunciación y deixis

- Barrenechea, Ana María, (1986), “El pronombre y su inclusión en un sistema de categorías semánticas”, en Barrenechea, Ana María; Manacorda de Rosetti, Mabel, *Estudios de gramática estructural*, Buenos Aires, Paidós, [1962].
- Benveniste, Emile, (2007) *Problemas de lingüística general*, Buenos Aires, Siglo XXI, (Volumen 1), [1966].
- — (2008) *Problemas de lingüística general*, Buenos Aires, Siglo XXI, (Volumen 2), [1974].
- Eguren, Luis, (1999), “Pronombres y adverbios demostrativos. Las relaciones deícticas” en Bosque, Ignacio, Demonte, Violeta (editores), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa.
- Fillmore, Charles, (1971), “Deixis I” en *Santa Cruz Lectures on Deixis*, Santa Cruz University Press.
- García Negroni, María Marta; Tordesillas Colado, Marta, (2001), *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*, Madrid, Gredos.
- Huang, Yan (2007), *Pragmatics*, New York, Oxford University Press.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, (1997), *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette.
- Kovacci, Ofelia, (1990), *El comentario gramatical*, Madrid, Arco Libros, (2 volúmenes).
- Lyons, J., (1980), *Semántica*, Barcelona, Teide.
- Priska- Monika Hottenroth (1982), “El sistema de la deixis local en el español” en Weissenborn, J.; Klein, W. (eds.), *Here and There. Cross-linguistic Studies on Deixis and Demonstration*, Ámsterdam, John Benjamin Publishers (tomado de un apunte bibliográfico de la Cátedra de Gramática a cargo de G. Ciapusio, Universidad de Buenos Aires).
- Real Academia Española, (2010), *Nueva gramática de la lengua española (Manual)*, Buenos Aires, Espasa.

3. Referencialidad poética, apóstrofe lírico y teoría literaria

- Agamben, Giorgio, (1982) “El lenguaje y la muerte. Séptima jornada” en Cabo Aseguinolaza, Fernando (compilador), (1999) *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco Libros.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (compilador), (1999), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco Libros.
- Campora, Magdalena, (2003), *La teoría del campo léxico en un texto poético: movimiento orientado en las “Illuminations” de Arthur Rimbaud*, Buenos Aires, Tesis de Licenciatura en Letras presentada en la Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Combe, Dominique, (1996), “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía” en Cabo Aseguinolaza, Fernando (compilador), (1999), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco Libros.
- Culler, Jonathan, (1992), *Structuralist Poetics. Structuralism and the Study of Literature*, London, Routledge, [1975].
- Dallera, Osvaldo, (2008), “Algirdas Julien Greimas. 1917/1992” en Zecchetto, Victorino (coordinador), *Seis semiólogos en busca del lector. Saussure/Peirce/Barthes/Greimas/Eco/Verón*, Buenos Aires, La Crujía.
- Del Prado Biezma, Javier, (1984) “La función poética: el problema del referente” en Gallardo, M.A. (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. CSIC, Madrid, vol. I.
- Fernández Pedemonte, Damián, (1996), *La producción del sentido en el discurso poético*, Buenos Aires, Edicial.
- Ferraté, Juan, (1968) “Lingüística y poética”, en Cabo Aseguinolaza, Fernando (compilador), (1999), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco Libros.
- Greimas, A., (2007), *Semántica estructural: investigación metodológica*, Madrid, Gredos, [1966].
- Grupo μ , (1987), *Retórica general*, Barcelona, Paidós.
- Hutcheon, Linda, (1995), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Cambridge, Routledge.
- Jakobson, Roman, (1985) *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- Jitrik, Noé, (2010), *Verde es toda teoría*, Buenos Aires, Liber.
- Kristeva, Julia, (1981) *Semiótica 2*, Madrid, Fundamentos, [1969].
- Orlando, Eleonora, (1999), *Concepciones de la referencia*, Buenos Aires, Eudeba.
- Pozuelo Yvancos, José María, (1994), “Pragmática, poesía y metapoesía en «El poeta» de Vicente Aleixandre” en Cabo Aseguinolaza, Fernando (compilador), (1999) *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco Libros.
- Puppo, María Lucía, (2006a), *La música del agua. Poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz*, Buenos Aires, Biblos.
- — (2006b) “El discurso del referente en el discurso literario: cinco modelos teóricos” en *Lexis. Revista de Lingüística y Literatura*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, volumen XXX N°2.

- Reisz de Rivarola, Susana, (1989), “¿Quién habla en el poema?”, en su *Teoría y análisis del texto literario*. Hachette, Bs.As.
- Richardson, Alan, (2002), “Apostrophe in life and in Romantic art: everyday discourse, overhearing, and poetic address” in *Style*, Fall.
- Ricœur, Paul, (1977), *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, [1975].
- Scarano, Laura, (1994), “Hacia una teoría del sujeto en la lengua española” y “Aproximaciones a una poética figurativa (en torno a una teoría de la referencia)” en Ferrari, Marta; Romano, Marcela; Scarano, Laura, (1994), *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos.
- Sinnott, Eduardo, (2006) “Introducción” en Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires, Colihue.
- Stierle, Karlheinz, (1997), “Lenguaje e identidad. El ejemplo de Hölderlin”, en Cabo Aseguinolaza, Fernando (compilador), (1999) *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco Libros.
- Verdugo, Iber, (1982), *Hacia el conocimiento del poema*, Buenos Aires, Hachette.

4. Bibliografía crítica sobre la obra de Pedro Salinas

- Cabrera, Vicente, (1975), *Tres poetas a la luz de la metáfora. Salinas, Alexandre, Guillén*, Madrid, Gredos.
- Cano, José Luis, (1970), *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama.
- Carreño, Antonio, (1993), “Los mitos del yo lírico: *La voz a ti debida* de Pedro Salinas” en *La torre*, año VII, 26.
- Cernuda, Luis, (1957), *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- Correas, Jaime, (1989), “La aventura hacia lo absoluto en *La voz a ti debida* de Pedro Salinas” en *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, tomo II.
- Costa Viva, Olga, (1969), *Pedro Salinas frente a la realidad*, Madrid, Alfaguara.
- Cowes, Hugo, (1988), “El referente en la lírica de Pedro Salinas” en *Filología*, XXIII, 1.
- — (1989), “El problema del referente en “Todo dice que sí” de Pedro Salinas” en *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, tomo II.
- — (1990), “El problema del referente en l discurso lírico de Pedro Salinas” en *Estudios de Lírica Contemporánea*, N°4, La Plata.
- — (1992), “Recepción de los discursos de Pedro Salinas en la Argentina de 1991” en de Zuleta, Emilia (coordinadora), *Relaciones literarias entre España y Argentina*, Buenos Aires, Embajada de España Oficina Cultural.

- De Zubizarreta, Alma, (1969), *Pedro Salinas: el diálogo creador*, Madrid, Gredos.
- De Zuleta, Emilia, (1971), *Cinco poetas españoles: Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda*, Madrid, Gredos.
- Debicki, Andrew, (1968), *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*, Madrid, Gredos.
- Del Río, Ángel, (1998), *Historia de la literatura española. Desde 1700 hasta nuestros días*, Barcelona, [1948], (dos volúmenes).
- Díez de Revenga, Francisco Javier, (1991), “Introducción” en Salinas, Pedro, (2002), *Poemas escogidos*, Madrid., Austral.
- Escartín, Monserrat, (1996), “Introducción”, en Salinas, Pedro, *La voz a ti debida. Razón de Amor. Largo Lamento*, Madrid, Cátedra
- — (2008), “Garcilaso de la Vega y Pedro Salinas La voz a ti debida” en *Revista de Literatura*, julio-diciembre, vol. LXX, nº140.
- Feal Deibe, Carlos, (2000), *Poesía y narrativa de Pedro Salinas*, Madrid, Gredos, [1965].
- Gaos, Vicente, (1971), *Claves de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, (2 volúmenes), tomo II.
- García- Gómez, Jorge, (1991), “En busca de la esencia de la poesía. En torno a Pedro Salinas”, en Maturo, Graciela (coordinadora), *Imagen y expresión. Hermeneútica y teoría literaria desde América Latina*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.
- Gilman, Stephen, (1963), “El proemio a *La voz a ti debida*” en Rico, Francisco (director), (1984), *Historia y crítica de la literatura española. VII Época Contemporánea (1914-1939)*, Barcelona, Crítica.
- González Muela, Joaquín, (1969), “Introducción biográfica y crítica” en Salinas, Pedro, *La voz a ti debida. Razón de Amor*. Valencia. Castalia.
- Guillén, Jorge, (1969), “Prólogo” en de Zubizarreta, Alma, (1969), *Pedro Salinas: el diálogo creador*, Madrid, Gredos.
- — (1971), “La primera trilogía de Pedro Salinas” en Rico, Francisco (director), (1984), *Historia y crítica de la literatura española. VII Época Contemporánea (1914-1939)*, Barcelona, Crítica.
- Karageorgou, Christina, (2003), “Una trayectoria amorosa: de Pedro Salinas a Cristina Peri-Rossi”, en *Acta Poética* 24-2.
- Katz Crispin, Ruth, (1990), “Interpretando a Salinas a través de Lacan: el lenguaje y la identidad en *La voz a ti debida*”, en *Texto crítico. Instituto de Investigaciones Literarias y Semiología*, Universidad Veracruzana, año XVI, 42-43.
- López-Baralt, Luce, (1994), “Melibeo soy. *La voz a ti debida* de Pedro Salinas como reflexión otológica” en *La torre*, año VIII, 32.
- Spitzer, Leo, (1961), “El conceptismo interior de Pedro Salinas”, en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos.
- Zardoya, Concha, (1961) *Poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.